Falla un’altra volta

Ritradurre la letteratura per ragazzi e ragazze

a cura di
Antonio Bibbò
e Francesca Lorandini

UNIVERSITÀ DI TORINO

i quaderni di ri.tra.

i quaderni di ri.tra, 3

ri.tra. **rivista di traduzione**
teorie pratiche storie

i quaderni
di ri.tra **3**

Direttrice responsabile Beatrice Manetti

Direttori editoriali Giulia Baselica, Paola Brusasco, Frédéric Ieva, Michele Sisto

Comitato scientifico Stefano Arduini (Roma), Michael Cronin (Dubli- no), Lieven D'hulst (Lovanio), Jean-Louis Fournel (Parigi), Roberto Merlo (Torino), Daniele Monticelli (Tallinn), Siri Nergaard (Firenze), Alessandro Niero (Bologna), Gianfranco Petrillo (Torino), Anthony Pym (Tarragona), Vicente L. Rafael (Washington), Gisèle Sapiro (Pari- gi), Evgenij Solonovič (Mosca), Lawrence Venuti (Philadelphia)

Coordinatore della collana Frédéric Ieva

Falla un'altra volta. Ritradurre la letteratura per ragazzi e ragazze, a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini, Torino, Università degli studi di Torino / ri.tra | rivista di traduzione, 2026 (i quaderni di ri.tra, 3)

© 2026 Università degli studi di Torino & ri.tra ISBN: 97-88-875-90357-2

'I quaderni di ri.tra' sono impaginati in corpo 16. Per una leggibilità ideale su carta se ne consiglia la stampa in formato A5.
Il logo di ri.tra è © Mauro Sullam.

Falla un’altra volta
Ritradurre la letteratura
per ragazzi e ragazze

a cura di Antonio Bibbò e
Francesca Lorandini

i quaderni di ri.tra, 3

Indice

9 Nomi immortalmente familiari. La ritraduzione come dialogo generazionale *di Francesca Lorandini*

Prima parte **Sono solo favole e fiabe?**

21 Ritradurre (e riscrivere) la favola antica *di Caterina Mordeglia*

35 I riadattamenti italiani del *Roman de Renart* per ragazzi *di Luca Morlino*

58 Trattenemiento de' peccerille? Riscritture e *triduzioni* delle fiabe di Basile *di Angela Albanese*

75 Ritradurre le *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm tra ecologia e tradizione orale *di Luca Baruffa*

97 Tre traduzioni di *Cendrillon*. Dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi anni Duemila *di Silvia Bonavero*

Seconda parte **Diventare grandi… classici**

114 Alice's Adventures in Wonderland in Italia e i suoi paratesti di *Eleonora Gallitelli*

133 Quanti ragazzi della via Pál? Sulle ritraduzioni del classico ungherese di Ferenc Molnár nel Ventennio *di Claudia Tatasciore*

150 Il più classico dei coccodrilli russi. Note sulle traduzioni italiane di *Krokodil* di Kornej Čukovskij *di Giulia De Florio*

169 La (ri)costruzione di un classico. Tradurre Mary Poppins a distanza di novanta (o sessanta) anni *di Simona Mambrini*

183 *Il pianeta degli alberi di Natale* di Gianni Rodari varca le Alpi: storia traduttiva ed editoriale delle versioni Hachette (1980) e Rue du Monde (2009) *di Chiara Denti e Valeria Illuminati*

Terza Parte **Ritradurre il mondo che cambia**

217 Le traduzioni e la *Cancel Culture*: L'ultima e forse finale avventura di Tom Sawyer *di Franco Nasi*

239 Ritradurre le avventure africane del reporter con il ciuffo: *Tintin au Congo* in italiano *di Thea Rimini*

256 Da fiabe d'autore ad albi illustrati femministi *Ce que disent les fleurs*, *Mignolina* e *La sirenetta* riproposte dalla casa editrice Dalla parte delle bambine *di Anna Travagliati*

275 Ritradurre il genere nella letteratura per ragazze e ragazzi. Breve excursus dagli anni Settanta a oggi *di Roberta Pederzoli*

300 A sbagliare le storie. Considerazioni sulle ritraduzioni per ragazzi e ragazze *di Antonio Bibbò*

Francesca Lorandini

Nomi immortalmente familiari

La ritraduzione come dialogo generazionale

Il contributo introduce la ritraduzione della letteratura per ragazzi e per l'infanzia come spazio privilegiato di osservazione delle dinamiche culturali e generazionali. Il volume raccoglie quattordici saggi che attraversano epoche diverse, dalle favole antiche ai classici moderni, dimostrando come ogni ritraduzione costituisca simultaneamente un gesto filologico, una scelta educativa e una presa di posizione culturale. L'approccio interdisciplinare integra traduttologia, storia dell'editoria e studi culturali, rivelando come la ritraduzione negozi continuamente l'equilibrio tra rispetto del testo originale e adattamento alle nuove generazioni. Superando la dicotomia fedeltà/tradimento, il volume propone una concezione plurale della traduzione come dialogo infinito tra passato e presente, mostrando come la letteratura per ragazzi e per l'infanzia sia un territorio di particolare sperimentazione traduttiva che riflette le trasformazioni sociali e culturali.

Parole chiave*: ritraduzione, letteratura per ragazzi e per l'infanzia, dialogo generazionale, manipolazione traduttiva, classici dell'infanzia*

This contribution introduces the retranslation of youth and children's literature as an ideal space for observing cultural and generational dynamics. The volume collects fourteen essays spanning different eras, from ancient fables to modern classics, demonstrating how each retranslation simultaneously constitutes a philological gesture, an educational choice, and a cultural stance. The interdisciplinary approach integrates translation studies, publishing history, and cultural studies, revealing how retranslation continuously negotiates the balance between respect for the original text and adaptation to new generations. Moving beyond the fidelity/betrayal dichotomy, the volume embraces a conception of translation as a manifold, infinite dialogue between past and present, while showing how youth and children's literature lend themselves to translational experimentation and thus reflect social and cultural transformations.

Keywords*: retranslation, youth and children's literature, generational dialogue, translational manipulation, children's classics.*

C'è un passaggio toccante in *Sodoma e Gomorra* in cui la madre del narratore proustiano compie un gesto apparentemente semplice ma carico di significato per risvegliare nel figlio il ricordo affettuoso della nonna: gli fa avere non una ma due edizioni delle *Mille e una notte*. La prima è quella tradotta agli inizi del Settecento da Antoine Galland, la stessa che aveva letto la nonna e che aveva incantato le serate in famiglia trascorse a Combray; la seconda è la traduzione di Joseph-Charles Mardrus, realizzata tra fine Ottocento e inizio Novecento. La madre sa che la scelta tra le due versioni non è neutra: vuole riaccendere nel figlio la magia del passato, ma è anche rispettosa della sua autonomia intellettuale, benché sfogliando quella più recente di Mardrus fosse «rimasta disgustata dalla licenziosità dell'argomento e

dalla crudezza d'espressione» (Proust 1989, 63)[1]. E decide di fargli avere entrambe le edizioni pur sapendo che la nonna, legata com'era ai nomi impressi alla prima lettura, non avrebbe mai sopportato di vederli trasformati: «Che cosa avrebbe detto vedendo deformato sin dalla copertina il titolo delle sue *Mille e una notte*, non ritrovando più, trascritti esattamente come lei era stata abituata da sempre a pronunciarli, i nomi immortalmente familiari di Shéhérazade e Dinarzade, riconoscendo a malapena l'affascinante Califfo e i potenti Geni, rispettivamente ribattezzati (se è lecito usare questa parola per dei racconti mussulmani) "Khalifat" e "Gennis"?»[2] (Proust 1989, 64).

Memoria culturale e innovazione espressiva

Questo breve passaggio mette in scena il conflitto tra conservazione e innovazione che sta al cuore di ogni ritraduzione. Perché correggere una traduzione che è diventata parte integrante della cultura di arrivo? La traduzione di Galland è quella che Antoine Berman definirebbe una traduzione fondatrice: un testo che ha creato un orizzonte di attesa, veicolando convenzioni traduttive che hanno plasmato non solo la ricezione dell'opera, ma l'immaginario culturale in cui si è sedimentata. Secondo Berman, la ritraduzione nasce proprio dall'esigenza di correggere la tendenza deformante delle prime traduzioni, che spesso privilegiano l'adattamento alla cultura ricevente a scapito della specificità del testo originale (Berman 1990). Ma i nomi *Shéhérazade*, *Dinarzade*, *Calife* sono diventati elementi costitutivi della cultura francese, cristallizzati nella memoria collettiva attraverso generazioni di lettori: è possibile, è legittimo sostituirli? La ritraduzione di Mardrus rappresenta invece la pulsione filologica della ritraduzione: il desiderio di restituire il testo originale con maggiore esattezza, interpretandolo secondo una sensibilità rinnovata verso la lingua e la cultura in cui è nato, anche a costo di turbare un orizzonte di attesa consolidato. La riflessione sul fatto che la nonna non

[1] «elle avait été révoltée par l'immoralité du sujet et la crudité de l'expression» (Proust 1988, 230).
[2] «qu'aurait-elle dit en voyant déjà déformé sur la couverture le titre de ses *Mille et Une Nuits*, en ne retrouvant plus, exactement transcrits comme elle avait été de tout temps habituée à les dire, les noms immortellement familiers de Shéhérazade, de Dinarzade, où débaptisés eux-mêmes, si l'on ose employer le mot pour des contes musulmans, le charmant Calife et les puissants Génies se reconnaissaient à peine, étant appelés l'un le 'Khalifat', les autres, les 'Gennis'?» (Proust 1988, 231).

riconoscerebbe più quei «nomi immortalmente familiari» racconta il disorientamento che ogni ritraduzione può provocare in chi, come lei, ha interiorizzato le parole, le sonorità, le associazioni emotive, il ritmo, i moduli espressivi e le coordinate immaginarie disegnate dalla versione precedente. Come osserva Mona Baker, ogni traduzione è il prodotto di specifiche strategie traduttive che operano a diversi livelli testuali, e la ritraduzione mette in evidenza proprio il carattere storicamente situato di queste scelte (Baker 1992).

Il carattere generazionale della ritraduzione

Nel regalare al figlio entrambe le edizioni, la madre dà prova ancora una volta della sua intelligenza: pur riconoscendo in maniera intuitiva che il dialogo tra testo e lettore si rinnova storicamente, attribuisce la propria scelta a una presunta inadeguatezza, «per l'idea che, essendo una donna, da una parte credeva di mancare dell'indispensabile competenza letteraria, dall'altra non s'arrogava il diritto di giudicare le letture d'un giovane uomo in base a ciò che urtava la sua sensibilità» (Proust 1989, 63)[3]. Dietro questa modestia si nasconde una fine comprensione teorica: non imponendo una sola versione, la madre riconosce quella che Itamar Even-Zohar chiamerebbe la dinamica del polisistema letterario (Even-Zohar 1978), cioè la consapevolezza che diverse traduzioni possono coesistere e rispondere a diverse esigenze culturali.

Inoltre, la repulsione della madre per la «licenziosità» e la «crudezza» della versione di Mardrus mostra come la ritraduzione sia un rivelatore ideologico: ogni traduzione porta con sé i valori, i tabù e le sensibilità di un'epoca. Quello che disturba la madre non è il tradimento del testo originale, ma la perdita di un decoro borghese che la versione di Galland aveva saputo preservare, mantenendo il fascino esotico dentro i limiti della convenienza sociale. La ritraduzione è uno specchio delle trasformazioni culturali: Galland aveva addomesticato l'Oriente per il gusto settecentesco, adattandolo alle convenzioni del suo tempo; Mardrus restituisce invece una sensualità più cruda, rispondendo alle nuove curiosità e alle maggiori libertà tardottocentesche. La ritraduzione è un atto culturale

[3] «à cause […] du sentiment qu'étant une femme, d'une part elle manquait, croyait-elle, de la compétence littéraire qu'il fallait, d'autre part qu'elle ne devait pas juger d'après ce qui la choquait les lectures d'un jeune homme» (Proust 1988, 230).

complesso che rinegozia il rapporto tra testo di partenza e cultura di arrivo, un gesto duplice che oscilla continuamente tra conservazione e trasformazione, tra le ragioni della tradizione e le esigenze del presente. In questo senso, la scelta della madre di dare al figlio entrambe le edizioni non è solo un gesto di saggezza pedagogica, ma anche il riconoscimento implicito che ogni epoca ha diritto alla propria lettura del mondo, e che il dialogo tra le generazioni passa anche attraverso la molteplicità delle traduzioni.

Un progetto di ricerca in evoluzione

Il presente volume si inserisce in un progetto di ricerca pluriennale, inaugurato dalle conferenze *Una conversazione infinita - Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni* (17-18 maggio 2021) e *Riscrivere il secolo lungo – Ottocento e traduzion*e (16-17 maggio 2022) presso l'Università di Trento. Con il volume *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici* (Bibbò e Lorandini 2023), abbiamo esplorato le dinamiche ritraduttive attraverso una serie di casi studio che vanno dalle ritraduzioni ottocentesche del *Don Chisciotte* alle ultime ritraduzioni di Orwell, passando per la traduzione della Bibbia realizzata da Buber e Rosenzweig e le riletture novecentesche di Villon, fino alle recenti ritraduzioni italiane di *Billy Budd* di Melville, di *Cent'anni di solitudine* di García Márquez, e della *Peste* di Camus. La scelta di approfondire la letteratura per ragazzi ci ha poi spinto a organizzare il convegno *Ritradurre la letteratura per ragazzi*, che si è svolto all'Università di Trento dal 5 al 7 dicembre 2023. In questi anni, il carattere collaborativo del nostro progetto ha alimentato un dialogo costante con studiosi e studiose che hanno condiviso con noi riflessioni, prospettive critiche e nuovi spunti di ricerca (cfr. Nasi et al. 2024), e una rete di iniziative complementari ha animato e continua ad animare il nostro impegno nel creare spazi di confronto multidisciplinare.

Il nostro interesse, infatti, non risiede tanto nel concetto di ritraduzione *per se*, quanto piuttosto nel campo di possibilità che si dischiude osservando la letteratura da questa prospettiva. Perché si ritraduce? Come, quando si ritraduce? Chi lo fa e per chi? Queste domande, indirizzate a testi specifici, permettono di comprendere il fenomeno letterario nella sua complessità, superando le divisioni disciplinari che purtroppo spesso limitano i nostri studi. Filologia, linguistica, storia letteraria, sociologia della letteratura, storia delle idee, traduttologia, storia dell'editoria: gli ambiti coinvolti riflettono

quello che ispirandoci a Gadda ci è piaciuto definire il «gomitolo delle concause» (Bibbò e Lorandini 2023, 13) alla base della ritraduzione. La ricerca contemporanea ha infatti messo in discussione da tempo l'idea di un progresso lineare verso una traduzione sempre migliore, preferendo invece la concezione plurale della traduzione suggerita da Matthew Reynolds per cui le diverse versioni formano un prisma di interpretazioni che si arricchiscono a vicenda senza necessariamente cancellarsi (Reynolds 2019). Yves Gambier aveva già d'altronde sottolineato che la ritraduzione non può essere vista unicamente come una correzione del passato, perché risponde ai mutevoli bisogni comunicativi e culturali di ogni epoca (Gambier 1994).

Un territorio di sperimentazione

La ritraduzione della letteratura per ragazzi e ragazze è attraversata da una duplice tensione: la volontà di preservare il patrimonio culturale e la necessità di adattarlo alle sensibilità, ai linguaggi e ai valori delle nuove generazioni. Questa letteratura è difficile da circoscrivere e occupa una posizione paradossale: benché le sia riconosciuta una collocazione ancora marginale nel panorama degli studi letterari, ha un valore centrale nella formazione del canone nazionale e transnazionale. La letteratura per ragazzi tende a essere adattata, rivista, rimaneggiata e ritradotta forse anche più spesso della letteratura cosiddetta per l'età adulta, e certamente con una libertà che non tocca quest'ultima. Viene inoltre spesso percepita come letteratura di consumo, pagando questo pregiudizio con una certa vulnerabilità alle varie forme di manipolazione intra e interlinguistica, e non è raro che i suoi testi siano modificati per ragioni ideologiche. André Lefevere ha identificato nella traduzione una delle principali forme di riscrittura attraverso cui si esercita il controllo culturale e ideologico sui testi letterari (Lefevere 1992), fenomeno particolarmente evidente nel caso della letteratura per l'infanzia, dove le dinamiche di potere tra adulti e bambini si riflettono nelle scelte traduttive.

La componente formativa e sociale di queste opere influenza profondamente la loro ritraduzione, creando un complesso rapporto con il doppio destinatario a cui si rivolge (cfr. Pederzoli 2013), cioè il pubblico dei ragazzi e delle ragazze e quello degli adulti mediatori (genitori, insegnanti, bibliotecari, eccetera).

Dalle favole antiche ai fumetti moderni

I saggi qui raccolti esplorano la complessa dinamica tra tradizione e innovazione nella letteratura per ragazzi e ragazze attraversando epoche diverse e mettendo in luce tre fenomeni che si intrecciano tra loro: le metamorfosi dei testi fondativi, i processi di canonizzazione e l'urgenza di confrontarsi con il presente. La prima parte, *Sono solo favole e fiabe?*, si concentra sulle trasformazioni di testi che hanno attraversato secoli e culture, mostrando come ogni passaggio traduttivo ridefinisca la forma e la destinazione di un'opera. Caterina Mordeglia presenta una panoramica della fortuna della favola esopica dalle origini antiche fino al Novecento, mostrando come le tre componenti strutturali fondamentali (*brevitas, allegoria, moralitas*) si adattino al mutare del pubblico e delle funzioni educative. Luca Morlino si concentra su tre riadattamenti italiani del *Roman de Renart* – le versioni per ragazzi di Gastone Foggi (1929) e Fernando Palazzi (1934) confrontate con quella più colta di Salvatore Battaglia (1945) – , dove le strategie di semplificazione per il pubblico infantile dialogano con esigenze di conservazione del patrimonio letterario medievale. Angela Albanese ripercorre il destino paradossale de *Lo Cunto de li cunti* di Giambattista Basile attraverso quattro adattamenti significativi (Ferri 1889, Scalera 1928, Fanti 1960, Piumini 2020), dimostrando come l'opera, mai concepita per bambini, sia sopravvissuta solo attraverso progressive riscritture edulcorate che ne hanno frainteso la natura originaria garantendone però la trasmissione. La dinamica del recupero attraverso la necessità di nuovi adeguamenti torna anche nell'analisi di Luca Baruffa delle *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm, che evidenzia all'interno delle saghe la presenza di una concezione proto-ecologica della natura, sottolineando come l'unica traduzione italiana parziale del 2014 abbia privilegiato gli aspetti soprannaturali a scapito della dimensione ecoculturale. La prima parte si chiude con lo studio di Silvia Bonavero su tre traduzioni italiane di *Cendrillon* di Perrault – quelle di Carlo Collodi (1876), Elena Giolitti (1957) e Ida Porfido (2002) – che mostra come ogni traduzione sia condizionata dal contesto storico e dalle diverse concezioni dell'infanzia.

Processi di canonizzazione

La seconda parte, *Diventare grandi... classici*, affronta il delicato processo della canonizzazione letteraria attraverso cinque casi

esemplari. Eleonora Gallitelli ripercorre la storia delle traduzioni italiane di *Alice's Adventures in Wonderland* attraverso l'analisi dei paratesti, dalla prima traduzione addomesticante di Pietrocòla-Rossetti (1872) a quelle contemporanee, dimostrando come Alice sia diventata un prisma per leggere la storia culturale italiana dal Risorgimento ai giorni nostri, e rivelando una parabola traduttiva caratterizzata dall'eccesso interpretativo. La dinamica dell'assimilazione culturale è presente anche nell'analisi di Claudia Tatasciore sulle ritraduzioni de *I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár durante il Ventennio fascista, che spiega come questo romanzo ungherese sia diventato un classico italiano attraverso un graduale processo di appropriazione ideologica. Giulia De Florio analizza due recenti traduzioni italiane di *Krokodil* di Kornej Čukovskij, evidenziando le sfide specifiche della traduzione della poesia russa per l'infanzia e le lacune nella ricezione della letteratura russa per bambini in Italia. Simona Mambrini studia il progetto di ritraduzione dei libri di *Mary Poppins* di P.L. Travers intrapreso da Rizzoli dal 2017, analizzando il delicato equilibrio tra rispetto filologico e sensibilità contemporanea nel riattualizzare classici con contenuti oggi problematici. La seconda parte si conclude con l'analisi comparativa di Chiara Denti e Valeria Illuminati su due versioni francesi de *Il pianeta degli alberi di Natale* (1962) di Gianni Rodari, che integra studi traduttologici, storia dell'editoria e sociologia della traduzione per comprendere le diverse fortune di un testo italiano all'estero.

Negoziare il presente

L'ultima parte, *Ritradurre il mondo che cambia*, affronta alcune delle questioni più urgenti della contemporaneità, quando la ritraduzione si confronta con questioni identitarie, di genere e di rappresentazione culturale. Franco Nasi esamina le strategie traduttive italiane de *Le avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain, mostrando come otto traduzioni (dalla prima di Orsi e Rowolle del 1909 a quella di Stella Sacchini del 2016) abbiano affrontato la complessità linguistica del testo originale e la resa della lingua vernacolare dei personaggi, con particolare attenzione alle soluzioni «stranierizzanti» che mantengono la specificità stilistica e culturale del testo. Il confronto con contenuti controversi del passato emerge nello studio di Thea Rimini che ricostruisce la storia editoriale italiana di Tintin concentrandosi sulla ritraduzione di *Tintin in Congo* realizzata da Giovanni Zucca nel 2011 per Rizzoli-Lizard, evidenziando le strategie traduttive adottate per

rendere il francese sgrammaticato dei personaggi congolesi senza cedere alle pressioni della *political correctness*. Concentrandosi su dinamiche di segno opposto, Anna Travagliati studia l'audace operazione di riscrittura di tre fiabe classiche (da George Sand e Hans Christian Andersen) realizzata da Adela Turin per la casa editrice DALLA PARTE DELLE BAMBINE tra il 1977 e il 1980, applicando le strategie di traduzione femminista per trasformare narrazioni patriarcali in storie emancipatrici. La terza parte si conclude con la riflessione di Roberta Pederzoli che propone un approccio interdisciplinare alla ritraduzione che supera la tradizionale *retranslation hypothesis*, mostrando attraverso un corpus eterogeneo di opere per l'infanzia come le ritraduzioni riflettano l'evoluzione delle rappresentazioni di genere e delle questioni identitarie negli ultimi cinquant'anni.

Verso nuovi equilibri

Per valutare con consapevolezza le scelte di traduttori e traduttrici è necessario considerare prefazioni, note, titoli come spazi cruciali in cui si negozia il significato di un'opera e anche i fattori extratestuali che determinano queste scelte, cioè i contesti editoriali, le ideologie dominanti, le aspettative del pubblico, le dinamiche del mercato. Ogni nuova traduzione della letteratura per ragazzi e ragazze è un gesto filologico, una scelta educativa e una presa di posizione culturale: dice chi intendiamo essere per i nostri figli, quali eredità vogliamo trasmettere e quali vogliamo invece mettere in discussione. Come possiamo preservare l'integrità di un'opera rendendola ancora appassionante? L'attenzione crescente verso questioni di genere e di inclusività, l'emergere di una nuova sensibilità ecologica e multiculturale ci spingono a interrogarci sull'equilibrio tra conservazione e attualizzazione, e ci fanno capire ancora una volta quanto sia inadeguata la tradizionale dicotomia tra fedeltà e tradimento in traduzione. La ritraduzione è spesso motivata non tanto da insufficienze della traduzione precedente, quanto dal desiderio di proporre nuove letture che riflettano sensibilità culturali emergenti (cfr. Brownlie 2006).

La madre del narratore proustiano aveva già intuito quello che i saggi qui raccolti confermano e che ci pare oggi essenziale: non consegnare alle nuove generazioni una sola versione del mondo, ma provare a trasmettere la molteplicità di visioni che la cultura umana ha elaborato nel tempo. La sua lungimiranza pedagogica è una guida

preziosa perché attraverso questa ricchezza di prospettive sembra ancora possibile sviluppare lo spirito critico che permette di abitare creativamente il futuro, scoprendo magari che il passato custodisce già le parole per immaginarlo.

Bibliografia

Baker, Mona (1992) *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London-New York: Routledge.

Berman, Antoine (1990) *La retraduction comme espace de la traduction*. «Palimpsestes» 4: 1-7.

Bibbò, Antonio e Francesca Lorandini (a cura di) (2023) *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici*. Modena: Mucchi.

Brownlie, Siobhan (2006) *Narrative Theory and Retranslation Theory*. «Across Languages and Cultures» 7.2: 145-170.

Even-Zohar, Itamar (1978/1990) *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. «Poetics Today», XI.1: 45-51.

Gambier, Yves (1994) *La retraduction, retour et détour*. «Meta», 39.3: 413-417.

Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York: Routledge.

Nasi, Franco, Ornella Tajani, Antonio Bibbò, Francesca Lorandini (2024) "*Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici", a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini (Modena, Mucchi editore, 2023)* – Discussione a cura di Carmen Gallo e Gennaro Schiano. «SigMa» 8: 525-546.

Pederzoli, Roberta (2013) *La traduction de la litterature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: Peter Lang.

Proust, Marcel (1988) *À la recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe II* [1922], a cura di Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard.

Proust, Marcel (1989) *Alla ricerca del tempo perduto. Sodoma e Gomorra II*, edizione diretta da Luciano De Maria, a cura di Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, tr. it. di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori.

Reynolds, Matthew (a cura di) (2019) *Prismatic Translation*, Cambridge: Legenda.

Prima parte

Sono solo favole e fiabe?

Caterina Mordeglia

Ritradurre (e riscrivere) la favola antica

Dopo una panoramica sulle caratteristiche costitutive del genere della favola esopica e sulla sua utilizzazione didattica nel mondo antico e medievale, il saggio presenta modalità ed esempi della pratica di traduzione e ritraduzione – in latino ma anche nelle varie lingue nazionali, nonché in dialetto – che, sia in ambiente scolastico, sia in ambiente letterario, hanno interessato questo genere così fertile attraverso i secoli.
Parole chiave: *favola esopica, Fedro, Romulus, Favola umanistica, La Fontaine.*

After an overview of the constitutive characteristics of the genre of the Aesopic fable and its didactic use in the ancient and medieval world, the essay presents examples showing how this prolific genre was translated and re-translated through the centuries in Latin, in the various national languages, as well as in regional dialects, both in schools and in the literary field.
Keywords: *Aesopic fable, Phaedrus, Romulus, Humanistic fable, La Fontaine.*

Quale premessa al mio contributo incentrato sulle ritraduzioni della favola antica ritengo necessario richiamare innanzi tutto quelli che sono i confini retorici e compositivi del genere stesso e, in secondo luogo, i termini in cui esso è stato considerato, nel tempo, 'letteratura per ragazzi'.

Quando parliamo di favola antica ci riferiamo essenzialmente alla favola esopica, un genere letterario compatto e longevo (Cfr. Mordeglia 2016). L'aggettivo 'esopico' non rimanda necessariamente alla paternità del leggendario Esopo, che la tradizione colloca tra VII e VI secolo a.C. e considera l'inventore del genere in quanto sotto il suo nome ci è giunta la prima collezione di favole dell'antichità. Piuttosto questo aggettivo indica, in termini generali, la corrispondenza a una serie di costanti strutturali e retoriche, prima ancora che tematiche, che perdurano attraverso i secoli nel pur variegato panorama dei componimenti autonomi e delle collezioni, autoriali e non, che il tempo ci ha tramandato e che, per lo più, sono frutto di ritraduzioni e riscritture.

Scevra da ogni presenza del magico e del meraviglioso propri della fiaba, con cui condivide l'origine orientale, la favola esopica si contraddistingue per tre componenti strutturali fondamentali: *brevitas*, *allegoria*, *moralitas*.

La *brevitas*, ovvero la concisione formale, va intesa non soltanto come ideale stilistico e retorico – sono infatti numerose le favole

lunghe –, ma soprattutto logico: la tensione dialettica tra i due protagonisti (o gruppi di protagonisti), su cui si basa essenzialmente la narrazione, prevede un meccanismo serrato di azione/reazione che lascia poco spazio alle digressioni. La stessa definizione dei personaggi è in genere affidata a descrizioni brevi e incisive, talvolta alla pregnanza di un solo termine: il *laniger* – cioè il 'lanuto', il 'batuffolo di lana' – con cui Fedro designa il povero agnello in balia del lupo – definito *latro*, cioè 'predatore' - racchiude tutta la tenera fragilità della povera vittima e al contempo il suo fatale destino (I, 1, 3-8):

> […] Tunc fauce improba
> latro incitatus iurgii causam intulit.
> «Cur», inquit, «turbulentam fecisti mihi
> aquam bibenti?». Laniger contra timens:
> «Qui possum, quaeso, facere, quod quereris, lupe?
> A te decurrit ad meos haustus liquor».
>
> […] ed ecco che il predone, stimolato dalla sua gola maledetta, tirò fuori un pretesto per litigare. «Perché», disse, «mi hai intorbidato l'acqua proprio mentre bevevo?». E il lanuto, pieno di paura, risponde: «Scusa. Lupo, come posso fare quello che recrimini? È da te che scorre giù l'acqua fino alle mie labbra». (Fedro e Aviano 2005, 140-141)

Il carattere allegorico della narrazione (*allegoria*) è riconducibile soprattutto alla personificazione degli animali, che della favola esopica sono protagonisti, se non esclusivi, di certo privilegiati, ed è evidenziato nella trattatistica retorica sia antica sia medievale, come attestano Prisciano (*Praeexercitamina*, 1):

> Fabula est oratio ficta verisimili dispositione imaginem exhibens ueritatis,
>
> La favola è un discorso inventato, che mostra la verità attraverso la presentazione del verisimile (Prisciani Caesariensis 1987, 33, trad. mia).

e Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, I 40):

> Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae. Quae ideo sunt inductae, ut fictorum mutorum animalium inter se conloquio imago quaedam uitae hominum nosceretur,
>
> I poeti chiamarono le favole dal verbo 'fari', cioè 'dire', poiché si tratta di azioni non compiute realmente ma rappresentate attraverso la parola. Esse sono rappresentate in maniera tale che attraverso il dialogo tra animali fittizi

e muti si possano conoscere gli aspetti della vita degli uomini (Isidoro di Siviglia 2004, vol. I, 178-179).

Infine, l'insegnamento etico, la *moralitas*, di solito esplicitato dopo la narrazione (*epimythion*), talvolta anche prima (*promythion*), richiama normalmente alla capacità di sopravvivere dinnanzi alle avversità dell'esistenza e alla supremazia della natura. È solo a partire dall'età tardoantica, con la diffusione di una nuova visione dell'esistenza e la risemantizzazione dei simboli animali a opera dei Padri della Chiesa, che la morale si modifica progressivamente in senso cristiano, condizionando spesso testo e contesto del modello antico (cfr. Bertini 1985).

Queste caratteristiche formali restano costanti attraverso i secoli nel corso della lunga vita di questo genere letterario. Quando variano – in parte o totalmente – non possiamo più parlare di favola esopica, bensì dobbiamo riferirci a una delle sue numerose evoluzioni nel corso del tempo. È questo, per esempio, il caso del *Roman de Renart*, non più 'favola' ma 'epica animale', o anche delle parabole dei predicatori francescani e domenicani, che nel Basso Medioevo prenderanno spunto dalle favole esopiche per insegnare la morale cristiana ai fedeli (cfr. Mann 1993, 172).

Molti sono i veicoli che garantiscono alla favola esopica la sopravvivenza nell'Antichità e nel Medioevo. Il più importante è certamente la scuola. Qui la favola assolve a una duplice funzione didattica: da un lato, la brevità e lo stile semplice propri del genere favoriscono l'apprendimento della lingua – il latino o il greco, a seconda dei casi – e della sintassi; dall'altro, la morale sottesa alla narrazione, priva di riferimenti alla contemporaneità, e dunque adattabile in astratto a tutte le situazioni e a tutte le epoche, trasmette un messaggio educativo che muta duttilmente attraverso i secoli, adattandosi alle esigenze socio-culturali del momento, messaggio reso più accattivante grazie all'attrazione empatica che nelle culture di tutti i tempi gli animali esercitano sull'uomo.

L'inserimento nei canoni scolastici tardoantichi e medievali garantì a numerosi testi, sia greci sia latini, una notevole fortuna, non sempre proporzionata al loro reale valore letterario. Solitamente raccolti in antologie più o meno ampie, più o meno celebri, se si escludono poche personalità autoriali certe di cui spesso conosciamo solo il nome, tali testi sono per lo più opera di figure sbiadite di maestri e allievi, destinati a restare nell'anonimato. I maestri riscrivevano il testo dei modelli per adattarlo alle loro lezioni; gli studenti si esercitavano

a tradurlo, ad ampliarlo o riassumerlo, parafrasarlo o versificarlo, secondo una scala di difficoltà commisurata al livello di apprendimento e con esiti proporzionati alle capacità individuali.

In questo senso la favola esopica nell'Antichità e nel Medioevo è sicuramente da considerarsi un genere per ragazzi, anzi, anche per bambini, come ci attesta Quintiliano nel II secolo d.C. nel suo manuale per il perfetto oratore intitolato *Institutio oratoria* (I 9, 2-3):

> Igitur Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant: versus primo solvere, mox mutatis verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, qua et breviare quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur.
>
> Dunque i ragazzi imparino a raccontare con parole semplici e misurate le favolette di Esopo, che seguono subito dopo alle favole delle nutrici, e in un secondo tempo a riprodurne per iscritto la loro forma essenziale, prima sciogliendone i versi, poi interpretandole mutando le parole, quindi parafrasandole in maniera più libera, in modo che si riesca a sintetizzare e arricchire alcuni particolari conservando il senso voluto dal poeta (Quintiliano 1968, vol. I, 56).

Quintiliano ci testimonia come la favola venisse usata con i bambini fin dalla più tenera età per insegnare loro prima a esprimersi nel parlare e, successivamente, nella composizione scritta, in una forma stilistica sempre più curata ed evoluta mano a mano che si progrediva nel livello scolastico, fino ad arrivare a rielaborazioni del modello in versi e in prosa retoricamente elaborate.

Nella Grecia classica ed ellenistica, dove la favola esopica viene pure utilizzata nella prassi didattica, le riscritture scolastiche rielaborano la forma ma restano sempre nel confine della lingua greca (cfr. van Dijk 1997). Diversamente, gli studenti della Roma imperiale hanno a disposizione antologie che raccolgono materiale favolistico di matrice esopico-fedriana bilingue greco/latino o semplicemente latino, frutto della traduzione del modello esopico greco. Per questo motivo, non a caso, tali antologie sono genericamente indicate nei manoscritti e negli inventari medievali con il nome di *Aesopus Latinus* o *Aesopi fabulae*.

Per quanto riguarda il caso delle antologie bilingui, un esempio molto interessante ci è fornito dalla raccolta tardoantica inglobata in quel manuale di scuola noto con il nome di *Hermeneumata pseudo-Dositheana*, in quanto per lungo tempo falsamente attribuito al grammatico greco tardoantico Dositeo (cfr. Mordeglia 2017).

Si tratta di un'antologia giuntaci in due diverse redazioni, che comprende poco più di una quindicina di favole – per la precisione 18 nella redazione leidense e 17 in quella parigina – e che attesta la pratica traduttiva scolastica dal greco al latino e dal latino al greco nei territori dell'Impero romano. La peculiarità di tale raccolta, che costituisce la prima testimonianza latina di alcune favole molto note come quella della cicala e della formica, è che l'impaginazione dei manoscritti che la tramandano, con il testo di L1 e L2 su colonne affiancate, ci consente di verificare i procedimenti di conversione lessicale attuati nelle scuole tardoimperiali da studenti alle prime armi con lo studio del latino o del greco. Ci troviamo dunque di fronte a traduzioni elementari, favorite dal linguaggio e dalla sintassi molto semplice delle favole.

Nasce come traduzione anche l'opera del poeta latino Fedro, liberto di Augusto che visse la sua vita adulta sotto Tiberio[1]. Per la precisione, una traduzione latina del modello greco Esopo, probabilmente già filtrato attraverso raccolte antologiche greco-latine e poi via via arricchito da Fedro con altri modelli o con spunti narrativi inediti. Tuttavia, non si tratta di una traduzione *ad verbum* – cioè letterale come nel caso delle traduzioni scolastiche –, bensì piuttosto di una traduzione ispirata a quei principi del *vertere* – inteso come traduzione artistica, di fatto un libero adattamento, se non una vera e propria riscrittura –, che ha ispirato la quasi totalità della produzione letteraria latina impegnata a emanciparsi dai modelli letterari e culturali greci[2].

Con Fedro il genere esopico si emancipa per la prima volta dalla dimensione prettamente educativa di 'letteratura per ragazzi', diventando strumento di denuncia sociale, di esibizione poetica e letteraria, di acuta e divertita osservazione del mondo contemporaneo.

La scuola – antica, tardoantica e poi medievale – non legge Fedro perché *letteralmente* non lo comprende a causa del senario giambico in cui sono scritte le sue favole, ma anche non ne comprende il raffinato progetto poetico da lui operato su un genere letterario fino ad allora considerato minore. Lo legge però attraverso le scialbe riscritture in prosa delle sue favole nate in ambiente scolastico e attribuite a un

[1] Questa è l'opinione prevalente della critica testimoniata dalla tradizione, non da tutti condivisa. Sullo *status quaestionis* cfr. Mordeglia 2014 e Canfora 2017.
[2] Cfr. Pisi 1979 e, più nel dettaglio relativamente alle favole dei primi 3 libri, Gartner 2015 e 2021.

certo *Romulus*[3]. *Romulus* resterà per tutto il Medioevo l'*alter ego* di Fedro, fintanto che nel 1596 Pierre Pithou non pubblicherà l'*editio princeps* delle favole sulla base del manoscritto carolingio, oggi conservato alla Pierpont Morgan Library di New York sotto la segnatura ms. M. 906, che cita appunto il nome del poeta latino nell'*inscriptio* al testo[4].

L'Occidente medievale, tranne in rare eccezioni, non conosce il greco: *Graecum est non legitur* annotavano gli amanuensi quando trovavano nelle loro copie termini greci e dunque non legge Esopo. La tradizione della favola antica, pertanto, si diffonde in tutta Europa attraverso Fedro sotto le mentite spoglie del *Romulus*, in particolare nella sua redazione nota come *Gallicana*, dalla denominazione – fuorviante ma tuttora seguita – attribuitale dall'editore George Thiele nella sua edizione del 1910[5].

È a partire da questo momento che per la favola esopica si può iniziare a parlare di *ritraduzioni*, poiché il testo del *Romulus* costituisce la base per i volgarizzamenti delle favole fedriane nelle diverse lingue europee. Ne è un esempio l'anonimo *Esopet* scritto in medio-nederlandese nella metà del XIV secolo, che attualizza il modello antico cristianizzandone i significati morali (Bertagnolli 2017). Di riscrittura, più che di volgarizzamento – e dunque *ritraduzione* –, si può parlare anche per le favole di Maria di Francia scritte in versi alla fine del XII secolo in antico francese (Morosini 2006)[6]. Le prime 40 favole di questa raccolta sono liberamente ispirate al *Romulus* attraverso la mediazione delle versioni circolanti nei paesi anglo-normanni, calando i motivi esopici nel contesto feudale, con tutto il retroterra socio-culturale che ne consegue. La stessa Maria, nell'epilogo alla sua raccolta (vv. 13-19), sottolinea il lavoro di ritraduzione da lei compiuto, volgendo in francese la versione inglese delle favole curata da un certo re Alfredo (probabilmente da identificarsi con il fondatore

[3] Una sintesi sulle riscritture mediolatine di Fedro e sulle diverse redazioni del *Romulus* si legge in Mordeglia 2016.
[4] L'*inscriptio* del I libro in P riporta precisamente: FEDRI AUGUSTI LIBERTI LIBer FABULaRUm. Sulle implicazioni storico-biografiche e letterarie che tale indicazione comporta cfr. Mordeglia 2014, in particolare alle pp. 130-131. Per una chiara sintesi sulla tradizione manoscritta di Fedro cfr. Fiesoli 2014 (in particolare alle pp. 114-119) e Gatti 2014.
[5] Il testo aggiornato della *recensio Gallicana* del *Romulus* si legge ora in Martorana 2024.
[6] Sul rapporto tra la tradizione favolistica latina e le favole di Maria di Francia cfr. Mordeglia 2024.

del convento di Shaftesbury presso cui Maria fu badessa), a sua volta traduzione dell'*Esopus Latinus* (cioè del *Romulus*):

Esope apelë um cest livre,
kil translata e fist escrivre,
de Griu en Latin le turna.
Li reis Alvrez, ki mult l'ama,
le translata puis en Engleis,
e jeo l'ai rimé en Franceis,
si cum jol truvai, proprement

Questo libro si chiama Esopo;
fu infatti Esopo a tradurlo dal greco in latino e a farlo comporre.
Il re Alfredo, a cui piaceva molto l'Esopo,
volle tradurlo in inglese,
e io, esattamente come l'avevo trovato,
l'ho messo in versi francesi (Morosini 2006, 170-171).

Sia nel caso dell'*Esopet*, sia nel caso delle favole di Maria di Francia – è bene ricordarlo – la favola perde la sua dimensione di 'letteratura per ragazzi'. Nel caso dell'*Esopet*, come accade nel Basso Medioevo per le raccolte dei predicatori, l'insistenza sul messaggio morale allarga la dimensione del *target* a tutti i destinatari cristiani (Prologo, vv. 1-4):

Ich wille u, in die ere ons heren,
bi beesten en*de* bi vogelen leren,
wisen en*de* wel bedieden
die nature van den lieden.
[…]
Selke liede horen gh*er*ne tgoede:
dat es die semple en*de* die vroede.
Bedi en latic niet nochtan
ic en sal segghe*n* dat ic can,
bedi en es no wijf no man,
hine magh*er* lere*n* vroescap an.

Voglio insegnarvi, in onore di Nostro Signore,
grazie a bestie e uccelli,
a mostrare e spiegare bene
la natura degli uomini.
[…]
Alcuni uomini ascoltano volentieri ciò che è giusto:
sono gli uomini semplici e gli uomini saggi.
Proprio per questo non tralascerò
di dire quello che so,

perché non esiste né donna né uomo/
che non possa imparare qualcosa di saggio (Bertagnolli 2017, 29-34).

Nel caso di Maria il destinatario delle favole è invece da identificarsi nell'*élite* culturale di quel mondo feudale di cui descrive luci e ombre, spostando il messaggio dal piano educativo a quello socio-politico, come farà poi La Fontaine – e come in parte aveva già fatto lo stesso Fedro –, in una linea di continuità attraverso i secoli.

Il processo di traduzione, ritraduzione e riscrittura della favola antica si intensifica ancora di più nei secoli a seguire.

Nell'Umanesimo, quando, di pari passo con la riscoperta dei classici, materiale e culturale, si reintroduce la conoscenza del greco, si riscopre Esopo, i cui manoscritti dovevano probabilmente circolare in Italia nella seconda metà del XIV secolo a seguito dei rapporti commerciali e culturali che intercorrevano tra Bisanzio e Venezia. I più celebri umanisti del tempo, da Ermolao Barbaro il Vecchio (*Aesopi Fabulae*, 1422) a Lorenzo Valla (*Fabulae Aesopicae*, 1438) a Rinuccio Aretino (*Fabulae Aesopicae*, 1448), colti da entusiasmo per l'Esopo redivivo, si impegnarono non solo nel tradurre in latino l'originale greco, ma anche a comporre favole occasionali[7], conferendo nuovamente al genere uno statuto letterario dopo il ruolo prevalentemente funzionale che aveva giocato nel Medioevo. Queste traduzioni latine furono spesso a loro volta ritradotte in volgare[8].

Il Rinascimento, accanto a un proliferare di manifestazioni letterarie affini ma altre rispetto alla favola esopica, quali l'apologo, la novella, la facezia, l'emblema, ci offre testimonianze del genere quasi esclusivamente in volgare, sulla scia della tradizione dei volgarizzamenti del materiale esopico-fedriano latino largamente attestata nel Medioevo. Si distingue una sola raccolta latina, che intende porsi in continuità con i modelli classici. Si tratta delle *Fabulae centum* di Gabriele Faerno, pubblicate nel 1563, che, incluse nei programmi scolastici della Controriforma proprio per il loro recupero della tradizione e per la loro finalità pedagogica, vennero tradotte in Francia, Germania e Paesi Bassi e godettero di grande fortuna in tutta

[7] Cfr. rispettivamente: Ermolao Barbaro il Vecchio, *Aesopi fabulae*, 1422 (cfr. Cocco 1994); Lorenzo Valla, *Fabulae Aesopicae*, 1438 (cfr. Vallensis 2003); Rinucio Aretino, *Fabulae Aesopicae*, 1448 (cfr. Rinucius Aretinus 1993).
[8] È per esempio il caso delle favole di Rinucio Aretino, che furono volgarizzate in dialetto napoletano da Francesco del Tuppo (*Esopo*, 1481-1485, su cui cfr. Rovere 2017).

Europa (Cfr. Marcozzi 2005). Molto celebre è la traduzione che ne fece Charles Perrault a Parigi nel 1699.

Sarà tuttavia solo un secolo più tardi che la favola esopica troverà la sua piena consacrazione in ambito europeo con Jean de La Fontaine. Le due edizioni delle sue *Fables*, pubblicate rispettivamente nel 1668 e nel 1678-79, di cui la prima in particolare si presenta, dichiaratamente, più vicina per struttura e temi narrativi alla tradizione di Esopo e di Fedro, ottennero un successo straordinario che rilancia il genere, sdoganandolo definitivamente dall'interesse quasi esclusivo di eruditi e studenti. Contaminando tra loro le varie fonti, antiche e moderne, classiche e orientali[9], le favole di La Fontaine, scritte con uno stile fluido ed elegante, mascherano sotto la veste allegorica dei personaggi la satira contro la corte di Luigi XIV e avranno ampia circolazione e ricezione nei secoli successivi.

La Fontaine doveva possedere la *Mythologia Aesopica*, la più celebre tra le numerose antologie favolistiche pubblicate dopo la riscoperta di Fedro, curata dal nipote di Pierre Pithou, Isaac Nevelet, nel 1610 e poi ristampata nel 1660. Essa comprendeva le favole di Esopo, Babrio, Fedro, Aviano e dell'*Aesopus Latinus* attribuito a Gualtiero Anglico, celeberrimo durante tutto il Medioevo, da qui ripreso da La Fontaine insieme ad Aviano. Ma con ogni probabilità La Fontaine leggeva Fedro nella traduzione in prosa allestita nel 1647 da Louis-Isaac Le Maître de Sacy per gli allievi delle Petits-Écoles di Port-Royal.

La Fontaine consolida definitivamente l'azione di diffusione in Europa dei temi favolistici antichi iniziata da Fedro, ma al contempo contribuisce a modificarne la forma del genere, da allora in poi meno vincolato alla *brevitas*. Non è un caso che la fine del XVII secolo e tutto il secolo XVIII, che, grazie al restaurato classicismo, al naturalismo scientifico e all'utilitarismo morale e civile propri dell'Illuminismo, costituisce il secolo d'oro della favola in quasi tutta Europa, vedano il moltiplicarsi di traduzioni e riscritture – spesso, come nel caso delle favole di Tommaso Crudeli, tradotte non dalla fonte greco-latina ma dallo stesso La Fontaine – che costituiscono però in buona sostanza delle operazioni culturali nuove e sono sempre più lontane dalla forma e dalla destinazione originarie.

Numerose sono per esempio in questi anni le traduzioni e gli adattamenti per la scena (cfr. Mordeglia 2024). La *pièce Les Fables d'Ésope, comédie* o *Ésope à la Ville* (Paris 1690), scritta dal drammaturgo

9 Sulle fonti classiche e orientali delle favole di La Fontaine rimando rispettivamente a Mordeglia 2019 e Dandrey 2025.

francese Edmé Boursault con protagonista lo stesso Esopo che racconta una quindicina di favole, godette di così grande fortuna da avere un séguito, *Ésop à la Cour* (1701), rappresentato postumo, e da essere tradotta in versi dall'architetto e drammaturgo londinese John Vanbruch nella commedia in 5 atti *Æsop* (1697). Sarà proprio l'opera di Vanbruch, messa in scena presso il Theatre Royal Drury Lane di Londra fino al 1720, a promuovere la conoscenza e la diffusione del testo di Esopo nell'Inghilterra del XVIII secolo.

In Italia nell'*Esopo alla moda* di Antonio Jerocades (1779) gli animali non solo parlano, ma addirittura cantano come i personaggi del melodramma. Non possiamo dunque più parlare di 'favola' bensì di "meloapologo". Jerocades, con la sua parafrasi italiana, vuole trasportare Fedro nella società contemporanea, riducendo le favole in forma di cantate destinate alla scena. Non è un caso che sia anche l'autore della *Lira focense*, la più celebre raccolta di poesia massonica del Settecento. La favola infatti è genere prediletto dalla massoneria, che sfrutta il travestimento animale per diffondere il proprio messaggio, contribuendo così al suo successo. All'insegna della commistione dei generi sono anche gli *Animali parlanti* (1802) di Giovan Battista Casti, che dilatano l'originaria brevità dell'apologo nella forma del poema eroicomico[10].

Tanta creatività si accompagna alle numerose teorizzazioni programmatiche sul genere pubblicate in Italia nella seconda metà del secolo sulla scorta dei cinque *Abhandlungen über die Fabel* di Johann Gottfried Lessing (1759) (cfr. Lessing 2004), i quali per primi riflettono in maniera articolata, oltre che sugli aspetti meramente formali e compositivi della favola, anche sulle sue potenzialità filosofiche. Ne sono celebri esempi l'*Origine della favola* di Lorenzo Pignotti (1782) e il *Saggio sopra la favola* di Aurelio Bertola (1788).

Il XVIII secolo segna dunque un vertice nella fortuna e nella diffusione europea della favola che resterà insuperato. Viceversa, si può addossare all'Ottocento la tendenza ad un affievolimento progressivo dell'interesse per il genere, che − dopo alcune testimonianze nella prima metà del secolo, tra cui si segnalano in particolare le favole in 7 libri del russo Ivan A. Krilov, scritte tra il 1808 e il 1820 ispirandosi alla tradizione esopica e a La Fontaine e

[10] Sulle riscritture favolistiche di Jerocades e la relativa trattatistica, come quella di Pignotti e Bertola, nel Settecento italiano, cfr. Di Ricco 2014. Specificatamente su Casti, cfr. Di Ricco 2017. Sull'evoluzione della favola in generale attraverso i secoli cfr. Filosa 1952 per il panorama italiano e, più succintamente, Rodler 2007 per quello europeo.

diffusamente tradotte (cfr. Colin 1978) − venne via via definitivamente relegato all'originario ruolo pedagogico. A trarne vantaggio fu la crescente fortuna del romanzo e della fiaba. Quest'ultima in particolare, che aveva già trovato nella Francia del XVII secolo la celebre testimonianza dei *Contes* di Charles Perrault (cfr. Perrault 2000), si arricchirà di nuovi stimoli creativi grazie all'opera, filologica ancor prima che narrativa, dei fratelli Jakob e Wilhelm Grimm. Le loro *Kinder- und Hausmärchen*, pubblicate in Germania per la prima volta nel 1812, attuano un recupero delle tradizioni letterarie e folkloriche mediolatine e germaniche, consacrandole a un successo duraturo e popolare che soppianterà definitivamente quello della favola (cfr. Rölleke 1985).

Il panorama sostanzialmente non cambia nel Novecento. La favola resta per lo più confinata ai margini della letteratura per bambini e, proprio nel momento in cui ritorna definitivamente al ruolo didattico delle sue origini, vede sgretolarsi quell'identità ben definita che aveva conservato, se pur con alterne fortune, attraverso i secoli. In Italia si registrano però alcune riscritture originali confinate per lo più nell'ambito della produzione dialettale, già fertile nei secoli precedenti. Carlo Alberto Salustri, meglio noto come Trilussa, all'inizio del secolo ci regala per esempio due personalissime riscritture in romanesco della favola del topo di campagna e del topo di città e di quella della cicala e della formica, per altro ispirate più al modello di La Fontaine che a quello classico.

Mi piace concludere questa carrellata di ritraduzioni (e riscritture) favolistiche –, inevitabilmente non esaustiva – proprio con la lettura della favola in dialetto romanesco dei due topi, a riprova della vivacità delle ritraduzioni dialettali e anche dell'adattabilità del genere, la cui morale può adattarsi tranquillamente, come vedremo, alla realtà dei giorni nostri:

> Un Sorcio ricco de la capitale
> invitò a pranzo un Sorcio de campagna.
> – Vedrai che bel locale,
> vedrai come se magna…
> – je disse er Sorcio ricco – Sentirai!
> Antro che le caciotte de montagna!
> Pasticci dorci, gnocchi,
> timballi fatti apposta,
> un pranzo co' li fiocchi! una cuccagna! –
> L'intessa sera, er Sorcio de campagna,
> ner traversà le sale

intravidde 'na trappola anniscosta;
– Collega, – disse – cominciamo male:
nun ce sarà pericolo che poi…?
– Macché, nun c'è paura:
– j'arispose l'amico – qui da noi
ce l'hanno messe pe' cojonatura.
In campagna, capisco, nun se scappa,
ché se piji un pochetto de farina
ciai la tajola pronta che t'acchiappa;
ma qui, se rubbi, nun avrai rimproveri.
Le trappole so' fatte pe' li micchi:
ce vanno drento li sorcetti poveri,
mica ce vanno li sorcetti ricchi (Fedeli 2017, 23).

Bibliografia

Bertagnolli, Davide (2017) *Esopet. Una raccolta di favole in nederlandese medio.* Trento: Tangram Edizioni Scientifiche.

Bertini, Ferruccio (1985) "Gli animali nella favolistica medievale dal *Romulus* al secolo XII". In *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo.* XXXI Settimana di Studio (Spoleto, 7-13 aprile 1983), 1031-1052. Spoleto: CISAM - Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (ora anche in Id., *Interpreti medievali di Fedro*, 77-87. Napoli: Liguori).

Canfora, Luciano (2017) "Un Fedro non favoloso". In Caterina Mordeglia, *Fedro e dintorni*, 11-16. Bologna: Pàtron.

Cocco, Cristina (a cura di) (1994) *Ermolao Barbaro il Vecchio. Aesopi Fabulae*, Genova: D.Ar.Fi.Cl.ET.

Colin, Maurice (a cura di) (1978) *Fables de Krylov. Traduction et commentaire*, Paris: Les Belles Lettres.

Dandrey, Patrick (2025)"L'inspiration orientale dans le second recueil des fables de La Fontaine". In *Fable Between East and West*, eds. Jeremy Lefkowitz and Caterina Mordeglia, Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo, in corso di stampa

Di Ricco, Alessandra (2014) "Nel Settecento italiano: contributo a una geografia della favola". In *'Lupus in fabula'. Fedro e la favola latina tra Antichità e Medioevo. Studi offerti a Ferruccio Bertini*, a cura di Caterina Mordeglia, 259-276. Bologna: Pàtron.

Di Ricco, Alessandra (2017) "Gli animali parlanti di Giovan Battista Casti". In *Animali parlanti. Letteratura, teatro, canzoni*, a cura di Caterina Mordeglia, 133-154. Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo.

Fedeli, Paolo (2017) "Superbia e saggezza dei topi". In *Animali parlanti. Letteratura, teatro, canzoni*, a cura di Caterina Mordeglia, 13-23. Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo.

Fedro e Aviano (2005) *Favole*, a cura di Giannina Solimano. Torino: UTET.

Fiesoli, Giovanni (2014/2022) "Le raccolte favolistiche antiche nei manoscritti e negli inventari medievali". In *'Lupus in fabula'. Fedro e la favola latina*

tra Antichità e Medioevo. *Studi offerti a Ferruccio Bertini*, a cura di Caterina, Mordeglia, 101-124. Bologna: Pàtron.

Filosa, Cesare (1952) *La favola e la letteratura esopiana in Italia dal Medioevo ai nostri giorni*, Milano: Vallardi.

Gärtner, Ursula (2015) *Phaedrus. Ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln*, München: C. H. Beck.

Gärtner, Ursula (2021) *Phaedrus. Ein Interpretationskommentar zum zweiten und dritten Buch der Fabeln*, München: C. H. Beck.

Gatti, Paolo (2014, rist. 2022) "Ancora su Fedro, Ademaro e Perotti". In *Lupus in fabula. Fedro e la favola latina tra Antichità e Medioevo. Studi offerti a Ferruccio Bertini*, a cura di Caterina Mordeglia, 125-130. Bologna: Pàtron.

Isidoro di Siviglia (2004) *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale. Torino: UTET, 2 voll.

Rölleke, Heinz (hrsg.) (1985) *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage* (1837), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Le Maître de Sacy, Louis-Isaac (1647) *Le fables de Phèdre Affranchi d'Auguste. Traduites en Français, avec le Latin à côté. Pour servir à bien entendre la Langue Latine, & à bien traduire en Français*, Paris.

Lessing, Gottfold Ephrain (2004). *Trattati sulla favola*, a cura di Lucia Rodler, Lucia. Roma: Carocci.

Mann, Jill (1993) "La favolistica", in *Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, 1992-1998, Vol. I. *Il Medioevo latino*, Vol. I. *La produzione del testo*, t. II, 171-195. Roma: Salerno.

Marcozzi, Luca (a cura di) (2005) *Gabriele Faerno. Le favole*, Roma: Salerno Editrice.

Martorana, Simona (a cura di) (2024) *Il* Romulus *della* Recensio Gallicana. Firenze: SISMEL - Edizioni del Galluzzo.

Mordeglia, Caterina (2014) "Fedro, *Augusti libertus* (?) e il potere". «Paideia» 59: 119-153.

Mordeglia, Caterina (2016) "Lo stile della favola esopica: il caso di Fedro e Aviano e dei loro rifacimenti tardoantichi e mediolatini". «Maia» 68 (3): 735-65.

Mordeglia, Caterina (2017) *Animali sui banchi di scuola. Le favole dello pseudo-Dositeo (ms. Paris, BnF, lat. 6503)*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Mordeglia, Caterina (2019) "La Fontaine e Aviano (e altri favolisti latini)". In *Interpretazioni*. *Studi in onore di Guido Paduano*, a cura di Alessandro Grilli e Francesco Morosi, t. II, 371-382. Pisa: Pisa University Press.

Mordeglia, Caterina (2024) "La tradizione fedriana e le favole di Maria di Francia". In *Marie de France fabuliste. Un'art plus ke li deable*, sous la direction de Jeanne-Marie Boivin et Baptiste Laïde, 20-30. Paris: Honoré Champion.

Mordeglia, Caterina (2024) "Il teatro di Fedro". «Favola&Fiaba» 2: 69-78.

Morosini, Roberta (a cura di) (2006) *Maria di Francia. Favole*. Roma: Carocci.

Nevelet, Isaac Nicolas (1610) *Mythologia aesopica, in qua Aesopi fabulae graecolatine CCXCVII quarum CXXXVI primum prodeunt. Accedunt Babriae fabulae etiam auctiores. Anonymi veteris fabulae, latino carmine redditae LX ex exsoletis editionibus et codice MS. luci redditae. Haec omnia ex Bibliotheca Palatina. Adiiciuntur insuper*

Phaedri, Avieni, Abstemii fabulae; Opera et studio I. N. N. Cum notis eiusdem in eadem, Frankfurt am Main: Nikolaus Hoffmann.

Prisciani Caesariensis (1987) *Opuscula.* I, *De figuris numerorum, De metris Terentiis, Praeexercitamina*, a cura di Marina Passalacqua. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Perrault, Charles (1699) *Cent fables en latin et en françois, choisies des anciens auteurs, mises en vers latin par Gabriel Faerne et traduites par Mr. Perrault*. Paris: Le Feu Follet.

Perrault, Charles (2000) *Il Gatto con gli stivali e altre fiabe*. Milano: Rizzoli.

Pisi, Giordana (1979) *Fedro traduttore di Esopo*. Firenze: La Nuova Italia.

Quintiliano (1968) *L'istituzione oratoria*, a cura di Rino Faranda, 2 voll. Torino: UTET.

Rinucius Aretinus (1993) *Fabulae Aesopicae*, a cura di Maria Pasqualina Pillolla. Genova: D.Ar.Fi.Cl.ET.

Rovere, Serena (a cura di) (2017) *L'*Esopo *napoletano di Francesco Del Tuppo.* Pisa: Edizioni ETS.

Rodler, Lucia (2007) *La favola*. Roma: Carocci.

Thiele, George (1910) *Der Lateinische Äsop des Romulus*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung (rist. 1985, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms).

Vallensis Laurentius (2003) *Fabulae Aesopicae*, a cura di Maria Pasqualina Pillolla. Genova: D.Ar.Fi.Cl.ET.

van Dijk, Gert (1997) *Ainoi, Logoi, Mythoi. Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature. With a Study of the Theory and Terminology of the Genre*, Leiden/New York/Köln: Brill.

Luca Morlino

I riadattamenti italiani del *Roman de Renart* per ragazzi

Il contributo prende in esame i riadattamenti italiani del Roman de Renart *per ragazzi realizzati da Gastone Foggi (1929) e da Fernando Palazzi (1934), mettendoli a confronto con quello per un pubblico più largo di Salvatore Battaglia (1945) e delineandone le caratteristiche principali riguardanti la struttura, le fonti, i modelli, il grado di sostanziale corrispondenza o variazione alla materia narrativa, lo stile della traduzione e il modo di avvicinarsi ai piccoli lettori dell'epoca.*
Parole chiave*: Roman de Renart, riadattamento, Gastone Foggi, Fernando Palazzi, Salvatore Battaglia.*

This article analyzes the Italian children's adaptations of the Roman de Renart *by Gastone Foggi (1929) and Fernando Palazzi (1934), comparing them with Salvatore Battaglia's version (1945) aimed at the general public. In order to do so, I outlined the text's main structural features, its sources and models, as well as the degree of substantial congruence or variation to the narrative's subject matter, the style of the translations and their way of approaching the children of their time.*
Keywords*: Roman de Renart, reworking, Gastone Foggi, Fernando Palazzi, Salvatore Battaglia.*

Introduzione

In quanto «écriture plurielle, à plusieurs mains, plusieurs auteurs, qui s'étend sur des décennies si ce n'est des siècles, sur des langues diverses aussi» (Scheidegger 1989, 18), il *Roman de Renart* è un caso emblematico di molteplicità irriducibile *ad unum*: non un testo di cui si possa riconoscere e stabilire una volta per tutte un inizio, uno svolgimento e una fine, bensì un universo narrativo costitutivamente aperto a numerose variazioni sul tema, un tronco da cui si dipartono tante *branches*, più o meno collegate tra loro mediante richiami, riprese, sviluppi o antefatti e a loro volta variamente raccolte, ordinate ed eventualmente anche rielaborate nella tradizione manoscritta e a stampa[1]. Tale molteplicità – o «[a]rborescence» (Dufournet 1989), per l'appunto secondo la metafora delle *branches* coniata già dagli autori – è quindi una conseguenza ma al contempo anche una causa della fortuna del *Roman de Renart*, a partire dall'ultimo quarto del XII secolo

[1] Questa sorta di parafrasi della citazione iniziale prova a riassumere nello spazio di una breve didascalia la complessa storia della composizione e della tradizione del *Roman de Renart*, per cui si rimanda più ampiamente, anche per altra bibliografia, a Bonafin (2006, 276-295) e a Lacanale (2020, 137-169).

e poi grazie alla sua riscoperta ottocentesca, a sua volta favorita dalla celebre riscrittura di Goethe (1794), basata sulla tradizione tedesca medievale[2].

Una buona parte delle rielaborazioni moderne è costituita da riadattamenti e riduzioni "per l'infanzia" o "per ragazzi", cui il *Roman de Renart* si è ben prestato a essere rivolto, in quanto parodia dell'epica feudale e del romanzo cavalleresco con protagonisti animali dotati di caratteri individuali e nomi propri, anche se in origine composto per un pubblico generico e indifferenziato desideroso di divertimento, secondo le convenzioni proprie della letteratura medievale, in cui sarebbe d'altra parte anacronistico ravvisare tale categoria specifica. A questo particolare tipo di fortuna dell'opera ha inoltre contribuito – come di consueto nelle storie di animali – la traducibilità del testo in immagini, testimoniata già dal corredo illustrativo di alcuni manoscritti medievali, tra cui spicca in particolare quello del fonds français 12584 della Bibliothèque nationale de France, così descritto nel relativo sito internet: «L'aspect volontairement naïf, les personnages stylisés à l'extrême et l'abondance des miniatures sur une même page évoquent, pour un lecteur moderne, l'univers de la bande dessinée»[3]. Ne è per esempio una riprova l'idea «de moderniser *Le Roman de Renart* en BD» occorsa a René Goscinny e Albert Uderzo prima di *Astérix le Gaulois* e abortita dopo «une ou deux pages qui nous plaisaient bien» solo perché «quelqu'un venait de faire quelque chose de tout à fait similaire» (Goscinny 2014, 148).

La fortuna del *Roman de Renart* per ragazzi in Francia – dove, com'è noto, l'eponimo del protagonista è diventato il nome comune della volpe – rientra a sua volta nella categoria della molteplicità, tanto che risulterebbe arduo stilarne un censimento completo, anche se i contributi di Renonciat (2004) e Dufournet (2010) offrono comunque un utile panorama indicativo, rispettivamente sul primo e sul secondo Novecento e il primo scorcio del Duemila.

Comprensibilmente ben diverso, ovvero estremamente più limitato ma quindi anche più adatto a essere trattato in un breve articolo, è invece il caso relativo all'Italia, dove peraltro già nel Medioevo il *Roman de Renart* riscuote una fortuna decisamente minore

[2] Si tratta di «une reconnaissance tardive», conseguente a «un long oubli», come ha ben notato Bianciotto (2010, 254), proprio in termini contrastivi rispetto alla fortuna senza soluzione di continuità tra il Medioevo e l'età moderna nei paesi di lingua germanica.

[3] https://gallica.bnf.fr/html/und/manuscrits/les-manuscrits-de-renart?mode=desktop (07.01.2025).

rispetto all'epica carolingia e al romanzo arturiano ma comunque non episodica né trascurabile (Morlino 2022). Quest'ultimo appunto può valere anche per il *dossier* che qui si presenta, se si considerano la temperie culturale dei riadattamenti in questione, coincidente o comunque prossima al celebre «decennio delle traduzioni» (Pavese 1946/1951, 247), le relative collane editoriali e l'importanza di alcuni degli autori, compresi quelli ancora più illustri della generazione precedente e successiva che rappresentano per così dire la cornice del quadro, o in altri termini l'antefatto, lo spunto, l'abbozzo e poi l'appendice, la chiosa, il commento.

Alla conoscenza, se non proprio del *Roman de Renart*, almeno del nome del suo protagonista eponimo presso un pubblico più ampio rispetto a quello dei cultori di letteratura medievale ha infatti contribuito per primo in Italia niente meno che Luigi Pirandello, non a caso laureato in Filologia romanza a Bonn e autore, ma secondo la finzione anzi mero scopritore, delle *Favole della volpe* (1896, rist. 1905), asserite «favole originali» composte in forma dialogica e depositate nella propria tana dalla stessa volpe, ovvero da «Messer Renardo, come alcuni moralisti han voluto chiamarla» (Pirandello 1960, 1046). Un'analoga formulazione – «Messer Renardo, com'essa si suol chiamare nel mondo delle favole» – ricorre poi anche nel più famoso saggio *L'Umorismo* (1908), in cui l'autore definisce tali dialoghi tra animali come «controfavole» concepite dalla volpe «in risposta a tutte quelle che da tempo immemorabile gli uomini compongono, e da cui esse bestie han forse motivo di sentirsi calunniate» (ivi, 142).

Più in particolare, l'idea di una riduzione del *Roman de Renart* «in versi brevi e facili» e con «commento grafico», così da farne «un poema per i fanciulli», si ritrova già in una lettera del 1909 di Renato Serra, il quale fa peraltro risalire a sua volta la propria passione per l'opera – di cui l'anno precedente aveva tradotto «per passatempo qualche episodio, in ottave» – a «una sciocca riduzione» letta da bambino, che sinora non è stato purtroppo possibile reperire, forse perché pubblicata solo sulla stampa periodica per l'infanzia e non anche in volume, come invero immaginato dallo stesso Serra per la sua versione poi non realizzata[4].

[4] Serra 1974, 89 (lettera all'amico Luigi Ambrosini, cui propone tale riduzione come lavoro a quattro mani); in uno scritto del 1914 (ivi, 501) l'autore rievoca d'altronde con nostalgia la lettura dei «volumi del vecchio *Roman de Renart*, quello di Méon» – ovvero l'*editio princeps* del testo originale in lingua d'*oïl* (1826) – riferendola a quando era «bambino in letto ammalato»: proprio la sua precoce familiarità con il francese d'altra parte non assicura che la «sciocca riduzione» in

Sono invece apparse in importanti collane editoriali le tre versioni in prosa oggetto di questo contributo, a opera rispettivamente di Gastone Foggi (1929) – insegnante, ispettore didattico e autore di libri scolastici – per la collana dei CLASSICI DEL FANCIULLO (n° 47), diretta presso Carabba da Eva Kühn Amendola (Giancristofaro 2009); poi di Fernando Palazzi (1934) – poligrafo di cui si ricorda in particolare l'eponimo dizionario, anch'egli autore e curatore di libri scolastici – per la SCALA D'ORO (n° 4 della quarta serie, rivolta a bambini di nove anni) della Utet, da lui stesso co-diretta con Vincenzo Errante (Rebellato 2016); infine, di Salvatore Battaglia (1945) – professore di Filologia romanza e in seguito di Letteratura italiana all'Università di Napoli, ancor più celebre lessicografo – per i CLASSICI DELL'UMORISMO (n° 17) pubblicati da Colombo a cura di Enrico Falqui (Piazzoni 2020: 40-42). La versione di Palazzi – apprezzata per l'«accento, ora sornione, ora apertamente burlesco, ora leggermente, ora spiccatamente comico» dalla pedagogista Emilia Formiggini Santamaria (1935, 12) – è stata più volte ristampata nel quadro della stessa collana sino al 1973, oltre a essere stata in parte ripresa dall'autore nell'antologia *Trame d'oro* dello stesso editore (Palazzi 1956). La ripubblicazione postuma del *Romanzo della volpe,* «impareggiabilmente» e «splendidamente tradotto da Salvatore Battaglia», nella MEMORIA (n° 7) di Sellerio (1980, rist. 1988) si deve invece a Leonardo Sciascia (2003, 71 e 185), che ne aveva attinto la lezione già all'altezza delle *Favole della dittatura* (1950), sua opera d'esordio: «Sire, Renardo vi inganna; non c'è parola sua che sia vera» (Sciascia 1997, 59).

Nella *Storia della letteratura per ragazzi* di Lina Sacchetti (1962, 124) si ricordano le «riduzioni piacevoli, a punte smussate, per ragazzi» di Foggi e di Palazzi, senza invece menzionare quella di Battaglia, che è certo meno connotata verso questo specifico tipo di pubblico, come del resto dimostrano già le stesse sedi editoriali e l'aggiunta del corredo illustrativo solo nella ripubblicazione postuma[5], nonostante

questione dovesse per forza essere in italiano. La traduzione dell'episodio *Sì come Renardo fece a Isengrino pescare le anguille* è edita postuma in Serra (1946, 109-110).

[5] Si tratta d'altronde delle incisioni di Jean Frélaut tratte da un'edizione per adulti del riadattamento di Paulin Paris (1861), di tutt'altra fattura stilistica rispetto alle caricature scherzose che corredano invece le versioni di Foggi e di Palazzi, rispettivamente anonime e di Gustavino (Gustavo Rosso), queste ultime a colori.

la dedica «Alla piccola Giovanna». D'altronde, anche il primo riadattamento moderno del *Roman de Renart*, realizzato «prétendument pour la jeunesse mais sans doute pas uniquement» (Victorin 2021, 465) da un altro importante professore quale Paulin Paris (1861), è dedicato «A Pauline T…», ma non è comunque esente da dubbi di classificazione: «est-il un livre pour enfant, un "Renart pour tous", ou un objet philologique non identifié, à mi-chemin entre livre érudit et ouvrage de vulgarisation?» (Milland-Bove 2019, 708). La versione di Battaglia è stata comunque definita «una rielaborazione in prosa *ad usum delphini*» da Massimo Bonafin (1998, 33) e può pertanto essere presa qui in considerazione, quanto meno a beneficio d'inventario e come termine di paragone con le altre due.

Linee di fondo

I tre riadattamenti in esame divergono sin dal titolo: l'eponimo è infatti reso con il diminutivo da Foggi (*Il romanzo di Renardetto*), secondo un uso caratteristico dei libri rivolti ai lettori più piccoli, a partire dal *Giannetto* di Luigi Alessandro Parravicini, peraltro coincidente con quello di alcuni volgarizzamenti medievali di classici (Engels 1970), comprese le favole con protagonisti animali (*Ysopet*, *Esopetto*); alla traduzione letterale di Palazzi (*Il romanzo di Renardo*) si contrappone poi quella sostanziale di Battaglia (*Il romanzo della volpe*), il quale sottolinea comunque nella nota al testo «l'individualità di Renardo», spiegando il passaggio da questo nome proprio di origine germanica al nome comune che in francese antico ha soppiantato la voce *goupil*, derivante dal diminutivo latino *vulpeculum* (passato a sostituire la base *vulpem*). I limiti di tali titoli, dovuti all'uso di un traducente univoco in luogo di un nome proprio che è poi diventato comune anche grazie alla stessa fortuna del *Roman de Renart*[6], risultano evidenti a fronte della combinazione di quest'ultimo al primo a mo' di glossa esplicativa (*Renart la volpe*) che si ritrova invece poi – sul modello della tradizione tedesca discendente dal medievale *Reinhart Fuchs* – in altre traduzioni, tanto per gli studenti universitari e il pubblico colto, con il testo originale a fronte (Bonafin 1998, 2012 e

[6] Il processo deonomastico va infatti interpretato in primo luogo alla luce del folklore, e in particolare del tabù relativo al nome della volpe, ribattezzata con un nome umano, ovvero antropomorfizzata con ogni probabilità già prima dello stesso *Roman de Renart*, che ha poi contribuito all'affermazione di questo pseudonimo (Bonafin 2006, 233-234).

2021, De Socio 2025), quanto per l'infanzia (Dalmais 1983, Paris 1986, Pellegrinetti 2014, Sfar 2020b).

Oltre alla destinazione, esplicitata anche dal sottotitolo *Rifacimento per fanciulli*, il diminutivo scelto da Foggi per la sua versione ne rivela lo statuto di riduzione sostanziale del testo originale, improntata a «un rigoroso criterio di selezione», secondo quanto espresso nella prefazione: suddivisa in soli dodici capitoli, essa è infatti la più contenuta fra le tre e si concentra in particolare sull'episodio-chiave del processo alla volpe presso la corte plenaria del re Nobile, preceduto dal sintetico racconto della nascita e di alcune malefatte del protagonista, funzionali a presentarne la caratteristica astuzia e a giustificare le conseguenti lamentele del lupo Isengrino e degli altri animali davanti al re, e concluso con il combattimento giudiziario in cui Renardetto prevale su Isengrino.

L'episodio del processo alla volpe è invece inquadrato in un più ampio contesto narrativo nelle versioni di Palazzi e di Battaglia, costituite rispettivamente da venti e da quarantuno capitoli preceduti da un breve prologo sulla nascita di Renardo e degli altri animali. In entrambe tale episodio occupa comunque un posto più o meno centrale – sia pure sbilanciato nella seconda metà nel testo di Palazzi (capitoli 12-16) e nel secondo quarto in quello di Battaglia (capitoli 14-21) – ed è preceduto dall'offesa di Renardo nei confronti della moglie di Isengrino e seguito dall'assedio della dimora della volpe, l'una invero appena menzionata, come si avrà modo di vedere più avanti, l'altro proprio assente nella versione di Foggi. Anche nei capitoli precedenti il racconto di Palazzi e di Battaglia corrisponde almeno a grandi linee, con la narrazione distesa delle altre malefatte del protagonista (il furto dei prosciutti e delle anguille, la tonsura ovvero scottatura di Isengrino), solo in parte riassunte per sommi capi nel secondo capitolo di Foggi, anche se con qualche episodio relativo agli inganni della volpe nei confronti di altri animali presente solo nella versione di Palazzi (il gatto, l'orso e l'asino) o in quella di Battaglia (il corvo, lo scoiattolo e il grillo). Viceversa, dopo il duello giudiziario tra la volpe e il lupo, il testo di Palazzi riporta brevemente solo alcuni episodi (il pellegrinaggio di Renardo, il suo travestimento come tintore e poi come medico) rispetto alla più ampia narrazione di Battaglia, che racconta l'ulteriore travestimento di Renardo come giullare, la sua discesa con Isengrino nel pozzo, altre sue beffe nei confronti di altri animali (il fratello di Isengrino, il nibbio, il passero, il gatto e il mastino), la sua finta morte e conseguente resurrezione. È poi diverso anche il finale: Palazzi racconta infatti la guerra degli

animali contro i Saraceni e l'usurpazione del trono reale da parte di Renardo, che prende il posto del leone e diventa anzi imperatore, mentre Battaglia narra la vera morte di Renardo. L'operato di Palazzi è nel complesso fedele al criterio generale da lui suggerito a Eugenio Treves per la redazione della *Leggenda d'Orlando* nell'ambito della stessa SCALA D'ORO: «Bisogna sfrondare, saper sacrificare qualche cosa, e invece raccontar più distesamente il resto» (Rebellato 2012, 45).

Anche se non espressamente dichiarate, le fonti di Foggi sono comunque ben riconoscibili nella riscrittura di Charles Potvin (1861) – basata a sua volta sulla prima parte del *Van den vos Reinaerde* (la rielaborazione neerlandese medievale del *Roman de Renart*), tranne che per il prologo, ricavato dalle *Enfances Renart* in lingua d'*oïl* (la *branche* relativa alla nascita del protagonista del *Roman de Renart*) – e negli ultimi quattro canti del *Reineke Fuchs* di Goethe, di cui giusto qualche anno prima era apparsa la riduzione di Ettore Allodoli (1925), oltre alla pubblicazione presso Laterza della traduzione di Nicola De Bello. L'aderenza a queste due versioni, e in particolare alla prima, è infatti molto forte sia nella lettera che nella struttura, al di là di qualche aggiunta e inversione nell'ordine narrativo e di diversi tagli, compreso quello che segna anzi il cambio di fonte nell'ottavo capitolo: Foggi segue il dettato di Potvin, anche con l'eco di qualche rima[7], finché esso è sostanzialmente aderente al *Roman de Renart*, lasciandolo in corrispondenza della leggenda del tesoro di Hermenric, caratteristica della versione neerlandese[8].

Al di là della derivazione «da redazioni medievali francesi» esibita nel titolo, anche Palazzi sembra trarre spunto in primo luogo dai riadattamenti moderni, a partire da quello di André Pézard (1928), di cui riecheggia sostanzialmente il sottotitolo («tiré des anciens

[7] Per esempio, «Di che si lamenta questo cane illustre? Prima di tutto il fatto rimonta ad almeno un lustro» (Foggi 1929, 24) traduce il distico in rima baciata «De quoi se plaint ce chien illustre? / Le fait remonte à pres d'un lustre» (Potvin 1861, 174); analogamente, «Ché, se la punizione non segue la minaccia, fin dove giungerà la sua audacia?» (Foggi 1929, 29) corrisponde a «Car, si le châtiment ne suit pas la menace, / Jusqu'où ne va-t-il-pas élever son audace?» (Potvin 1861, 176).

[8] In particolare, i capitoli 1 e 3-8 derivano rispettivamente dal prologo e dai sei canti di Potvin, dal cui canto IV proviene invece il cap. 2, che riporta in terza persona la confessione di Renart; la seconda metà del cap. 8 è ispirata al canto X di Goethe, ripreso anche nel cap. 9, ma a partire da un precedente episodio della narrazione, e poi nel cap. 11; così, analogamente, il cap. 10 è tratto dal canto IX, mentre il cap. 12 si basa sui canti XI e XII, con una corrispondenza numerica finale verosimilmente non casuale.

manuscrits»), anche se nel complesso rielabora la materia più o meno liberamente sulla base di più fonti ovvero di una vasta conoscenza della materia renardiana, secondo i criteri generali della SCALA D'ORO da lui stesso stabiliti e finalizzati in buona sostanza a «creare un testo totalmente nuovo, omogeneo, coerente e adatto ai ragazzi» (Rebellato 2016, 134). La versione di Palazzi non è infatti riconducibile interamente – nemmeno nelle effettive corrispondenze – a quella di Pézard[9], che per esempio riporta la genealogia di Renardo e Isengrino all'inizio della seconda parte – dedicata alla loro rivalità – anziché come prologo ed è inoltre priva dell'episodio della guerra con i Saraceni e della conseguente incoronazione di Renart. La genealogia degli animali costituisce invece il prologo dei riadattamenti di Paulin Paris (1861) e di Léopold Chauveau (1924), secondo l'ordine cronologico che presiede alla stessa composizione di tale *branche*, con ogni probabilità invero più tarda delle altre (metà del XIII secolo, a fronte dell'ultimo quarto del XII), e che proprio per l'apparente coerenza nell'anteposizione all'intero racconto può ben essere stato ripreso indipendentemente dai vari rielaboratori, compresi quelli qui in esame, in linea teorica anche a prescindere dall'edizione Méon (1826, vol. I, 1-13), conforme in tal senso ad alcuni testimoni della tradizione manoscritta medievale[10]. Viceversa, appare notevole che il racconto di Palazzi finisca proprio con la narrazione della guerra contro i Saraceni e dell'incoronazione imperiale di Renart, «concepita come naturale conclusione del ciclo delle avventure renardiane» (Calloni 2021, 267) e come tale trasmessa da una parte della tradizione manoscritta medievale e pubblicata nel primo volume dell'edizione

[9] Basti qui per esempio l'*incipit* del primo capitolo (*Nel quale Renardo ha una baruffa col galletto Chicchirichì*): «Fu nel mese di maggio, quando nelle siepi fiorisce il biancospino e gli uccelletti sfogano nel canto tutta la letizia di vivere. Ma Renardo è estraneo a questa festa della natura; e poi che tutta la notte non ha potuto chiuder occhio per i gravi pensieri che lo turbano, si alza allo spuntar dell'alba di pessimo umore», in cui Palazzi (1934, 8) amplifica il dettato rispetto a Pézard (1928, 9): «C'est le mois de mai, la fleur monte aux buissons d'aubépine; les herbages et les bois sont verts; les oiselets chantent nuit et jour. Mais Renard est triste dans le château de Malpertuis». L'affinità è comunque significativa, dato che tale *incipit* non trova riscontro nella *branche* corrispondente della tradizione medievale (*Renart et Chantecler*: Martin 1882-1887, vol. I, 91) ma in un'altra (*Renart empereur*: ivi, 390).

[10] Questa *branche* occupa la posizione iniziale anche nella più recente edizione Fukumoto-Harano-Suzuki (2005, 92-102).

Martin[11], contenente la più antica collezione di *branches*, sebbene Palazzi riprenda anche alcune vicende narrate nelle cosiddette *branches* addizionali (pubblicate da Martin nel secondo volume), così come Chauveau, che però dopo tale episodio riporta infine pure la morte del protagonista.

Con quest'ultima si conclude anche la versione di Battaglia, la cui dichiarata aderenza all'edizione Martin riguarda invero la sostanza del testo, «di cui soltanto evita qualche lungaggine o si limita a fondere le diverse redazioni di uno stesso episodio» (Battaglia 1945/1980, 253), senza però esplicitare di aver riordinato e selezionato le *branches*, così da dar vita a «una felicissima rielaborazione in proprio» che «rimane giustamente autonoma» rispetto all'originale (Varvaro 1969, 3699) e da «ottenere una narrazione, nelle intenzioni, modernamente fluida e omogenea» (Bonafin 1998, 33).

Nomi propri

I nomi propri parlanti degli animali costituiscono un campo di analisi privilegiato per misurare a colpo d'occhio il grado di congruenza o di variazione di tali versioni rispetto al *Roman de Renart* e ai suoi derivati, a cominciare da quelli dei figli del protagonista (*Malebranche* e *Percehaye*) e della sua dimora (*Malpertuis*), ispirati all'abilità caratteristica della volpe di aprirsi un varco nel terreno o tra gli arbusti con le zampe artigliate. Battaglia li ricalca letteralmente, così da mantenerne anche l'affinità formale, evidente in particolare tra il primo e il terzo: *Malabranca*, *Bucasiepe*, *Malpertugio*. Palazzi invece conserva tale e quale la forma *Malebranche*, reinterpretandola implicitamente come un plurale italiano, e modifica interamente il composto verbo-nome, con allusione estensiva alle azioni ancor più gravi compiute dalla volpe (*Sgranagalletti*), e solo il secondo elemento di quello relativo alla dimora, che definisce appunto come tale (*Malatana*), a vantaggio cioè della chiarezza del singolo nome più che dell'immediata coerenza logico-semantica con gli altri due, per quanto la tana sia comunque – in senso proprio ed etimologico – un covo sotterraneo. Tale rilievo interessa a maggior ragione la precedente resa di Foggi (*Malaparte*), che richiama a ogni modo l'epiteto formulare (e rimico) *de male part* riferito al protagonista eponimo del *Roman de*

[11] Martin (1882-1887, vol. I, 390-484); si tratta della ventesima e ultima *branche* edita da Lecoy (1999) a completamento dell'edizione Roques (1948-1963).

Renart[12]. È inoltre degno di nota il recupero della base semantica relativa allo scavo del terreno almeno per uno dei due figli del protagonista, *Raspino* (da *raspare*), da parte di Foggi a fronte del nome cromatico *Roussel* di Potvin, con il suffisso diminutivo comune al fratello *Rinardino*, che invero corrisponde sì al *Renaudin* – coerente derivato del padre *Renart* – della stessa fonte, ma viene così a essere una mera variante suffissale del padre *Renardetto*. L'incongruenza è analoga a quella dei genitori di quest'ultimo, che costituiscono un'innovazione di Foggi: la madre condivide lo stesso suffisso diminutivo del figlio ma non la base (*Volpetta*), di contro all'accrescitivo del marito (*Volpone*).

Foggi usa lo stesso diminutivo anche per *Rapagnetta*, moglie della cornacchia dal nome onomatopeico *Cra-Cra*. Analogo a quest'ultimo, a fronte dell'originale *Chantecler*, è il gallo *Chicchirichì*, così denominato anche da Palazzi, che ricorre all'onomatopea anche per la gallina *Coccodè*, di contro alla coppia di galline *Pinte* e *Sprote* dell'originale, i cui nomi sono invece conservati senza nemmeno adattare la vocale finale da Foggi, che ribattezza poi un'altra gallina *Grattaterra* sulla base del relativo sintagma verbale «gratteler le sol» di Potvin (1861, 184). Con l'eccezione della giraffa *Collolungo*, Foggi riprende letteralmente dallo stesso Potvin altri nomi estranei alla tradizione francese medievale (il cagnolino *Cortese*, il castoro *Don Pancera*, i galli *Cesare* e *Sultano*), riadattando inoltre in modo classicheggiante (*Tiberio*) il nome di origine germanica del gatto (*Tibert*).

Oltre che con altre onomatopee (l'orso *Mummo*, l'asino *Arrilà* e il serpente a sonagli *Dindon*) e con composti più o meno analoghi a quelli già citati (il lupo *Masticasodo*, il lupetto *Pappalardo*, il topo *Rodicacio*, il castoro *Boccadoro*), Palazzi si discosta liberamente dall'originale soprattutto con epiteti allusivi alle caratteristiche degli animali (il cane *Fido*, il cervo *Ramoso*, il cinghiale *Grùfola*, il lupetto *Zannuto*, lo scimpanzé *Tremarella*, la tigre *Terribile*, l'aquila *Rapace*, il porco *Brodolone*, la talpa *Sornione*, la pantera *Zampa di Ferro*, il cigno *Batuffolo*, il pavone *Occhiuto*, la zebra *Striatul*). Nella versione dello stesso Palazzi si possono comunque rilevare anche la ripresa dalla tradizione carolingia del nome del cavallo *Baiardo*, latinismi con valore allegorico (la lepre *Pavor* e il coniglio *Timor*, con sdoppiamento rispetto alla lepre *Couard* dell'originale, che Foggi e Battaglia traducono letteralmente *Codardo*) e con una serie di esotismi nell'episodio finale

[12] A mero titolo d'esempio: «[…] Renart / Qui molt estoit de male part» (Martin 1882-1887, vol. I, 140 e 453, br. III, 307-308 e XI, 2301-2302).

della guerra con i Saraceni (il cammello *Almansor*, «califfo, imperatore di tutti gl'Infedeli», il dromedario *Salam-el-ek*, la giraffa *Yusuf*, il canguro *Kaiman*, l'elefante *Alì*, lo struzzo *Sala-ben-Addin*, l'ippopotamo *Dabbudà*).

È comunque ispirata all'originale l'innovazione onomastica più estrosa di Palazzi, relativa al lupo deuteragonista della volpe: grazie all'omofonia delle ultime due sillabe, *Isengrino* diventa infatti *Zigrino*, con evidente richiamo a *La peau de chagrin* di Balzac (autore di cui Palazzi aveva peraltro tradotto i *Contes drolatiques* per i tipi di Angelo Fortunato Formiggini nel 1920) e più in particolare al senso figurato dell'espressione, indicante il logoramento e la restrizione di questa ruvida pelle di animale, che trova riscontro nel nono e nel decimo capitolo, in cui rispettivamente Zigrino si trova la testa «spelacchiata e piagata» ed è costretto a fare «il doloroso bilancio degli strappi e delle lividure di cui aveva coperto tutto il corpo» (Palazzi 1934, 47 e 51). Dalla stessa sequenza fonica Palazzi deriva inoltre, con la palatalizzazione della nasale e l'aggiunta di un diminutivo, il nome della moglie di Zigrino, ribattezzata *Grignoletta*, a fronte dell'originale *Hersent*, adattata in *Ersinda* da Foggi (a partire da *Hersinde* di Potvin) e in *Ersenta* da Battaglia.

A Palazzi si deve anche la brillante idea di dare nel prologo un nome proprio al luogo principale delle vicende, invero non determinato nella tradizione renardiana: «Zoòpoli, la capitale del regno animalesco», citata con riferimento alla biblioteca in cui si trova il «vecchio scartafaccio» da cui, secondo il *topos* del libro-fonte, sarebbe stata tratta la narrazione. Il composto grecizzante potrebbe essere stato ispirato dall'omonima sede editoriale fittizia dei libelli scritti da Lazzaro Spallanzani (1788) in una disputa scientifica sugli animali (Mazzarello 2004), a meno che non si tratti di poligenesi.

È d'altronde interessante sottolineare che alcune di tali innovazioni onomastiche (*Malatana*, *Sgranagalletti*, *Grignoletta*, *Zannuto*, *Pappalardo*, *Coccodè*) siano state conservate da Palazzi (1956) anche nella successiva e più breve riduzione *omnibus*, a fronte della normalizzazione dei nomi propri di personaggi più importanti (*Cantachiaro* e, sia pure con insolita metatesi, *Insegrino*).

A riprova della complessiva corrispondenza onomastica tra il *Renart* medievale e quello di Battaglia, che è tanto più significativa dato il maggior numero di animali presenti nella sua versione, si può citare l'unico nome non traducibile proprio alla lettera, ovvero la scimmia *Cointerel*, che è propriamente il diminutivo dell'aggettivo *cointe* 'elegante' e che, a seconda dei contesti, può significare anche

'altezzoso'. Battaglia la chiama *Smorfietta*, coerentemente rispetto alla caratteristica dell'animale, anche in rapporto all'originale: «Li singes li a fet la moue» (Martin 1882-1887, vol. I, 38, br. I, 1355); mentre Foggi ricorre a *Bertuccia*, nome proprio sin dal Medioevo lessicalizzato come comune per questo animale, al posto del *Martin* di Goethe.

Solo in un caso, relativo al re *Noble*, Battaglia si discosta invece dall'originale, sia pure lievemente, preferendo l'epiteto maiestatico *Sua Nobiltà* al nome proprio, reso invero alla lettera da Foggi e da Palazzi, che in momenti solenni aggiungono il numerale tipico dei sovrani: *Nobile I* nella condanna di Renardo (Foggi 1929, 90) e *Nobile XIV*, con implicita allusione al Re Sole, nella prima citazione e all'ingresso nella corte plenaria (Palazzi 1934, 19 e 60).

Merita infine notare nella versione di Battaglia la ricorrenza degli epiteti formulari *pelorosso* e *rosso malpelo* giustapposti al nome del protagonista per caratterizzarne la figura, in coerenza con la tradizione renardiana[13], ma nel secondo caso con il sovrappiù di un'allusione al soprannome reso celebre dalla novella di Verga, ripreso tal quale da Palazzi (1934, 102) in un discorso diretto e in un momento della narrazione particolarmente enfatico: «Rosso malpelo, ridàmmi il mio regno – gridò il leone a Renardo, appena gli fu innanzi – infame traditore!». Analogamente, in precedenza l'asino afferma che «Renardo è una mala pelle» e l'autore ascrive all'orso la consapevolezza di quanto «mala pelle fosse Renardo» (ivi, 31 e 62).

Altri tratti stilistici e casi notevoli

Caratteristiche di ogni riduzione per l'infanzia, le attenuazioni e le omissioni riguardano in particolare «alcuni atteggiamenti della Volpe e degli altri personaggi» e «certe crudezze», come esplicitato con un cenno polemico al «malinteso rispetto del testo» da Foggi alla fine della premessa. Il caso più significativo è senza dubbio lo stupro della moglie di Isengrino rimasta bloccata in una fossa da parte di Renardo: «Quant Renars vit qu'elle fu prise, / Ne volt lassier en nule guise / Que il ne aille o li gesir / Et faire de li son plaisir» (Martin 1882-1887,

[13] A titolo d'esempio, si considerino i versi «Il le conut bien au poil ros» (dove il soggetto è il gatto Tibert, mentre il complemento oggetto è la volpe Renart), «Renart, Renart, li poilz le doit / Que soiez felz et deputaire» (a parlare è la moglie del lupo), «Renart li rous, li maleïs» e «Rous ot le poil conme Renarz» (Martin 1882-1887, vol. I, 110 e 121, br. II, 673 e 1068-1069, vol. II, 159 e 338, br. XVI, 153 e XXIV, 79), e gli analoghi epiteti «ce vilain roux de mauvais poil» (Chauveau 1924, 125) e «ce mauvais garçon à poil roux» (Pézard 1928, 137).

vol. I, 126, br. II, 1261-1264). Lo stesso Foggi (1929, 22-23) per l'appunto omette di raccontare l'episodio, limitandosi a un'allusione in forma di preterizione e di iperbole nell'accusa contro la volpe avanzata dal lupo davanti alla corte plenaria del re: «E per verità non ti dico, Sire, tutto quello che mi ha fatto; perché se si dovesse scrivere, non basterebbe tutta la carta che fabbrica in un anno la più grande cartiera del tuo immenso regno», a fronte dell'inequivocabile «Il a séduit ma femme et souillé ma litière!» di Potvin (1861, 172). Palazzi (1934, 56) invece attenua l'episodio, a partire da un'esplicita equiparazione al mondo infantile, sulla scorta di Pézard: «il volpone cominciò allora a darle sculacciate come si fa coi bimbi capricciosi, poi passò ai morsi, ai graffi, ai calci, ai pizzicotti»[14]; l'ulteriore e più grave violenza è analogamente ma autonomamente trasfigurata in modo eufemistico: «La sua cattiveria giunse a tale, che còlto un mazzetto di ortiche le strofinò sulle piaghe della lupa». Al contrario, Battaglia (1945/1980, 67-68) prima sospende la narrazione: «Renardo, che non aspettava altro, la stringe di dietro, sicché la lupa si trova immobilizzata come dentro un tubo…»; poi ammicca al lettore con una perifrasi allusiva: «L'affronto, sapete, è grande più di quanto potete immaginare!»; infine, lascia la parola – comunque esplicita, anche se generica – alla vittima: «Vigliacco! – urla donna Ersenta. – Questa è una vera violenza!».

L'attenuazione non riguarda soltanto l'aspetto diegetico, ma anche quello formale, come dimostra l'alto tasso di diminutivi riscontrabile in tutte e tre le versioni: a mero titolo esemplificativo, *berrettino*, *capannuccia*, *cavalluccio*, *lupacchiotti*, *macchiolina*, *maritino*, *nottolino*, *ossicino*, *pezzettino*, *pollastrelle*, *pollastrino*, *volpacchiotti* (Foggi); *acquerugiola*, *alucce*, *asinello*, *bocconcino*, *comaretta*, *gallinelle*, *lupacchiotti*, *marituccio*, *moglietta*, *odorino*, *sonnellino*, *testoline*, *tremarella* (Palazzi); *bestiolina*, *giovincello*, *laghetto*, *piccini*, *polletto*, *ponticello*, *porticina*, *poveretto*, *strilletto*, *tantino*, *versetti*, *volpacchiotti* (Battaglia).

Nelle prime due versioni è inoltre frequente il ricorso ad altri tipi di suffissi con funzione enfatica o apertamente ludica: *arnesaccio*, *birbaccioni*, *birbonata*, *briccone*, *canettaccio*, *ciondoloni*, *corpaccio*, *golosaccio*, *lucciconi*, *panciolle*, *pollastro*, *scroccone*, *zoppicon zoppicone* (Foggi); *bacherozzolo*, *baciozzo*, *birbone*, *canizza*, *diavolaccio*, *famaccia*, *lagrimoni*, *mondaccio*, *panciolle*, *penzoloni*, *prosciuttoni*, *villanaccio* (Palazzi, in cui si

[14] La pericope corrisponde infatti a Pézard (1928, 142), sia pure con l'inversione delle azioni: «Il lui mord la queue à petits coups de dents. Il lui gratte les hanches avec des branches de houx piquant. Il lui larde les flancs avec un bâton pointu. Enfin il lui applique une large fessée comme à un enfant désobéissant».

rileva anche l'estensione del suffisso dell'aggettivo *animalesco* in collocazioni scherzose quali *anima gallesca* e *studi anguilleschi*); viceversa, Battaglia si limita ai più comuni *boccone* e *ghiottone*.

Una simile contrapposizione si ritrova anche per quanto riguarda le espressioni colloquiali e popolari, talora marcate in senso geolinguistico o scherzoso: *botte da orbi, cavalocchi* 'esattori', *coi fiocchi, ghirigori, in quattro e quattr'otto, in un batter d'occhio, in un battibaleno, pigia pigia* e i toscanismi *buscare* 'prendere botte', *gnegnero* 'buon senso', *grullo* 'sciocco', *impippiare* 'imbeccare', *mugli* 'muggiti' (Foggi); *alla chetichella, bollire in pentola, da non cavarci le gambe, essere pane e cacio, fare lo gnorri, ginepraio, in quattr'e quattr'otto, pappatoria, prendere in burletta, sbassoffiare* 'divorare' (Palazzi); mentre Battaglia tende a ridurre tali espressioni agli epiteti dei personaggi (*fegatoso, gaglioffo, ganza, mala femmina*), con episodici regionalismi (*alluccare* 'adocchiare', *casigliani* 'vicini di casa', *maida* 'madia') o francesismi derivati dall'originale (*renarderia* 'astuzia propria della volpe', oltre al verso francese *Honni soit qui vous mescroira*)[15].

Così è in linea di massima anche nell'ambito delle pur più occasionali interiezioni e onomatopee: *blumfete, paffete, perdindirindina, pum* (Foggi); *corbezzoli, giuggiole, gnaffe, lemme lemme, toc-toc, toh, toh* (Palazzi); mentre, con l'eccezione della grafia fonetica ipercaratterizzante *Clignì* (per il toponimo Cluny), Battaglia concentra significativamente tali occorrenze nel capitolo *Renardo giullare*, in cui il protagonista altera la voce e si finge inglese per ingannare il lupo, introducendo alcune battute di dialogo con interiezioni ripetute in luogo delle negazioni (*Nì, nì, Nai, nai*) e anglismi storpiati (*Gold help, Orait*), oltre a declinare i verbi all'infinito («io essere Inglese», «io essere molto bravo giullare», «io avere nome Galoppino», ecc.), ma comunque sempre sulla base dell'originale (eppure con la significativa omissione della reiterata zeppa lubrico-ludica costituita dalla voce verbale *fot*)[16].

[15] Il verso, pronunciato da Renardo a Tiberto (Battaglia 1945/1980, 210), corrisponde infatti, con la sola eliminazione della desinenza medievale del caso soggetto singolare, a «Honnis soit qui vous mescroira» della medesima *branche* (Martin 1882-1887, vol. II, 142, br. XV, 66), così come le parole del re a Renardo «È inutile che facciate lo spavaldo, né vi giova la vostra solita... renarderìa!» (Battaglia 1945/1980, 109-110) traducono «N'i a mester chere hardie / Ne n'i vault vostre renardie» (Martin 1882-1887, vol. I, 36, br. I, 1289-1290).

[16] Così secondo il testo Martin (1882-1887, vol. I, 66 e 67, br. Ib, 2351, 2357, 2370 e 2380): «'Godehelpe' fait il, 'bel sire! / […] / 'Nai, mi seignor, mais de Bretaing / […] / 'Ya, ge fot molt bon jogler / […] / 'Moi fot aver non Galopin».

Analogamente, soltanto nelle prime due versioni è possibile riconoscere un'altra tecnica di avvicinamento al pubblico dei lettori più piccoli, costituita dagli anacronismi: per esempio, oltre alla «cartiera» nel passo qui sopra citato, il «fucile del cacciatore» da cui sarebbero stati risparmiati gli animali «presenti per accusare Renardetto» e il loro conseguente «fuoco di fila» (Foggi 1929, 88 e 89), locuzione che pure occorre nella comune accezione figurata di 'fitta serie di parole' indicante per l'appunto le accuse contro la volpe da parte degli altri animali. Così, inoltre, della successiva sentenza contro la volpe «parlarono fino i giornali degli uomini» (ivi, 118), mentre in uno dei primi episodi della versione di Palazzi (1934, 21) la volpe afferma polemicamente: «I giornali fanno un pessimo servizio in questo paese». I casi più significativi, anche al di là di Renardo che canta la *Bella Gigogin* fino al do di petto o che indossa «il camice bianco dei medici» (ivi, 12 e 94), occorrono però nell'ultimo capitolo del testo di Palazzi: alla guerra contro i Saraceni – ovvero contro «l'esercito nemico che, altrettanto numeroso e imponente, aveva già invaso il territorio nazionale» – partecipano infatti il «Genio Pontieri», il «Genio Zappatori» e l'«aviazione», mentre la presa del potere di Renardo ai danni del re Nobile è raccontata nei termini letterali di un vero e proprio «colpo di Stato» (ivi, 97 e 101). Non appare infatti forzato cogliere in queste aggiunte il riflesso della contemporaneità, caratterizzata – oltre che dagli stessi concetti moderni di Stato e nazione – dalle campagne militari in Libia degli anni precedenti, dalla propaganda coloniale per l'imminente guerra in Etiopia e dai vari colpi di Stato che hanno segnato l'Europa analizzati giusto tre anni prima da Curzio Malaparte nella sua celebre *Technique du coup d'état*. Come ha osservato Elisa Rebellato (2012, 38) con riferimento complessivo alla SCALA D'ORO, Palazzi ed Errante, «più che accondiscendere alle pressioni del regime, tentarono di traghettare tutta la più importante cultura letteraria del passato nell'attualità dei ragazzi degli anni Trenta, allo scopo di preservarne la memoria ma al tempo stesso modernizzando i testi». In tal senso, appare tanto più notevole l'ambigua morale finale, che contrappone ai fasti del regno di Renardo, «tra i migliori che la storia ricordi», la «gran pena» che suscita la vista del leone, «che era stato già re potente, feroce e temuto, ridotto adesso a quell'umile parte» di suonatore di violino al posto di un cieco (Palazzi 1934, 102 e 103).

Viceversa, alla fine della versione di Foggi (1929, 139-140) la volpe viene nominata dal leone «primo ministro di Stato», ma in questo caso l'autore segue il dettato di Goethe, *Reineke Fuchs*, XII, 294: «Kanzler

des Reiches». Sono invece innovazioni di Foggi (1929, 128 e 131) altri due anacronismi, non già di tipo attualizzante bensì di stampo classicheggiante e quindi comunque familiare anche ai lettori più giovani: il «Campo di Marte» come teatro del duello giudiziario e il riferimento esemplare a «Orazio contro i Curiazi» da parte della zia a Renardetto prima dello stesso duello. Tali anacronismi sono peraltro coerenti nel contesto di un racconto contenente altri riferimenti classici, invero ripresi dalle fonti: la corte plenaria del re Nobile chiamata «Areopago» (Foggi 1929, 24, da Potvin 1861, 174: «aréopage») e il pettine istoriato con le figure di «Paride, il troiano» e le «tre dee: Giunone, Minerva e Venere» (Foggi 1929, 107, da Goethe, *Reineke Fuchs*, X, 82-84: «Paris von Troja / […] drei göttliche Frauen / […] Pallas und Juno und Venus»).

È inoltre ragguardevole l'*incipit* del dodicesimo capitolo (*Dove Zigrino accusa solennemente Renardo al re Nobile*) di Palazzi (1934, 57): «Or in quel tempo avvenne che re Nobile, il leone, tenne *Letto di Giustizia*». La locuzione riportata in corsivo dall'autore, e da questi poi chiosata contestualmente, traduce infatti alla lettera il corrispettivo francese *lit de justice* indicante il trono reale ed estensivamente una seduta solenne dell'assemblea parlamentare transalpina di Antico Regime in cui si ufficializzavano provvedimenti di particolare importanza, la cui più antica documentazione risale solo alla seconda metà del XIV secolo (Brown e Famiglietti 1994). In questo caso l'anacronismo rispetto all'epoca di composizione del *Roman de Renart* è certo meno evidente, se non al medievista, ma appare comunque curioso, se si considera che un'edizione ottocentesca comincia così, *ex abrupto*: «Alors le Lion, qui était le roi des animaux, titre légitime que les fabulistes lui ont toujours conservé, résolut de tenir cour plénier et lit de justice» (Collin de Plancy 1843, 14). La comune ripresa del sintagma nominale in dipendenza dallo stesso verbo dopo una notazione temporale a inizio capitolo non è forse sufficiente a provare una dipendenza diretta di un brano dall'altro, a maggior ragione se si tengono presenti le specificità di tale edizione, che non consentono di individuare altri possibili legami[17], l'occorrenza dell'espressione in altri lemmi della

[17] A dispetto di quanto dichiarato nel sottotitolo («d'après toutes les branches et toutes les versions»), il testo di Collin de Plancy (1843) riporta invero una versione ridotta, che si conclude con il discorso della volpe a seguito del duello giudiziario con il lupo e che si caratterizza anche per l'occorrenza di nomi alternativi accanto a quelli consueti (Renart è per esempio chiamato anche Trigaudin).

bibliografia renardiana (ma beninteso secondaria)[18], nonché la cultura giuridica di Palazzi, il quale esercitò inizialmente la professione di magistrato (Rebellato 2016, 20). A ogni modo, al di là del riconoscimento della fonte puntuale o della possibilità di un'autonoma aggiunta d'autore, il caso si rivela interessante in quanto esempio di una scelta lessicale evocativa, anticheggiante e straniante, tanto più valida se alternata ad altre locuzioni rimodellate sul frasario giuridico, quali «secondo l'articolo nove del trattato d'alleanza» (tra il gatto e la volpe) e «ai sensi dell'articolo 345 del Codice di Natura» (Palazzi 1934, 23 e 60).

Conclusioni

Proprio il fatto che Battaglia abbia saputo rielaborare la materia renardiana in «una prosa vivace e moderna senza forzature e senza anacronismi» dimostra che il suo riadattamento costituisce «una amena e saporosa lettura per qualsiasi lettore», cioè «anche per ragazzi» (Roncaglia 1946, 98), come dimostra la dedica «alla piccola Giovanna», ma certo non esclusivamente e appositamente per costoro, in linea con una collana «che si mantiene sui piani alti dell'offerta editoriale» (Piazzoni 2020, 42). Un'ulteriore e significativa riprova in tal senso è costituita dalla ripresa della versione di Palazzi anziché di quella più recente di Battaglia come base per l'adattamento radiofonico di Luciano Folgore con la regia di Riccardo Massucci, andato in onda come strenna natalizia in quattro puntate di mezz'ora ciascuna dal 27 dicembre 1949 al 5 gennaio 1950 su Rete azzurra (l'odierna Rai Radio 1). Ne dà testimonianza il «Radiocorriere» (26/52, 1949, 42-43 e 46; 27/1, 1950, 22 e 26), che informa inoltre dell'aggiunta di una parte in versi alla prosa, così come di una voce narrante («Un menestrello: il Giullare Azzurro»), di una nobildonna

[18] Si veda per esempio il classico Sudre (1893, 112): «Rien n'était plus dans le sens de la tradition française que de faire du réquisitoire du loup de la fable classique le point de départ, la base même de l'aventure, de le substituer complètement à l'ancien motif du lion malade dont il n'était que le préambule, de transformer le lit d'agonie du roi en un lit de justice d'où Noble réglera en arbitre les différends de deux de ses sujets», cui fa prontamente eco Willems (1895, 138): «si les animaux se rendent tous à la cour, c'est que le lion veut tenir un lit de Justice».

uditrice («Una castellana bionda: la Duchessa di Brabanza») e di un estroso commentatore («Un nanetto: il buffone Karakè»)[19].

Le numerose ristampe del riadattamento di Palazzi (1935, 1942, 1944, 1945, 1953, 1958, 1973) comprovano il suo successo nel tempo presso il pubblico giovanile, dovuto a una migliore qualità complessiva della rielaborazione della materia rispetto alla più breve versione di Foggi, ma verosimilmente senza un'effettiva contrapposizione a quella di Battaglia. È infatti difficile stabilire da quanti piccoli lettori quest'ultima sia stata poi letta davvero, se solo se ne considera la qualità letteraria del lessico, l'«esperienza ricchissima dell'italiano», il «godimento della parola» che ha portato Alberto Varvaro (1969, 3699) a sostenere che «la genesi del Battaglia lessicografo sia proprio nelle sue traduzioni»[20]. A tale proposito basti a mo' di esempio il secondo capoverso del prologo:

> Ma la storia che troverete in questo libro non somiglia a nessun'altra. Essa è tutta da ridere, anche quando vi compare il dolore e la morte, e anche quando i suoi attori soffrono e piangono. Non è d'amore né di cavalleria, non parla di miracoli né d'incantesimi, e invano vi cerchereste la presenza degli uomini, che vi intervengono soltanto di sfuggita come ombre vane. Essa racconta invece la vita degli animali, piccoli e grandi, domestici e selvaggi, tutti quelli che ubbidiscono alla sovranità del leone il re della foresta. E narra soprattutto il romanzo di Renardo la volpe e di Isengrino il lupo: e chi dice Renardo, dice astuzia, insidia, malafede, intelligenza rivolta al male, al furto, all'imbroglio; e chi dice Isengrino, dice prepotenza, voracità, spirito di vendetta, mentalità testarda e ottusa.

È quindi tanto maggiore il merito di Sciascia nel recupero della versione di Battaglia, edita nell'aprile 1945, per la ripubblicazione da parte di Sellerio (1980), a fronte della maggiore disponibilità che le ristampe hanno assicurato al riadattamento di Palazzi, di cui è peraltro una curiosa testimonianza la ripresa del prologo su «Effe. Mensile femminista autogestito» (3/3, aprile 1975), con le parti relative a Eva

[19] Presso la Getty Research Institute Library di Los Angeles, nella collezione "Luciano Folgore papers, 1890-1966", Series II. Manuscripts, ca. 1904-1960s, undated, Radioplays and teleplays (where noted), ca. 1904-1960s, undated, box 22, folder 26-29, si conservano inediti quattro fascicoli intitolati *Romanzo di Renardo*, ciascuno contenente una redazione manoscritta e una dattiloscritta: https://www.getty.edu/research/collections/collection/113YEJ?tab=container-list (07.01.2025); sulla collezione in generale si veda Pizzi 2012.

[20] Oltre alla versione del *Roman de Renart* (1945), Varvaro fa riferimento a quelle del *Cantar de mio Cid* (1943), del *Roman de la Rose* limitatamente alla parte di Guillaume de Lorris (1947) e dei *Lais* di Maria di Francia (1948).

in corsivo (per esempio: «*Dio puniva la curiosità e la presunzione di Eva*»)[21]. È questo l'ultimo esempio della fortuna del riadattamento di Palazzi, ragguardevole per la durata di ben quattro decenni, ma destinata poi fatalmente a venire meno, con ogni probabilità non tanto per la ripubblicazione della versione di Battaglia, quanto piuttosto per il suo inevitabile invecchiamento, testimoniato indirettamente dall'apparizione, proprio a seguito di quest'ultima, di nuove proposte editoriali tendenti invero a una spiccata riduzione e semplificazione della materia renardiana, per lo più sulla base di preesistenti riadattamenti d'Oltralpe.

La prima tra queste è *Renardo la volpe e altre storie* (Dalmais 1983), traduzione per Mondadori di uno dei tanti *Renart pour les enfants*, che riporta due soli episodi tratti dal *Roman de Renart* (*Renardo e le anguille*, *Renardo e il gallo Cantachiaro*), seguiti da tre favole di La Fontaine (*Il galletto, il gatto e il topino*, *Madamigella donnola*, *L'airone schizzinoso*) e caratterizzati già nell'*incipit* da un marcato adeguamento all'orizzonte d'attesa dei lettori più giovani: «C'era una volta una volpe molto astuta e dal pelo rosso, che si chiamava Renardo». Vi è poi, nella collana MOSAICO (nn^{i} 11 e 12) dell'editore Janus, la traduzione di una riduzione in due volumetti del riadattamento ottocentesco di Paulin Paris (1986), usciti rispettivamente nel 1968 e nel 1970 nella collana ÉTOILE D'OR (nn^{i} 87 e 101) delle edizioni Les Deux Coqs d'Or. Si registra quindi l'ulteriore riduzione, a distanza di vent'anni per gli stessi tipi di Mondadori, a un solo episodio, ovvero *Renardo e Cantachiaro* (Tron 2003), e con prevalenza delle illustrazioni sul testo. Così è infine anche per le due versioni più recenti, pubblicate da editori minori, *Renart. Le avventure di una volpe* (Pellegrinetti 2014) e *Merlino e la mamma di Renardo* (Sfar 2020b), e in particolare per quest'ultima, che è anzi un fumetto (in traduzione italiana dal francese) e che si caratterizza sin dal titolo per l'originale incrocio tra il celebre mago della tradizione arturiana e la materia renardiana, come quarto e ultimo capitolo di un piccolo ciclo dedicato allo stesso Merlino (Sfar 2019a/b, 2020a). Anche queste versioni censurano significativamente l'episodio dello stupro della moglie del lupo da parte della volpe: Pellegrinetti riassume infatti il conflitto tra quest'ultima e gli altri animali nel grande motivo della fame e nei conseguenti furti di cibo ai loro danni, da cui origina l'assedio del castello di Malpertugio, mentre nel racconto di Sfar la volpe viene

[21] Il testo è consultabile nell'Archivio storico telematico della rivista: https://efferivistafemminista.it/2014/07/il-romanzo-di-renard/ (07.01.2025).

messa sotto processo per aver sedotto la regina, suscitando l'ira del re Nobile.

Bibliografia

Allodoli, Ettore (1925) *Il romanzo della volpe, riduzione moderna del 'Reineke Fuchs' di Goethe*, illustrazioni di Sto (Sergio Tofano). Firenze: Bemporad.
Battaglia, Salvatore (a cura di) (1943) *Poema de mio Cid*. Roma: Cremonese.
Battaglia, Salvatore (a cura di) (1945/1980) *Il romanzo della volpe*. Palermo: Sellerio.
Bianciotto, Gabriel (2010) "*De quelques traductions du* Roman de Renart". In *La Retraduction*, sous la direction de Robert Kahn et Catriona Seth, 253-265. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre.
Bonafin, Massimo (a cura di) (1998) *Il romanzo di Renart la volpe*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Bonafin, Massimo (2006) *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel 'Roman de Renart'*. Roma: Carocci.
Bonafin, Massimo (a cura di) (2012) *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Bonafin, Massimo (a cura di) (2021) *Le metamorfosi di Renart la volpe*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Brown, Elizabeth A. e Richard C. Famiglietti (1994) *The 'Lit de Justice': Semantics, Ceremonial, and the Parlement of Paris, 1300-1600*. Sigmaringen: Thorbecke.
Calloni, Mara (ed.) (2021) "Renart imperatore". In Bonafin 2021, 265-419.
Chauveau, Léopold (1924) *Le roman de Renard. Version moderne*. Paris: Payot.
Collin de Plancy, Jacques (éd.) (1843) *Le roman du Renard, d'après toutes les branches et toutes les versions*, Malines: Hanicq.
Dalmais, Anne-Marie (1983) *Renardo la volpe e altre storie* [*Goupil le renard et autres histoires*], tr. it. Alba Avesini, illustrazioni di Violayne Hulné. Milano: Mondadori.
De Socio, Mauro (a cura di) (2025) *Renart la volpe in nero*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Dufournet, Jean (1989) "Réécriture et Arborescence dans *Le roman de Renart* (branches X et XI). Deux auteurs au travail". «Littératures» 21: 21-37.
Dufournet, Jean (2010) "Le *Roman de Renart* et la littérature pour la jeunesse (1958-2007)". In *Grands textes du Moyen Âge à l'usage des petits*, textes réunis par Caroline Cazanave et Yvon Houssais, 185-202. Besançon: Presses Universite de Franche-Comté.
Engels, Joseph (1970) "Les noms de quelques manuels scolaires médiévaux". «Neophilologus» 54: 105-112.
Foggi, Gastone (1929) *Il romanzo di Renardetto. Rifacimento per fanciulli del 'Roman du Renart'.* Lanciano: Carabba.
Formiggini Santamaria, Emilia (1935) "Recensione a *La Scala d'oro* (serie IV)". «L'Italia che scrive» 18: 12.
Fukumoto, Naoyuki, Noboru Harano, Satoru Suzuki (éd.) (2005) *Le Roman de Renart*. Paris: Librairie générale française.

Giancristofaro Lia (2009) "Rocco Carabba (1854-1924). Le edizioni scolastiche e per giovanetti". «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia» 15/1: 16-22.
Goethe, Johann Wolfgang von (1794) "Reineke Fuchs in zwölf Gesängen Erstdruck". In *Goethe's Neue Schriften*, Zweyter Band. Berlin: Unger.
Goethe, Johann Wolfgang von (1925) *Il romanzo della volpe* [*Reineke Fuchs in zwölf Gesängen*], tr. it. di Nicola De Bello. Bari: Laterza.
Goethe, Johann Wolfgang von (2023) *Reineke la volpe in dodici canti* [*Reineke Fuchs in zwölf Gesängen*], a cura di Micaela Latini e Ginevra Quadrio Curzio. Milano: La Vita Felice.
Goscinny, René (2014) *René Goscinny raconte les secrets d'Astérix*. Paris: le cherche midi.
Guillaume de Lorris (1947) *Le Roman de la Rose*, a cura di Salvatore Battaglia. Napoli: Morano.
Lacanale, Marcella (2020) *'S'en est de branche en branche alez'. Il 'Roman de Renart' tra raccolta e ciclo*. Roma: Viella.
Lecoy (éd.) (1999) *Le Roman de Renart. Branche XX et dernière: Renart empereur*. Paris: Champion.
Maria di Francia (1948) *Lais*, a cura di Salvatore Battaglia. Napoli: Morano.
Martin, Ernest (éd.) (1882-1887), *Le Roman de Renart*. Strasbourg/Paris: Trübner/Leroux 3 voll.
Mazzarello, Paolo (2004) *Costantinopoli 1786: la congiura e la beffa. L'intrigo Spallanzani*. Torino: Bollati Boringhieri.
Méon, Dominique Martin (éd.) (1826) *Le Roman de Renart*. Paris: Treuttel et Wurtz 4 voll.
Milland-Bove, Bénédicte (2019) "De Paulin à Paula: *Les aventures de maître Renart et d'Ysengrin son compère* de Paulin Paris". In *De la pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Études réunies par Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Patrick Moran et Jean-René Valette, 707-716. Paris: Champion.
Morlino, Luca (2022) "Per una riconsiderazione della 'provincia' italiana del *Roman de Renart*". In *Caccia alla volpe. Studi sul 'Rainaldo e Lesengrino'*, a cura di Giovanni Borriero e Nicoletta Giovè Marchioli, 101-123. Roma: Viella.
Palazzi, Fernando (narrato da) (1934) *Il romanzo di Renardo da redazioni medievali francesi*, illustrato da Gustavino. Torino: Utet.
Palazzi, Fernando (a cura di) (1956) "Il romanzo di Renard". In *Trame d'oro. Enciclopedia di letteratura narrativa: capolavori di tutti i tempi e di tutti i paesi narrati dai migliori scrittori italiani*, ideata e diretta da Fernando Palazzi, Marina Spano, Aldo Gabrielli (1956-1958), vol. I, 439-446. Torino: Utet.
Paris, Paulin (1861) *Les aventures de maître Renart et d'Ysengrin son compère, mises en nouveau langage, racontées dans un nouvel ordre et suivies de nouvelles recherches sur le 'Roman de Renart'*. Paris: Techener.
Paris, Paulin (d'après le texte de) (1986) *Le avventure di Renart la volpe* [*Le Roman de Renart*] e *Le nuove avventure di Renart la volpe* [*Le Roman de Renart. Nouvelles aventures de Renart le goupil*], tr. it. Rita Taschini, illustrazioni di Raffaele Santilli. Bergamo: Janus.

Pavese, Cesare (1946/1951) "L'influsso degli eventi". In Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, 245-248. Einaudi: Torino.
Pellegrinetti, Katia (raccontato da) (2014) *Renart. Le avventure di una volpe*, illustrato da Luca Bonora. Milano: I doni delle Muse.
Pézard, André (1928) *Le Roman de Renard, entièrement et directement tiré des anciens manuscrits*. Paris: Stock.
Piazzoni, Irene (2020) "Il cimento del libro da ridere: collane umoristiche nell'*entre-deux-guerres*, e oltre". In *Il sorriso al potere. I 'Classici del ridere' di Angelo Fortunato Formiggini (1913-1938)*, a cura di Irene Piazzoni e Giuseppe Polimeni, 21-42. Milano: FrancoAngeli.
Pirandello, Luigi (1960) *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Milano: Mondadori.
Pizzi, Katia (2012) "Pinocchio and the Mechanical Body: Luciano Folgore's Papers at the Getty Research Institute Library". In *Pinocchio Puppets and Modernity. The Mechanical Body*, edited by Katia Pizzi, 135-162. New York: Routledge.
Potvin, Charles (1861) *Le Roman du Renard mis en vers d'après les textes originales, précédé d'une introduction et d'une bibliographie*. Paris/Bruxelles: Bohné/Lacroix.
Rebellato, Elisa (2012) "Fernando Palazzi direttore de *La Scala d'Oro*". In *Fernando Palazzi. Un silenzioso e operoso costruttore*, 25-46. Ancona: Consiglio Regionale delle Marche.
Rebellato, Elisa (2016) *La Scala d'oro. Libri per ragazzi durante il fascismo*. Milano: Unicopli.
Renonciat, Annie (2004) "Les éditions pour la jeunesse du *Roman de Renart* dans la première moitié du XX^{e} siècle". In *Renart de male escole*, sous la direction de Francis Marcoin et Emmanuelle Poulain-Gautret, 79-97. Arras: Université d'Artois.
Roncaglia, Aurelio (1946) "Recensione a Battaglia 1945". «L'Italia che scrive» 29: 98.
Roques, Mario (éd.) (1948-1963) *Le Roman de Renart*. Paris: Champion, 6 voll.
Sacchetti, Lina (1962) *Storia della letteratura per ragazzi*. Firenze: Le Monnier.
Scheidegger, Jean R. (1989) *Le 'Roman de Renart' ou le texte de la dérision*. Genève: Droz.
Sciascia, Leonardo (1997) *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*. Milano: Adelphi.
Sciascia, Leonardo (2003) *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di Salvatore Silvano Nigro. Palermo: Sellerio.
Serra, Renato (1946) *Versi e versioni*, a cura e con prefazione di Alfredo Grilli. Forlì: Zavatti.
Serra, Renato (1974) *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di Mario Isnenghi. Torino: Einaudi.
Sfar, Joann (2019a) *Salsiccia e Tartina* [*Jambon et Tartine*], tr. it. di Fabio Regattin, disegni di José-Luis Munuera. Modena: Logos.
Sfar, Joann (2019b) *Contro Babbo Natale* [*Contre le Père Noël*], tr. it. di Fabio Regattin, disegni di José-Luis Munuera. Modena: Logos.
Sfar, Joann (2020a) *Merlino va al mare* [*Merlin va à la plage*], tr. it. di Fabio Regattin, disegni di José-Luis Munuera. Modena: Logos.

Sfar, Joann (2020b) *Merlino e la mamma di Renardo* [*Merlin. Le Roman de la mère de Renart*], tr. it. di Fabio Regattin, disegni di José-Luis Munuera. Modena: Logos.

Spallanzani, Lazzaro (1788) *Lettere due del dottore Francesco Lombardini bolognese al sig. dottore Antonio Scopoli* e *Lettere tre di un professore di storia naturale al chiarissimo signore Gio. Antonio Scopoli*. Zoopoli [Venezia]: s.e.

Sudre, Léopold (1893) *Les sources du Roman de Renart*. Paris: Bouillon.

Tron, Ilva (2003) *Renardo e Cantachiaro*, illustrazioni di Violayne Hulné. Milano: Mondadori.

Varvaro, Alberto (1969) "Salvatore Battaglia". In *I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, a cura di Gianni Grana, Vol. V, 3697-3711. Milano: Marzorati.

Victorin, Patricia (2021) "Renart au ban(c) de l'école. Petite histoire d'une conquête progressive de 1800 à 1900". In *Encyclopédique Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Denis Hüe*, sous la direction de Christine Ferlampin-Acher et Fabienne Pomel, 459-472. Paris: Classiques Garnier.

Willems, Léonard (1895) *Étude sur l'Ysengrinus*. Gand: Engelcke.

Angela Albanese

Trattenemiento de' peccerille?

Riscritture e *triduzioni* delle fiabe di Basile

Lo Cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de' peccerille *è riconosciuto come prima raccolta di fiabe letterarie in occidente e testo fondativo del genere fiabesco. Il sottotitolo,* trattenemiento de' peccerille*, mette però in luce un aspetto dell'opera che ne accomuna il singolare destino a quello di molti altri testi che, nel corso dei secoli, hanno trovato destinatari diversi da quelli per cui erano stati originariamente concepiti. Il* Cunto *nasce dichiaratamente, nelle intenzioni del suo sottotitolo, come passatempo per i bambini, ma il sospetto è che non sia così, come già tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento alcuni illustri estimatori di Basile avevano confermato. Fra questi, Vittorio Imbriani, per il quale sebbene gli argomenti fossero «tolti dalle fiabe infantili, […] non è scritto né pe' bimbi né pel volgo». E con lui Croce, primo autorevole traduttore di Basile e vero artefice della sua fortuna.*
E allora perché quel sottotitolo? Il Cunto *è un esempio clamoroso dei modi in cui la sopravvivenza nel tempo e nello spazio di un'opera, divenuta persino un modello di genere, possa avvenire solo a patto di un suo fraintendimento. È ciò che si tenterà di approfondire attraverso alcuni esempi di sue riscritture e* triduzioni *per l'infanzia.*
Parole chiave*: Basile, riscritture, infanzia, genere, Pentamerone.*

Lo Cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de' peccerille *is the first collection of literary fairy tales in the West and the foundational text of the fairy tale genre. However, the subtitle,* trattenemiento de' peccerille*, highlights an aspect of the work that aligns its fate with that of many other texts which, over the centuries, have found audiences different from those for whom they were originally intended. Although* Lo Cunto*'s subtitle explicitly designate it as a pastime for children, its status might not have always been the same, as noticed by several distinguished admirers of Basile in the late 19th and early 20th centuries. Among them was Vittorio Imbriani, who observed that although the themes were "drawn from children's fairy tales, [...] it is neither written for children nor for the common people." Similarly, Benedetto Croce, the first Italian translator of Basile, shared this view.*
Why, then, does the work have such a subtitle? Lo Cunto *is a striking example of how the endurance and evolution of a literary work, even one that has become a genre-defining model, often depends on a degree of misinterpretation. This essay explores the complex question of the work's genre by examining various instances of its rewritings and* triduzioni *for children.*
Keywords*: Basile, rewritings, children literature, genre, Pentamerone.*

Lo Cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de' peccerille è riconosciuto come prima raccolta di fiabe letterarie in Occidente e testo fondativo del genere fiabesco, in cui trovano posto, per la prima volta nell'inedita forma scritta, le versioni delle fiabe a noi più note, dalla *Bella addormentata nel bosco* (*Sole, Luna e Talia*, V, 5, Basile 1986, 944-

953) a *Cenerentola* (*La gatta Cennerentola*, I, 6, Basile 1986, 124-137) a *Prezzemolina* (*Petrosinella*, II, 1, Basile 1986, 284-295)[1].

Già il titolo del capolavoro basiliano ne anticipa la sorvegliata struttura macrotestuale e il progetto narrativo dell'autore. L'opera, composta da cinquanta fiabe distribuite in cinque giornate (dieci per ogni giornata), si apre con un racconto iniziale, la *'Ntroduzzione* che, prima di concludersi, ne genera altri quarantanove, completandosi uroboricamente solo in quell'ultimo *cunto* della *Scompetura* che, insieme alla *'Ntroduzzione*, costituisce la cinquantesima fiaba che tutto ha partorito e tutto contiene.

Il sottotitolo, *trattenemiento de' peccerille*, mette però in luce un aspetto dell'opera che ne accomuna il singolare destino a quello di molti altri testi che, nel corso dei secoli, hanno trovato destinatari diversi da quelli per cui erano stati originariamente concepiti. Si pensi ai *Gulliver's Travels* che, apparsi come libro di satira sociale, sono letti oggi soprattutto come un libro di letteratura per ragazzi. Il *Cunto* è un testo difficile da leggere, scritto nel complicato dialetto letterario secentesco, con le sue vertiginose subordinazioni ed enumerazioni, i frequenti richiami, in funzione antifrastica e comica, alla letteratura classica, traboccante di proverbi, di contenuti salaci, accumuli di sinonimi e descrizioni iperboliche, metafore anche a sfondo erotico. È un'opera ad alto potenziale orale e performativo, concepito per essere letto e recitato al pubblico delle piccole corti napoletane dove le fiabe, accompagnate da giochi, canzoni, balli e altri passatempi, venivano interpretate o lette ad alta voce durante l'intrattenimento rituale del dopopranzo (cfr. Rak 1986 e 2005).

E allora perché quel sottotitolo? Il *Cunto* nasce dichiaratamente, nelle intenzioni del suo sottotitolo, come passatempo per i bambini, ma il sospetto è che non sia così, essendo piuttosto un esempio clamoroso dei modi in cui la sopravvivenza nel tempo e nello spazio di un'opera, divenuta persino un modello di genere, possa avvenire solo a patto di un suo fraintendimento. Assunto dalla storiografia letteraria come prototipo di genere, l'opera, con la sua forma smisurata, si presenta piuttosto, sin dal suo apparire, come prototipo *degenere* che trasgredisce, nei contenuti e soprattutto nella forma, lo statuto e le regole di quel genere fiabesco di cui pure gli si riconosce la paternità e che, sappiamo bene, le teorie formaliste novecentesche avrebbero tassonomicamente organizzato in specifiche componenti e

[1] Il presente articolo riprende parzialmente, rielaborandolo e ampliandolo, il cap. VI in Albanese 2012.

funzioni (cfr. Albanese 2021, 219-238). Dal punto di vista della forma – una forma ribollente e smisurata – il *Cunto* rimane un monumento isolato nella tradizione fiabistica europea (cfr. Canepa 1999, 16-17), più che un modello è piuttosto uno schema operativo destinato a cambiare incessantemente, ad essere in continuo divenire. Ed è proprio come schema operativo, soggetto, nella sua erranza, a continui aggiustamenti di genere e di destinatari, a continue metamorfosi, traduzioni e imitazioni, che è assunto nella filiera europea di contaminazioni e filiazioni indirette, passando dall'Inghilterra, dalla pur diffidente Francia, dalla Germania di Brentano e dei fratelli Grimm, ammirati lettori e imitatori nei loro *Märchen* del testo basiliano, di cui pure segnalano la prosa «ardita, libera, senza velo», «una certa ampollosità» e una ridondanza «di similitudini e bisticci e proverbi e rime, che per lo più il tedesco è impotente a riprodurre» (Imbriani 1875, 452, 453, 454).

È proprio l'Italia a non riservare a Basile la stessa attenzione europea, visto che all'immediato successo editoriale dell'opera che si protrae fino a quasi tutto il Settecento segue un periodo di ininterrotto silenzio, destinato a protrarsi per circa un secolo. Nessuna edizione del testo si registra per tutto il tempo che intercorre fra l'ultima edizione settecentesca del 1788 e quella tentata da Benedetto Croce nel 1891 e naufragata peraltro appena dopo le prime due giornate. Né si registrano traduzioni, fatta salva una riduzione in lingua bolognese realizzata dalle sorelle Maddalena e Teresa Manfredi e Teresa e Angela Zanotti nel 1742 e un'anonima e parziale riscrittura settecentesca in lingua italiana, stigmatizzata da Benedetto Croce come «pseudotraduzione» da non potersi «tenere in alcun conto» e «indegna pur d'essere ricordata» (Croce 2001, XXIV, XXV). E tuttavia, sia la versione bolognese, sia la parziale e anonima versione italiana non sarebbero bastate a mantenere viva durante l'Ottocento l'immediata popolarità che l'opera aveva ottenuto. È solo con la prima moderna traduzione integrale del testo in lingua italiana ad opera di Croce che Basile entra ufficialmente a far parte del canone della letteratura nazionale.

Non è del resto difficile immaginare che i motivi dell'espulsione dei *cunti* basiliani dal canone letterario ottocentesco italiano dipendessero proprio dalla particolare natura dell'opera, ritenuta non pertinente dal punto di vista linguistico e poco edificante sotto il profilo didattico e culturale, e non è un caso che l'unica sua versione ottocentesca italiana sia una libera versione per l'infanzia di Giustino

Ferri del 1889 illustrata da Enrico Mazzanti dal titolo *Fate benefiche. Racconti per i bambini*, su cui torneremo.

Le preoccupazioni pedagogiche intorno al capolavoro di Basile e alla presunta e pericolosa destinazione infantile delle sue fiabe, arrivate fino ai nostri giorni[2], si innestano in una lunga e consolidata tradizione critica. Il punto sulla questione lo aveva già fatto nel 1875 un illustre estimatore dello scrittore, Vittorio Imbriani, con il suo saggio *Il Gran Basile*:

> Del resto, […] sebbene lo *Cunto de li Cunte* sia intitolato anche *Trattenemiento de li Piccerille*, non è scritto né pe' bimbi, né pel volgo. Gli argomenti son tolti dalle fiabe infantili e popolari, ma non vengono narrate a' fanciulli od idioti, e cel dimostrano le allusioni storiche, mitologiche e scientifiche; delle *Egloghe* intercalate nell'opera, nessun fanciullo capirebbe una ette [*sic*] (Imbriani 1875, 452).

Il giudizio di Imbriani sarebbe stato ripreso in forma pressoché identica da Croce nella prefazione alla sua traduzione del *Cunto*, in cui ne ribadiva la natura di testo «composto per uomini, e per uomini letterati esperti e navigati, che sapevano intendere e gustare le cose complicate e ingegnose» (Croce 2001, XV-XVII). L'allusione di Croce alla opportuna destinazione dell'opera a lettori *esperti e navigati* più che ad un pubblico infantile sottintende evidentemente la traboccante sostanza barocca della pagina basiliana, farcita di iperboli, doppi sensi, metafore «ora stravaganti ora sottili», spesso a sfondo marcatamente sessuale, che «si susseguono senza tregua» (ivi, XX) e che hanno sottratto queste fiabe, almeno nella loro veste originaria, ad ogni possibile finalità educativa.

Altrettanto utile, per comprendere il peso delle «pedagogiche cautele» (Boero 2009, 37) e del pregiudizio ideologico intorno al materiale fiabesco (non solo basiliano), può essere leggere un passaggio dell'intervento di Giuseppe Fanciulli al primo Convegno nazionale per la Letteratura Infantile e Giovanile tenutosi a Bologna nel 1938, emblematico di quella volontà di controllo sociale

[2] Così ne scrive Giacomo Vittorio Paolozzi nel volume *Libri e ragazzi in Italia. Problemi e storia della letteratura giovanile*: «Può essere messo il *Pentamerone* tra le mani dei bambini? Non mancano scelte e riduzioni per opera di Ignazio Drago, di Gina Fanti, Anna Scalera ed altri; ma l'autore scrisse soprattutto per sé, per suo diletto e per il diletto dei grandi, perché c'è in queste pagine quel turgore sensuale, quella smaliziata impudenza, quel tono scanzonato e scettico che guasta lo spirito della fiaba (proprio attraverso il linguaggio), con una sottintesa, crudele insolenza per le cose degli uomini e dei fanciulli» (Paolozzi 1991, 47).

sull'educazione infantile che va consolidandosi dalla metà dell'Ottocento fino a confluire nel radicale ingranaggio censorio imposto dalla macchina del consenso fascista:

> […] non è vero che d'istinto i ragazzi conoscano costantemente quanto loro conviene per la vita materiale e spirituale; vi sono farmachi amari e repellenti, veleni dolci e attraenti. È vero, invece, che esistono nelle anime infantili tendenze – grazie a Dio meno comuni di quanto si credeva una volta – da modificare con l'educazione; tendenze verso l'assurdo e il confusionismo, tendenze verso la fantasia aberrante, la violenza cieca, la crudeltà … Che cosa può valere il «lieto fine» o la «fine morale» – quando ci sono – dopo che quelle tendenze oscure furono sollecitate con decine di «figure», cioè col mezzo che più si imprime nella memoria? (Fanciulli 1939, 166-167).

Sebbene in questo discorso lo scrittore di libri per l'infanzia, convertito al credo cattolico oltre che a quello fascista, intervenga soprattutto in qualità di giornalista e redattore, avvertendo della pericolosità nelle riviste per bambini di illustrazioni didatticamente e cristianamente non adeguate, è evidente come questa stessa intransigenza sia destinata ad abbattersi su ogni sorta di prodotto editoriale da destinare all'infanzia e all'adolescenza, fiabe comprese. La percezione diffusa è dunque quella che certe fiabe, così com'erano, non andassero bene: la presenza di passaggi cruenti, «violenza cieca» e «crudeltà», di metafore ardite, di riferimenti al corpo e alla sessualità le rendeva inadeguate e persino pericolose per la formazione morale e civile dei più piccoli. Da qui la necessità che fossero rimaneggiate, emendate o del tutto riscritte per farne veicolo didattico, in linea con quella vocazione pedagogica e moralistica dell'Italia postunitaria che si sarebbe trasformata, a regime consolidato, in un preciso progetto politico e sociale di indottrinamento ideologico dilagante in tutti gli spazi destinati all'infanzia.

Che i racconti di Basile potessero rientrare fra i principali indiziati nell'attività ispettiva messa in atto dalla macchina pedagogica ed editoriale già dalla fine dell'Ottocento, lo suggeriva un presentimento ancora di Croce. In una lettera del 25 ottobre 1924 all'editore Laterza, il filosofo, oltre ad informare l'amico di aver dato inizio al lavoro di traduzione italiana del testo basiliano, lo avvertiva anche dell'opportunità di prevederne in futuro una nuova edizione edulcorata: «Credo che il libro – scrive Croce – avrà molta fortuna. Per ora, ne farete un'edizione simile a quella degli altri miei volumi; ma prevedo che più in là ne dovrete fare un'altra, con qualche

castigamento di parole, *per le famiglie*» (Croce 2006, 212). La riscrittura da lui auspicata sarebbe arrivata dopo appena cinque anni dalla pubblicazione della sua traduzione: nel 1928 l'editore Laterza stampava una *scelta e riduzione per fanciulli* delle fiabe di Basile a cura di Anna Scalera, condotta non sull'originale napoletano, ma proprio sulla traduzione crociana. È verosimile supporre che dietro questa riscrittura si riveli, oltre alla attesa finalità didattica, anche la volontà sia di Laterza che della curatrice Scalera di rendere omaggio al primo autorevole traduttore italiano dell'opera non lasciando cadere nel vuoto la sua sollecitazione, tanto più che un primo adattamento per bambini delle fiabe di Basile era già stato pubblicato nel 1889 per le edizioni Paggi con il titolo *Fate benefiche*. *Racconti per i bambini*, nella libera versione di Giustino Ferri corredata dalle importanti illustrazioni di Mazzanti. Un adattamento, questo, di cui peraltro era a conoscenza lo stesso Croce, visto che ne dava notizia nel saggio introduttivo alla sua traduzione della quale non mancava compiaciuto di mettere in risalto, per contrasto, la forma integrale e del tutto inedita:

> […] ma ho pensato che convenisse invece ridurlo [il *Cunto*] a forma italiana, come finora non era stato fatto, non potendosi tenere in alcun conto la già accennata pseudotraduzione settecentesca ed essendo la versione del Ferri, pubblicata nel 1889 a uso dei fanciulli, un compendio e adattamento di sole diciotto fiabe, spogliate del loro carattere originale (Croce 2001, XXV).

Il giudizio di Croce sull'adattamento di Ferri è laconico: la sua riscrittura di sole diciotto fiabe su cinquanta, senza più alcuna traccia né delle quattro egloghe in versi poste originariamente da Basile ad intervallo fra una giornata e l'altra, ha spogliato il *Cunto* della sua originaria connotazione di opera d'arte e lo ha assimilato alla letteratura destinata all'infanzia per la quale, secondo Croce, non si può parlare di vero e proprio valore estetico, vista la sua finalità primariamente pedagogica, educativa, pragmatica. E ne è convinto sinceramente Croce quando, anche a proposito delle fiabe di Capuana, scrive:

> Ma l'arte «per bambini» (ecco la pregiudiziale) non sarà mai arte vera. Sotto l'aspetto pedagogico, ossia dello sviluppo dello spirito infantile, a me sembra che difficilmente si possa dare in pascolo ai bambini l'arte pura, che richiede, per essere gustata, maturità di mente, esercizio di attenzione e molteplice esperienza psicologica. Lo splendido sole dell'arte pura non può essere sostenuto dall'occhio ancor debole dei bambini e dei fanciulli.

> Né a siffatta difficoltà si ovvia con lo scegliere per argomento storie di bambini, perché i bambini non comprendono nemmeno la rappresentazione schiettamente artistica dell'anima bambinesca. […] Basta il semplice riferimento al pubblico bambinesco, come a un dato fisso del quale faccia d'uopo tenere stretto conto, per turbare il lavoro artistico, e introdurvi qualcosa ora di superfluo ora di manchevole, non ubbidiente più alla libertà e necessità interna della visione. A ogni modo, se anche i bambini riescono a gustare un'opera di arte pura, questa sarà fatta non per essi, ma per tutti, e perciò non apparterrà più alla letteratura «per bambini». Si dica il medesimo dell'arte popolare, che o non è arte o non è popolare (Croce 1905, 352-353).

Se la riflessione crociana prende le mosse da un rigido presupposto estetico per valutare quali testi possano essere considerati *vera* letteratura, arrivando per tale via a negare ai libri per l'infanzia ogni velleità artistica, c'è chi rincara la dose, come Luigi Volpicelli, rappresentante di quella pedagogia di regime che collabora a rendere il più precoce possibile l'inquadramento del *popolo bambino* nei ranghi dello Stato e a bruciare le tappe del passaggio dall'infanzia all'età adulta (in Gibelli 2005, 34). Il pedagogista parte dall'aprioristico principio del fine non estetico ma esclusivamente didattico dei testi per bambini, per arrivare poi persino a mettere in dubbio l'esistenza stessa non solo della letteratura per l'infanzia ma persino dell'infanzia, riconosciuta come semplice momento di passaggio, strumentale all'innalzamento dei bambini alla autentica vita adulta.

> Quel continuo mantenere i ragazzi in un mondo ragazzo e in un ambito di passioni fanciullesche è una vera forma di narcisismo […] e può corrompere inesorabilmente l'animo infantile. Ma, si dirà, ai ragazzi, piace e interessa il mondo dei ragazzi: sta bene: così come piace e interessa il gioco: e come si dà il gioco ai fanciulli, così si dia pur loro codesta letteratura, che appartiene, in fondo, più che alla storia della letteratura alla storia dei giochi educativi e istruttivi, ma come si cerca di far superare via via al fanciullo il mondo del gioco per portarlo nel mondo del lavoro, così di codesta letteratura ci si serva entro certi limiti e misure, per accostare il fanciullo ai libri, alla meditazione, alla riflessione, bruciando, più presto che si può, le tappe per giungere alla soglia del libro vero (ivi, 71).

E ancora:

> La pura fanciullezza non è una realtà naturale […]; per questo, è idealmente impossibile una letteratura infantile: l'occhio sempre fanciullo con cui crede di guardare lo scrittore per ragazzi è inesistente: è l'occhio di vetro di un fanciullo fantoccio, non una realtà spirituale. Codesta letteratura eleva a categoria il fanciullo e crea quindi i fanciulli tipo […]. L'attualità della vita

> spirituale è sempre uomo e fanciullo insieme: fanciullo-uomo, e per questo capace di educarsi e di salire a gradi via via più alti di vita morale; uomo-fanciullo, e per questo padre, educatore, maestro, capace di accostare a sé l'educando, di sentirlo e comprenderlo (ivi, 72-74).

Tanto le argomentazioni di Croce quanto quelle di Volpicelli, pur muovendo da presupposti ideologici differenti, mostrano entrambe i limiti di una riflessione che, ferma su principi dogmatici, rischia di non fornire alcun utile apporto alla conoscenza dei testi per l'infanzia, siano essi traduzioni, riduzioni, riscritture. Sia il filosofo che il pedagogista, per gradi diversi, restano bloccati nel loro tentativo rigido di identificare questa letteratura *via negationis*: e se il metro di giudizio estetico porta ad un perentorio ridimensionamento artistico di quei testi, peggio fa in questo caso il propagandistico e repressivo criterio didattico, che risolve il problema alla radice proclamando persino l'inesistenza della letteratura infantile, visto che l'infanzia stessa altro non è che una transitoria proiezione della vita adulta.

Senza dare ulteriore seguito alle considerazioni di Volpicelli, è sufficiente fermarsi anche solo sulle strettoie crociane, sospettando che la riduzione del giudizio nei confronti dei testi per l'infanzia a prerogative esclusivamente estetiche, che pure in molti casi mancano, forse non paga, perché finisce per costringere questi testi al silenzio, ignorandone il diritto legittimo ad occupare altri spazi. «Si possono pure mettere sotto processo le riduzioni e accusarle di lesa letteratura» (Boero e De Luca 2009, 206), ed è vero del resto che non sempre esse riescono a raggiungere esiti artistici soddisfacenti, ma forse questo non basta per rinunciare a priori ad un tentativo di analisi critica che, prima di bollare queste riscritture come cattiva letteratura, si sforzi di comprendere in maniera non pregiudicata qual è la loro funzione e la loro intenzionalità. Quello che ha scritto Meschonnic a proposito dello studio delle traduzioni, ossia che «la riflessione sulla traduzione richiede un lettore pensoso. Per il lettore frettoloso è meglio astenersi» (Meschonnic 2000, 6), vale tanto più per gli adattamenti dei testi per l'infanzia: per loro è necessaria una lettura attenta, indiziaria, che riconosca nelle differenze rispetto agli originali i segni delle manipolazioni poetiche e ideologiche in atto (Lefevere 1998, 9-10), che sappia cogliere le interazioni fra quei testi e il polisistema della cultura di arrivo che li accoglie.

Tenendo a mente queste considerazioni, proviamo a dare conto di qualche adattamento per bambini delle fiabe di Giambattista Basile, interessati, più che a giudicarne gli esiti artistici, a presentare invece il

progetto traduttivo messo in atto dai singoli autori in funzione dei destinatari, del contesto storico-culturale, dei presupposti ideologici che hanno sollecitato tali riscritture.

Si è già accennato alla libera versione di Giustino Ferri del 1889, che rappresenta di fatto la prima riduzione italiana del *Pentamerone* per bambini, illustrata da Enrico Mazzanti. Il testo mantiene sul frontespizio il nome anagrammatico di Gian Alesio Abbattutis con cui Basile ha siglato il suo *Cunto de li Cunti*, seppure ne corregga il titolo in *Fate benefiche*. *Racconti per bambini*. La selezione di diciotto fiabe dal corpus basiliano segue esattamente l'originaria successione dei racconti contenuti nella prima e nella seconda giornata, a cui il traduttore premette una lunga fiaba iniziale che prova ad assemblare in un'unica narrazione i due racconti di apertura e di chiusura del testo originale.

La prima impressione che si ricava dalla lettura è quella di uno sforzo di aderenza al testo di Basile, come suggeriscono la conservazione dei nomi dei protagonisti e delle ambientazioni geografiche, il mantenimento sistematico delle rubriche inziali, quello meno regolare ma pure frequente delle introduzioni moraleggianti poste in apertura delle fiabe e la presenza di almeno quattro proverbi di chiusura, componente invece costante e distintiva della struttura narrativa basiliana. Ma veniamo alle «due parole di prefazione» (Ferri in Basile 1889, 7) che Ferri premette al suo adattamento. Dopo aver segnalato l'ingiusto scarso riscontro di Basile in Italia rispetto alla sua fortuna innanzitutto francese e tedesca, l'autore riserva appena qualche riga al lavoro di riscrittura del testo originale, «che forse ora per la prima volta ritorna al vero scopo della sua pubblicazione, avendolo l'autore intitolato anche *Trattenimiento de li peccerilli*, vale a dire, *Passatempo per i bambini*» (ibid).

Le scelte messe in atto nella riscrittura, seppure non dichiarate in una esplicita nota del traduttore, risultano ben chiare e rispondono abbastanza coerentemente alla destinazione per bambini dell'adattamento. Lo dimostra da una parte la generale semplificazione sintattica, ottenuta, per esempio, riducendo drasticamente o persino eliminando tutte le frondose tirate barocche di re innamorati e di fanciulle prigioniere, numerosissime nell'opera originaria; dall'altra, l'epurazione del testo da ogni riferimento alla sessualità (ivi, 47, 117, 151, 173) e, più in generale, da ogni allusione alle attività corporali, ivi compresa la gravidanza e il parto che sono sistematicamente estromessi dai racconti, anche a costo di pregiudicare l'intreccio narrativo (ivi, 45, 56, 126). Di fatto, non si

incontreranno mai in questa riscrittura donne gravide o partorienti, ma solo donne già madri e persino madri adottive. La complessiva semplificazione del testo in funzione dei piccoli destinatari non impedisce tuttavia a Ferri di ricorrere occasionalmente ad un registro stilistico alto, ottenuto tramite scelte lessicali piuttosto ricercate e faticose, forse non sempre di immediata comprensione per dei lettori bambini: come quando, per spiegare il timore provato da un re che una brutta vicenda gli si ritorca contro ricoprendolo di disonore, leggiamo che egli era «molto adirato dal fatto che gli pareva dovesse *ridondare a suo disdoro*».

Anche l'adattamento di Anna Scalera, pubblicato nel 1928 senza illustrazioni, seleziona diciotto fiabe dall'intera opera di Basile scegliendole, come aveva fatto Ferri, solo dalla prima e dalla seconda giornata. Diversamente da Giustino Ferri, che nella sua prefazione non dà indicazioni sull'edizione del *Cunto* presa a modello per la riscrittura, Anna Scalera, scrittrice e poetessa, dichiara invece già nel sottotitolo della sua *scelta e riduzione per fanciulli* delle fiabe di Basile il diretto riferimento alla traduzione crociana. Scrive:

> […] tradurre e ridurre direttamente dal dialetto sarebbe stata fatica superflua e arrischiata per la mia prosa modesta; cosicché mi son valsa proprio della traduzione crociana, eliminando tutto quanto non era adatto alla lettura dei piccoli, correggendo qualche esuberanza di linguaggio secentesco, o serbandola solo quando poteva dare l'effetto comico, e cercando di attenermi a una forma disinvolta, quale si usa nel parlare, più tosto che nello scrivere: ho incastrato nella mia prosa, come pietre preziose nel lavoro dell'orafo, i più agili e vivi passi della traduzione crociana (Scalera in Basile 1928, VI).

Date queste premesse, l'adattamento di Scalera sembra prospettarsi come una specie di doppio salto mortale, visto che interviene a edulcorare un'opera sulla quale aveva già agito la lima censoria di Croce. E l'impressione è confermata dai numerosissimi passaggi del testo che evidenziano tanto un suo energico alleggerimento sintattico, quanto una ulteriore rassettatura lessicale nei luoghi che Scalera ritiene troppo audaci anche nella versione crociana. Per comprendere l'incidenza di questa doppia espurgazione, valga come unico esempio un brevissimo passaggio tratto dalla fiaba *La Pulce* (I, 5) che mette a confronto il testo di partenza, la traduzione crociana e la riduzione di Scalera:

Vide fieto de lo culo mio ca vo' fare dell'ommo e mettere legge a lo patre! (Basile 1986, 112).

Guarda un po': una scoreggia del mio deretano vuol far l'uomo, e dettar legge al padre! (Basile 2001, 45, tr. Croce).

Guardate un po'! Le puzza ancora la bocca di latte e vuol dettar leggi al padre, vuol fare l'uomo! (Scalera in Basile 1928, 36).

E veniamo poi al più evidente condizionamento ideologico di questa riscrittura che, ricordiamo, è pubblicata nel 1928. Scrive Scalera:

> […] qui tutto è ispirato alla realtà e […] di fantastico vi è tanto solo, quanto aiuti a risolvere in bene la vita delle umane creature. Le fate, gli orchi e le orchesse medesime hanno pensieri e sentimenti e menano vita di uomini. Anche per tale pregio, *tutto italiano*, questa lettura potrà dare diletto e insieme calmo godimento alle piccole menti e potrà giovare alla *educazione* del gusto letterario dei fanciulli, riportato *alle pure fonti nazionali*. Spero, così, di aver contribuito ad arricchire la letteratura per fanciulli di una delle opere più belle della letteratura italiana, che finora era per loro come un meraviglioso giardino chiuso (Scalera in Basile 1928, VI-VII, *corsivi miei*).

È chiaro il proposito di Scalera – che è insegnante oltre che poetessa e scrittrice – di ricondurre l'ignoto al noto, ossia di snaturare il mondo della fiaba rapportandolo allo spazio rassicurante e tutto umano del buon senso, dell'educazione, dell'insegnamento morale. L'elemento magico può trovare legittimità solo se agevola il trionfo finale della giustizia e dei buoni sentimenti, che è come dire solo se concorre pragmaticamente alla finalità didattica ed etica di cui la fiaba è investita. Con l'affondo contro le antipedagogiche derive della fiaba verso il fantastico, il magico e il sovrannaturale – imputabili, lascia intendere la traduttrice, soprattutto alla fiabistica di importazione - Scalera sembra doversi adeguare a quel programma di strumentalizzazione della fantasia innescato dalla didattica moraleggiante di fine Ottocento e dilagato durante il ventennio fascista. La sua riduzione, pubblicata nel 1928, ossia a regime consolidato, sembra non riuscire a liberarsi del tutto dai condizionamenti, dagli ossequi, dalla servitù culturale e politica a cui è piegata la parte più cospicua della letteratura giovanile di quegli anni (cfr. Boero e De Luca 2009, 168). E lo dimostrano sia i riferimenti, sparsi per tutto il testo, alla famiglia e alla religione, ossia a due degli elementi della triade *Dio, patria e famiglia* ritenuti imprescindibili dalla

cultura di regime, sia l'accenno, già nella *Avvertenza*, all'impronta genuinamente nazionale richiesta alle fiabe perché assolvano appieno al loro compito educativo, in conformità con la esterofobia propagandata da quella cultura[3].

Nel 1960 la casa editrice AMZ di Milano pubblica nella collana I GRANDI LIBRI DELLE FIABE, diretta da Adele Cremonini Ongaro, una selezione di cinque Fiabe italiane di Giambattista Basile, raccontate da Gina Fanti e illustrate da Gigliola Nidasio. È minima la nota che precede le fiabe, affidata peraltro non alla traduttrice ma agli editori. Anche qui si dà conto della influenza del testo basiliano sulla fiabistica europea, constatando però che non tutti i racconti «per espressione e situazioni» risultano «adatti ai bambini» (Fanti in Basile 1960, 9). Da qui il progetto di riproporne una selezione, riscritta «con stile semplice e piano» da Gina Fanti e illustrata «in tono garbatamente umoristico dalla pittrice Nidasio» (ivi, 10), entrambe già autrici di numerosissime pubblicazioni di adattamenti di fiabe ad uso dell'infanzia.

Nonostante sia assente nella stringata nota ogni riferimento ai criteri editoriali adottati, la lettura del testo evidenzia, rispetto alle precedenti riscritture, un'ulteriore semplificazione lessicale e sintattica della scrittura, quasi a voler suggerire un abbassamento della fascia anagrafica dei destinatari. Risulta davvero esile il rapporto con l'opera di Basile, di cui Fanti non salva né l'architettura originaria né, in molti casi, i nomi dei protagonisti e le localizzazioni geografiche, sostituite da non-luoghi più marcatamente fiabeschi. L'intenzione della traduttrice sembra essere quella di voler spiegare tutto, in modo da rendere il momento della lettura una rassicurante occasione educativa. Nella fiaba *La Colomba*, per esempio, il principe, incantato dalla

[3] Per capire la portata dell'avversione nei confronti della letteratura straniera maturata durante il ventennio fascista, basti solo pensare all'attacco radicale portato da Nazareno Padellaro in occasione del suo intervento al citato convegno di Bologna del 1938 in cui, fra l'altro, dichiara: «Reputo dannoso, dal punto di vista formativo, mettere tra le mani dei nostri fanciulli traduzioni e riduzioni di libri stranieri, perché essi spostano definitivamente il centro d'interesse nativo e contribuiscono a mortificare le esigenze nascenti e fondamentali dello spirito, disorientano, talvolta irreparabilmente, sovrapponendo fantasmi e sentimenti che si agglutinano in abiti mentali di altre razze e cadono così profondamente nella coscienza da non essere più estirpabili». A queste accuse segue poi l'elenco degli autori stranieri ritenuti più nocivi, primo fra tutti Lewis Carroll il cui *Alice nel paese delle meraviglie* risulta a Padellaro inesorabilmente soggiogato da «un mondo in cui gli oggetti più ancora delle persone sono sotto l'azione del cloroformio» (Padellaro 1939, 39-40).

bellezza di Filodoro che ha appena incontrato nel bosco, commenta e chiarisce il significato del suo nome:

> - Come ti chiami? – chiese garbatamente il principe alla fanciulla.
> - Filidoro.
> - Ah, capisco, ti hanno messo questo nome per i tuoi capelli stupendi, che sembrano veramente di oro filato! È un nome adatto a te! (ivi, 82).

E scegliendo ancora un esempio fra i tanti presenti nel testo, lo stesso avviene nella fiaba *La cerva fatata*, dove la riscrittrice non si limita a dire che i due protagonisti Eugenio e Andrea sono due valenti cacciatori, capaci di prepararsi da soli le munizioni, ma spiega che:

> In quel tempo non c'erano le fabbriche di munizioni che ci sono oggi: ogni cacciatore doveva prepararsi da solo i pallini necessari per la caccia. E ci voleva pazienza: bisognava far fondere il piombo sul fuoco, farlo colare a goccia a goccia e così si ottenevano le piccole pallottole per il fucile (ivi, 41).

La strategia di 'allungamento' ed amplificazione del testo di partenza in funzione chiarificatrice (Berman 2003, 46-47), qui funzionale all'intento didattico auspicato dalla traduttrice, può giustificare la lunghezza spropositata dei cinque racconti sia rispetto all'originale basiliano che alle riduzioni di Ferri e di Scalera, farciti come sono di commenti didascalici e riflessioni morali sulle azioni dei singoli personaggi. Sempre a questo scopo sembra concorrere la suddivisione delle fiabe in singoli paragrafi contrassegnati da titoli che, anticipando il contenuto della narrazione, sembrano proprio voler accompagnare per mano i piccoli narratari. Lo stesso avviene, infine, per le illustrazioni a corredo delle storie, a cui sono abbinate didascalie che commentano la rappresentazione visiva.

Per la sua riscrittura, anzi per la sua «triduzione» come lui la chiama ricorrendo a una crasi fra traduzione e riduzione, Roberto Piumini, scrittore, poeta, attore oltre che traduttore, sceglie venticinque fiabe avviene attingendo in modo più o meno uniforme da tutte le cinque giornate dell'opera originale. Nel testo dal titolo *La Gatta Cenerentola e altre fiabe*, già uscito nel 1991 per Marietti e ripubblicato da Mondadori con le illustrazioni di David Pintor nel 2020, non c'è traccia della struttura originaria del *Cunto*, niente *Introduzione*, niente *Scompetura*, niente egloghe fra una Giornata e l'altra. I destinatari delle fiabe sono dunque prioritariamente i giovani lettori, senza escluderne però la piena godibilità anche degli adulti.

La riscrittura in funzione dei giovani lettori di oggi sembra svincolare il riscrittore dal peso di eccessivi condizionamenti didattici o moralistici: diversi sono i riferimenti nel testo alle morti violente e all'amore, anche se risultano censurati i paragoni e le metafore più ardite. Non mancano i rimandi alle attività corporali e alle prodigiose defecazioni di denari da parte di asini e papere, sebbene la scelta di Piumini si orienti per lo più verso la ricerca di termini equivalenti, di eufemismi o sinonimi ripuliti, affidando alle belle immagini di Pintor il compito di restituire il narrato con maggiore immediatezza ed efficace umorismo. Ma è utile riprendere direttamente alcuni passaggi della breve premessa al volume, dal titolo *Un lavoro di "triduzione"*, in cui Piumini presenta il suo progetto e le difficoltà traduttive che l'opera ha presentato:

> *Lo Cunto de li Cunti* presentava tre caratteristiche evidenti: la prima era lo sfrenato gioco linguistico, il divertimento esplosivo del linguaggio. La seconda era il fatto che quell'abbondanza era scritta nel napoletano del Seicento, che per ricchezza lessicale e morfologica equivale a una lingua straniera. La terza era la necessità che la mia versione, perdendo il meno possibile in efficacia, fosse godibile per un pubblico di lettori giovani: pur nell'avvertenza che anche un testo «per li peccerille», come lo definisce Basile, se è ben scritto (o ben tradotto), può essere un'altrettanto utile e piacevole lettura per gli adulti.
> Queste caratteristiche hanno portato a ciò che chiamo scherzosamente 'triduzione': oltre alla scelta di venticinque delle storie del *Pentamerone*, ho compiuto un alleggerimento (lessicale e sintattico) e una resa in italiano fruibile, anche se, quando necessario, poeticamente trasgressivo, […] intervenendo con delle accortezze che occorrono a chi traduce poesia: forse mi ha giovato in questo, pur in una 'traduzione' da prosa a prosa, quanto ho imparato nelle mie traduzioni di Browning, Shakespeare e Milton (Piumini 2020, 6-7).

«Ogni epoca storica e ogni comunità – scrive Jack Zipes – hanno alterato i racconti originari sulla base dei propri bisogni» (2004, 39). Le riscritture qui ripercorse sono programmate per rendere le fiabe di Basile adeguate (Toury 1995) ai giovani lettori, che è come dire per disinnescarle, ripulirle delle esplosioni metaforiche che costellano ogni racconto e renderle moralmente inoffensive. E così, insieme al testo, l'impressione è che in queste riscritture si sia in alcuni casi addomesticato e messo in catene anche il corpo, che tanta parte ha nelle fiabe di Basile, insieme alla lubricità delle metafore a cui esso rimanda. Si tratta di riscritture talvolta senza più corpo, ma ciascuna

figlia del proprio tempo di cui intercettano le istanze linguistiche, culturali, ideologiche.

E allora torniamo in chiusura alla questione del genere del *Cunto* e alla sua presunta natura di *trattenemiento de' peccerille*. Il *Cunto de li Cunti*, dicevamo, è una sofisticata opera letteraria, piena di citazioni auliche e classiche antifrasticamente impiegate in chiave comica, un'opera che assembla racconto e teatro, scritta da un uomo di lettere che però era anche un uomo di corte, organizzatore di spettacoli e di feste. Per questo è anche un «copione teatrale» (Rak 1986, XXXIII). Testi scritti dunque, ma che chiedono di essere letti a voce alta, affidando alla vocalità e alle altre componenti *sceniche* il compito di lasciar trasparire la loro vocazione performativa. Davanti a un testo così inquieto e in continuo movimento, con tanti fecondi sconfinamenti soprattutto formali rispetto alle successive regolarizzazioni e istituzionalizzazioni del racconto fiabesco e nuove germinazioni anche nella contemporaneità[4], non solo dunque non è essenziale, ma a nostro avviso è persino sterile decretarne l'esclusiva appartenenza al genere fiabesco. Eppure, proprio la presunta e fuorviante destinazione infantile promessa dal suo sottotitolo ha finito per diventare matrice prevalente di molte sue successive riscritture.

Bibliografia

Albanese, Angela (2012) *Metamorfosi del 'Cunto' di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti.* Ravenna: Longo.

Albanese, Angela (2021) "*Lo Cunto de li Cunti*: variazioni europee di un prototipo 'degenere'". in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. I, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali, Niccolò Scaffai, Pierluigi Pellini e Matteo Tasca, 219-238. Bracciano: Del Vecchio Editore.

Basile, Giambattista (1986) *Lo cunto de li cunti*, con testo napoletano e trad. a fronte, a cura di Michele Rak. Milano: Garzanti.

Basile, Giambattista (1889) *Fate benefiche. Racconti per i bambini.* Libera versione di Giustino L. Ferri, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti. Firenze: Paggi.

[4] Ci limitiamo qui a citare gli esempi più eclatanti di rimediazioni contemporanee del *Cunto* certamente non destinate a un pubblico di bambini, che riportano quest'opera alla sua originaria e prevalente vocazione performativa, più che infantile: *La Gatta Cenerentola*, favola in musica in tre atti di Roberto De Simone, che nel corso degli anni non ha mai visto attenuarsi lo straordinario successo riscosso, già dal suo esordio nel 1976 al Festival dei due Mondi di Spoleto; *The Tale of Tales*, adattamento cinematografico di tre fiabe del *Cunto* realizzato nel 2015 da Matteo Garrone; la trilogia *La scortecata*, *Pupo di zucchero* e *Re Chicchinella*, riscritture per il teatro di tre fiabe del *Cunto* di Emma Dante.

Basile, Giambattista (1928) *Le Fiabe.* Scelta e riduzione per fanciulli di Anna Scalera condotta sulla traduzione italiana di Benedetto Croce. Bari: Laterza.
Basile, Giambattista (1960) *Fiabe italiane*, raccontate da Gina Fanti, illustrate da Gigliola Nidasio. Milano: AMZ.
Basile, Giambattista (1986) *Lo cunto de li cunti*, con testo napoletano e trad. a fronte, a cura di M. Rak. Milano: Garzanti.
Basile, Giambattista (1925/2001) *La Fiaba delle Fiabe ovvero Il trattenimento dei fanciulli* [*Lo cunto de li cunti*], tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da B. Croce. Napoli: Bibliopolis.
Berman, Antoine (2003) *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di Gino Giometti. Macerata: Quodlibet.
Boero, Pino e Carmine De Luca (2009) *La letteratura per l'infanzia* [1995]. Bari: Laterza.
Canepa, L. Nancy (1999) *From Court to Forest: Giambattista Basile's 'Lo Cunto de li Cunti' and the Birth of the Literary Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.
Croce, Benedetto (1905) "Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Luigi Capuana – Neera". «La Critica», 3: 341-372.
Croce, Benedetto (2001) *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*. In Giambattista Basile, *La Fiaba delle Fiabe ovvero Il trattenimento dei fanciulli*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da B. Croce, Napoli: Bibliopolis, XI-XXVII (saggio già pubblicato come premessa alla prima ed. del 1925 e poi raccolto in *Storia dell'età barocca in Italia*. Milano: Adelphi, 1993, 539-567).
Croce, Benedetto e Giovanni Laterza (2006) *Carteggio*, vol. III, *1921-1930*, a cura di Antonella Pompilio. Bari: Laterza.
Fanciulli, Giuseppe (1939) *Il giornalismo per i ragazzi: quello che è stato, quello che è, quello che potrebbe e dovrebbe essere*. In Atti del *Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile*, a cura di Ente nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche, 155-170. Roma: Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche e Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori.
Gibelli, Antonio (2005) *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*. Torino: Einaudi.
Imbriani, Vittorio (1875) "Il gran Basile". «Giornale napoletano di filosofia e lettere», II: 429-459.
Lefevere, André (1998) *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* [1992], trad. it. Silvia Campanini. Torino: Utet.
Meschonnic, Henri (2000) "Poetica del tradurre. Cominciando dai principi", trad. it. Nazareno Mataldi, «Testo a fronte», 23: 5-26.
Padellaro, Nazareno (1939) *Traduzioni e riduzioni di libri per fanciulli*, in Atti del *Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile*, a cura di Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche, 35-42. Roma, Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche e Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori.
Paolozzi, Giacomo Vittorio (1991) *Libri e ragazzi in Italia. Problemi e storia della letteratura giovanile*. Palermo: Palumbo.

Piumini, Roberto (2020) *La Gatta Cenerentola e altre fiabe di Giambattista Basile*, illustrato da David Pintor. Milano: Mondadori.

Rak, Michele (1986) *Introduzione* a Giambattista Basile, *Lo Cunto de li Cunti*, testo napoletano e trad. a fronte, a cura di Michele Rak. VII-LXXI, Milano: Garzanti.

Rak, Michele (2005) *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo.* Milano: Mondadori.

Toury, Gideon (1995) *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*. In *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, 181-223. Milano: Bompiani.

Zipes, Jack (2004) *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari* [1979] a cura di Giorgia Grilli. Milano: Mondadori.

Luca Baruffa

Ritradurre le *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm tra ecologia e tradizione orale

Custodi 'popolari' del patrimonio culturale immateriale germanico, le Deutsche Sagen *[*Saghe tedesche*, 1816-1818] dei fratelli Grimm rappresentano, oggi come allora, un tesoro inestimabile nella storia della cultura e della letteratura europea. Ciononostante, con il passare del tempo, la raccolta fu gradualmente trascurata a favore dei* Kinder- und Hausmärchen *[*Fiabe del focolare, *1812-1815], tanto che non venne mai tradotta integralmente fino al 1981, quando Donald Ward ne curò la prima edizione in lingua inglese. Solo di recente, inoltre, alcune saghe sono state tradotte in italiano per Pietro Macchione Editore. Tuttavia, sebbene l'adattamento narrativo e l'enfasi posta sugli aspetti soprannaturali delle storie ne abbiano esaltato il fascino, questi elementi hanno parzialmente oscurato il carattere politico ed ecoculturale dei testi. Prendendo le mosse dagli studi di ecotraduzione, il presente contributo si propone pertanto di ricontestualizzare la raccolta mettendo in luce come la rilevanza ecologica delle saghe grimmiane sia la chiave per comprendere il rapporto che lega narrazioni popolari, ambiente naturale e identità nazionale, sondandone infine le potenzialità per una ritraduzione che di questo significato ecologico faccia il proprio punto di forza.*
Parole chiave*: Fratelli Grimm,* Deutsche Sagen*, Letteratura tedesca, Ritraduzione, Ecotraduzione.*

A testament to Germany's intangible cultural heritage, the Brothers Grimm's Deutsche Sagen *collection [*German Legends*, 1816-1818] stands as both a key component of the country's cultural legacy and a significant treasure within the history of European literature and culture. Over time, however, the collection was gradually eclipsed by the* Kinder- und Hausmärchen *[*Children's and Household Tales*, 1812-1815], to the extent that a complete translation of* Deutsche Sagen *did not appear until 1981, when Donald Ward published its first English edition. More recently, a selection of* Sagen *was translated into Italian for Pietro Macchione Editore, and while the narrative adaptation and the emphasis on the supernatural aspects of the stories enhanced their appeal, these choices partially overshadowed the texts' fundamentally political and ecocultural dimensions. Drawing on ecotranslation studies, this paper aims to recontextualise the collection, demonstrating how the ecological relevance of its texts is crucial to understanding the connection between folkloric narratives, natural environment, and national identity, thus ultimately exploring the potential for a retranslation that places this ecological significance in the forefront.*
Keywords*: Brothers Grimm,* Deutsche Sagen*, German literature, Retranslation, Ecotranslation.*

Introduzione: una doppia ereditfi

In occasione del bicentenario della prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen* [*Fiabe del focolare*, 1812-1815] dei fratelli Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859), si è celebrata la raccolta non solo come opera per l'infanzia, aspetto a cui oggi deve gran parte della sua fortuna, ma anche come testimonianza dei profondi cambiamenti

politici e socioculturali che nell'Europa a cavallo tra XVIII e XIX secolo portarono al consolidamento e all'affermazione delle nazioni moderne. Nello specifico, in relazione alla storia della cultura e della letteratura tedesca,

> [a]vvicinarsi ai primi Grimm ci insegna molto su un momento cruciale della formazione di una di quelle che Benedict Anderson ha chiamato «comunità immaginate». Stiamo parlando della «nazione tedesca», ancora da farsi ai primi dell'Ottocento, dal punto di vista politico e territoriale. Le *Fiabe* in due tomi del 1812-15 certamente sono pietre angolari della costruzione di una *Heimat* tedesca fondata su un *ethos* permeato da profonda consapevolezza culturale e linguistica. […] Quello che possiamo definire «il gesto del raccogliere» nei Grimm […] è rivolto […] alla mite luce delle spighe sopravvissute a una tempesta, scrivevano i due fratelli nella loro prefazione del 1812 […]. Il loro era un raccolto – in senso agricolo – di prodotti della terra, e raccolta – in senso antropologico-folklorico – di voci umane (Miglio 2015a, XV).

Il riaffiorare del valore politico e socioculturale della raccolta di fiabe nella sua prima edizione – reso esplicito nell'apparato paratestuale, ma a lungo trascurato a causa dell'enfasi successivamente posta sul loro carattere pedagogico e educativo – fa da sfondo a quella che, in merito al ruolo di «raccoglitori» assunto dai Grimm, Jack Zipes (2015, 23) ha definito «doppia eredità», riferendosi sia all'influenza che i *Kinder- und Hausmärchen* esercitarono nel campo della letteratura per l'infanzia, sia all'impatto che il lavoro fondamentalmente filologico di raccolta e selezione del materiale folklorico condotto meticolosamente da Jacob e Wilhelm ebbe sugli studi di folklore, contribuendo a definirli in quanto vera e propria scienza empirica (Cocchiara 1952/2016; Dorson 1973). Da un lato, infatti, «frutto di un lungo lavoro di lima e di interventi dei curatori (in prevalenza di Wilhelm) che si [susseguirono] di edizione in edizione» (Rossi 2023, 320-321) fino a raggiungere l'ultima del 1857, le *Fiabe del focolare* divennero un vero e proprio «libro educativo per i bambini, e quindi anche per le famiglie» (Mittner 1977/2002, 924). Dall'altro, fu solo con la pubblicazione della *kleine Ausgabe* nel 1825 che i Grimm inclusero specificamente i bambini tra i destinatari della loro opera (Zipes 2015, 22-23). Pensata per un pubblico più ampio di quello a cui erano rivolti i primi *Märchen*, questa edizione segnò ufficialmente la divisione dell'eredità grimmiana in due parti. Priva di qualsivoglia introduzione, la *kleine Ausgabe* si componeva di cinquanta fiabe selezionate personalmente da Jacob e Wilhelm e di sette illustrazioni

a cura del fratello minore Ludwig Emil Grimm (1790-1863) – tutti elementi che ne favorirono la diffusione anche tra i lettori più giovani (ibid.), sebbene all'inizio delle loro ricerche i Grimm avessero in mente un pubblico ben diverso per la loro raccolta di fiabe:

> La parola *Kinder* (bambini) che compare nel titolo dei *Kinder- und Hausmärchen* non significava che i loro racconti parlassero di bambini o famiglie, o che fossero a loro destinati, ma piuttosto che le storie erano innocenti, ingenue e pure, da apprezzare e accudire come si fa con i bambini. Secondo i Grimm, questi racconti erano frutto della tradizione orale e dovevano essere preservati per trasmettere al popolo tedesco un senso dei valori morali autoctoni. Essi erano destinati [...] in gran parte a un pubblico di adulti. Se venivano letti dai bambini, tanto meglio. Ma non erano loro i lettori a cui i Grimm si rivolgevano (ivi, 22; trad. mia)[1].

Le fiabe, invero, furono raccolte con intenti lontani da quelli che guidarono la loro successiva rielaborazione autoriale, resasi necessaria non solo per modellare i testi secondo le esigenze educative del tempo, ma anche per intercettare i gusti delle classi colte tedesche e ottenere il loro rispetto nei confronti della tradizione orale. Nella fase iniziale, cioè, i Grimm non attinsero alla *Kunstpoesie* (poesia d'arte), ma guardarono piuttosto alla tradizione tedesca della *Naturpoesie* (poesia di natura), considerata più spontanea e genuina della prima. Non a caso, nel saggio intitolato *Gedanken, wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* [*Riflessioni sul rapporto delle saghe con la poesia e la storia*, 1808] Jacob chiarì la differenza tra i due tipi di 'poesia' sottolineando l'importanza di recuperare e usufruire del secondo per la sua «naturale spontaneità» (Rossi 2023, 317):

> Per quanto si discuta e si classifichi, fra tutti i popoli di tutti i paesi esiste da sempre una differenza fra poesia di natura e poesia d'arte (epica e drammatica, poesia dei colti e degli incolti). Ciò significa che nella poesia epica le azioni e le storie restituiscono quasi un'eco di sé che continua a risuonare attraversando il popolo intero, senza arbitrio, né sforzo. Con fedeltà, limpidezza e innocenza, le azioni e le storie vengono conservate

[1] «The word *Kinder* (children) in the title of *Kinder- und Hausmärchen* did not mean that their tales were for or about children or domestic, rather it signified that the stories were innocent, naïve, and pure, to be appreciated and cared for like children. In their opinion, these tales were produced by common people and needed to be preserved to give the German people a sense of moral German values. These tales were designated […] largely for adult readers. If the tales were read by children, all the better. But they were not the Grimms' intended readership».

> solo per se stesse, e costituiscono un comune, prezioso possesso, di cui ognuno è partecipe. La poesia d'arte vuol dire invece che un animo umano riversa nel mondo la sua vita interiore, la sua esperienza e la sua visione dei travagli dell'esistenza, in un mondo che non lo comprenderà, o anche da cui non vorrà essere compreso (Grimm 1808/1864, 399; trad. it. Foi 2015, 86-87)[2].

In tal senso, *Naturpoesie* e *Volkspoesie* (poesia popolare o poesia *del* popolo) coincidono nella misura in cui la seconda indica «opere di poesia 1. tramandate in forma anonima, 2. prima diffuse oralmente e solo più tardi trascritte, e 3. verosimilmente reminiscenti di una lunga storia della tradizione, quindi antiche»[3] (Höffgen 2019/2024, 14; trad. mia). Una definizione che richiama esplicitamente quei generi letterari come la fiaba (*Märchen*) e la saga (*Sage*) che nel 1930 André Jolles chiamò «forme semplici». Lo studioso concepiva queste forme non come mere narrazioni, bensì come vere e proprie *Geistesbeschäftigungen* (disposizioni mentali), ossia espressioni linguistiche scaturite da specifiche modalità di interazione dell'essere umano con la realtà. Secondo Jolles, ad esempio, la fiaba incarnava l'attrazione umana per il meraviglioso, privilegiato «sul piano dell'interpretazione del mondo […] a discapito […] del verisimile» (Fonio 2016, 170). Le «forme semplici» non nascevano, pertanto, da uno sforzo consapevole o elaborato di creazione artistica, ma emergevano spontaneamente dal bisogno di conferire forma e ordine all'esperienza umana, collettiva nella sua dimensione individuale. Radicate nella cultura popolare, esse costituivano una sintesi primitiva e universale della narrazione e si configuravano come veicoli per la trasmissione di credenze, miti e valori condivisi. È per questa ragione che nelle forme narrative 'semplici' come la fiaba e la saga Jacob e Wilhelm riconobbero sia una

[2] «Man streite und bestimme, wie man wolle, ewig gegründet, unter allen völker- und länderschaften ist ein unterschied zwischen natur und kunstpoesie (epischer und dramatischer, poesie der ungebildeten und gebildeten) und hat die bedeutung, dasz in der epischen die thaten und geschichten gleichsam einen laut von sich geben, welcher forthallen musz und das ganze volk durchzieht, unwillkürlich und ohne anstrengung, so treu, so rein, so unschuldig werden sie behalten, allein um ihrer selbst willen, ein gemeinsames, theures gut gebend, dessen ein jedweder theil habe. dahingegen die kunstpoesie gerade das sagen will, dasz ein menschliches gemüt sein inneres blosz gebe, seine meinung und erfahrung von dem treiben des lebens in die welt giesze, welche es nicht überall begreifen wird, oder auch, ohne dasz es von ihr begriffen sein wollte».

[3] «Dichtungen […], die 1. anonym überliefert sind, 2. zunächst mündlich tradiert und erst später verschriftlicht wurden und 3. mutmaßlich auf eine lange Überlieferungsgeschichte zurückblicken, also alt sind».

fonte di identità culturale che un mezzo per preservare la tradizione popolare tedesca, temendo che potesse andare perduta con l'avanzare della modernità e della cultura scritta. In un'epoca in cui fenomeni quali l'industrializzazione e l'urbanizzazione crescevano esponenzialmente, i Grimm si fecero custodi di una forma di sapere popolare – trasmessa oralmente di generazione in generazione – che a detta loro rifletteva una saggezza antica, collettiva e genuina, a sua volta espressione naturale del rapporto dell'essere umano con il mondo.

Gli obiettivi del loro lavoro di raccolta furono esplicitati già nella prefazione ai *Märchen* del 1812, dove le fiabe vennero presentate come uno strumento essenziale per la salvaguardia del ricco patrimonio culturale tedesco. Attraverso un elaborato apparato retorico, impreziosito da metafore ispirate al mondo naturale, i fratelli Grimm riuscirono a restituire un'immagine vivida del senso profondo della loro impresa:

> Quando una tempesta, o un'altra sventura che manda il cielo, abbatte un'intera coltura, è con sollievo che scopriamo sul ciglio della via una piccola radura, protetta da basse siepi o cespugli, che è stata risparmiata con qualche sparuta spiga, ancora in piedi. […] [Q]uando saranno ormai mature e piene, qualche povera e pia mano verrà a cercarle. […] Esse saranno portate a casa come nutrimento per tutto l'inverno, e forse anche come i soli semi per il futuro. Così è capitato a noi, quando abbiamo cominciato a contemplare la ricchezza delle primigenie opere di poesia tedesca e abbiamo visto che non molta di quella ricchezza è stata preservata. Persino la memoria di quel tesoro è andata perduta, e i canti popolari e queste innocenti fiabe del focolare sono tutto ciò che è rimasto. […] Era forse giunto il tempo di fissare queste fiabe, poiché chi ancora dovrebbe serbarle nella memoria si fa sempre più raro (naturalmente, chi ancora ne conosce ne sa moltissime, ma le persone si estinguono, mentre le fiabe perdurano). È la consuetudine di raccontarle a venir meno […] (Grimm 1812/1986, V-VII; trad. it. Miglio 2015a, 5-7)[4].

[4] «Wir finden es wohl, wenn Sturm oder anderes Unglück, vom Himmel geschickt, eine ganze Saat zu Boden geschlagen, daß noch bei niedrigen Hecken oder Sträuchen, die am Wege stehen, ein kleiner Platz sich gesichert und einzelne Aehren aufrecht geblieben sind. […] [W]enn sie reif und voll geworden, kommen arme, fromme Hände, die sie suchen; […] und Winterlang sind sie Nahrung, vielleicht auch der einzige Samen für die Zukunft. So ist es uns, wenn wir den Reichthum deutscher Dichtung in frühen Zeiten betrachten, und dann sehen, daß von so vielem nichts lebendig sich erhalten, selbst die Erinnerung daran verloren war, und nur Volkslieder, und diese unschuldigen Hausmärchen

O ancora, nella lettera circolare redatta da Jacob a Vienna nel 1815, in occasione del Congresso, si legge chiaramente che la sua diffusione «[aveva] l'obiettivo di salvaguardare e raccogliere tutto ciò che tra la popolazione rurale tedesca [esisteva] sotto forma di canti e leggende» (Grimm 1815/1884, 593; trad. mia)[5]. Jacob aggiunse inoltre che «senza un'analisi più approfondita di questo materiale, né la poesia, né la storia, né la lingua tedesca [potevano] essere realmente comprese nelle loro origini più antiche e autentiche» (ibid.; trad. mia)[6].

Ecco allora emergere la seconda eredità dei fratelli Grimm, che accompagna non solo il loro intento filologico di ricostruzione fedele dei testi orali del passato, ma anche il desiderio di trasmetterli e mantenerli vivi nella tradizione; vale a dire l'influenza che, più di chiunque altro, il loro lavoro ebbe sui folkloristi di tutta Europa, molti dei quali si fecero anche più precisi e meticolosi nella raccolta e nella pubblicazione dei loro racconti (Zipes 2015, 27).

Le *Deutsche Sagen*: riaffiora il tesoro sommerso dei fratelli Grimm

Ancor più delle fiabe, le *Deutsche Sagen* [*Saghe tedesche*], pubblicate dai fratelli Grimm in due volumi tra il 1816 e il 1818, giocarono un ruolo fondamentale nel recupero dell'antico patrimonio culturale tedesco. Rispetto ai *Märchen*, infatti, le saghe ebbero inizialmente una diffusione maggiore e un'accoglienza più calorosa, specialmente tra gli studiosi di folklore (Gunnell 2022, 1-10). Del resto, sebbene a partire dalla seconda metà del XIX secolo l'interesse per le fiabe fosse cresciuto a tal punto da oscurare progressivamente quello per le saghe, i due volumi della raccolta, che nella loro prima edizione contavano quasi seicento testi, esercitarono un'influenza duratura e

übrig geblieben sind. […] Es war vielleicht gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltner werden (freilich, die sie noch wissen, wissen auch recht viel, weil die Menschen ihnen absterben, sie nicht den Menschen), denn die Sitte darin nimmt selber immer mehr ab […]».

[5] «[…] zum ziele nimmt, alles, was unter dem gemeinen deutschen landvolke von lied und sage vorhanden ist, zu retten und zu sammeln».

[6] «[O]hne es genauer zu erforschen, vermögen weder unsere poesie, noch geschichte, noch sprache in ihren alten und wahrhaftigen ursprüngen ernstlich verstanden zu werden».

senza eguali in tutta Europa[7]. Il motivo alla base del successo delle *Deutsche Sagen* è, oggi come allora, nella cifra distintiva dei testi che la compongono; risiede, cioè, nella natura specifica della *Sage* come genere: mentre «la fiaba è più poetica, la saga è più storica; la prima si fonda quasi esclusivamente su se stessa, nella sua innata fioritura e compiutezza; la saga, [...] invece, ha la particolarità di ancorarsi a qualcosa di noto e certo, come un luogo o un nome preservato dalla storia» (Grimm 1816/1994, 11; trad. mia)[8]. Proprio in virtù del loro legame con i luoghi e le tradizioni locali, le saghe apparivano ai Grimm intimamente connesse tanto alla storia umana quanto a quella naturale, facendone un mezzo privilegiato di conservazione di un'identità collettiva al tempo stesso mitica, storica ed ecologica. Quest'ultima accezione risulta particolarmente significativa se si considera che al cuore del termine ecologia (dal tedesco *Oekologie*) vi è la parola greca οἶκος (casa), intesa non solo come dimora ma anche come spazio di appartenenza. L'ecologia nasce infatti come studio delle relazioni tra gli esseri viventi e il loro ambiente, nonché delle reti di interdipendenza che ne regolano l'equilibrio (Haeckel 1866). In questo senso, le saghe possono essere lette come espressione di una *Heimat* ancestrale, un luogo narrativo in cui la comunità affonda le proprie radici e il proprio legame con il mondo naturale: come l'ecologia indaga le connessioni invisibili che tengono insieme un ecosistema, così le saghe custodiscono un sapere collettivo in cui mito, storia e natura si fondono in modo indissolubile.

Inoltre, se nella sua analisi delle forme semplici André Jolles associa il genere *Sage* principalmente ai legami di sangue e alle imprese eroiche che conducevano alcune famiglie alla gloria, trovando un esempio emblematico nelle cosiddette *Íslendingasögur* (Saghe degli Islandesi), quelle che, d'altro canto, potremmo definire 'saghe

[7] A dimostrazione dell'influenza transnazionale esercitata dalle saghe dei Grimm nella costruzione delle identità nazionali europee e nella salvaguardia del loro patrimonio folklorico, Terry Gunnell (2022, 4-7) cita figure di spicco come Just Mathias Thiele (1795-1874), che in Danimarca pubblicò quattro volumi di *Danske Folkesagn* [*Leggende popolari danesi*, 1818-1823]; Andreas Faye (1802-1869), curatore delle *Norske Sagn* [*Saghe norvegesi*, 1833]; e Jón Árnason (1819-1888), al quale si deve la raccolta *Íslenzkar þjóðsögur og æfintýri* [*Leggende popolari e fiabe islandesi*, 1862-1864].

[8] «Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; jenes stehet beinahe nur in sich selber fest, in seiner angeborenen Blüte und Vollendung; die Sage […] hat noch das Besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen».

tedesche' si distinguono per una maggiore varietà tematica e strutturale, pur condividendo con le prime suddetta componente 'storica'. Difatti esse non si limitano a raccontare intrighi famigliari e storie di eroi, ma abbracciano una quotidianità costellata dagli eventi e dai personaggi più disparati, inseriti in un contesto realistico che risulta verosimile nonostante la presenza di elementi appartenenti alla dimensione del meraviglioso. Non a caso, continua Jolles (1930/1968, 63), nel *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm il termine *Sage* viene definito non solo seguendo le coordinate che puntano etimologicamente in direzione delle sue origini orali, ma anche in quanto vero e proprio resoconto di un fatto o di una data circostanza, facendosi sinonimo di *Bericht* e sottolineando così il suo ruolo chiave nella tradizione e nella salvaguardia di complesse memorie culturali. In questo senso, Marcel Mauss (1950/1991, 12-13) osserva che la magia – e con essa il meraviglioso – può esistere solo all'interno di una comunità che la riconosce come parte integrante della propria realtà condivisa; allo stesso modo, la saga riesce a catturare l'essenza di una collettività proprio perché radicata nel contesto storico di cui fa parte, riflettendone le credenze e i costumi.

È in questa prospettiva che i fratelli Grimm si avventurarono nella raccolta delle narrazioni, orali e scritte, che oggi costituiscono le *Deutsche Sagen*, e che dai *Märchen* si distinguono non solo per il loro legame con la storia, ma anche e soprattutto per il carattere al contempo straordinario e verosimile degli eventi che narrano. Infatti, sebbene la storia, per definizione, non abbracci il meraviglioso – scrivono Jacob e Wilhelm nell'introduzione al primo volume della raccolta (Grimm 1816/1994, 12-13) –, essa può comunque riconoscerlo come parte integrante e costituente di una coscienza popolare e di una memoria collettiva in cui le saghe, che ne sono in tutto e per tutto espressione linguistica, continuano a vivere proprio grazie all'intreccio tra ordinario e straordinario e tra verosimile e inverosimile, mantenuto saldo dalla familiarità dei luoghi e degli eventi che queste stesse narrazioni rievocano. I Grimm le chiamano, del resto, *Ortssagen* (saghe locali), in quanto, sia per il loro radicamento in una realtà spaziale che ne attesta la credibilità, sia per il fatto di essere espressione di un pensiero collettivo, risultano particolarmente rappresentative delle tradizioni, delle credenze e dei costumi autoctoni[9].

[9] Stando a quanto indicato dai Grimm nelle prefazioni ai due volumi della raccolta, il primo volume raccoglierebbe per lo più «saghe locali», mentre il

Nel complesso, la straordinarietà del 'raccolto' dei fratelli Grimm sta nel fatto che, pur essendo consapevoli che molte delle storie trascritte affondavano le proprie radici in tradizioni più antiche e in aree geografiche diverse – come dimostra anche il trattato di mitologia teutonica di Jacob intitolato *Deutsche Mythologie* (1835)[10] –, i due studiosi posero l'accento sulle loro varianti 'tedesche', evidenziandone così le caratteristiche specifiche, legate tanto al contesto geografico quanto ai contenuti, che le distinguevano dalle loro fonti originarie. Il lavoro dei fratelli Grimm divenne così un vero e proprio strumento di resistenza intellettuale al dominio napoleonico, espressione di uno zelo nazionalistico particolarmente evidente nella prefazione al primo volume delle *Sagen*. In essa, Jacob e Wilhelm non mancarono di sottolineare con chiarezza sia l'intento patriottico dell'opera sia la volontà di preservare le tracce di un passato comune con l'obiettivo di creare, rafforzare e difendere l'identità tedesca in un periodo di forte crisi culturale e politica (Haase 1993, 386):

> Consigliamo il nostro libro agli amanti della poesia, della storia e della lingua tedesca, e speriamo che possa essere accolto da tutti come un autentico prodotto autoctono, nella ferma convinzione che nulla sia più edificante e porti più godimento di ciò che è proprio della patria. Sì, una scoperta e un impegno apparentemente insignificanti nella nostra scienza autoctona possono facilmente portare più frutti della più brillante diffusione e coltivazione del sapere straniero, poiché tutto ciò che proviene dall'esterno porta con sé un elemento di incertezza, tende a eccedere i limiti e non può essere afferrato con la stessa immediatezza (Grimm 1816/1994, 23; trad. mia)[11].

---

secondo includerebbe narrazioni legate alla «storia vera» (*wirkliche Geschichte*), vale a dire quelle incentrate su eventi riguardanti popoli e famiglie germaniche e per certi aspetti affini, per temi e struttura, alle *Íslendingasögur*. Lutz Röhrich (1955/1971, 2) ha tuttavia contestato la rigidità di questa distinzione osservando che molte delle cosiddette «saghe storiche» rientrano a pieno titolo nella categoria delle saghe locali. In altre parole, al di là della suddivisione operata dai Grimm, l'intera raccolta può essere letta come un vasto repertorio di tradizioni radicate in specifiche aree geografiche.

[10] La *Deutsche Mythologie* nacque, non a caso, dalla mancata realizzazione di un terzo volume delle *Deutsche Sagen* (Schmiesing 2012, 354). Con essa, Jacob cercò di separare il patrimonio mitologico tedesco da altre tradizioni folkloriche, in particolare dalla mitologia norrena, partendo dall'assunto necessario che esistessero, in effetti, tradizioni simili comuni a diverse aree culturali.

[11] «Wir empfehlen unser Buch den Liebhabern deutscher Poesie, Geschichte und Sprache, und hoffen, es werde ihnen allen, schon als lautere deutsche Kost,

Puntare il riflettore sulle *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm significa far riaffiorare dalla terra che finora ne ha custodito con cura i germogli un vero e proprio tesoro sommerso. Tesoro, per dirla con Jack Zipes (2023), perché dotato di un valore culturale, sociopolitico, antropologico, letterario ed ecologico inestimabile; sommerso, perché aderente a quel «canone sommerso» di cui Camilla Miglio ha scritto a proposito della prima edizione delle fiabe, e che «appartiene alla filologia dei testi antichi, che ancora in tempi recentissimi lavora sulla trasmissione di testi perduti» (Miglio 2015b, n.d.). Perduti, in questo caso, vuol dire esclusi da un canone letterario – a cui invece appartiene l'ultima edizione dei *Märchen* – di cui hanno buon diritto di far parte perché, prima di ogni altra cosa, hanno contribuito a fondarlo.

> La categoria di sommerso è applicabile ad alcuni ambiti delle filologie moderne. Soprattutto nel caso dei fratelli Grimm, il "sommerso" invita a utili considerazioni dal punto di vista della storia della cultura e della traduzione, ma anche della didattica della letteratura e della traduzione stessa. Pensando ai Grimm possiamo infatti dire che essi hanno fatto «emergere», nel senso di «portare alla pubblicazione» (cfr. Ercolani 2014, 15-17), tutta una serie di testi a stampa o orali scomparsi dalla circolazione editoriale o dalla tradizione alta, filtrandoli attraverso la loro attività redazionale. Tale attività comprende una fase di raccolta, quindi di affioramento del materiale, e una successiva fase di selezione/censura, che condanna a sommergere o ri-sommergere una parte del corpus raccolto (cfr. Sonnino in Colesanti e Giordano 2014). Il processo […] serve anche per comprendere, quasi in vitro, il funzionamento di un campo culturale in cui sono in gioco oggetti materiali, valori autoriali (di singoli autori che firmano un'opera, dei loro traduttori e adattatori) e valori collettivi (il sistema editoriale/culturale che accompagna, accoglie e/o determina le regole del meccanismo a incastro dei processi di emersione e sommersione; cfr. Bourdieu 2005) (ivi, n.d.).

In tal senso, la traduzione si rivela uno strumento essenziale per riportare alla luce opere appartenenti a questo «canone sommerso». In particolare, (ri)tradurre oggi le saghe dei fratelli Grimm per un

willkommen seyn, im festen Glauben, daß nichts mehr auferbaue und größere Freude bei sich habe, als das Vaterländische. Ja, eine bedeutungslos sich anlassende Entdeckung und Bemühung in unserer einheimischen Wissenschaft kann leicht am Ende mehr Frucht bringen, als die blendendste Bekanntwerdung und Anbauung des Fremden, weil alles Eingebrachte zugleich auch doch etwas Unsicheres an sich trägt, sich gern versteigt und nicht so warm zu umfassen ist».

pubblico italiano non significa solo riscoprire una parte fondamentale, troppo a lungo trascurata, del patrimonio culturale europeo, ma anche valorizzare e divulgare un corpus narrativo che incarna, tra le altre cose, una concezione della natura profondamente radicata nel Romanticismo tedesco e che ha lasciato un segno indelebile nella cultura e nel pensiero occidentale.

La prima traduzione italiana delle *Deutsche Sagen*

In Italia, le saghe dei fratelli Grimm non sono state ancora mai tradotte integralmente. La prima e unica traduzione parziale della raccolta, a cura di Erika Dal Zotto, è stata pubblicata da Pietro Macchione Editore nel 2014 con il titolo *Gnomi, Draghi, Giganti… e altre storie da brivido*, seguito dal sottotitolo *Deutsche Sagen*.

A questa edizione va riconosciuto il merito di aver incluso nell'apparato paratestuale un esplicito, anche se modesto, riferimento alle intenzioni originarie dei fratelli Grimm nel raccogliere i testi che costituiscono la raccolta. Tuttavia, il volume presenta una certa tensione tra gli obiettivi di «fedeltà alla traduzione letterale» (Macchione 2014, XVII), rapidamente esplicitati dall'editore nella nota antecedente ai testi, e il pregevole adattamento narrativo a cura di Chiara Zangarini[12]. Lo scopo di un tale adattamento, scrive Macchione, è «di rendere facilmente fruibili dal lettore moderno» (ibid.) i testi confezionati per l'occasione. Eppure, la generalizzazione del pubblico di destinazione, insieme a elementi quali lo stesso adattamento narrativo, l'insistenza sull'aspetto fantastico, misterioso e occulto delle saghe – definite «storie da brivido» – e il vivace apparato illustrativo ad opera di Franco Mora, suggeriscono una scelta editoriale orientata non tanto verso un pubblico genericamente 'moderno', quanto verso un pubblico non specialistico, in particolare ai più giovani, coinvolti attraverso strategie traduttive, adattive e

[12] Le strategie adattive di Zangarini sembrano concentrarsi principalmente sullo stile dei testi, una scelta tanto comprensibile quanto complessa dal momento che le saghe grimmiane, in quanto narrazioni di origine orale trasposte in forma scritta, hanno già subito una prima perdita di alcuni tratti distintivi. La loro ruvidità stilistica, sia prosodica che morfosintattica, rende infatti arduo qualsiasi processo di mediazione linguistica. Come osserva Sigrid Freunek nel suo *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung* [*Letteratura orale e traduzione*, 2007], l'oralità implica una serie di caratteristiche specifiche – legate alla performance, all'immediatezza del contesto e all'interazione con l'interlocutore – che risultano difficili da trascrivere e ancor più da rendere in un'altra lingua.

editoriali che legano testo e immagine (Cianciolo 1970; Grenby e Immel 2009/2013).

Ad ogni modo, al di là delle modalità di traduzione e adattamento effettivamente impiegate, la cifra distintiva del volume risiede nel criterio di selezione delle cinquantuno saghe tradotte, suddivise in cinque sezioni corrispondenti ai quattro elementi naturali – terra, fuoco, acqua e aria – e alla quintessenza, che insieme mettono in risalto l'importanza del ruolo che la natura ricopre in questi testi. Tale centralità tematica, tuttavia, viene richiamata solo brevemente nell'introduzione della traduttrice, dove l'elemento naturale non umano emerge prevalentemente nella sua dimensione soprannaturale, che costituisce, di fatto, l'interesse principale di questa edizione.

Una proposta di ritraduzione in chiave ecologica

Per comprendere appieno il valore intrinseco e l'attualità delle *Deutsche Sagen* alla luce di questa intuizione è fondamentale inquadrare la raccolta non solo nel suo contesto storico, politico e culturale, ma anche, e soprattutto, in quello filosofico e letterario di cui è prodotto e parte integrante. Se, infatti, gli anni a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento furono segnati da importanti trasformazioni politiche e socioculturali, essi videro anche l'emergere di una nuova visione della natura e, di conseguenza, di un nuovo modo di osservarla, studiarla e rappresentarla. Non a caso, è proprio a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, con l'avvento della Rivoluzione industriale, che iniziarono a intravedersi i primi segni di quelle trasformazioni ambientali che, a lungo andare, avrebbero alterato irreversibilmente l'ecosistema terrestre (Crutzen/Stoermer 2000)[13].

Di tali trasformazioni, il Romanticismo tedesco fu probabilmente uno dei testimoni più significativi, soprattutto nelle sue diramazioni filosofiche e letterarie antilluministiche. Pensatori come Johann Gottfried Herder (1744-1803) e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), con le loro visioni olistiche e vitalistiche di una natura intrisa del divino, furono tra i primi a creare un clima intellettuale in cui la natura non era più percepita come semplice

[13] Secondo Wallenhorst e Wulf (2023), l'aumento della popolazione umana e del bestiame, l'esaurimento delle risorse fossili, il crescente rilascio di anidride carbonica nell'atmosfera e la drastica riduzione della biodiversità sono solo alcuni degli effetti devastanti, causati dall'industrializzazione, che hanno dato origine all'attuale crisi ecologica.

scenario dell'agire umano, ma come una realtà viva e mutevole, intrecciata al destino dell'uomo senza essergli subordinata[14].

Una concezione che si può leggere in filigrana anche nell'opera dei fratelli Grimm, i quali consideravano la natura come un sistema organico di ordine divino in cui tutto era interconnesso e in costante divenire. Ogni fenomeno veniva inquadrato in una totalità formata da unità indipendenti – ciascuna con caratteristiche uniche – immerse in un flusso continuo e inarrestabile. Un principio, questo, che valeva non solo per la natura e per Dio, ma anche per l'uomo e la sua storia, la cui diversità veniva celebrata come espressione di un'unicità intrinseca al concetto stesso di natura. Similmente, Herder esaltava la diversità delle culture come manifestazione dello spirito nazionale, radicato a sua volta nell'ambiente naturale e nella natura stessa del popolo, inteso dunque come riflesso di Dio nel mondo. Infatti, anche se i Grimm conobbero il pensiero di Herder solo indirettamente attraverso il circolo di Heidelberg e la Scuola storica del loro maestro Friedrich Carl von Savigny (1779-1861)[15], le idee del filosofo, in particolare quelle sulla *Naturpoesie*, trovarono nell'opera di Jacob e Wilhelm un terreno fertile, e nelle mani dei due studiosi riemersero in tutto il loro vigore (Lichtenstein 1928, 516).

In questa prospettiva, le fiabe e le saghe raccolte dai Grimm costituivano per i due fratelli vere e proprie manifestazioni di una coscienza collettiva in cui natura e cultura erano indissolubilmente legate l'una all'altra. La visione dinamica della natura come organismo onnipresente si rifletteva pertanto anche nella storia dell'umanità e, di conseguenza, nelle forme linguistiche attraverso cui essa si esprimeva. Ecco perché, a detta di Jacob e Wilhelm, solo una «poesia di natura» avrebbe potuto salvaguardare la genuinità delle testimonianze del passato e restituirle in una forma – linguistica, s'intende – che ne fosse rappresentazione naturale:

[14] Sulla visione monistica di Herder, che «propone […] l'identificazione di Dio e natura e allontana la possibilità di una antropomorfizzazione del divino» (D'Alonzo 2016, 46), si vedano principalmente *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [*Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, 1784-1791] e *Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System nebst Shaftesbury's Naturhymnus* (*Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, 1787). Sulla *Naturphilosophie* (filosofia della natura) schellinghiana, invece, si vedano *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (*Idee per una filosofia della natura*, 1797), *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (*Primo abbozzo di un sistema di filosofia della natura*, 1799) e *System des traszendentalen Idealismus* (*Sistema dell'idealismo trascendentale*, 1800).

[15] Sul rapporto dei fratelli Grimm con la storia e il diritto, nonché sul loro legame con Savigny, si vedano Foi (2016) e Schoof (1953).

> Se ne rammentiamo la bellezza, la potenza e la varietà, così come si dispiega su tutta la superficie terrestre, ci è possibile scorgere nel linguaggio umano qualcosa di quasi sovrumano, difficilmente attribuibile all'uomo, ma piuttosto corrotto qua e là da mani umane e alterato nella sua perfezione. Il susseguirsi generazionale delle lingue non somiglia forse a quello delle piante, degli animali e persino degli esseri umani stessi, nella quasi infinita varietà della loro mutevole forma? Il linguaggio non fiorisce forse, in condizioni favorevoli, come un albero che, senza ostacoli, può espandersi liberamente in ogni direzione? E non somiglia forse a una pianta che, incapace di svilupparsi, trascurata e morente, è costretta a languire e appassire per mancanza di luce o terreno? (Grimm 1851/1864, 261, trad. mia)[16].

Il riconoscimento del profondo legame tra creatività umana e dimensione naturale, insomma, fa emergere nell'opera dei fratelli Grimm un sottotesto proto-ecologico[17] che mette in risalto un equilibrio dinamico in cui ogni elemento trova il proprio significato attraverso le relazioni che instaura con gli altri. Questa riflessione sul concetto di natura, tanto centrale per i romantici tedeschi quanto per i Grimm, fornisce una solida base per una lettura ecocritica delle *Deutsche Sagen* e apre la strada a un approccio ecotraduttivo che le riconsideri alla luce della questione ecologica contemporanea.

---

[16] «[V]ergegenwärtigen wir uns ihre [der Menschensprache] schönheit, macht und mannigfaltigkeit, wie sie sich über den ganzen boden der erde erstreckt, so erscheint in ihr etwas fast übermenschliches, kaum vom menschen selbst ausgegangnes, vielmehr unter dessen händen hier und da verderbtes und in seiner vollkommenheit angetastetes. gleichen die geschlechter der sprachen nicht den geschlechtern der pflanzen, thiere, ja der menschen selbst in aller beinahe endlosen vielheit ihrer wechselnden gestalt? erblüht nicht die sprache in günstiger lage wie ein baum, dem nichts den weg sperrt und der sich frei nach allen seiten ausbreiten kann, und wird unentfaltet, versäumt und absterbend sie nicht einem gewächs ähnlich, das bei mangel an licht oder erde schmachten und dorren muste?».

[17] Il termine proto-ecologia si riferisce a quelle elaborazioni intellettuali che hanno evidenziato la profonda interconnessione tra natura e cultura ancor prima della nascita dell'ecologia, dell'ecosofia (Næss 1973; Guattari 1989) e delle più recenti filosofie ambientali (Iovino 2004/2018). Per un approfondimento del concetto di proto-ecologia nella storia della cultura e della letteratura tedesca, si rimanda alla prima parte del volume *Ecological Thought in German Literature and Culture* (2017) – a cura di Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Hubert Zapf ed Evi Zemanek – intitolata *Proto-Ecological Thought.*

Nella trasposizione di testi tra lingue diverse, l'ecotraduzione pone particolare attenzione al rapporto tra linguaggio, cultura e ambiente, riconoscendo che i testi prendono forma e si sviluppano all'interno di specifici ecosistemi culturali. Con il suo *Eco-Translation* (2017), Michael Cronin ha contribuito in modo decisivo alla formulazione di questa linea di pensiero; tuttavia, già un paio d'anni prima Guillermo Badenes e Josefina Coisson (2015, 360) avevano sottolineato il ruolo attivo della traduzione nella creazione e trasformazione dei paradigmi culturali, ponendolo alla base dell'ecotraduzione. Secondo i due studiosi, dal momento che il pensiero occidentale ha tradizionalmente avuto un impatto negativo sull'ambiente, ripensare gli studi di traduzione in un'ottica che integri e valorizzi le idee ecologiche contemporanee potrebbe non solo migliorare il nostro rapporto con la natura, ma anche renderci più consapevoli delle conseguenze delle nostre azioni su di essa (ibid.). Poco dopo, Cronin avrebbe approfondito il potere trasformativo della traduzione non solo come ponte tra culture ma anche come strumento per promuovere una coscienza ecologica globale e ridefinire i legami tra essere umano e ambiente. In questo senso, degno di nota è il terzo dei principi che secondo Cronin situano potenzialmente gli studi di traduzione nel contesto ecologico e postumano contemporaneo, vale a dire il principio di relazionalità (*relatedness*), il quale, spingendosi oltre l'ovvietà che il tradurre sia legato a precisi contesti storici, culturali e linguistici, e dunque a forme di relazionalità che si collocano esclusivamente nella dimensione dell'umano, viene pensato in relazione alle sue caratteristiche intrinseche di interdipendenza, ponendo l'accento sul legame che intercorre tra i componenti di un ecosistema – che interagiscono tra loro e con l'ambiente circostante – e sulla loro coesione funzionale, che a sua volta richiama l'idea ecologica secondo cui gli organismi non esistono in isolamento ma sono parte di un sistema complesso di interconnessioni in cui ogni entità influenza e dipende dalle altre (Leopold 1968, 203).

Basandosi su premesse simili, Badenes e Coisson hanno individuato tre approcci ecotraduttivi al testo: rileggere e ritradurre opere letterarie nella cui traduzione la presenza della natura è stata ridimensionata; tradurre testi che contengono tematiche ecologiche e che non sono ancora stati introdotti nella cultura di arrivo; manipolare testi che non presentano una visione ecologica del cosmo per creare un nuovo testo orientato ecologicamente. Il primo e il secondo approccio sembrano particolarmente in linea con una proposta di ritraduzione delle *Deutsche Sagen* che sia rappresentativa della raccolta

nelle sue caratteristiche contestuali e che rifletta il concetto di relazionalità sopraindicato, di cui la raccolta stessa è fondamentalmente imbevuta. Le saghe dei Grimm, infatti, illustrano in modo emblematico la profonda connessione tra dimensione umana e non umana, quest'ultima in ogni sua forma, vivente e non vivente. In esse la natura assume un ruolo centrale, manifestandosi come vero e proprio agente capace di unire i propri ritmi alle vicende umane e di influenzarne il corso. Ad esempio, nella saga n. 45, intitolata *Der einkehrende Zwerg* [*Il nano in visita*], un nano errante cerca riparo in un villaggio durante una tempesta, ma viene respinto da tutti gli abitanti tranne che da una povera coppia devota a Dio. Come segno di gratitudine, il mattino seguente il nano devia dalla casa della coppia la frana causata dalle forti piogge, lasciando tuttavia che essa distrugga il resto del villaggio. La coppia, testimone dell'intervento del nano, attribuisce la propria salvezza alla volontà divina, riconoscendo nel gesto della creatura non umana una manifestazione del legame tra Dio e natura. In questa e in altre saghe[18], inoltre, i quattro elementi naturali agiscono come agenti fisici dell'equilibrio cosmico, dispensando ricompense o infliggendo punizioni in risposta al rapporto che i protagonisti umani instaurano con le entità non umane, emissarie, a loro volta, di una natura ancestrale incontaminata[19].

Di conseguenza, al di là delle riflessioni teoriche sovraesposte, un approccio ecologico alla traduzione delle *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm richiede una strategia traduttiva che valorizzi il legame tra cultura e natura insito nei testi. Poiché, come già detto, la raccolta è composta in gran parte da *Ortssagen* – narrazioni in cui mito e spazio si sposano dando testimonianza di come l'immaginario collettivo

[18] A titolo esemplificativo, si prendano in considerazione le saghe dedicate alla signora Holle (nn. 4-8), antica divinità germanica che incarna il legame tra i cicli naturali e l'ordine cosmico, oppure quelle che fanno del regno vegetale il loro fulcro narrativo, tra cui spiccano la saga n. 9, *Die Springwurzel* [*La radice di euforbia*], in cui una radice guida il destino di un uomo preservandone l'equilibrio con la natura non umana, e la saga n. 303, *Der Zwerg und die Wunderblume* [*Il nano e il fiore magico*], dove un fiore svolge un ruolo analogo. O ancora, le saghe sulle fonti e sui corsi d'acqua, come la n. 110, *Der stillstehende Fluß* [*Il fiume immobile*], in cui il fiume Fulda, in Assia, partecipa al dolore del lutto umano arrestando il suo corso ogni qualvolta che un regnante o la sua consorte vengono a mancare.

[19] Non a caso, nella sua *Deutsche Mythologie*, Jacob dedica un intero capitolo ai quattro elementi, descrivendoli come forze primordiali (*Urstoffe*) che permeano e assorbono ogni cosa (Grimm 1835, 325-370). Per un approfondimento della teoria ecocritica dei quattro elementi e della loro storia culturale, si rimanda a Cohen e Duckert (2015) e a Gernot e Hartmut Böhme (1996/2014).

abbia modellato la percezione del paesaggio e del rapporto tra essere umano e natura –, una traduzione integrale dell'opera permetterebbe di restituire questa visione nella sua complessità. Le saghe grimmiane si configurano infatti come veri e propri «paesaggi mitici letterari» (Baruffa 2024), dove motivi mitologici ed elementi geoculturali si interscano dando vita a una narrazione culturospecifica riconoscibile non solo nei luoghi evocati dai testi, ma anche nel paratesto, in particolare nelle fonti che li precedono e che ne indicano spesso l'origine geografica. La traduzione di questi apparati, insieme ai racconti stessi, offrirebbe inoltre l'opportunità di riconsiderare la concezione ottocentesca della natura non solo alla luce delle più recenti questioni ecologiche, ma anche attraverso il legame, a sua volta intrinsecamente ecologico, tra la cultura di una nazione e il territorio che essa abita. Centrale nella storia della cultura tedesca, tale rapporto trova nelle *Deutsche Sagen* una testimonianza letteraria imprescindibile, in quanto i testi contenuti nella raccolta si presentano come custodi del nesso tra mito, paesaggio naturale e identità culturale che ha contribuito in maniera significativa a plasmare l'immaginario collettivo della nazione tedesca[20].

Stando così le cose, applicare una strategia ecotraduttiva che tenga conto di tutti questi aspetti implica un intervento su più livelli. Da un lato, la traduzione deve restituire la sensibilità verso il rapporto tra ambiente e narrazione che le saghe raccolte dai Grimm veicolano, preservandone la specificità geografica e culturale e mettendo in risalto, ove possibile, le connessioni tra elementi mitologici e

[20] Per Thomas Lekan (2004, 2), «nel paesaggio fisico risiede l'essenza dell'identità di una nazione» [*in the physical landscape lay the essence of the nation's identity*] (trad. mia). In tal senso, il paesaggio evocato nelle saghe dei Grimm costituisce uno spazio che riflette sia gli ideali romantici della natura sia le tensioni ideologiche che hanno attraversato la storia della Germania. La tradizione ecologica tedesca, infatti, pur avendo svolto un ruolo cruciale nello sviluppo della moderna sensibilità ambientale, è nata ed è stata talvolta attraversata da visioni tutt'altro che progressiste: lo stesso intreccio di naturalismo e nazionalismo, profondamente radicato nella tradizione antilluministica del Romanticismo tedesco, ha contribuito in modo determinante alla formulazione dell'ideologia nazista del *Blut und Boden* (sangue e suolo), la quale, combinando una concezione mistica e organica del legame tra popolo e territorio con l'idea di un 'ordine naturale' fondato sulla purezza razziale ed ecologica, non solo ha modellato le politiche del Terzo Reich, ma ha anche gettato le basi per quelle correnti cosiddette «ecofasciste» che permangono in alcune narrazioni culturali e politiche contemporanee (Biehl/Staudenmaier 1995/2011).

paesaggio naturale. Dall'altro, un'edizione che includa anche il paratesto – come le fonti sopraindicate e le introduzioni, assenti nell'edizione Macchione – risulta essenziale per comprendere il contesto in cui i fratelli Grimm raccolsero e organizzarono il materiale in vista della pubblicazione dell'opera. Come sottolinea Donald Haase (2003), nelle raccolte dei Grimm il paratesto riveste un ruolo centrale in quanto soglia (*seuil*), secondo la celebre definizione di Gérard Genette (1987), ovvero una zona di transizione e mediazione tra testo e lettore, che ne orienta la ricezione e ne favorisce una lettura più consapevole. In questa prospettiva, pertanto, tradurre anche gli apparati paratestuali non è soltanto un atto di contestualizzazione, ma un passaggio fondamentale per rendere pienamente accessibile la complessa rete di relazioni tra mito, natura e linguaggio che caratterizza le *Deutsche Sagen*.

Conclusione

Sebbene non sia possibile affermare con certezza che i fratelli Grimm fossero pienamente consapevoli delle implicazioni ecologiche del loro lavoro, è evidente che le loro opere si inseriscono in un contesto storico e culturale segnato da una particolare sensibilità nei confronti della natura e da un progressivo ripensamento del rapporto tra la dimensione naturale e quella umana. Tra XVIII e XIX secolo, infatti, la natura non era più soltanto una fonte di ispirazione estetica e spirituale, ma iniziava a essere concepita come un'entità dotata di una propria autonomia, il cui legame con la memoria collettiva di una comunità non era dato da una mera proiezione umana, bensì dal suo stesso esistere come spazio di interazione tra elementi naturali e culturali, intessuti a loro volta in un equilibrio atto a definire l'identità ecoculturale della comunità stessa. Tale legame è evidente nel saldo ancoramento fisico e simbolico delle *Deutsche Sagen* alla realtà storica e geografica che le contraddistingue. Tuttavia, come sottolinea Jacob nella sua *Deutsche Mythologie*, la specificità culturale dei miti che abitano la tradizione popolare di una comunità non esclude l'esistenza, alle fondamenta, di una tradizione più ampia comune a più aree culturali. I temi mitologici ricorrenti in diverse culture riflettono infatti una base comune che nel corso del tempo si è evoluta in culture e colture locali pur mantenendo tratti condivisi. Anche Wilhelm, diversi anni più tardi, avrebbe approfondito questa idea nel saggio *Die Sage von Polyphem* (*La saga di Polifemo*, 1857), mettendo in luce come la trasmissione dei miti, pur adattandosi alle peculiarità culturali di una

data comunità, conservi una forza che, nella sua mutevolezza, resta immutabile attraverso i secoli e nelle tradizioni:

> Antica e ampiamente diffusa è la saga del gigante con un occhio solo, che Odisseo inganna e acceca […]. Mi sembra che sia più adatta di altre a illustrare come la tradizione poetica si diffonda e perduri nel tempo e che un confronto tra le diverse interpretazioni consenta di coglierne più a fondo la natura e la particolarità. Già fin dalle sue prime apparizioni, la saga cela la propria origine e lascia intuire una configurazione più antica: riaffiora in terre lontane, attraversa i secoli e scompare e riappare con la stessa intensità. A seconda del terreno in cui ha affondato le proprie radici, muta colore e forma, si espande o si contrae, ma in queste trasformazioni trapela sempre un fondamento comune (Grimm 1857/1887, 428; trad. mia)[21].

L'ecotraduzione, in questo senso, si configura come un atto di rigenerazione che va oltre la trasposizione linguistica intesa in senso stretto. Tradurre oggi le saghe dei Grimm significa risvegliare il loro potenziale ecologico riportando alla luce i legami profondi e originari tra umanità e natura, radicati tanto nell'esperienza collettiva delle singole comunità quanto nell'esperienza universale dell'interazione umana con l'ambiente. Questi legami costituiscono la base del nostro rapporto con il mondo, e le storie raccolte da Jacob e Wilhelm ne sono un esempio lampante, poiché ci ricordano che il destino dell'umanità è inscritto nella storia naturale: ogni azione corrisponde a una reazione, e questa consapevolezza, lungi dall'essere una scoperta moderna, recupera una visione antica della natura che, come le saghe stesse, ha oggi la possibilità di tornare a germogliare infusa di nuova linfa.

Bibliografia

[21] «Alt und weitverbreitet ist die Sage von dem einäugigen Kyklopen, den Odysseus überlistet und blendet […]. Sie scheint mir vor anderen geeignet, ein Beispiel von der Verbreitung und Fortdauer dichterischer Überlieferung zu geben und die Vergleichung der verschiedenen Auffassungen einen tieferen Blick in die Natur und Eigenthümlichkeit derselben zu gewähren. Die Sage verhüllt schon da, wo sie zuerst hervortritt, ihren Ursprung und lässt eine frühere Gestaltung ahnen: sie bricht in fernen Himmelsstrichen hervor, geht durch Jahrhunderte hin, verschwindet und taucht in ungeminderter Kraft wieder auf. Abhängig von dem Boden, in welchem sie Wurzel geschlagen hat, wandelt sie Farbe und Gestalt, dehnt sich aus oder zieht sich zusammen: immer aber leuchtet bei diesen Umwandelungen die gemeinsame Grundlage durch».

Badenes, Guillermo e Josefina Coisson (2015) "Ecotranslation: A Journey into the Wild through the Road Less Travelled". «European Scientific Journal» Special Edition: 356-368.
Baruffa, Luca (2024) "Literary Mythscapes in the Brothers Grimm's *Deutsche Sagen*: A Comparative Study of Frau Holle's Myth and Friulian 'Benandantism'". «Academic Journal of Modern Philology» 22: 23-36.
Biehl, Janet and Peter Staudenmaier (1995/2011) *Ecofascism Revisited. Lessons from the German Experience*. Porsgrunn: New Compass Press.
Böhme, Gernot e Hartmut (1996/2014) *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: C.H.Beck.
Cianciolo, Patricia (1970) *Illustrations in Children's Books*. Dubuque: Brown.
Cocchiara, Giuseppe (1952/2016) *Storia del folklore in Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.
Cohen, Jeffrey Jerome e Lowell Duckert (eds.) (2015) *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
Cronin, Michael (2017) *Eco-Translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. London/New York: Routledge.
Crutzen, Paul Jozef and Eugene Filmore Stoermer (2000) "The 'Anthropocene'". «The International Geosphere-Biosphere Programme» 41: 17-18.
D'Alonzo, Jacopo (2016) "'Natura è sviluppo'. J.G. Herder sullo statuto storico-naturale dell'uomo e la nascita della sensibilità storica moderna". «Syzetesis» 1: 43-55.
Dorson, Richard M. (1973) "Is Folklore a Discipline?". «Folklore» 84, 3: 177-205.
Dürbeck, Gabriele, Urte Stobbe, Hubert Zapf e Evi Zemanek (2017) *Ecological Thought in German Literature and Culture*. Lanham/London: Lexington Books.
Foi, Maria Carolina (2015) *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca tra poesia e diritto*. Trieste: EUT.
Foi, Maria Carolina (2016) "La questione tedesca del primo Ottocento: un paradigma giusletterario". In *Diritto e letterature a confronto. Paradigmi, processi, transizioni*, a cura di Maria Carolina Foi, 53-63. Trieste: EUT.
Fonio, Filippo (2016) "Le *Einfache Formen* di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della 'forma' della Leggenda". «Cahiers d'études italiennes» 23: 151-182.
Freunek, Sigrid (2007) *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin: Frank & Timme.
Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
Grenby, Matthew O. e Andrea Immel (eds.) (2009/2013) *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
Grimm, Jacob (1808/1864) "Gedanken, wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten". In Id., *Kleinere Schriften*, hrsg. von Karl Viktor Müllenhoff, Bd. I, 399-403. Berlin: Dümmler.
Grimm, Jacob (1815/1884) "Circular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend". In Id., *Kleinere Schriften*, hrsg. von Eduard Ippel, Bd. VII, 593-595. Berlin: Dümmler.
Grimm, Jacob (1835) *Deutsche Mythologie*. Göttingen: Dieterich.

Grimm, Jacob (1851/1864) "Über den Ursprung der Sprache". In Id., *Kleinere Schriften*, hrsg. von Karl Viktor Müllenhoff, bd. I, 255-298. Berlin: Dümmler.
Grimm, Wilhelm (1857/1887) "Die Sage von Polyphem". In Id., *Kleinere Schriften*, hrsg. von Gustav Hinrichs, bd. IV, 428-462. Gütersloh: Bertelsmann.
Grimm, Jacob e Wilhelm Grimm (1812-1815/1986) *Kinder- und Hausmärchen*. Hrsg. von Heinz Rölleke in Verbindung mit Ulrike Marquardt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Grimm, Jacob e Wilhelm Grimm (1816-1818/1994) *Deutsche Sagen*. Hrsg. von Heinz Rölleke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
Grimm, Jacob e Wilhelm Grimm (2014) *Gnomi, Draghi, giganti… e altre storie da brivido. Deutsche Sagen* [*Deutsche Sagen*, 1816], tr. it. di Erika Dal Zotto. Varese: Macchione.
Grimm, Jacob e Wilhelm Grimm (2015) *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815* [*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1815], tr. it. di Camilla Miglio. Roma: Donzelli.
Guattari, Félix (1989). *Les trois écologies*. Paris: Galilée.
Gunnell, Terry (ed.) (2022) *Grimm Ripples: The Legacy of the Grimms'* Deutsche Sagen *in Northern Europe*. Leiden/Boston: Brill.
Haase, Donald (1993) "Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales". «Merveilles et contes» 7.2: 383-402.
Haase, Donald (2003) "Framing the Brothers Grimm: Paratexts and Intercultural Transmission in Postwar English-Language Editions of the *Kinder- und Hausmärchen*". «Fabula» 44, 1-2: 55-69.
Haeckel, Ernst (1866) *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*. Berlin: Reimer.
Höffgen, Thomas (2019/2024) *Volkspoesie. Von grimmschen Märchen, germanischen Mythen und den Gesängen der Naturvölker*. Meschede: Edition Roter Drache. Kindle Ausgabe.
Iovino, Serenella (2004/2018). *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*. Roma: Carocci.
Jolles, André (1930/1968) *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer.
Lekan, Thomas M. (2004) *Imagining the Nation in Nature. Landscape Preservation and German Identity, 1885-1945*. Cambridge/London: Harvard University Press.
Leopold, Aldo (1968) *A Sand County Almanac. And Sketches Here and There*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
Lichtenstein, Ernst (1928) "Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder". «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 6: 513-547.
Mauss, Marcel (1991) *Teoria generale della magia e altri saggi* [*Sociologie et anthropologie*, 1950], tr. it. di Franco Zannino. Torino: Einaudi.
Miglio, Camilla (2015a) "La vera storia delle storie dei fratelli Grimm". In Jacob e Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe*, a cura di Camilla Miglio, XIII-XXXV. Roma: Donzelli.

Miglio, Camilla (2015b) "Lo strano caso delle 'storie sommerse' dei fratelli Grimm. Riflessioni su scrittura, traduzione, didattica". «Tradurre» 8: n.d. https://rivistatradurre.it/lo-strano-caso-delle-storie-sommerse-dei-fratelli-grimm/ (10.10.2024).
Mittner, Ladislao (1977/2002) *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, tomo terzo. Torino: Einaudi.
Næss, Arne (1973). "The Shallow and the Deep, Long-range Ecology Movement: A Summary". «Inquiry» 16: 95-100.
Röhrich, Lutz (1955/1971) *Sage*. Stuttgart: Metzler.
Rossi, Francesco (2023) *L'età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione*. Roma: Carocci.
Schmiesing, Ann (2012) "A Bicentennial Trio: Reading the 'Kinder- und Hausmärchen' in the Context of the Grimms' 'Deutsche Sagen' and Edition of 'Der arme Heinrich'". «Colloquia Germanica» 45, 3-4: 354-368.
Schoof, Wilhelm (Hrsg.) (1953) *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*. Berlin: Schmidt.
Wallenhorst, Nathanaël e Christoph Wulf (eds.) (2023) *Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future*. Cham: Springer.
Zipes, Jack (2015) *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
Zipes, Jack (2023) *Buried Treasures. The Power of Political Fairy Tales.* Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Silvia Bonavero

Tre traduzioni di *Cendrillon*

Dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi anni Duemila

La principessa che vive tra le ceneri e che perde la scarpetta di cristallo allo scoccare della mezzanotte: sappiamo tutti chi è. Cenerentola*, una delle fiabe più conosciute al mondo, anche grazie alle sue innumerevoli varianti. Il presente studio indaga tre traduzioni italiane del testo perraultiano. Partendo da un breve studio della fiaba* Cendrillon ou La petite pantoufle de verre *(1697), si farà riferimento alle traduzioni di Carlo Collodi (1876), Elena Giolitti (1957) e Ida Porfido (2002). Dopo una breve presentazione di Charles Perrault e della sua opera, si procederà a una descrizione delle traduzioni, focalizzandosi sulle strategie di traduzione delle espressioni idiomatiche (Baker 1992) e dei nomi propri (Van Coillie 2006, Ballard 2011). Si noterà come, in linea con i Descriprive Translation Studies, la traduzione risulti come un prodotto non solo dell'attività del suo traduttore, ma anche del suo periodo storico e delle scelte editoriali (Oittinen 2000, O'Sullivan 2019).*

Parole chiave: *Charles Perrault, Cenerentola, Translation Studies, espressioni idiomatiche, nomi propri*

The princess who lives in the ashes, the one who loses her crystal shoe after midnight: we all know her. Cinderella *is one of the world's best-known fairy tales and it keeps making young readers dream. It is in this context that the following study aims to analyse three Italian translations of Charles Perrault's* Cendrillon ou La petite pantoufle de verre *(1697). Starting from a short analysis of the* conte de fees *composed by the French author, I will shortly present the translations by Carlo Collodi (1876), Elena Giolitti (1957) and Ida Porfido (2002), taking in consideration the translation strategies, focussing on the transposition of some idiomatic expressions (Baker 1992) and proper names of the characters (Van Coillie 2006, Ballard 2011). The findings illustrate, in accordance with the Descriptive Translation Studies, that every translation is a product not only of its translator's activity but also of its period and its editorial needs (Oittinen 2000, O'Sullivan 2019).*

Keywords: *Charles Perrault, Cinderella, Translation Studies, idiomatic expressions, proper names*

Charles Perrault: un breve accenno

Prima di diventare il celebre favolista noto ancora ai giorni nostri, Charles Perrault (1628-1703) era un avvocato di formazione e redigeva componimenti poetici con i fratelli Claude e Pierre. Nominato *Contrôleur général de la Surintendance des Bâtiments du Roi* da Jean-Baptiste Colbert nel 1664, Charles Perrault contribuisce a costruire il «culto della persona del re [Luigi XIV di Francia], autorità divina venuta a brillare nel mondo delle apparenze» (Galateria 2002, XIII). Questo incarico segna l'inizio di un periodo di prosperità che culmina con la nomina all'Académie française nel 1671. Parallelamente alla carriera a corte, Charles Perrault è stato uno dei protagonisti della *Querelle des*

Anciens et des Modernes, in qualità di sostenitore della letteratura dei Moderni e del secolo di Luigi XIV. Tuttavia, negli anni Ottanta, alla morte di Colbert, Perrault cade in rovina.

Nel 1694 inizia l'attività favolistica di Charles Perrault con la pubblicazione del racconto in versi *Peau d'Âne*, in seguito appare alla corte di Francia la raccolta *Contes de ma mère l'Oye*[22]. Nel 1697, l'editore Barbin di Parigi pubblica la raccolta in prosa *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*. È interessante notare che la *Prefazione* dell'opera è firmata P. Darmancour[23], figlio di Charles Perrault, il quale doveva ingraziarsi i favori della corte, e indirizzata a «Mademoiselle», la nipote di re Luigi XIV (Galateria 2002). Secondo la descrizione presente nella *Prefazione*, i racconti possiedono tutti una morale (o due) e hanno, di conseguenza, uno scopo didattico-educativo: essi mostrano all'aristocrazia e all'alta borghesia del tempo «un quadro di quello che avviene nelle famiglie più umili […] ma chi, più delle auguste persone che il Cielo destina a guidarli, ha interesse a sapere come vivono i popoli?» (Perrault 2002, 3, 5).

Le *Fiabe* di Charles Perrault affondano le radici nella tradizione orale e popolare; tuttavia, l'autore le rielabora con finezza, «addolcisce, attenua i tratti che potrebbero offendere il gusto» (Galateria 2002, XIX) e vi inserisce dei richiami alla moda della sua epoca. Ne è un esempio emblematico la scena di *Cendrillon ou la pantoufle en verre*, in cui le sorellastre si affidano a truccatori esperti per mostrarsi al meglio al momento del ballo, un dettaglio che riflette l'estetica della corte di Luigi XIV. Concentrandoci ora sulla fiaba di Cenerentola, oggetto del presente studio, è importante sottolineare come la versione di Perrault si distacchi in maniera significativa da quelle precedenti, per forma, contenuto e finalità morale:

> [Charles Perrault] prese il materiale della fiaba – quella di Basile oppure qualche altra versione di Cenerentola da lui tratta dalla tradizione orale, o una combinazione di entrambe le fonti[24] –, la depurò di ogni contenuto a

[22] La prima raccolta presenta una quantità minore di fiabe rispetto alla successiva del 1697, nella quale si attesta la presenza, tra altre, di *Cendrillon ou La petite pantoufle en verre* (Soriano 1968, Bouchard 2015).
[23] Nel commento alla sua traduzione, Ida Porfido segnala: «la chiave del finto cognome del firmatario […] è forse nel suo aspetto fonetico: *darmancour*, letto come *d'armes en cour* (uomo d'arme nella corte) sembra alludere a una figura schierata alla difesa della famiglia reale» (Porfido 2002, 123).
[24] Ida Porfido attesta una «prima graziosa antenata delle Cenerentole di tutto il mondo» in Egitto. Aggiunge poi che la Cenerentola perrraultiana presenta alcune somiglianze con la *Gatta Cenerentola* di Basile (Porfido 2002, 131).

suo avviso volgare e raffinò le sue caratteristiche per rendere il prodotto adatto ad essere raccontato a corte (Bettelheim 2013, 472).

I *Contes* perraultiani si aprono con una dedica a Mademoiselle de Chartres, giovane nipote di Luigi XIV. Charles Perrault era intenzionato a redigere una raccolta di racconti non per un pubblico infantile, bensì per la corte e per i *salons* di Francia. Solo in un secondo momento, l'evoluzione della ricezione di queste storie le ha trasformate in fiabe per l'infanzia. A favorire questo passaggio ha contribuito probabilmente il lavoro di Perrault stesso, che opera un'attenta selezione, eliminando gli elementi più crudi, terrificanti o volgari presenti nelle fonti popolari (Soriano 1978).

Tradurre la letteratura per l'infanzia: una rapida introduzione

Secondo Riitta Oittinen le traduzioni per l'infanzia vanno intese come adattamenti, le cui strategie dipendono da diversi fattori, tra cui il progetto editoriale, il contesto storico e politico della traduzione, ma anche, ad esempio, l'immagine dell'infanzia propria al traduttore (cfr. De Toro 2020). Riprendendo le riflessioni di Shavit, De Toro individua due criteri da tenere in considerazione nelle traduzioni per l'infanzia: da un lato, il testo deve essere utile e appropriato per il suo lettore; dall'altro, la trama, la caratterizzazione dei personaggi e la lingua devono risultare accessibili e comprensibili per il destinatario (De Toro 2020). Oittinen, inoltre, sostiene che qualsiasi testo può essere adattato, osservando che: «names can be domesticated, the setting localised; genres, historical events, cultural or religious rites or beliefs can be adapted for future readers of texts» (Oittinen 2002, 99)[25]. Altri aspetti interessanti da prendere in considerazione quando si analizza una traduzione sono, come sottolineato da Ilaria Vitali: «l'ideologia propria del traduttore e la poetica dominante della cultura di arrivo» (Vitali 2021, 14): la traduzione si configura così come uno specchio della società di accoglienza, che decide se e come includere un'opera nel proprio panorama editoriale[26]. Pertanto, quando il traduttore si confronta con un testo della letteratura per l'infanzia, è

[25] I nomi possono essere addomesticati, l'ambientazione localizzata. I generi, gli eventi storici e culturali, i riti religiosi e le credenze possono essere adattati per il futuro lettore (trad. mia).
[26] Si rimanda, quindi, anche al concetto di addomesticamento utilizzato da Venuti (1995) e Oittinen (2002).

chiamato a prendere in considerazione diversi elementi: la letteratura per l'infanzia «denotes a broad range of heterogeneous texts with different sources, addressees, types, genres and forms and functions» (O'Sullivan 2019, 16)[27]. Le funzioni attribuite a questi testi sono anch'esse varie ed eterogenee ed includono «amusing them [children], informing and educating them, and stimulating them intellectually and aesthetically» (O'Sullivan 2019, 16)[28]. La letteratura per l'infanzia, dunque, svolge un ruolo duplice e complementare: diverte, ma al tempo stesso è educativa e formativa.

Per il presente studio rivestono un ruolo fondamentale le strategie di traduzione individuate da Oittinen (2002) e da O'Sullivan (2019), che riprendono a loro volta gli studi di Shavit e Klingberg. Innanzitutto, il lettore si trova spesso di fronte alle omissioni, legate sia alla necessità di trasmettere un messaggio appropriato sia alla resa di un testo più leggibile. Esse sono strettamente connesse alle "purification strategies" – scelte in linea con i valori culturali della lingua di arrivo – e le "substitution strategies", le quali tramite un'operazione di riformulazione (*rewording*, Klingberg) o di adattamento culturale (*cultural context adaptation*, Klingberg) modificano il testo di partenza per riprodurre un'opera chiara e comprensibile per il destinatario. Un'altra strategia rilevante è l'esplicitazione, che può avvenire attraverso la parafrasi o mediante spiegazioni inserite nei paratesti.

Dopo questo breve inquadramento teorico, si passerà all'analisi comparata di tre traduzioni italiane della fiaba *Cendrillon ou la pantoufle en verre*, opera di Charles Perrault: quella di Carlo Collodi (1876), di Elena Giolitti (1957) e di Ida Porfido (2002). L'analisi seguirà l'ordine cronologico delle pubblicazioni, a partire da Collodi fino a Porfido, prendendo in considerazione, oltre alle strategie traduttive impiegate, anche gli obiettivi delle rispettive traduzioni e i testi di partenza utilizzati.

Carlo Collodi

L'editore Paggi di Firenze, specializzato in letteratura pedagogica, affida a Carlo Collodi la traduzione delle fiabe di Perrault, nella

[27] La letteratura per l'infanzia racchiude testi eterogenei con fonti, destinatari, tipi, generi, forme e funzioni variabili (trad. mia).
[28] Divertirli, informarli ed educarli, stimolarli da un punto di vista intellettuale ed estetico (trad. mia).

pubblicazione *I racconti delle fate voltati in italiano da Carlo Collodi* del 1876 per la collana BIBLIOTECA SCOLASTICA. In questa circostanza, Carlo Collodi diventa vero e proprio autore a tal punto che il nome di Charles Perrault non viene citato in prima di copertina. Non si può, tuttavia, incolpare il traduttore per questa omissione: come notato da Valeria Bonanni, il testo di partenza non è la raccolta del 1697, bensì un'antologia di testi già selezionati, pubblicata nel 1853 per la collana BIBLIOTHÈQUE DES CHEMINS DE FER di Hachette (Bonanni 2013). Tra le incongruenze di questa raccolta, si segnala l'errata attribuzione degli autori: *Les Contes de fées de Claude* (sic) *Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Prince de Beaumont* – Charles Perrault viene, cioè, confuso con Claude, il fratello medico. Possiamo dedurre che tale antologia non avesse alcun obiettivo filologico, bensì mirasse a produrre «volumi maneggevoli, di lettura facile, destinati ad essere smerciati in primo luogo nelle stazioni, [… per] occupare l'ozio forzato del viaggio» (Bouchard 2015, 31). Inoltre, l'ordine delle fiabe – sette delle otto originarie in Perrault – è arbitrario e il *conte Les fées* è soppresso a favore della trasposizione in prosa, di un autore ignoto, di *Peau d'Âne* (Bouchard 2015). Carlo Collodi desidera ricreare i testi di Charles Perrault in modo che la scrittura possa apparire accogliente e familiare, prendendo spunto dalla lingua parlata. L'approccio dello scrittore toscano non è un caso isolato, ma si inserisce in un filone culturale che aveva come scopo principale la "pedagogizzazione" della nuova nazione (Massia 2016). Nella sua traduzione, Collodi si distingue dalle versioni successive per svariati aspetti, sia paratestuali che testuali. Un esempio di questa sua scelta si riscontra sin dalle prime pagine, dove lo scrittore, quasi a mo' di apologia, inserisce un'«Avvertenza» che recita come segue:

> Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. [...] A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura del periodo, sia di modi di dire (Bouchard 2015, 39).

Ciò che Collodi indica come leggere mutazioni possono essere considerate delle vere e proprie forme di addomesticamento (Venuti 1995): se da un lato lo scrittore cerca di adottare un linguaggio familiare e comprensibile per il suo lettorato, dall'altro è consapevole della mancanza di una lingua italiana univocamente riconosciuta e tenta di crearne una nuova (Massia 2016). Inoltre, adotta un tono traduttivo differente a seconda degli autori francesi da cui attinge. In

particolare, per quanto riguarda i testi di Perrault, Collodi fa ricorso a una «lingua fintamente orale, che utilizza gli arcaismi come verosimili segnali di una fonte popolare» (Bouchard 2015, 32).

Elena Giolitti

La traduzione firmata Einaudi delle *Fiabe francesi della Corte di Re Sole e del secolo XVIII*, pubblicata nella collana MILLENNI del 1957, si distacca dallo scopo puramente didattico del testo ottocentesco. La traduzione è a cura di Elena Giolitti per la prosa e di Diego Valeri per i versi. L'obiettivo della collana, ideata da Daniele Ponchiroli, era diffondere le raccolte di fiabe provenienti da paesi stranieri, in risposta al crescente interesse collettivo per il folklore: dopo la prima pubblicazione con la traduzione delle *Fiabe del focolare* dei Fratelli Grimm a opera di Clara Bovero del 1951, seguono le *Antiche fiabe russe*, le *Fiabe africane*, le *Fiabe italiane* – a opera di Italo Calvino – e le *Fiabe* di Charles Perrault[29].

Nella nota introduttiva, Elena Giolitti esplicita alcune scelte traduttive, sottolineando come «abbiamo pensato d'iniziare il nostro lavoro cimentandoci in una nuova versione di questi racconti, e il più possibile fedele» (Vitali 2021, 11). Nel suo lavoro, la traduttrice tenta di mantenere la trasposizione italiana quanto più vicina possibile al testo di partenza, evitando di introdurre nuove forme proverbiali o espressioni fisse non presenti nell'edizione francese – anche se, riprendendo le parole di Umberto Eco, «tradurre significa sempre "limare via" alcune delle conseguenze che il termine originale implicava» (Eco 2018, 93). Inoltre, la lingua utilizzata da Elena Giolitti si avvicina di più a quella che Italo Calvino impiega nelle sue *Fiabe italiane*, con un italiano chiaro e senza arzigogoli retorici (Vitali 2021).

Ida Porfido

La terza traduzione esaminata presenta scopi nettamente diversi dalle precedenti, ponendosi come un'attenta analisi filologico-letteraria, destinata non più a un pubblico infantile, bensì a un pubblico adulto (e accademico).

[29] Lo scrittore Italo Calvino ne curò la prefazione alla riedizione del 1974 per la collana GLI STRUZZI dal titolo *I racconti di Mamma l'Oca seguito da Le Fate alla moda di Madame d'Aulnoy*: il titolo proposto in questo caso riprende quello della prima edizione del manoscritto perraultiano del 1695.

Nella *Nota al testo*, Daria Galateria sottolinea come la raccolta *Histoires ou contes du temps passé* (1697) sia stata più volte ristampata prima della morte di Charles Perrault, avvenuta nel 1703, ma l'autore non avrebbe mai assistito all'unificazione delle due raccolte. La studiosa aggiunge che il testo di partenza per questa traduzione è il manoscritto dei

> racconti in prosa in una versione conforme alla seconda edizione Barbin, così come è riprodotta nell'edizione Garnier curata da G. Rouger il quale, se ha modernizzato l'ortografia, tuttavia ha conservato gli a capo, i corsivi e le maiuscole dell'originale (Galateria 2002, xxxv).

Non sorprende, quindi, che la traduzione di *Fiabe*, pur rifacendosi alla raccolta del 1697, presenti un titolo variato, pur mantenendo i titoli del manoscritto perraultiano. Il lettore troverà, quindi, *Cenerentola o la scarpetta di vetro*, e non solamente il nome dell'eroina, come nelle due traduzioni precedenti. La lingua di arrivo è una lingua asciutta, la scelta delle parole è filologicamente molto vicina a quella di partenza. In questa versione, non vengono aggiunti proverbi, locuzioni o espressioni fisse, e l'aspetto sintattico e morfologico del testo di Charles Perrault viene rispettato in maniera rigorosa. Curata da Ida Porfido con una nota introduttiva a mano di Daria Galateria e un commento per ogni testo, la traduzione per Marsilio editore, pubblicata nel 2002 con testo a fronte francese, è introdotta da una panoramica sul contesto storico e sociale del favolista francese, nonché sulla sua vita e l'opera. Inoltre, l'antologia include la bibliografia dell'autore e un'ampia selezione di fonti sulle prime edizioni in lingua straniera, le traduzioni italiane novecentesche (si contano vent'otto traduzioni fino al 2009), una serie di studi su Charles Perrault e le sue fiabe, con un approfondimento sulle traduzioni italiane.

L'analisi delle strategie di traduzione

Dopo aver presentato il contesto traduttivo e fornito una breve descrizione dei testi italiani, si procederà con l'analisi di alcuni esempi[30] delle strategie di traduzione, in particolare per quanto riguarda una locuzione, un'espressione idiomatica e due nomi propri.

[30] Per facilitare la lettura, negli esempi, sarà riportata la sigla delle iniziali dei traduttori. Il primo esempio è la versione di Charles Perrault del manoscritto Barbin, utilizzato da Ida Porfido nella sua traduzione con testo a fronte, il

Locuzioni ed espressioni idiomatiche

Elle avait deux filles de son humeur et qui lui ressemblaient **en toutes choses**.
Ella aveva due figlie dello stesso carattere del suo e che le somigliavano **come due gocce d'acqua**. (CC)
Ella aveva due figlie del suo carattere, che le rassomigliavano **in ogni cosa**. (EG)
Costei aveva due figlie del suo stesso carattere, che le somigliavano **in tutto**. (IP)

Il primo esempio riguarda la traduzione di una locuzione avverbiale. Le traduzioni di Elena Giolitti e Ida Porfido rispettano la formulazione del manoscritto perraultiano; diverso è invece l'approccio di Carlo Collodi, che traduce con la locuzione idiomatica italiana "come due gocce d'acqua". La scelta di Collodi non sorprende: come osservato da Ilaria Vitali, la sua traduzione assume spesso un tono orale e familiare, ricco di elementi fraseologici, tra cui, espressioni idiomatiche, proverbi e i suffissi alterativi (Vitali 2021).

Di seguito un esempio in cui i traduttori hanno tutti optato, nonostante delle leggere varianti, per lo stesso traducente, facendo ricorso a «un équivalent-cible correspondant à la même situation référentielle (non linguistique)» (Ladmiral 1979, 20)[31].

Il fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entrait sans peine, et qu'elle y était juste **comme de cire**.
Fece sedere Cenerentola, e avvicinando la scarpa al suo piedino, vide che c'entrava senz'ombra di fatica e che calzava **proprio come un guanto** (CC).
Fece sedere Cenerentola e, accostando la scarpetta al piedino di lei vide ch'esso vi entrava senza fatica e le calzava **come un guanto** (EG).
Fece sedere Cenerentola e, avvicinandole la scarpetta al piedino, vide che la calzava senza alcuno sforzo, e che le andava **come un guanto** (IP).

Nell'opera *In Other Words. A Coursebook on Translation* (1992), Mona Baker fornisce una serie di strategie di traduzione pensate per l'insegnamento della disciplina. Nel terzo capitolo, si concentra sulla traduzione degli *Idioms and Fixed Expressions*, che definisce come «frozen patterns of language which allow little or no variation in form and, in case of idioms, often carry meanings which cannot be deduced

secondo la traduzione di Carlo Collodi, seguono quelle di Elena Giolitti e Ida Porfido.

[31] Un equivalente corrispondente nella lingua d'arrivo appartenente alla stessa situazione referenziale (non linguistica) (trad. mia).

from their individual component» (Baker 1992, 63). Si tratta, dunque, di strutture linguistiche che rimangono relativamente rigide dal punto di vista morfologico e sintattico il cui significato, nel caso delle espressioni idiomatiche, non è ricavabile dalla somma dei singoli elementi ma va interpretato come un'unità. Di conseguenza, chi utilizza espressioni fisse o idiomatiche non può modificarne liberamente la struttura: non è possibile alterarne l'ordine delle parole, eliminarne una parte o sostituirle con termini differenti. Come osserva Mona Baker, «unless the target-language idiom corresponds to the source-language idiom both in form and in meaning, the play on idiom cannot be successfully reproduced in the target language» (Baker 1992, 69)[32]. In questo senso, le tre traduzioni funzionano quasi perfettamente, in quanto riproducono l'equivalente linguistico nella lingua di arrivo. Secondo il *Dictionnaire Le Robert en ligne*, l'uso proverbiale della locuzione *comme de cire*[33] indica l'estrema somiglianza tra due o più elementi messi a confronto. In questo caso, esiste nella lingua francese una locuzione idiomatica, marcata come familiare, che corrisponde all'espressione italiana "calzare come un guanto" (espressione definita dal *Vocabolario Treccani* come «riferimento per lo più a calzature, aderire bene al piede e dare un senso di comodità»[34]): si tratta della locuzione «aller comme un gant à qqn: s'adapter exactement aux formes du corps»[35], cioè adattarsi esattamente alle forme del corpo.

I nomi propri

Un ulteriore aspetto interessante nella traduzione della letteratura per ragazzi è la traduzione dei nomi propri. Come osserva Michel Ballard, il nome proprio non si limita a fungere da indicatore sociale e geografico dell'individuo, ma racchiude anche la storia del suo referente. Secondo lo studioso, la traduzione di un nome proprio può essere considerata compiuta nel momento in cui il suo significato o il suo valore vengono riconosciuti grazie a una conoscenza condivisa

[32] A meno che l'espressione della lingua di partenza non possieda un equivalente nella lingua d'arrivo sia nella forma sia nel significato, il gioco di espressioni non potrà essere riprodotto con il medesimo successo nel testo di arrivo (trad. mia).
[33] *Dictionnaire Le Robert*, https://dictionnaire.lerobert.com/definition/cire, (28/04/2025).
[34] *Vocabolario Treccani*, https://www.treccani.it/vocabolario/guanto/, consultato in data 28/04/2025.
[35] *Trésor de la langue française informatisé*, https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/gant#top, (28/04/2025).

dai lettori del testo di arrivo. Tuttavia, questa operazione – adottando la strategia dell'addomesticamento – rischia di condurre a una forma di assimilazione o naturalizzazione del testo tradotto (Ballard 2011, 38-39), annullandone la peculiarità culturale. Nel contesto della letteratura per l'infanzia, il nome proprio ha un'importanza fondamentale: da un lato, contribuisce alla caratterizzazione dei personaggi, dall'altro, possiede una serie di «funzioni concomitanti, tra cui il divertimento del lettore, la diffusione del sapere e l'evocazione delle emozioni» (Van Coillie 2006, 123).

Per il nostro studio, prendiamo in esame il nome proprio dell'eroina, Cendrillon, che viene tradotto con Cenerentola in tutte le traduzioni peninsulari esistenti, e ormai possiede un significato antonomastico nella lingua italiana[36]. Questa scelta contribuisce a conferire alla fiaba un valore universale e nazionale, togliendo la sonorità francese e avvicinando così la protagonista al pubblico italiano, vi è comunque un mantenimento del termine francese "cendre" in "cenere".

Gli studi di Jan Van Coillie (2006) evidenziano come i nomi propri nella letteratura dell'infanzia possano assolvere a diverse funzioni: informative, formative, emozionali, creative, ludiche ed estetiche. Il primo esempio che segue possiede uno scopo informativo e denota il personaggio principale; il secondo sembra rappresentare uno scopo più ludico e creativo e si riferisce a una delle sorellastre di Cenerentola:

> Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis **Cucendron**.
> Quando aveva finito le sue faccende, andava a rincantucciarsi in un angolo del focolare, dove si metteva a sedere nella cenere; motivo per cui la chiamavano comunemente la ***Culincenere*** (CC).
> Quando aveva finito le sue faccende, ella andava a rifugiarsi in un cantuccio del focolare e si metteva a sedere nella cenere; cosa che, in famiglia, le aveva guadagnato il soprannome di **Culincenere** (EG).

[36] Il *Vocabolario Treccani* definisce così il lemma "Cenerentola": «s. f. – Fanciulla ingiustamente trascurata, maltrattata e costretta ai più umili servizi […]. È un uso antonomastico del nome di Cenerentola (der. di *cenere*, per significare «che sta sempre in mezzo alla cenere, intorno al focolare»), eroina d'una famosissima favola d'origine popolare nella quale si narrano le vicende d'una fanciulla ingiustamente maltrattata dalla matrigna e dalle sorellastre, la quale, con l'aiuto di una fata, incontra a una festa di corte un principe, che si innamora di lei e la sposa», https://www.treccani.it/vocabolario/cenerentola/, (2/02/2025).

> Quando aveva terminato le sue incombenze, andava a mettersi in un cantuccio del focolare e si sedeva tra la cenere, il che le aveva valso in famiglia il nome di **Culdicenere** (IP).

È interessante notare che solamente l'edizione Paggi[37] presenta il nome marcato tipograficamente, forse per sottolineare che si tratta di un soprannome e non del nome proprio di Cenerentola. Inoltre, le prime due traduzioni presentano la preposizione "in", utilizzata in un contesto stativo, per indicare la posizione assunta dal personaggio una volta terminati i lavori domestici. Una diversa opzione è proposta da Ida Porfido, la quale trasforma la preposizione propria "in" preferendo "di". Ricorrendo alla classificazione grammaticale fornita da Serianni, la preposizione "di" indica «appartenenza, denominazione, argomento [...]» (Serianni 2023, 332).

> Hélas ! Mademoiselle **Javotte**, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours.
> Via, signora **Giulietta**, prestatemi il vostro vestito giallo, quello di tutti i giorni… (CC).
> Signorina **Giulietta**, siate buona, prestatemi per una volta il vostro abito giallo, quello di tutti i giorni (EG).
> Ahimè! Signorina **Cianciotta**, prestatemi l'abito giallo che mettete tutti i giorni (IP).

Il secondo esempio si rivela particolarmente indicativo della scarsa attenzione filologica riscontrabile nelle traduzioni collodiana e giolittiana. Il *Trésor de la langue française informatisé* definisce *Javotte* come «pop. Femme bavarde et indiscrète. Synon. commère»[38], ovvero donna chiacchierona e indiscreta, sinonimo di *commère*, comare. Nelle *Note ai testi*, François Bouchard osserva come Carlo Collodi, seguendo l'esempio della traduzione precedentemente pubblicata a opera di Cesare Donati, opti per un nome proprio comune che non restituisce la connotazione negativa dell'originale. La sorellastra di Cenerentola, infatti, da *mademoiselle* diventa signora, un termine che, al di là della neutralità semantica, potrebbe voler sottolineare una marcata distanza sociale tra la protagonista e il personaggio secondario (Bouchard 2015). Se le prime due traduzioni hanno eseguito una sostituzione per attenuazione, di ordine diverso è la scelta traduttiva di Ida Porfido, la

[37] Per il nostro studio ci siamo riferiti al testo critico a cura di François Bouchard (2015).
[38] *Trésor de la langue française informatisé*, https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/javotte#top, (28/04/2025).

quale procede anch'essa per assimilazione, ma ricorre al nome Cianciotta, che richiama etimologicamente il sostantivo *ciancia*, definito dal *Vocabolario Treccani* come «1. Discorso vano e pettegolo, chiacchiera senza costrutto o non rispondente al vero, fandonia; [...] 2. ant. Scherzo, burla; bazzecola, cosa di poco conto»[39]. Possiamo, quindi, notare come la scelta dell'ultima traduzione sia di gran lunga preferibile alle precedenti, in quanto riprende – quasi con le medesime sfumature – il significato del nome utilizzato da Charles Perrault: la sua traduzione più simile filologicamente al testo di partenza, adattando la specificità perraultiana, senza perderne la connotazione ironica.

Conclusione

L'analisi comparata di alcune strategie di traduzione della fiaba *Cendrillon ou la pantoufle de verre* di Charles Perrault sottolinea in che modo ogni versione rifletta chiaramente come il testo di arrivo dipenda spesso anche da aspetti che esulano da quello di partenza. È necessario prendere in considerazione non solo gli aspetti linguistici, ma anche extralinguistici, come il traduttore, le intenzioni della casa editrice, così come il contesto storico e sociale in cui avviene la pubblicazione[40]. Collodi si appropria dell'autorialità e riscrive Perrault, mantenendo comunque lo scopo didattico e pedagogico già presente nella versione francese, e arricchendo i *contes* con una lingua orale e ricca di toscanismi. Elena Giolitti si comporta da vera e propria traduttrice, optando per una trasposizione chiara e senza forzature né aggiunte. Infine, Ida Porfido propone una traduzione filologicamente rigorosa, per un pubblico adulto e accademico, e tende a conservare il più possibile il testo originale. Questo studio dimostra come tradurre la letteratura per l'infanzia non si limiti soltanto alla

[39] *Vocabolario Treccani*, https://www.treccani.it/vocabolario/ciancia/, (28/04/2025).

[40] Wen Zhang (2021), nella sua analisi delle traduzioni in lingua cinese della favola di Cenerentola, nota come esse siano un prodotto del proprio tempo. La prima traduzione risale al periodo comunista e presenta alcune cancellazioni e omissioni e dei cambiamenti di significato. La seconda traduzione, invece, è guidata da un approccio accademico e filologico (simile quindi alla traduzione a cura di Ida Porfido), e sembra essere la versione che meglio restituisce l'opera di Perrault. Infine, Wen Zhang esamina una trasposizione a fumetti: l'uso delle illustrazioni e un'analisi semiotica si rivelano fondamentali per comprendere l'intento ludico dell'opera e il suo adattamento visivo.

trasposizione linguistica, ma a un'attiva interpretazione, spesso accompagnata da un atto di riscrittura (soprattutto se si considerano i nomi propri), per poter adattare il testo di partenza alla cultura di arrivo.

Per una futura analisi, un approccio intersemiotico e multimodale della fiaba potrebbe arricchire ulteriormente la riflessione. Da un punto di vista intersemiotico, si potrebbe confrontare *Cendrillon ou la pantoufle de verre* con alcune delle sue note trasposizioni cinematografiche, come il cartone animato firmato Disney (1950) o il successivo film *Cenerentola a Parigi* (*Funny Face*, 1957), indagando la trasformazione degli elementi testuali in linguaggio visivo e musicale. Da un punto di vista multimodale, invece, si potrebbero esaminare sia le edizioni illustrate della fiaba, analizzando il dialogo tra parola e immagine, sia altri adattamenti grafici, tra cui la *graphic novel Tinderella* di M.S. Harkness (2018), a sua volta tradotta in lingua italiana e pubblicata da add editore. Queste possibilità aprono le porte a un nuovo dialogo tra generi letterari e visivi diversi, muovendo da uno stesso testo di partenza.

Bibliografia

Baker, Mona (1992), *In other words. A coursebook on translation*. Londra-New York: Routledge.

Ballard Michel (2011), "Epistémologie du nom propre en traduction", «Translationes» 3: 32-47.

Bettelheim, Bruno (2013) *Il mondo incantato. Uso importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli.

Bonanni, Valeria (2013) "*I racconti delle fate*. Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Prince de Beaumont". In *Quaderno d'italianistica (8)*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, pp. 93-132. Pisa: Edizioni ETS.

Bouchard, François (2015), *Edizione Nazionale delle opere di Carlo Lorenzini Collodi*, vol. IV. *I racconti delle fate voltati in italiano da Carlo Collodi*; *Storie allegre*, prefazione di Guido Conti, a cura e con introduzione di François Bouchard, Pescia (Firenze). Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti.

De Toro Cristina García (2020),"Translating Children's Literature: A Summary of Central Issues and New Research Directions". «Sendebar: boletín de la E.U.T.I. de Granada» 31: 461-478.

Ladmiral, Jean-René (1979) *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot.

Massia, Federica (2016), "The Literary Prestige of the Translated Text: Collodi's Re-writing of Perrault's *Contes".* «Signata» 7: 127-154.

O'Sullivan Emer (2019), "Translating children's literature: what, for whom, how and why. A basic map for actors, factors and contexts". «Belas Infiéis» 8 (3): 13-35.

Oittinen Ritta (2000), *Translating for Children*, New York: Garland Publishing.
Perrault, Charles (2002) *Fiabe* [*Histoires ou Contes du temps passé*, 1697], tr. it. di Ida Porfido. Venezia: Marsilio Editore.
Perrault, Charles (1957), *I racconti di Mamma l'Oca, seguito da Le fate alla moda di Madame d'Aulnoy* [*Histoires ou Contes du temps passé*, 1697], tr. it. di Elena Giolitti e Diego Valeri. Torino: Einaudi.
Soriano, Marc (1978) *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard.
Serianni, Luca (2003) *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*, Torino: UTET Università.
Van Coillie, Jan (2006) "Character Names in Translation. A Functional Approach". In *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, edited by Jan Van Coillie e Walter P. Verschueren, 123-139. London: Routledge.
Venuti, Lawrence (1995) *The Translators Invisibility, A History of Translation.* London: Routledge.
Vitali, Ilaria (2021) "*Tire la chevillette, la bobinette cherra!*: quattro traduzioni italiane di *Le Petit Chaperon rouge* di Charles Perrault dal Settecento al Duemila". «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» 16: 1-15.
Zhang Wen (2021), "La représentation de l'Autre dans la traduction pour la jeunesse". «Éclats» 1.

Seconda parte

Diventare grandi… classici

Eleonora Gallitelli

Alice's Adventures in Wonderland in Italia e i suoi paratesti

La storia delle ritraduzioni italiane di Alice's Adventures in Wonderland *si snoda per centocinquant'anni sino ad arrivare alla polimorfica ricchezza delle decine di traduzioni ad oggi esistenti. In questo articolo si tenterà di ripercorrere la tradizione delle traduzioni italiane di* Alice *dall'angolazione dei paratesti, per gettare luce sul rapporto del testo con i suoi pubblici – adulti e/o bambini – e con i suoi traduttori testuali – dal predicatore Pietrocòla-Rossetti alla sperimentatrice Milli Graffi, dall'ortodosso Masolino d'Amico al sovversivo Aldo Busi – con qualche accenno ai suoi "traduttori visuali", gli illustratori. Partendo dai peritesti, ci si concentrerà sui differenti livelli di interpretazione o manipolazione (psicanalitica, stilistica, culturale, letteraria, storica, filologica) del romanzo carrolliano, per dare un senso a una parabola traduttiva nel segno dell'eccesso.*
Parole chiave: *traduzioni, storia, paratesti, framing, ricezione*

The history of the Italian retranslations of Alice's Adventures in Wonderland *spans one hundred and fifty years, culminating in the polymorphic richness of the dozens of translations that exist today. This article seeks to retrace the tradition of Italian translations of* Alice *from the perspective of paratexts, shedding light on the relationship between the text and its audiences—adults and/or children—and its textual translators—from the preacher Pietrocòla-Rossetti to the experimental Milli Graffi, from the orthodox Masolino d'Amico to the subversive Aldo Busi—with some reference to its "visual translators", the illustrators. Starting with the peritexts, the focus will be on the different levels of interpretation or manipulation (whether psychoanalytic, stylistic, cultural, literary, historical or philological) of Carroll's novel, in order to make sense of a translational trajectory marked by excess.*
Keywords: *translation, history, paratext, framing, reception*

Introduzione

All'interno della letteratura per ragazzi tradotta in italiano *Alice's Adventures in Wonderland* si presenta come un oggetto privilegiato di «traduzioni estreme» (Nasi 2015), un testo «ad alto contenuto di rompicapo linguistici» che ha «incoraggiato i temerari a misurarsi con la sfida di una intraducibilità evidente» (Basso 2010, 132)[1] per la difficoltà di restituire in un'altra lingua *pun*, filastrocche, giochi di parole, nomi e caratteristiche dei personaggi. Così i tentativi, ora brillanti ora goffi, di portare *Alice* in Italia molto ci dicono sulla sensibilità estetico-traduttiva nonché sulla temperie culturale delle varie epoche in cui una nuova ritraduzione è stata lanciata sul mercato.

[1] Anche Nasi, rimandando a Basso (2010), lo definisce «un testo rompicapo speciale per chi si occupa di letteratura e di traduzione» (Nasi 2010, 169).

Tralasciando altri aspetti delle traduzioni italiane di *Alice*, come per esempio la traduzione della parodia, indagata da Franco Nasi nel bellissimo saggio *Alice e* Alice*: tradurre la parodia* (2010), si cercherà invece di documentare la ricezione del capolavoro di Carroll nel sistema letterario ed editoriale italiano, considerando alcune delle sue ritraduzioni più significative da uno specifico punto di vista, quello del *framing* attuato nelle soglie testuali e nei paratesti, o per essere precisi nei peritesti, che si situano «intorno al testo, nello spazio del volume del testo, come il titolo o la prefazione, e qualche volta [...] negli interstizi del testo» (Genette 1989, 6).

La storia delle traduzioni italiane di *Alice* comincia a Londra con Teodorico Pietrocòla-Rossetti, cugino del più noto Gabriele, e prosegue per più di centocinquant'anni per arrivare alla polimorfica ricchezza delle decine di traduzioni ad oggi esistenti. Questo perché *Alice*, lo dice bene Aldo Busi, è

> un testo da inseguire e che invariabilmente ci troviamo alle spalle, che bussa, che chiede permesso per superarci, che ha più tempo di noi e tuttavia non ha tempo da perdere, e ognuno starà al gioco secondo il proprio passo, il proprio ritmo, il proprio passato presente (Busi 1993, 5).

Se le divergenze fra l'originale e le letture offerte dai traduttori sono dovute, talvolta, a difficoltà intrinseche del testo, altre volte, come osservato da Parks per le traduzioni italiane del modernismo inglese, sono «the consequence of the translator's imposing her own vision on [the author's] work» (Parks 2007, 141). Proprio sulle diverse «visioni» dei traduttori di *Alice* in Italia ci concentreremo nei prossimi paragrafi.

Quando di *Alice* ce n'era una sola – o forse no

Prima di soffermarci sulle traduzioni, merita qualche parola la genesi inglese del volume. *Alice* nasce come testo orale, la storia raccontata dal reverendo Charles Dodgson alle tre sorelline Liddell, di 13, 10 e 8 anni durante una gita in barca con l'amico Duckworth nel «golden afternoon» (Carroll 1865, v. 1) del 4 luglio 1862. Dall'oralità le avventure di Alice assumono una veste scritta e iconografica nel luglio 1865, con la prima edizione di *Alice's Adventures in Wonderland* per Macmillan & Co., quando Carroll interrompe la pubblicazione dopo la stampa di cinquanta copie perché l'illustratore John Tenniel non è soddisfatto di alcune immagini. Segue una

seconda edizione con lo stesso editore nel novembre 1865, questa volta giudicata a «perfect piece of artistic printing» (Dodgson Collingwood 1898, 104), con una tiratura di duemila copie. A Natale del 1871 (ma l'edizione è datata 1872) esce quindi *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* con illustrazioni di Tenniel in novemila copie; su suggerimento dell'illustratore, il capitolo *The Wasp in a Wig* viene eliminato prima della stampa. E ancora, nel 1876 è la volta del nonsense in versi *The Hunting of the Snark*, contenente «An Easter Greeting to every child who loves "Alice"». Esattamente dieci anni dopo, Macmillan pubblicò un'altra metamorfosi del testo, *Alice's Adventures under Ground*, facsimile del manoscritto originale con illustrazioni dell'autore. Infine nel 1890 Carroll diede alle stampe *The Nursery* "*Alice*", un testo semplificato di *Alice's Adventures*, illustrato con alcune versioni a colori delle immagini di Tenniel. Alla morte dell'autore, nel 1898, Macmillan lanciò poi varie altre edizioni dei libri di Alice.

Com'è evidente dalla sua storia editoriale, l'*Alice* carrolliana era, già nelle edizioni in lingua originale, un testo instabile e plurimo, proteiforme; le illustrazioni e il pubblico di riferimento hanno condizionato la forma delle sue edizioni sin da quando l'autore era in vita.

In italiano le traduzioni di *Alice* sono, alla data attuale, più di cinquanta. A segnare uno spartiacque decisivo per la sua fortuna in Italia fu il film d'animazione prodotto da Walt Disney e distribuito dalla R.K.O. nel 1951, a partire dal quale quello stesso anno Mondadori pubblicò un volume con un titolo che evidenzia la dipendenza dal film – *Walt Disney presenta: Alice nel paese delle meraviglie, tratto dal film di Walt Disney* – e illustrazioni che rimandano alla trasposizione del romanzo sul grande schermo.

Per questa breve panoramica sulle ritraduzioni di *Alice* è stata fondamentale la consultazione delle numerose copie delle diverse edizioni italiane dell'opera presenti nella «Collezione '900 Sergio Reggi» acquistata dall'Università degli Studi di Milano nel 2003, che, oltre a rappresentare una delle più importanti raccolte bibliografiche sul Novecento italiano, vanta una ricchissima sezione di libri illustrati per ragazzi.

Alice nella «Novella» di Teodorico Pietrocòla-Rossetti

La prima edizione italiana di *Alice's Adventures in Wonderland* uscì in contemporanea in Italia e in Gran Bretagna, a Torino e a Londra, nel 1872. Si tratta di *Le avventure d'Alice nel Paese delle Meraviglie*, nella traduzione di Teodorico Pietrocòla-Rossetti, pubblicata da Macmillan

e distribuita da Loescher, con «42 vignette di Giovanni Tenniel» (così nel frontespizio). Non solo questa fu l'unica traduzione italiana a vedere la luce mentre l'autore era in vita, ma il traduttore, predicatore e patriota, espatriato in Inghilterra durante i moti risorgimentali (1852-57)[2], aveva conosciuto Carroll nel salotto letterario di Dante Gabriel e Christina Rossetti, suoi cugini per parte di madre. Lo stesso Carroll aveva chiesto al suo «Italian friend»[3] di tradurre il libro e ne aveva supervisionato la traduzione, che uscì con una tiratura limitata (mille copie presso Loescher, ma l'edizione fu stampata anche da Macmillan). L'opera, tuttavia, non ebbe successo in Italia, tanto che Carroll chiese a Macmillan di ritirarla dal mercato.

Come è stato osservato (Berrani 2017, 76), Rossetti ha arricchito la propria traduzione con elementi linguistici e culturali vicini alla propria esperienza di vita, soprattutto all'impegno nella causa risorgimentale, al punto che la si può considerare un potente (ma non abbastanza penetrante) strumento di propaganda a sostegno dei cambiamenti richiesti dalla creazione del nuovo stato.

Ci soffermiamo qui sulla traduzione del prologo in versi, una «soglia» testuale in questo caso piuttosto significativa, in quanto «spia» (Spitzer 1966) di un progetto traduttivo non dichiarato, ma certamente consapevole. Il breve componimento in versi si compone di sette sestine: nell'inglese in ogni strofa si alternano quasi sempre trimetri e tetrametri giambici, con schema rimico ABCBDB; nella versione italiana si ha un'altra forma chiusa, con endecasillabi in rima ABABCC. Quanto alle scelte lessicali, è evidente un innalzamento del registro nell'italiano. Proprio nel primo verso, per esempio, «golden afternoon» viene tradotto con «vespri giocondi», mentre nell'ultima strofa quella che Carroll definisce con un certo *understatement* non troppo lontano dal vero «a childish story» viene presentata da Rossetti come «questa mia Novella», cui la maiuscola dona una sorta di

[2] Fuggito da Napoli nel 1849 dopo essere stato dichiarato disertore per aver sostenuto l'indipendenza italiana, Pietrocòla-Rossetti si era spostato a Livorno e poi in Francia, per rifugiarsi infine in Inghilterra nel 1851. Tornato in Italia nel 1857, divenne predicatore, innografo e traduttore di inni, patrimonio di tutte le Chiese evangeliche: proprio uno dei suoi cantici più noti, *Innalzate il vessil della croce*, è divenuto il manifesto dell'impegno evangelico nel Risorgimento.

[3] Questa informazione è tratta dal sito web del Centro Europeo di Studi Rossettiani, consultabile al seguente link http://centrorossetti.it/alice-nel-paese-delle-meraviglie-2/. La lettera, datata 15 aprile 1870, è citata anche in Vagliani 1998, 60.

sacralità – mentre per l'autore sacri sono semmai l'infanzia, qui «Childhood», e il ricordo, «Memory»:

> Alice! a childish story take,
> And with a gentle hand
> Lay it where Childhood's dreams are twined
> In Memory's mystic band,
> Like pilgrim's withered wreath of flowers
> Plucked in a far-off land.
>
> O Alice, accogli questa mia Novella,
> E fra i sogni d'infanzia la riponi,
> Deh! fanne d'essa una ghirlanda bella,
> E sulla tua memoria la deponi,
> Qual pellegrin che serba un arso fiore
> Di suol lontano, e lo tien stretto al côre!

Ma il prologo di Rossetti è interessante soprattutto sotto il profilo fonomorfologico, che ricorda la *langue* librettistica (Bonomi, Buroni 2017: 91) o «librettese» (d'Angelo 2016: 25) del periodo, la quale a sua volta accoglie l'influenza della tragedia coeva. Abbondano le forme del linguaggio poetico tradizionale, come l'imperativo tragico proclitico con pronome atono anteposto al verbo («la deponi», «lo tien»), l'uso del pronome standard («essa»), l'apocope («suol», «pellegrin»), il monottongo «côre» (si noti l'accento circonflesso sulla vocale tonica), l'esclamazione enfatica (già presente nell'originale, ma che qui coinvolge l'intera strofa), l'interiezione melodrammatica «deh», voci della tradizione lirica (come la latineggiante forma verbale «serba»).

Date queste premesse, non stupisce, quindi, che, all'interno del romanzo, Rossetti rimpiazzi le parodie delle poesie edificanti inglesi dell'originale con poesie italiane che avevano un significato personale e politico per il pubblico italiano a lui contemporaneo. In sostituzione della parodia della *nursery rhyme* di Isaac Watts *How Doth the Little Busy Bee*, Rossetti rimaneggia in chiave ironica una poesia di Tommaso Grossi, autore del poema *I lombardi alla prima crociata* (1826) da cui Giuseppe Verdi trasse il soggetto per l'opera omonima. La poesia in questione è *Rondinella Pellegrina*, una ballata tratta dal romanzo storico *Marco Visconti* del 1834, che dopo le rivoluzioni del 1848 divenne molto nota in Toscana, dove, entrata a far parte del folclore risorgimentale italiano, venne più volte messa in musica. Al coccodrillo ittiofago della parodia carrolliana (*How Doth the Little Crocodile*) fa da contraltare la rondinella entomofaga, anziché pellegrina, di Rossetti: invece di ricantare ogni mattina la sua canzone,

qui la rondinella raccatta la zanzara ed il moscone, forse per friggerli in padella. Cambia dunque, rispetto all'originale, il rapporto tra ipotesto e parodia (ma su questo tema si rimanda, ancora una volta, a Nasi 2010). Un'operazione simile viene compiuta con la filastrocca *Twinkle Twinkle Little Star*, sostituita da *Trenta Quaranta*, un'altra canzone popolare, questa volta piemontese, che celebra l'eroe del Risorgimento Giuseppe Garibaldi, qui sostituito parodicamente con un gambero abbrustolito. Lo stesso avviene anche con la parodia carrolliana di *'Tis the voice of the sluggard*, che, con una mossa etnocentrica, il traduttore soppianta con una versione *non-sense* di alcuni versi tratti dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. E così via.

La versione rossettiana, come osserva Nasi, è una traduzione addomesticante che «annulla la specificità culturale e identitaria del testo di partenza» (Nasi 2010, 172) – i valori puritani propagandati da Watts – instaurando un'equivalenza dinamica (Nida 1964, Venuti 2001, 14) fra la cultura di partenza e quella di arrivo. Tutto ciò avviene sin dalla traduzione del prologo in versi, spia dell'atteggiamento in senso lato «evangelico» del predicatore ed esiliato politico Pietrocòla-Rossetti.

Alice, peripatetica figlia di Carroll

Con un salto lungo trentasei anni, ci spostiamo *Nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, ancora «illustrato da Arturo Rackham» (medaglia d'oro all'esposizione internazionale di Milano del 1906), ma «fatto italiano da Emma Cagli», edito nel 1908 dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo.

Alla prima edizione corredata da tredici tavole in quadricromia, con una bassissima tiratura in 150 copie in quarto, fece seguito una edizione di lusso con il titolo *Il Sogno di Alice nel Paese delle Meraviglie* per i lettori del «Giornale d'Italia». Questa edizione (con le successive ristampe), contrariamente alla precedente, ottenne un importante successo di vendite, proponendosi come «regalo desiderato, elegante e dilettoso delle famiglie e della gioventù intelligente» (così nel trafiletto promozionale pubblicato sul «Giornale d'Italia» nel dicembre 1908), e rese famoso in tutta Italia il libro di Carroll.

La prima peculiarità dell'edizione economica bergamasca è la scomparsa dal titolo *Nel paese delle meraviglie* del nome di Alice – forse perché all'epoca poco comune in Italia – e di ogni riferimento alle sue avventure. A proposito di nomi, Chiara G. M. Berrani (2017, 78) ha osservato che anche quello della traduttrice potrebbe essere uno

pseudonimo usato dalla traduttrice o dal traduttore per non dichiarare la propria identità, dal momento che allora le donne traduttrici di libri per l'infanzia occupavano uno dei gradini più bassi della gerarchia letteraria in Italia (Carta 2012, 155).

In questa edizione scompare inoltre il poema iniziale, sostituito da un componimento moralistico scritto di proprio pugno dalla traduttrice, che sin dal frontespizio aveva dichiarato, in effetti, di aver «fatto italiano» lei stessa questo libro. Riporto di seguito questi versi introduttivi:

> Or son molt'anni Carroll, strappatale dal core,
> mandò sua figlia Alice, bella come un amore,
> in giro per la terra d'Albione, e le impose
> di raccontare ai bimbi tante storie curiose;
> di far liete le sere d'inverno presso al foco,
> d'esser gaia, gentile, di farsi amare un poco.
> Cara Alice! Il suo incanto rese i bimbi felici
> E fra i babbi e le mamme non contrò più che amici;
> tutti, grandi e piccini, le fecero buon viso
> e furon conquistato dal suo dolce sorriso.
> Ma un giorno, dopo ch'ebbe raccolti al suo paese
> tanti trionfi, un vivo desiderio la prese
> di vedere l'Italia, e con fede e coraggio,
> imparò l'italiano e si mise in viaggio
> Un artifice raro le disegnò la vesta.
> Ed ecco, bimbi cari, che Alice oggi s'appresta
> A scender tra di voi. Una fraterna mano
> porgete a quest'amica che viene da lontano.
> Essa, per amor vostro, varcato ha monti e mari,
> e spera che d'affetto non le sarete avari,
> che insieme con Giannetto, Pinocchio e Ciondolino
> di buon grado accordarle vorrete un posticino;
> spera, fra tanti bimbi, nel folleggiante stuolo,
> quasi obliar che nacque lungi, sovr'alto suolo.

La metafora del pellegrinaggio, già presente nel prologo originale e nella *Rondinella Pellegrina* parodiata da Rossetti, torna qui, in forma mutata. Questa volta la pellegrina è Alice stessa. «Strappata» dal «core» di Carroll, soggetto della prima parte della poesia e nominato già nel primo verso, Alice altri non è che «sua figlia», «bella come un amore» (in rima baciata con «core»), che l'autore mandò «in giro per la terra d'Albione», e «le impose» il ruolo di narratrice gentile a vantaggio dei bimbi inglesi, seduti infreddoliti accanto al fuoco.

Un rimando al prologo d'autore è l'esclamazione «Cara Alice!» (lì «Alice!»), che la Cagli fa sua per apostrofare l'incantevole affabulatrice. Evidentemente i suoi «tanti trionfi» le avranno dato alla testa, perché Alice, non paga del successo raggiunto in patria, viene colta da «un vivo desiderio […] di vedere l'Italia». La morale edificante della versione di Emma Cagli è tutta qui, racchiusa in questi pochi versi: «fede e coraggio», uniti a tanta buona volontà, sono i valori incarnati, sulla pagina, dalla sua Alice, che se ne serve per imparare l'italiano e mettersi in viaggio.

A disegnarle «la vesta» per questa sua tournée è un «artifice raro» – al maschile – probabilmente un'allusione alla traduttrice-mediatrice che, cucendole la veste, le conferisce un passaporto per valicare il confine e «scendere[re]» tra i «bimbi cari» d'Italia, esortati a porgere «una fraterna mano […] a quest'amica che viene da lontano», come in precedenza avevano accordato «un posticino» a «Giannetto, Pinocchio e Ciondolino» (il riferimento è ai due protagonisti delle avventure di Collodi, e all'eroe eponimo del romanzo di Vamba). Una volta giunta in Italia, scopriamo nel distico finale, questa Alice pare addirittura dimenticare la sua terra natale: «spera, fra tanti bimbi, nel folleggiante stuolo, / quasi obliar che nacque lungi, sovr'alto suolo».

Qui, come nelle successive parodie, la riscrittura di Cagli rafforza l'insegnamento moraleggiante della poesia parodiata, invece di sabotarlo come avveniva nel testo di Carroll, aggiungendovi un elemento campanilistico in continuità con il tema della costruzione dell'identità e del sentimento nazionale italiano dei grandi romanzi per l'infanzia pubblicati nel periodo postunitario.

Un'*Alice* mediterranea

Copertine e illustrazioni sono paratesti altrettanto cruciali per comprendere quale ricezione trovò *Alice* in Italia. L'edizione dell'Istituto Editoriale Italiano del 1913-1914 (il traduttore è anonimo, ma probabilmente si trattò di Silvio Spaventa Filippi, fondatore del «Corriere dei Piccoli» e direttore della collana in cui fu pubblicata, la BIBLIOTECA DEI RAGAZZI) è la prima a essere corredata da illustrazioni inedite, dieci tavole a colori che devono molto come ispirazione a quelle di Tenniel e di Rackham.

La vera trasformazione di Alice da pallida biondina del Cheshire a bambina mediterranea avviene però con la pubblicazione di *Alice nel paese delle meraviglie* nella traduzione di Mario Benzi del 1935, che

presenta in copertina un'Alice bruna in affanno per sfuggire a un esercito di carte da gioco dotate di braccia e gambe.

Va detto che dopo le traduzioni degli anni Dieci *Alice* aveva subìto una parabola discendente in Italia, che toccò il punto più basso con la censura da parte delle autorità fasciste. In quello stesso 1935 un anonimo commentatore scriveva sulla rivista «L'Orto» che bisognava riservare le traduzioni a opere di vero valore artistico, scientifico o politico, mentre quelle appartenenti al genere della cosiddetta «letteratura popolare» andavano respinte senza remore poiché costituivano una costante minaccia per l'educazione e il buon gusto del nostro popolo[4].

Ora, questa traduzione licenziata durante l'invasione dell'Etiopia venne affidata a un traduttore e a un illustratore tutt'altro che allineati. Mario Benzing, in arte Benzi, era nato a Como in una famiglia tedesca. Dopo gli studi a Losanna e a Londra si era trasferito a Milano, dove visse fino al 1958 e, durante la Prima Guerra Mondiale, conobbe Hemingway. Cominciò a lavorare come traduttore nel 1929 e, per quieto vivere, decise di italianizzare il suo cognome – fenomeno non raro in quegli anni (cfr. Rovagnati 2007 e Sinibaldi 2012) da Benzig a Benzi. Dal canto suo l'illustratore, Enver Bongrani, era un fumettista (Sinibaldi 2012, 159) di madre nobile ebrea e padre nobile anarchico, emigrato a Milano dal ferrarese.

In questa edizione pubblicata da Mediolanum manca, come nella precedente, il prologo in versi di Carroll, né è presente una nota biografica sull'autore. Come osserva Berrani (2017, 149-165), tuttavia, se Alice viene italianizzata nell'immagine di copertina, resta in tutto e per tutto inglese nella traduzione, la prima, paradossalmente «etnodeviante» o «straniante» (Venuti 1999, 44), del libro. Se Petrocòla-Rossetti e Cagli avevano adattato la giocosità del testo originale al contesto italiano, modificando i riferimenti culturali e indirizzando la parodia a ipotesti diversi, notissimi agli italiani, Benzi, traduttore professionista – tradusse più di novanta opere dall'inglese, il francese e il tedesco (Sinibaldi 2011, 70) – traduce alla lettera parodie e *wordplay*, cancellando ogni ironia e disinnescando il potenziale sovversivo di Wonderland. Non solo, la traduzione letterale crea talvolta dei paradossi, disorientando il lettore e portandolo dal regno del *non-sense* a quello dell'assurdo. Un altro elemento esotizzante è l'onomastica: Benzi non traduce i nomi di alcuni personaggi (Ada,

[4] L'editoriale non firmato, tratto da «L'Orto» V, 4–5, luglio/ottobre 1935, 39, è citato in traduzione inglese da Rundle (2018, 4).

Mabel, Patt, Bill, ecc.) che restano quindi in inglese; adatta i nomi delle figure storiche citate (per esempio, Edvino e Morcaro di Mercia e Nordumbria, o Edgardo Athelingo), estranee ai lettori italiani; a volte traduce e altre no le unità di misura.

Perciò la copertina 'fascistizzata' appare un camuffamento, un modo per far entrare Alice in Italia, questa volta di contrabbando, con il travestimento di una parrucca bruna per non destare i sospetti del governo fascista. Solo tre anni dopo, infatti, nel 1938, al *Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile* il pedagogista di regime Nazareno Padellaro condannerà «l'atmosfera d'incubo» del libro, che «finisce col deformare quel senso plastico delle cose e quindi quel giudizio obiettivo di esse, che è il dono innato di tutti gl'Italiani», aggiungendo: «Se lo spirito anglosassone ama simili ebbrezze, non si comprende perché si dovrebbe ad esse iniziare il nostro fanciullo» (Padellaro 2015, 115). Per lo stesso motivo era sconsigliata la lettura del più recente *Mary Poppins* di Pamela Lyndon Travers, tradotto da Letizia Bompiani nel 1935, che avrebbe negato il valore dell'autorità paterna e dell'obbedienza. Tra il 1938 e la caduta del regime i libri menzionati alla conferenza – *Alice* compreso – non furono più ristampati e ricevettero solo recensioni negative.

La moltiplicazione di *Alice* negli anni Cinquanta

Con la fine della guerra, nel 1945, arriva una nuova Alice, destinata a un pubblico giovane. *Alice nel Paese delle Meraviglie* è il primo titolo della collana I GEMELLI, fondata, insieme alla casa editrice Ofiria di Firenze, da Elda Bossi Maranini (che già una ventina d'anni prima, nel 1926, aveva costituito La Nuova Italia). La traduttrice si propone di far conoscere ai bambini italiani «Per la prima volta la *vera* Alice»; la sua diventerà una traduzione classica, ripresa da altri editori, come Bompiani (nel 1963) e Giunti (dal 1991 al 2020).

Il testo è corredato da trenta disegni a colori (quaranta nell'edizione del 1950) e poche note, soprattutto con la funzione di spiegare i giochi di parole dell'originale. Interessante, per il nostro discorso, è la pagina d'apertura del libro, contenente un testo di Elda Bossi dal titolo «Si presenta Alice» che comincia così: «Un giorno il signor Carroll ha raccontato la storia anche a me ed io la racconto a voi». Quello di *Alice* è diventato una sorta di *twice-told tale*, che di bocca in bocca è arrivato fino a noi, i suoi lettori italiani.

Pochi anni dopo, nel 1950, l'Universale economica (quella del Canguro) pubblica una *Alice* tradotta a quattro mani da Tommaso

Giglio, giornalista dell'«Unità» e collaboratore e traduttore per «Il Politecnico», e dal ventiduenne Giusto Curzio Vittorini, figlio di Elio, prematuramente scomparso cinque anni dopo. Il volume esce nella collana GRANDI AVVENTURE di classici per l'infanzia, con una tiratura di 30.000 copie, in un'edizione illustrata con i bozzetti di Carroll per *Alice under Ground.*

A curare la *Prefazione* è Giglio, che per la prima volta ne sottolinea l'aspetto di satira sociale riferendosi al processo assurdo inscenato nel romanzo e alla Regina che vuole avere sempre ragione. In veste di prefatore, Giglio si rivolge direttamente ai piccoli lettori:

> La storia di Pinocchio voi la conoscete già certamente. Leggete questa di Alice, adesso, e vedrete che è altrettanto bella. Alice è la sorellina inglese di Pinocchio. Come lui è simpatica, capricciosa, ingenua e furba allo stesso tempo. A volte è una discola, a volte è una brava ragazza; proprio come Pinocchio (Giglio 1950, 7).

L'analogia mira evidentemente ad acclimatare Alice all'ambiente italiano, ma in questo caso, più che ottenere un passaporto valido per l'espatrio, la bambina acquisisce la cittadinanza per adozione, come «sorellina inglese di Pinocchio». Del 'padre biologico' resta traccia nella sezione biografica dedicata all'autore e indirizzata ai genitori dei piccoli lettori, collocata sul verso del frontespizio. Questa biografia attesta la fama ormai raggiunta da Carroll anche in Italia e da *Alice* – «non sempre a ragione», secondo Giglio – come classico della letteratura per l'infanzia.

Il 1951 è l'anno della *Alice in Wonderland* di Walt Disney, un lungometraggio a cartoni animati diretto da Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, che alterna episodi dei due romanzi carrolliani dedicati ad Alice Liddell. Da questo momento le edizioni di *Alice* si moltiplicano senza sosta, fino ad arrivare alle oltre quattrocento edizioni registrate ad oggi, spesso basate sulla tecnica montiana del 'gran traduttor dei traduttor', ovvero sulla collazione e l'adattamento di traduzioni preesistenti, a cui vanno ad aggiungersi infiniti adattamenti in collezioni e raccolte di fiabe per bambini ricavati dalla trama dei film, versioni raccontate, abbreviate, semplificate, che raddoppiano abbondantemente il già copioso numero delle edizioni italiane (negli ultimi sessant'anni, ogni anno viene pubblicata almeno un'edizione di *Alice*, più spesso due o tre). Con la grande disponibilità di traduzioni e l'assenza di costi per i diritti sul testo originale, gli editori puntano a

distinguersi grazie a nuove illustrazioni, tenendo il testo, ormai noto nella trama, quasi come accessorio neanche troppo necessario.

Alice psicanalizzata e disambientata

Negli anni Sessanta inizia la fortuna critica di *Alice*, con le più disparate interpretazioni del romanzo di Carroll e tutta una serie di versioni 'd'autore'. Mentre Gianni Rodari pubblica la sua personale reincarnazione moderna dell'eroina, *Alice Cascherina* (1961), sul «Corriere dei piccoli» – un racconto confluito l'anno successivo nelle *Favole al telefono* – Oreste Del Buono, altro ex collaboratore del «Politecnico», giornalista, traduttore e romanziere, poi intellettuale-editore, firma la prefazione dal titolo *Un atto d'amore* per *La meravigliosa Alice* (1962), nella traduzione di Marina Valente per Area Editore.

Sin dalla copertina il libro viene presentato come «Una lucida invenzione, la creazione poetica di una "lolita" vittoriana». Non sono più le avventure della bambina a interessare, né il Paese delle meraviglie (escluso dal titolo), ma l'infatuazione da cui è nato il libro, la torbida, per quanto casta, vicenda biografica del reverendo. Del Buono include negli apparati la corrispondenza di Carroll con alcune sue piccole amiche e scrive nella prefazione: «Quando Dodgson si innamorò alla follia di Alice, lei aveva quattro anni, una minuscola forma infantile. […] Qui non si ha intenzione di vedere a ogni costo nel reverendo Dodgson un precursore in carne e ossa dell'ormai famigerato protagonista cartaceo di *Lolita* [...]. Piuttosto vorremmo avanzare il sospetto che la storia vera che sta dietro ad *Alice in Wonderland* abbia esercitato la sua suggestione su Nabokov (non per nulla traduttore di Lewis Carroll in russo)» (Del Buono 1962, 9).

Lolita era stato pubblicato in Italia quattro anni prima da Mondadori, dopo essere stato bandito dal ministro degli interni francese. Negli stessi anni le teorie psicologiche comportamentiste statunitensi iniziavano a diffondersi anche in Italia, tanto che Del Buono cita la teoria di John Skinner, che «vede proprio nell'esser mancino l'origine di quella specie d'ossessione del rovesciamento che dominerebbe buona parte dell'opera di Lewis Carroll» (ibid.). In un saggio del 1947 pubblicato sulla rivista freudiana «American Imago», a cui il critico italiano deve aver attinto, Skinner osserva che «the story has values beyond entertainment for children or mere story telling» (Skinner 1947, 3). Tali valori ulteriori vengono indagati in questi anni anche in Italia, con interpretazioni spesso contrastanti.

L'Alice di Del Buono, per esempio, è messa in discussione da Gianni Celati, che negli anni 1976-77 al DAMS di Bologna, nell'università occupata, tiene un corso di letteratura anglo-americana sulla letteratura vittoriana minore del nonsense di Edward Lear e Lewis Carroll. Dai materiali di questo corso nel 1978 per l'editore L'erba voglio nasce *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, un esperimento di scrittura collettiva in cui, scrive Andrea Cortellessa in una successiva postfazione, «Alice è l'emblema del Movimento». Celati e i suoi studenti prendono le distanze da una lettura di *Alice* in chiave psicoanalitica, attaccando proprio la copertina dell'edizione Area: «Lolita un cazzo», sintetizzano gli infastiditi commentatori.

Le versioni d'autore

Intanto, nel 1971, Masolino D'Amico cura per Longanesi la traduzione della versione filologica *The Annotated Alice* a cura di Martin Gardner, pubblicata per la prima volta del 1960 e poi ulteriormente rivista, che contiene entrambe le storie di Alice con le illustrazioni originali di Tenniel. Come D'Amico spiega in una nota,

> mi è sembrato opportuno nella versione italiana attenermi per quanto possibile a criteri letterali, dando gli originali delle poesie (e, quando si tratti di parodie, dei loro modelli) accanto a una loro traduzione interlineare e in prosa. A rischio di essere noioso, ho inoltre spiegato in nota certi giochi di parole tuttora validi per il lettore anglosassone (D'Amico 1971, 10).

L'obiettivo del traduttore-filologo, indubbiamente pregevole, è di «mettere il lettore di Alice in condizione di cogliere riferimenti che non avrebbero rappresentato un problema per i vittoriani». In effetti, però, come da lui stesso anticipato, questa traduzione risulta piuttosto noiosa e pedante, al punto che sembra quasi invitare una lettura 'scorretta' e irriverente, che non tarderà ad arrivare.

L'artefice di questa prima traduzione 'd'autore' è Aldo Busi, che nel 1988 pubblica per Mondadori un'edizione apparentemente altrettanto filologica, ma «di lusso» (Berrani 2017, 102). Si presenta, infatti, come la traduzione dell'edizione di *Alice's Adventures in Wonderland*, curata da Barry Moser per l'americana Pennyroyal Press del 1982, con nuove illustrazioni – 75 incisioni dello stesso Moser – e scelte tipografiche insolite.

Se quest'edizione, in cui Busi adotta soluzioni idiosincratiche, spesso particolarmente riuscite (oltre agli studi di Berrani e Nasi, si

vedano le analisi di Cammarata 2002, Caruso 2011, Bastianello 2018), è priva di apparati, cinque anni dopo, nel 1993, in una nuova edizione per Feltrinelli non illustrata con il testo a fronte, Busi aggiunge un'introduzione in cui definisce il romanzo di Carroll un libro né per bambini né per adulti, o meglio per adulti, accessibile anche ai bambini: «che cosa sarà Alice se non un libro per adulti stufi di crescere per niente?», si chiede Busi, un libro che «è il più bello al mondo da leggere a un bambino. Voi lo aiuterete a capire il senso e lui vi aiuterà a captare il suono» (1993, 6).

Un'altra edizione per adulti viene pubblicata intanto, nel 1989, da Garzanti, con le illustrazioni originarie di Tenniel. La traduttrice è Milli Graffi, poetessa, scrittrice e critica letteraria già attiva nel movimento della «poesia totale», all'interno del quale erano nate le sue *Composizioni di poesia sonora*, e direttrice per oltre venticinque anni della rivista «il verri», fondata dal suocero Luciano Anceschi. Appassionata di *nonsense* e autrice di studi critici sul tema, Graffi arricchisce il testo di Carroll con un'introduzione sulla vita dell'autore, un profilo storico-critico dell'autore e dell'opera, e una guida bibliografica accurata.

Nelle note al testo, la traduttrice fornisce inoltre indicazioni sulle precedenti traduzioni a cui si è rifatta (quelle di Pietrocòla-Rossetti e D'Amico, e le note di Falzon nell'edizione Rizzoli del 1978), non mancando di segnalare «la maggiore o minore distanza dal testo o la soluzione alternativa scelta dalla traduzione». Il Paese delle Meraviglie, afferma la Graffi, «è per Alice ciò che furono le Galapagos per Darwin»: il suo è «un viaggio a ritroso alla ricerca delle origini della propria psiche e dei sedimenti che la costituiscono» (Graffi 1989, XVI). Dedica alcune parole di commento anche alle parodie, in cui «Alice capovolge tutti i valori del mondo di superficie» (ibid.), e fa riferimento, senza percepirla come un'appropriazione, a *How Doth the Little Crocodile*, la parodia di Carroll di *How Doth the Little Busy Bee* di Isaac Watts, chiamandola *T'amo, o pio coccodrillo* (la sua divertentissima parodia della carducciana *T'amo, o pio bove*). Definisce infine Carroll «un precursore della poesia visiva o concreta del Novecento» (ibid.), che sarebbe poi una delle ragioni dell'interesse dei surrealisti nei suoi riguardi.

Concludiamo questa breve disamina con due edizioni – e relativi paratesti – che dimostrano l'inesauribile vitalità di *Alice*, un testo, ancora negli anni Duemila, in movimento. La prima è *Alice 'int' 'o Paese d' 'e Maraveglie*, traduzione in lingua napoletana di Roberto D'Ajello, con prefazione di Stefania Tondo e «metamorfosi artistica» di Lello

Esposito, pubblicata dall'editore Franco Di Mauro nel 2002. Nella nota del traduttore D'Ajello motiva alcune scelte traduttive, come quella di tradurre il nome del Cheshire Cat con 'A Gatta 'e zi' Maria. «Come riprodurre questa figura in napoletano?», si chiede. Spiega quindi che

> per una singolare coincidenza, anche la tradizione napoletana annovera un gatto che, sebbene di umore instabile, esprime con una risata almeno il cinquanta per cento delle sue emozioni. Ed è così che il britannico felino si è trasformato miracolosamente, com'è del resto nella sua natura, nella *Gatta 'e zi' Maria,* la quale, come tutti sanno, *nu poco chiagne e nu poco rire,* e condivide con l'altra l'enigma delle origini (D'Ajello 2002, 12, cit. in Tondo 2009, 757).

Ultima, l'edizione Baldini Castoldi Dalai del 2010, con traduzione di Andrea Casoli, si apre con una prefazione di Lella Costa apertamente femminista. Alice, sostiene la Costa, «non avrebbe potuto essere altro che una donna […] anche per i suoi difetti, o debolezze, prima fra tutte la costante sensazione di essere inadeguata, inadatta, "sbagliata"». Su questo tema si gioca tutta la filastrocca scritta per la sua versione teatrale di *Alice*, dopo «frequentazione assidua e benefica del suo autore», che riportiamo qui per intero:

> O troppo alta, o troppo bassa,
> le dici magra, si sente grassa,
> son tutte bionde, lei è corvina,
> vanno le brune, diventa albina.
> Troppo educata! piaccion volgari!
> Troppo scosciata per le comari!
> Sei troppo colta e preparata,
> intelligente e qualificata,
> il maschio è fragile, non lo umiliare,
> se sei più brava non lo ostentare!
> Sei solo bella ma non sai far niente,
> guarda che oggi l'uomo è esigente,
> l'aspetto fisico più non gli basta,
> cita Alberoni e butta la pasta.
> Troppi labbroni, non vanno più!
> Troppo quel seno, buttalo giù!
> Sbianca la pelle, che sia di luna
> Se non ti abbronzi, non sei nessuna!
> L'estate prossima, con il cotone
> Tornan di moda i fianchi a pallone,
> ma per l'inverno, la moda detta,
> ci voglion forme da scolaretta.
> Piedi piccini, occhi cangianti,

seni minuscoli, anzi giganti!
Alice assaggia, pilucca, tracanna,
prima è due metri poi è una spanna
Alice pensa, poi si arrabatta,
niente da fare, è sempre inadatta
Alice morde, rosicchia, divora,
ma non si arrende, ci prova ancora.
Alice piange, trangugia, digiuna,
è tutte noi,
è se stessa, è nessuna.

A contraddistinguere questa moderna Alice femminista è l'eccesso, e il paradigma dell'eccesso, come ci auguriamo sia emerso da questa analisi, caratterizza anche la lunga e variegata ricezione di *Alice*, nelle sue tante vesti editoriali e voci traduttive, in Italia.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Carroll, Lewis (1864) *Alice's Adventures under Ground*, manoscritto. London: British Library, MS [Add MS 46700].
Carroll, Lewis (1865) *Alice's Adventures in Wonderland*, illustr. by John Tenniel. . London: Macmillan.
Carroll, Lewis (1872) *Le avventure d'Alice nel paese delle meraviglie*, tr. it. di Teodorico Pietrocòla Rossetti, illustr. di John Tenniel. London: Macmillan.
Carroll, Lewis (1872) *Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, illustr. by John Tenniel. Londra: Macmillan; Torino: Loescher.
Carroll, Lewis (1876) *The Hunting of the Snark*, illustr. by Henry Holiday. London: Macmillan.
Carroll, Lewis (1890) *The Nursery Alice*, illustr. by John Tenniel. London: Macmillan.
Carroll, Lewis (1908) *Nel Paese delle Meraviglie*, tr. it. di Emma Cagli, illustr. di Arturo Rackham. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
Carroll, Lewis (1913/ 1914) *Alice nel paese delle meraviglie*, tr. it. di Silvio Spaventa Filippi, illustr. di Riccardo Salvadori. Milano: Istituto Editoriale Italiano.
Carroll, Lewis (1935) *Alice nel paese delle meraviglie*, tr. it. di Mario Benzi, illustr. di Enver Bongrani. Milano: Mediolanum.
Carroll, Lewis (1945) *Alice nel Paese delle Meraviglie*, tr. it. di Elda Bossi Maranini, con 30 disegni a colori di Bernardini. Firenze: Ofiria.
Carroll, Lewis (1950) *Alice nel Paese delle Meraviglie*, a cura di Tommaso Giglio, tr. it. di Tommaso Giglio e Giusto Vittorini, illustr. di Lewis Carroll. Milano: Universale Economica.
Carroll, Lewis (1951) *Walt Disney presenta: Alice nel paese delle meraviglie, tratto dal film di Walt Disney*. Milano: Mondadori.

Carroll, Lewis (1960) *The annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, a cura di Martin Gardner, New York: Clarkson N. Potter.
Carroll, Lewis (1962) *La meravigliosa Alice*, tr. it. di Marina Valente, pref. di Oreste Del Buono. Milano: Area.
Carroll, Lewis (1971) *Alice: Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie & Attraverso lo Specchio e quello che Alice vi trovò*, a cura di Martin Gardner e Masolino d'Amico, tr. it. di Masolino d'Amico, illustr. di John Tenniel. Milano: Longanesi & C.
Carroll, Lewis (1982) *Alice's Adventures in Wonderland*, a cura di Barry Moser e Selwyn Hugh Goodacre, Pennyroyal Press, Berkeley,
Carroll, Lewis (1988) *Alice nel paese delle meraviglie*, tr. it. di Aldo Busi. Milano: A. Mondadori, (1992) Milano: Feltrinelli.
Carroll, Lewis (1989) *Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio*, introduzione, tr. it. e note di Milli Graffi. Milano: Garzanti.
Carroll, Lewis (2002) *Alice 'int' 'o paese d' 'e maraveglie*, tr. in lingua napoletana di Roberto D'Ajello, metamorfosi artistica di Lello Esposito, Sorrento: Franco Di Mauro.
Carroll, Lewis (2010) *Alice nel paese delle meraviglie*, tr. it. di Andrea Casoli, prefazione di Lella Costa. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Bibliografia secondaria

Basso, Susanna (2010) *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Bruno Mondadori.
Bastianello, Elisa (2018) "Lost in translation. Alice nel Paese delle traduzioni (italiane)". «Engramma» 161: 215-227. https://doi.org/10.25432/1826-901X/2019.161.0009 (18.9.2024).
Berrani, Chiara G. M. (2017) "Alice's Adventures in the Italian Land: Translating Children's Literature in Italy across a Century (1872-1988)". Tesi di dottorato. University of Manchester.
Bonomi, Ilaria e Buroni, Edoardo (2017) *La lingua dell'opera lirica*. Bologna: Il Mulino.
Boschi, Luca. (2012) "Il 'giallo' di Enver Bongrani: nuovi indizi". «Il Sole 24 Ore», 21.3.2012.
Cammarata, Adele (2002) "La ricreazione di *Alice*. La traduzione dei giochi di parole in tre traduzioni italiane". «InTRAlinea» 5. https://www.intralinea.org/archive/article/1621 (18.9.2024)
Carta, Giorgia (2012) "The Other Half of the Story: The Interaction between Indigenous and Translated Literature for Children in Italy". Tesi di dottorato. University of Warwick.
Caruso, Valeria (2011) "Traduzioni senza senso". In *Traduttori e traduzioni*, a cura di Cristina Vallini, Anna De Meo, Valeria Caruso, 63-92. Napoli: Liguori Editore.

Cortellessa, Andrea (2007), *What a curious feeling*. In Gruppo A/Dams, *Alice disambientata. Materiali (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di Gianni Celati, 131-146. Firenze: Le Lettere.

D'Angelo, Emanuele (2016) *"Invita Minerva" . Francesco Maria Piave librettista con Verdi*. Foggia: Claudio Grenzi Editore.

De Laude, Silvia (2018) "*Alice vola, Alice è nell' aria*. Su Gianni Celati, Alice disambientata e dintorni". «Engramma» 161: 57-86. https://doi.org/10.25432/1826-901X/2019.161.0007 (18.9.2024)

Del Buono, Oreste (1962) "Un atto d'amore" . In Lewis Carroll, *La meravigliosa Alice*, tr. it. di Marina Valente, pref. di Oreste Del Buono, 7-19. Milano: Area.

Dodgson Collingwood, Stuart (1898) *The Life and Letters of Lewis Carroll*. London: T. Fisher Unwin.

Genette, Gerard (1989) *Soglie: i dintorni del testo* [*Seuils*, 1987], tr. it. di Camilla Maria Cederna. Torino: Einaudi.

Grossi, Tommaso (1826) *I lombardi alla prima crociata*, canti quindici, 3 voll. Milano: Ed. Vincenzo Ferrario.

Grossi, Tommaso (1834) *Marco Visconti: storia del Trecento cavata dalle cronache di quel secolo*. Torino: Carlo Schiepatti.

Gruppo A/Dams (1978) *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di Gianni Celati. Milano: L'erba voglio; (2007) Firenze: Le Lettere, con postfazione di Andrea Cortellessa.

Lyndon Travers, Pamela (1935) *Mary Poppins*, tr. it. di Letizia Bompiani, ill. di Mary Shepard. Milano: V. Bompiani.

Nasi, Franco (2010) *Specchi comunicanti*. Milano: Medusa.

Nasi, Franco (2015) *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.

Nida, Eugène (1964) *Principles of Correspondence*. In *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, 126-140. Londra: Routledge.

Padellaro, Nazareno (2015) "Traduzioni e riduzioni di libri per fanciulli" (1938). In *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, 111-116. Ravenna: Longo.

Parks, Tim (2007). *Translating Style. A Literary Approach to Translation. A Translation Approach to Literature* [1998]. Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA: St. Jerome Publishing.

Rodari, Gianni (1962) *Favole al telefono*. Torino: Einaudi.

Rovagnati, Gabriella (2007) "Per superare la linea d'ombra. Un omaggio aMario Benzi(ng)". «Testo a fronte» 36: 101-06.

Rundle, Christopher (2018) "Stemming the flood: the censorship of translated popular fiction in Fascist Italy". «Perspectives» 26, 6: 838-851.

Sinibaldi, Caterina (2011) "Pinocchio, a Political Puppet: the Fascist Adventures of Collodi's Novel". «Italian Studies» 66: 333–52.

Sinibaldi, Caterina (2012) "Between Censorship and Propaganda: The Translation and Rewriting of Children's Literature during Fascism". Tesi di dottorato. University of Warwick.

Skinner, John (1947) "Lewis Carroll's *Adventures in Wonderland*". «American Imago» 4.4: 3-31.

Spatola, Maurizio (2021) "Omaggio a Milli Graffi (1940-2020). Mille graffi eventi poesie (Geiger, 1979)". «Archivio Maurizio Spatola», 12 marzo 2021. https://archiviomauriziospatola.wordpress.com/2021/03/12/www-archiviomauriziospatola-com-news-omaggio-a-milli-graffi-1940-2020-mille-graffi-e-venti-poesie-geiger-1979/

Spitzer, Leo (1966) *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di Alfredo Schiaffini. Bari: Laterza.

Tondo, Stefania (2009) "Tradurre la lingua e le immagini: il caso di Alice nel paese delle meraviglie". In «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2: 749-760.

Vagliani, Pompeo (1998) "Le Avventure delle 'Avventure d'Alice' in Italia: 1872-1960". In *Quando Alice incontrò Pinocchio - Le edizioni italiane di Alice tra testo e contesto*, a cura di Pompeo Vagliani, 59-159. Torino: Trauben per Libreria Stampatori, Centro Studi Liber et Imago.

Venuti, Lawrence (1999) *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* [*The Translator's Invisibility*, 1995], tr. it. di Marina Guglielmi. Roma: Armando editore.

Venuti, Lawrence (2001) "Tradurre l'umorismo: equivalenza, compensazione, discorso". In *Sulla traduzione letteraria*, a cura di Franco Nasi, 15-29. Ravenna: Longo.

Claudia Tatasciore

Quanti ragazzi della via Pfil?

Sulle ritraduzioni del classico ungherese di Ferenc Molnár nel Ventennio

Perché I ragazzi della via Pál *sono diventati a tal punto un classico della letteratura per l'infanzia in Italia, che a volte si dimentica che il suo autore Ferenc Molnár fosse un ungherese? La risposta c'entra con la particolare congiuntura in cui il romanzo è arrivato in Italia, vale a dire con l'intreccio tra i modi di produzione e ricezione della letteratura per l'infanzia nel Ventennio fascista e i modi e gli ambiti di ricezione della letteratura ungherese "d'intrattenimento" in quello stesso periodo. Sebbene la storia della ricezione del romanzo durante tutto un secolo non si possa ridurre a questa prima fase, il periodo tra il 1929 e il 1937 risulta decisivo: si contano almeno cinque traduzioni, numerosissime edizioni nonché trasposizioni cinematografiche e teatrali. Nel mio contributo condividerò i risultati di un'analisi di queste traduzioni, analisi che mostra come il particolare successo del romanzo sia caratterizzato da un graduale processo di assimilazione all'interno dell'orizzonte concettuale pedagogico tipico della produzione ufficiale di letteratura per l'infanzia dell'epoca, con i valori fondanti di patriottismo e militarismo.*

Parole chiave*: Ferenc Molnár, Ragazzi della via Pál, ritraduzioni, orizzonte pedagogico, patriottismo, militarismo.*

Why have The Paul Street Boys *become such a classic of children's literature in Italy that it is sometimes forgotten that its author Ferenc Molnár was a Hungarian? The answer has to do with the context in which the novel arrived in Italy, namely the intertwining of the modes of production and reception of children's literature during the Fascist period and the modes and reception of Hungarian popular literature during that same period. Although the history of the reception of the novel throughout a century cannot be reduced to this first phase, the period between 1929 and 1937 is decisive: there are at least five retranslations, numerous editions as well as film and theatre adaptations. In my contribution I will analyze these early translations, which shows how the particular success of the novel reflects a gradual process of assimilation into the pedagogical horizon typical of the official production of children's literature of the time, with its founding values of patriotism and militarism.*

Keywords*: Ferenc Molnár, Paul Street Boys, retranslations, pedagogical horizon, patriotism, militarism.*

La letteratura per ragazzi ungherese può vantare un episodio di ricezione in Italia assolutamente singolare. Infatti, se nel corso di tutto il Novecento e fino a oggi l'interesse per la letteratura ungherese per adulti si può dire essere costante, anche se talvolta più in sordina, talvolta con picchi significativi legati a particolari congiunture storico-politiche o a singoli autori, l'editoria per l'infanzia italiana ha fatto in

Ungheria incursioni più che sporadiche[1] – producendo dall'altro canto un caso letterario: *I ragazzi della via Pál*. Il romanzo di Ferenc Molnár è entrato a tal punto nella coscienza letteraria dei giovani lettori italiani che spesso si dimentica sia nato dalla penna di un ungherese.

È legittimo chiedersi allora in che modo il romanzo di Molnár sia diventato un classico senza tempo e senza luogo. E soprattutto, quale ruolo abbiano avuto in questo processo le numerose ritraduzioni succedutesi nel corso dei decenni. È legittimo, inoltre, suppore che la prima impronta caratterizzante sia stata data già nel primo decennio di ricezione del romanzo in Italia: una ricezione caratterizzata sin da subito da una valanga di ritraduzioni e riedizioni. Alla verifica di tali ipotesi ho dedicato, ormai più di dieci anni fa, una tesi di dottorato che aveva come obiettivo l'analisi puntuale delle prime traduzioni italiane (e tedesche) del romanzo di Molnár (Tatasciore 2014). Le riflessioni che presento in questo contributo derivano da quel lavoro, e il tempo trascorso non lerende invecchiate: semmai, conferma quanto ancora oggi in Italia i ragazzi della via Pál vestano volentieri l'abito della ritraduzione[2].

1. Genesi del romanzo e prima ricezione

Per comprendere le dimensioni del fenomeno di prima ricezione in Italia, occorre soffermarci prima di tutto su alcuni dati e cifre. *A Pál utcai fiúk* viene pubblicato per la prima volta in volume nel 1907

[1] Degli autori ungheresi che hanno contribuito a creare un ricco panorama letterario pensato specificamente per l'infanzia, solo pochi sono arrivati in Italia, rappresentati da singole opere entrate nei cataloghi delle case editrici in maniera non sistematica, con una distribuzione generalmente limitata. Si pensi ad esempio a Éva Janikovszky, *Se fossi grande* (tr. it. di J. Timár, Bompiani 1967), a Ervin Lázár, *Povero Gioni e Arnica* (tr. it. di G. Minuta, Città Nuova 1984), a Magda Szabó con *Lolò il principe delle fate* e *Abigail*, entrambi tradotti da Vera Gheno (Anfora, 2020 e 2022).

[2] Di certo sono in ballo anche questioni di diritto d'autore, oltre che di invecchiamento delle traduzioni. È però un dato di fatto che anche negli anni più recenti molte nuove edizioni propongono traduzioni nuove. In che misura e maniera tali nuove traduzioni attingano da quelle già in circolazione, potrebbe essere l'oggetto di un'ulteriore ricerca. Qui mi limito a segnalare che nel 2024 è stata pubblicata una rivisitazione del romanzo nell'immaginario della fortunata serie di Geronimo Stilton (Piemme 2024), mentre la casa editrice Anfora, specializzata in letteratura dell'Europa centro-orientale e in particolare ungherese, ha annunciato che è in lavorazione una nuova traduzione.

con l'indicazione di genere «romanzo per scolaretti» («regény kisdiákok számára»), presso la casa editrice Franklin di Budapest. L'edizione in volume faceva seguito al successo che il romanzo aveva ottenuto, a puntate tra il 1905 e il 1906, sul settimanale per ragazzi «Tanulók lapja» (Giornale degli scolari)[3], rivista edita dalla stessa Franklin e diretta da Mózes Gaal.

La prima traduzione italiana arriva nel 1929 e da allora il romanzo ha conosciuto in Italia almeno un centinaio tra ritraduzioni, riedizioni e adattamenti. In un elenco compilato in base ai cataloghi della Biblioteca nazionale ungherese Széchenyi di Budapest e a quelli della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, all'interno di un progetto di collaborazione tra l'Università di Szeged e l'Università di Firenze (lavoro di cui mi ero servita come prima base *quantitativa* della ricerca), si registrano tra il 1929 e il 1990 ben 85 entrate[4]. Siamo quindi di fronte a una ricezione piuttosto tardiva – cioè ventidue anni dopo la prima pubblicazione[5] – seguita poi subito da una valanga di traduzioni negli anni Trenta. In quel periodo si contano infatti sei traduzioni, pubblicate da sei editori diversi:

(1929) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Alessandro De Stefani e Stefano Rökk-Richter. Roma: Sapientia.
(1931) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Enrico Burich. Firenze: Bemporad.
(1935) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Luigi D'Agesilao. Sesto San Giovanni: Barion.
(1935) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Mario Strehler. Milano: Corbaccio.
(1935) *I ragazzi della via Paal*, tr. it. di P. Szanto e L. Garrone. Milano: Aurora[6].

[3] La rivista in versione digitalizzata è consultabile nell'Archivio elettronico dei periodici (Elektronikus Periodika Archívum, EPA) della Biblioteca nazionale ungherese Széchenyi (Országos Széchenyi Könyvtár, OSZK), a questo link: https://epa.oszk.hu/04700/04798. Il romanzo è pubblicato a puntate a partire dal 1° ottobre 1905 (vol. XIII, n. 1) fino al 25 marzo 1906 (vol. 13, n. 26).
[4] Il sito del progetto non è più consultabile, ma alcuni dei dati fondamentali a cui mi riferisco sono inclusi nell'appendice di Tatasciore (2014).
[5] La prima traduzione italiana del romanzo fu stimolata probabilmente da un rinato interesse per il romanzo in due aree linguistiche da cui l'Italia tradizionalmente attinge: è del 1927 la prima edizione americana del romanzo (Molnár 1927), del 1928 una nuova edizione in lingua tedesca (Molnár 1928, la prima era stata del 1910).
[6] Le tre diverse edizioni del 1935 sono probabilmente motivate dal fatto che l'anno prima era stato realizzato *No Greater Glory*, una produzione hollywoodiana con regia di Frank Borzage, su cui tornerò brevemente più

(1937) *I ragazzi della via Paal*, tr. it. di [non indicato], Firenze: Salani.

La valanga si ferma solo quando anche Molnár, in quanto ebreo, viene inserito nella lista degli scrittori non graditi in Italia, come documenta l'elenco degli «autori non graditi in Italia. 1940 ca.», riportato da Philip V. Cannistraro nel volume *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media* (Cannistraro 2002, 427-434). Le ritraduzioni riprenderanno poi dal 1945 e vedranno coinvolti, tra gli altri, alcuni dei traduttori più attivi nella costruzione dei rapporti interculturali e letterari tra Italia e Ungheria: Filippo Faber, Ignazio Balla, Silvino Gigante.

Il periodo di ricezione scelto per l'analisi delle traduzioni, dalla prima del 1929 a quella del 1937, è significativo perché rappresenta la fase in cui il romanzo consolida gradualmente la sua presenza nel sistema letterario italiano e particolarmente nel sottosistema della letteratura per ragazzi, che più di ogni altro sistema letterario è il risultato di un intreccio di relazioni tra diversi sistemi culturali, tra cui i più importanti sono quello sociale, quello pedagogico e quello letterario.

Siamo peraltro di fronte a una particolare congiuntura, che riguarda i modi di produzione e ricezione della letteratura per l'infanzia nel Ventennio fascista, da un lato, e i modi e gli ambiti di ricezione della letteratura ungherese in quello stesso periodo, dall'altro. Occorre subito ricordare che al Ventennio fascista corrisponde in Ungheria l'era di Miklós Horthy, il reggente che governò dal 1920 al 1944 dando vita a un sistema autoritario che aveva alcuni tratti in comune con quello mussoliniano[7]. È un periodo in cui – attraverso una grande quantità di iniziative di politica culturale – si rinverdisce un'amicizia tra i due popoli che era stata particolarmente calda negli anni delle comuni lotte per l'indipendenza contro la dominazione austriaca. La magiaristica italiana definisce tradizionalmente gli anni tra le due guerre il decennio d'oro delle traduzioni dall'ungherese, e sappiamo in generale che quelli sono gli

avanti. Del 1935 è pure il film a firma di Mario Monicelli e Alberto Mondadori, *I ragazzi della via Paal*.

[7] Per un quadro conciso ma efficace sul dibattito storiografico circa la definizione del sistema Horthy come sistema fascista, rimando al volume di recente pubblicazione di Stefano Bottoni, *L'Ungheria dagli Asburgo a Viktor Orbán. Il passato come prigione*, dove si legge: «L'essenza del sistema di Horthy può essere compresa attraverso una definizione di fascismo come cultura piuttosto che come struttura» (Bottoni 2024, 150).

anni del boom del romanzo d'intrattenimento, «di cui gli scrittori cosiddetti "borghesi" ungheresi furono i migliori produttori e importatori in tutta l'Europa» (Sárközy 2004, 10). La ricezione della variante "alta" della letteratura ungherese passa in Italia proprio attraverso tale letteratura di consumo: gli stessi traduttori che diffondono i romanzi leggeri dal vago sapore "esotico" riescono infatti a far interessare le case editrici per quegli autori che in patria vengono considerati gli esponenti della vera letteratura moderna del Novecento[8].

Ferenc Molnár (1878-1952) è tra i maggiori rappresentanti dell'intrattenimento come scrittore di teatro, diventato famosissimo in Italia grazie all'interpretazione che Ermete Zacconi fece della commedia *Il diavolo* nel 1908[9]. Dicendo Molnár si dice soprattutto teatro, si dice borghesia ebreo-budapestina (laica) e Mitteleuropa di inizio Novecento, si dice Budapest dei caffè letterari, *witz* e leggerezza. Leggerezza che Bruno Ventavoli ha definito in Molnár come «la scelta della prospettiva limitata, del racconto dei piccoli mondi, delle minime variazioni dell'animo, che trovano la loro espressione compiuta nella novella, nell'aneddoto, o nel dialogo brillante dell'opera teatrale» (Ventavoli 1989, 88).

Il romanzo *I ragazzi della via Pál* è l'unico testo per ragazzi dello scrittore ungherese, eppure con esso Molnár è riuscito, secondo la critica, a far nascere in Ungheria la prosa moderna per l'infanzia: Gabriella Komáromi, tra le principali studiose di letteratura per ragazzi in Ungheria, affermava che «con il romanzo di Ferenc Molnár

[8] Il ruolo dell'Ungheria nell'industria culturale italiana del periodo destinata all'intrattenimento è centrale anche nell'ambito della commedia e poi del cinema (e dei riadattamenti cinematografici di commedie ungheresi). Per un quadro complessivo cfr. Ottai 2010, che nel suo volume scrive: «Durante il regime fascista nel costume italiano si verifica un fenomeno peculiare di cui è responsabile soprattutto il mondo dello spettacolo e, in qualche misura, la letteratura di grande consumo: l'Ungheria – ma sarebbe meglio dire Budapest, che è uno "stato nello stato" – popola l'immaginario nazionale di narrazioni che investono soprattutto la vita metropolitana e i suoi caratteri di modernità. Le trame che in qualche modo provengono dalla capitale magiara o "trafficano" con questa, garantiscono al pubblico la leggerezza degli intrecci e le ambientazioni ungheresi diventano, prima in teatro e in seguito al cinema, una pratica diffusa che perdura fino alla fine della seconda guerra mondiale» (Ottai 2010, 15).

[9] La prima di *Az ördög* (*Il diavolo*) era stata a Budapest nel 1907, Zacconi vi aveva potuto assistere ed entusiasta volle portare subito la commedia sulle scene italiane.

non soltanto la prosa per ragazzi moderna, ma anche i tempi moderni acquisirono diritto di cittadinanza in un libro per adolescenti»[10] (Komáromi 1998, 144).

Per inquadrare il romanzo in questa temperie moderna, legata peraltro alla particolare fisionomia di una Budapest capitale della parte ungherese della monarchia dualista, vale la pena fornire una citazione piuttosto lunga tratta dal lavoro che Antonella Ottai ha dedicato alla commedia ungherese sulle scene italiane tra le due guerre:

> I suoi [del romanzo] riferimenti cronologici (1889, in pieno regno austroungarico dal punto di vista storico e nella piena pubertà dell'autore – nato nel 1877 – dal punto di vista biografico) sono altrettanto precisi di quelli topografici ed enunciano sin dalle prime pagine la congiuntura storica in cui il romanzo si origina. L'area semantica della "prigione delle nazioni", come veniva definito l'impero asburgico, si attiva a partire dalle prime pagine: l'italiano che vende dolciumi davanti alla scuola e lo slovacco che fa il guardiano al deposito di legname sono personaggi e consuetudini di una conformazione imperiale che si specifica attraverso le nazionalità meglio che attraverso i nomi propri; l'organetto suona note ungheresi ma ne travolge la malinconia nei ritmi viennesi; la banda nemica, responsabile di selvagge incursioni, viene chiamata «Camicie Rosse» perché il suo intraprendente capitano indossa l'indumento «garibaldino» evocando la leggendaria impresa – alla quale avevano partecipato anche volontari ungheresi – perpetrata contro i Borboni più di venti anni prima. Anche le lingue sono rivelatrici: il temibile «fare *einstand*», che nel gergo dei ragazzi ha un significato così inesorabile, è un termine tedesco e tedeschi sono altri termini militari che compaiono nel romanzo, esibendo la lingua dell'impero nelle occorrenze più pertinenti. La narrazione reca inoltre segni di una cultura urbana e metropolitana e la città di Budapest – la quale, all'epoca in cui Molnár scriveva *I ragazzi della via Pál*, era nel pieno di uno sviluppo vertiginoso che l'aveva trasformata in una metropoli moderna con una rapidità insolita ai processi di urbanizzazione europei – si profila nell'orizzonte scuro dei suoi palazzi come un universo "altro" per chi è abituato ai varchi aperti della pianura ungherese; al punto che l'autore interrompe il racconto per spiegare il valore di un campo di giochi a quella parte di lettori che non ha esperienza della città (Ottai 2010, 40-41).

Nel suo romanzo Molnár registra quindi vividamente la pluralità di lingue e di voci specchio della Budapest moderna in crescita, nel

[10] Orig.: «Molnár Ferenc regényében nemcsak a modern ifjúsági próza, a modern idők is polgárjogot nyertek egy kamaszkönyvben». Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

quadro storico-politico del dualismo austro-ungarico[11]. È questa la città che fa irruzione nella scuola attraverso le finestre della classe e sovverte fin dalle prime pagine l'allora tradizionale schema pedagogico di una scuola al centro dell'educazione dei giovani. Qui la storia si svolge tutta all'aperto. Se sullo sfondo c'è la realtà storica di un periodo estremamente denso di conflittualità, oltre che di conflitti aperti, negli equilibri del romanzo prevale la dimensione che caratterizza il genere del "romanzo delle bande": il campo di via Pál indica cioè, nella patria, non tanto un corrispettivo delle ideologie nazionalistiche quanto un luogo circoscritto dove, come dice Ottai,

> hanno libero corso i segni di un comune sentire, dove ha ancora senso, in altre parole, declinare nel "noi" del gruppo l'io di ciascun individuo. L'urgenza e la nostalgia di riconoscersi in un soggetto collettivo è talmente forte che Molnár, quando lo incontra, si distrae e abbandona per pochi tratti l'impersonalità del narratore per tradire la propria autobiografica presenza esplicitandola in quel «noi ragazzi di città» e in quelle «nostre immaginose avventure», prima di restituire definitivamente l'enunciazione alle figure delegate, alle quali per poche frasi l'aveva sottratta (Ottai 2010, 42).

Il gioco alla guerra è gioco serissimo, ma è gioco: gioco di appartenenze, non educazione alla guerra. Gioco nel senso inteso da Huizinga: «il bambino gioca con perfetta, anzi, diciamo a buon diritto, con sacrosanta serietà. Pure gioca e sa di giocare» (Huizinga [1938] 2002, 23). Tale dimensione del gioco viene trasmessa, a livello di scrittura, attraverso un narratore che osserva i suoi protagonisti con sguardo benevolo e nostalgico, e con un'ironia che va a colpire proprio l'esasperazione delle posizioni militariste o nazionaliste. Al punto che in Ungheria, nel generale plauso per un romanzo ben riuscito perché privo di costruzioni didascaliche, una recensione accusava Molnár di aver tralasciato i valori di «amor di patria» e «fede». Sul numero del 15 settembre 1908 della rivista *Magyar Középiskola* (Scuola media ungherese), leggiamo:

> Vi sono poi vistose mancanze: in un romanzo per la gioventù non si sarebbero dovuti trascurare i concetti di *amor di patria* e *fede*. Questi sono i capisaldi del nostro intero universo emotivo. Occorre curarli nell'anima dei bambini e dei ragazzi. Il tema dell'amor di patria viene toccato di tanto in tanto dall'autore, quando paragona alla patria il *grund*, che dobbiamo

[11] Una descrizione di quegli anni del dualismo, anni insieme inquieti e fecondi, in cui le due grandi questioni calde erano quella sociale e quella nazionale, si può leggere nel già citato volume di Bottoni (2024).

> difendere allo stesso modo, ma si tratta di un riferimento molto tenue. L'idea di fede invece è completamente bandita dal libro, come se lo scrittore evitasse quasi di proposito la valorizzazione di questo aspetto. Che bell'occasione sarebbe stata ad esempio per lo scrittore, nell'episodio della morte di Nemecsek, far emergere almeno con un tratto il sentimento di fede! Così il destino di Nemecsek, il piccolo, simpatico eroe scolaro è desolantemente tragico e nemmeno l'epilogo diventa confortante: mentre l'idea consolatoria della fede avrebbe reso l'epilogo molto più armonico e avremmo provato conforto. Così invece il romanzo termina con la delusione, e questo fa male (Ludovicus 1908, 446)[12].

Se il romanzo di Molnár non può che essere figlio del suo tempo e registra dunque il dinamismo (anche inquieto) della città di Budapest, presenta un aspetto di modernità soprattutto nel distaccarsi dalla prosa pedagogica e patriottica di un'epoca in cui la questione nazionale era percepita come urgente.

2. Analisi delle traduzioni: dal paratesto al testo

Tenendo sullo sfondo la descrizione dell'opera originale proposta fin qui, vediamo cosa accade nelle traduzioni del primo periodo di ricezione italiana. Partirò da un'analisi degli elementi del paratesto, inteso come ponte tra il testo e il contesto culturale in cui si introduce una traduzione.

Occorre innanzitutto una breve nota sul titolo, che è valida per tutte le edizioni esaminate. Nessuna traduce il nome "Pál", Paolo, diversamente da quanto accade nelle edizioni precedenti alla prima italiana in area di lingua tedesca (Paulstraße) e inglese (Paul Street). Mi sembra si possa motivare questa scelta ricordando le pratiche editoriali dell'Italia dell'epoca: un nome straniero, ricollegabile

[12] Orig.: «De ezek mellett vannak aztán feltűnő hiányai: Egy ifjúsági regényből nem lett volna szabad a hazaszeretet és vallásosság gondolait mellőzni. Pedig ezek egész érzésvilágunknak legerősebb motivumai. Kell, hogy a gyermek, ifjú lelkében ápoljuk őket. A hazaszeretet gondolatát ugyan elvétve érinti az író, amikor a grundot a hazához hasonlítja, amelyet épen úgy meg kell védenünk, de ez nagyon halvány vonatkozás. A vallásosság gondolata pedig telyesen számüzve van a könyvből, mintha az író szinte akarva kerülné ennek a gondolatnak az érvényesítését. Milyen szép alkalma lett volna az írónak például Nemecsek halálában a vallásosság érzését legalább egy vonással kidomborítani! Így Nemecseknek, a kis rokonszenves diákhősnek sorsa siváron tragikus s vele úgyszólván a kifejlet sem válik megnyugtatóvá: míg a vallásosság vigasztaló gondolatával a kifejlet sokkal harmónikusabb volna s megnyugvást éreznénk. Igy a regény csalódással végződik s ez fáj».

facilmente al contesto ungherese ma non difficile da pronunciare, fungeva probabilmente da garanzia per un pubblico che nella letteratura ungherese ricercava uno spazio d'intrattenimento[13]. Inoltre, nessuna di queste edizioni offre la traduzione del sottotitolo.

L'edizione Sapientia del 1929 presenta sulla copertina l'indicazione del genere «romanzo», senza specificare – neppure con l'inserimento dell'opera in una qualche collana – la destinazione a un pubblico giovane. Sul frontespizio viene indicato che si tratta della «prima traduzione italiana di Alessandro De Stefani e Stefano Rökk-Richter», e quanto ai traduttori è interessante notare che De Stefani era uomo di teatro, mentre Rökk-Richter aveva firmato in quello stesso anno una traduzione di una raccolta di racconti di Molnár (Molnár 1929b).

L'edizione Bemporad del 1931 è molto diversa da quella di Sapientia. Oltre che un'illustrazione raffigurante dei ragazzi, la copertina riporta l'indicazione della collana COLLEZIONE DI CAPOLAVORI STRANIERI TRADOTTI PER LA GIOVENTÙ ITALIANA. Con questa dicitura non soltanto si esplicita la destinazione al giovane pubblico, ma anche l'intenzione di presentare il romanzo come un'opera che ha già ottenuto un riconoscimento letterario. La quarta di copertina è dedicata alla presentazione della collana che, si legge, raccoglie «racconti, romanzi e avventure». Come indicazione di qualità vi si specifica che «in questa collezione sono raccolti tutti i migliori scrittori stranieri per la gioventù». All'interno, nel frontespizio, si riporta infine l'indicazione che si tratta di una «nuova traduzione italiana di Enrico Burich[14] dall'originale ungherese». Riguardo all'editore Bemporad, sappiamo che era un editore fiorentino «di convinzioni nazionaliste subito passato al fascismo», che affiancava alle tante collane per la gioventù anche collane «che si riallacciano alle organizzazioni fasciste per la gioventù, come i

[13] La scelta è tanto più interessante in quelle edizioni, come Bemporad (1931) e Aurora (1935), che sul frontespizio traducono invece il nome di Molnár, che da Ferenc diventa Francesco.

[14] Sul fiumano Enrico Burich, traduttore anche dal tedesco, cfr. la scheda del progetto "Letteratura Tradotta in Italia", dove a proposito del romanzo di Molnár si riporta questo dato interessante: «in una lettera all'editore Bemporad circa l'affidamento della traduzione dei *Ragazzi della via Pál* dall'originale ungherese, datata 30 aprile 1930, si legge: "Penso di fare una traduzione non solo adattata allo spirito italiano ma fedele all'originale; ad ogni modo un lavoro che non abbia niente in comune colla traduzione dello stesso romanzo già pubblicata da 'Sapientia' di Roma"» (https://www.ltit.it/scheda/persona/burich-enrico_1529).

QUADERNI FASCISTI, LA BIBLIOTECA DEI BALILLA e LA BIBLIOTECA DEGLI AVANGUARDISTI» (Colin 2012, 264).

L'edizione Barion del 1935, oltre a indicare sul frontespizio il genere «romanzo», specifica che si tratta di un'«edizione integrale a cura di Luigi D'Agesilao». Non ci sono riferimenti espliciti alla destinazione per ragazzi né abbiamo altri elementi del peritesto più strettamente legati al lavoro editoriale.

L'edizione Corbaccio del 1935, che pure reca in copertina la dicitura «romanzo», è inserita all'interno della COLLANA UNIVERSALE MODERNA I CORVI, descritta sul retro di copertina come «la prima e unica COLLANA UNIVERSALE MODERNA offerta ai lettori Italiani». È una collana che intende rivolgersi a un pubblico «ormai perfettamente conscio e orientato» e che, per quanto riguarda le traduzioni, «non insinua alla buonafede altrui traduzioni monche o rifuse su vecchi papiri». La collana è ripartita in dodici sezioni. La SEZIONE GRIGIOPERLA a cui appartiene il romanzo è dedicata a «libri-films e libri-radio». Questo è un ulteriore elemento di interesse in relazione ai canali di diffusione e di popolarità del romanzo: appena un anno prima era infatti uscito, come si è già detto, il film *No Greater Glory*, che aveva riscosso un successo internazionale. Ma il collegamento con il film di Borzage è un elemento interessante anche in relazione al tema della guerra e del *gioco* alla guerra, se si pensa che il film prodotto a Hollywood era stato vietato in Francia con l'accusa di essere antimilitarista.

Il ruolo della trasposizione cinematografica è tanto più evidente se si pensa che l'edizione Aurora del 1935 presenta nel testo non immagini illustrate, bensì fotogrammi tratti da *No Greater Glory*. Una novità editoriale che sposta la bilancia sul piatto delle scelte commerciali e gioca sulla popolarità e la novità del film.

L'ultima edizione che prendo in esame, quella Salani del 1937, inserisce nuovamente il volume in una collana per ragazzi. Con Salani siamo di fronte a una linea editoriale interamente dedicata alle letture per l'infanzia e la gioventù. La collana in cui è inserito il romanzo di Molnár è la BIBLIOTECA DEI MIEI RAGAZZI. L'indicazione della collana è presente direttamente in copertina, assieme all'illustrazione dei ragazzi che combattono nel *grund*, sulle cataste di legna. L'edizione non riporta il nome del traduttore. Nelle ultime pagine del libro troviamo pubblicizzato un altro romanzo della stessa collana, *Il fanciullo che venne dal mare* di Manfredo Giannini, il primo volume della collana. Dalla descrizione della trama emerge l'intento educativo di questo romanzo, si parla infatti di un «cuore di fanciullo che tutti i

ragazzi dovrebbero prendere a modello», di «dolcezza del cuore e bontà dell'anima», di «nobiltà di carattere e tanto coraggio», che desteranno l'ammirazione degli altri bambini. Una descrizione che, possiamo ben immaginare, mirava ad avere un riverbero sul nuovo romanzo che si presentava in traduzione.

Le caratteristiche dei paratesti italiani presentate fin qui, e l'assenza di prefazioni (non solo del traduttore, ma di qualsiasi altra figura), lasciano ipotizzare che il testo sia entrato nel campo letterario italiano in un primo momento senza una sistematica destinazione esplicita al giovane pubblico, semmai in virtù dell'interesse per Molnár drammaturgo, e che tale destinazione sempre più esplicita si sia consolidata in quegli anni proprio grazie alle varie ritraduzioni.

Guardando dentro i testi non si trovano modifiche eclatanti rispetto al testo originale, che tutte le traduzioni paiono rispettare; non ci sono tagli, riscritture, travisamenti. A maggior ragione, l'analisi delle traduzioni richiede un'attenzione molto più particolareggiata alle singole scelte traduttive, che devono essere osservate con l'obiettivo di ricostruirne la strategia traduttiva complessiva.

Dall'analisi risulta che quell'aspetto di modernità che ho individuato prima nel plurilinguismo della metropoli, nella pluralità di voci, nella stratificazione linguistica (l'ungherese budapestino, il budapestino dei ragazzi, il gergo militare), viene per lo più neutralizzato (in parte potremmo dire fisiologicamente) nelle traduzioni. L'effetto complessivo a tal riguardo non è uno stravolgimento, quanto più un riassetto degli equilibri tra le componenti testuali. Esso conduce, esaminando singole scelte nel dettaglio e facendole dialogare anche con gli elementi desunti dall'analisi del paratesto, a una graduale enfatizzazione, di edizione in edizione, dell'aspetto militaresco.

Si produce ad esempio una amplificazione del valore di elementi semantici che, pur rimanendo invariati nel testo come semplici equivalenti traduttivi, assumono sfumature connotative proprie della cultura italiana, favorendo così il processo di acquisizione del romanzo all'interno della tradizione letteraria d'arrivo. Il caso più evidente è quello delle «camicie rosse» che ricordano i garibaldini. Il riferimento storico, nell'originale, ha un'accezione simbolicamente positiva, legata al valore della campagna, degli spazi aperti e della natura in contrapposizione alla città. Tali valori, tanto più se associati a un immaginario "nostrano" come quello dei garibaldini, si intrecciano con facilità al discorso di stampo fascista sull'educazione

dei ragazzi all'aria aperta[15]. Un'altra coincidenza fortunata è quella dei colori della bandiera nazionale ungherese con quelli del tricolore italiano. Tutti questi piccoli dettagli contribuiscono a rendere il romanzo facilmente assimilabile all'interno dei programmi educativi degli anni Trenta.

Nel minuzioso lavoro di confronto tra più traduzioni, è stato proficuo ricorrere all'analisi delle isotopie, cioè di quella «ricorsività di elementi semantici» che garantisce «la continuità figurativa e tematica del testo» (Bertrand 2002, 119). Le isotopie sono un solido supporto di verifica della coerenza e coesione di un testo: «nel caso in cui si parli di testi […] c'è almeno una prova a cui li si può sottoporre e che dipende dalla possibilità di isolare un'isotopia semantica pertinente» (Eco 1992, 75). Si tratta di un elemento estremamente importante anche in traduzione: non soltanto nella pratica traduttiva ma anche nell'analisi critica delle traduzioni[16]. Le isotopie messe alla prova nella mia analisi sono state quella del *giocare alla guerra* e quella dei *simboli della patria* (la bandiera, il *grund*). Ripropongo alcuni esempi, partendo dall'epilogo. Nemecsek è morto per salvare il campo, il *grund*. Molnár ci offre nel paragrafo conclusivo un piccolo gioco di parole che, se non smorza l'emotività e la commozione del momento, di certo pone un filtro di distanza rispetto a una caricatura solennizzante e celebrativa del sacrificio per la patria. Scrive Molnár: «Minden arcról le lehetett olvasni, hogy ez a Nemecsek valami szép dologban *hűlt meg*. Egyszerűen szólván: a hazáért hűlt meg szegény Nemecsek»[17]. 'Raffreddarsi, prendersi un raffreddore', *meghűl*, è in ungherese una parola molto simile a 'morire', *meghal*. Una sola vocale cambia il significato e offre un gioco di parole in cui l'altra parola comunque risuona per associazione con il contesto. Le traduzioni italiane non

[15] La questione del "garibaldino" è legata alla descrizione dell'eroico personaggio di Féri Áts, che Nemecsek ammira pur essendo suo nemico, in quella sua camicia rossa che aveva qualcosa di *garibaldis*, di garibaldino appunto. Quanto in traduzione le connotazioni di certi termini siano amplificate fino a portare a preferire un nuovo traducente in grado di mandare un messaggio più chiaro, lo rivela il fatto che nella traduzione Salani del 1937 all'aggettivo «garibaldino» viene preferito un meno equivoco e più distintamente militaresco «guerriero»: «in quella sua camicia c'era qualcosa di guerriero che lo rendeva simpatico» si legge (Molnár 1937, 23).

[16] Un esempio di analisi produttiva delle traduzioni in cui si ricorre in maniera sistematica all'analisi delle isotopie è Bazzanini 2011.

[17] Fornisco una traduzione letterale, di servizio: «Su tutti i visi si poteva leggere che questo Nemecsek s'era preso un raffreddore per qualcosa di bello. Semplicemente: si era raffreddato per la patria il povero Nemecsek […]».

soltanto non traducono il gioco di parole, compito del resto molto arduo, ma dalla edizione Sapientia del 1929 a quella Salani del 1937 si registra una insistenza sempre più ampliata sul concetto del sacrificio per la patria:

> Sapientia (tr. di De Stefani, Rökk-Richter): Ma su tutti i visi si poteva leggere che questo Nemeciech s'era raffreddato per qualcosa di bello! Non altro che questo: Nemeciech s'era raffreddato per la patria! (1929, 173).
>
> Bemporad (tr. di Burich): Ma i loro sguardi s'incontrarono e vi si poteva leggere che Nemecsek aveva preso il raffreddore per una nobile causa. Per dirla in poche parole: il povero Nemecsek s'era ammalato per la patria! (1931, 103).
>
> Barion (tr. di D'Agesilao): Su ciascuno dei loro volti, però, si poteva leggere chiaramente che quel raffreddore Nèmecek se l'era buscato per qualcosa di nobile: nientemeno che per la patria, Nemecsek s'era preso quel malanno… ecco quanto! (1935, 212).
>
> Corbaccio (tr. di Strehler): Ma i loro sguardi si incontrarono e vi si poteva leggere che Nemecsek aveva preso il raffreddore per una nobile causa, perché il povero Nemecsek s'era ammalato per la patria! (1935, 153).
>
> Aurora (tr. di Szánto, Garrone): Tuttavia i loro occhi si incontrarono ed in tutti si poteva leggere come ciascuno sapesse il perché del raffreddore del loro compagno. Nemecsek s'era ammalato per la patria! (935, 83-84).
>
> Salani (tr. non indicato): […] ma tutti si guardarono, e sui loro visi si poteva leggere che Nemesek aveva preso un malanno per una causa nobile e grande. Infatti il povero Nemesek s'era buscato l'infreddatura per il bene della Patria […]. (1937, 111).

Nelle traduzioni, il «qualcosa di bello» dell'originale diventa «una nobile causa», «qualcosa di nobile», e poi addirittura con un'endiadi «una causa nobile e grande»; «s'era raffreddato per la patria» diventa, nell'edizione Salani, «s'era buscato l'infreddatura per il bene della Patria».

Si vede come le traduzioni aggiungono solennità al momento con piccole variazioni che, se in un singolo estratto potrebbero apparire di poco valore, diventano decisive per il riassetto degli equilibri in favore di un'educazione al militarismo e all'amor di patria quando, come accade in particolare nell'edizione Salani del 1937 chiaramente destinata al giovane pubblico, sono sistematicamente proposte come strategia traduttiva lungo tutto l'arco del romanzo.

A illustrazione di ciò, prima di passare alla conclusione, propongo in una tabella sinottica alcuni esempi in cui metto a confronto l'edizione Salani del 1937 con quella Bemporad del 1931, la prima, si ricorderà, che esprimeva una esplicita destinazione ai giovani lettori.

Testo di Molnár	Bemporad 1931	Salani 1937
De Nemecsek *határozottan jellemes férfiú* volt.	Ma Nemecsek era un *ragazzo di carattere.*	Ma Nemecsek era un ragazzo *onesto e leale.*
Valóságos *rablás*!	*Rapina* vera e propria!	Un vero *brigantaggio*!
Mindenkinek tetszett ez a kijelentés. Boka nagyon rokonszenves volt ebben a pillanatban. Szeretettel néztek rá a fiúk, mosolyogva nézték okos kis fejét, *ragyogó fekete szemét, amelyben most valami harcias tűz lobogott*. Szerették volna megcsókolni Bokát, amiért végre ő is felháborodott.	Tutti furono soddisfatti di questa dichiarazione. Boka colle sue parole aveva destato la simpatia generale dei ragazzi che lo guardavano con affetto, fissando con un sorriso la sua testa intelligente e *i suoi occhi neri, nei quali si vedeva lampeggiare un bagliore bellicoso.* Avrebbero voluto baciare il loro Boka, ora che finalmente s'era indignato.	Questa dichiarazione suscitò tutte le simpatie dei ragazzi, che guardarono Boka con ammirazione *vedendo lampeggiare nei suoi occhi neri brillanti un fuoco marziale*: gli avrebbero gettato le braccia al collo perché finalmente anche lui si era indignato.
Aki ezt elmulasztotta, annak várfogság járt. *Általában igen nagy volt a katonai figyelem.*	Chi dimenticava di farlo era punito cogli arresti di fortezza. *In genere la disciplina militare era severissima*.	Chi trascurava questo dovere andava a finire in prigione in fortezza: *la disciplina militare era rigida e severa.*
Azzal lemásztak, és megindultak a síkság felé. A síkság közepén *csoportba verődve* álltak a többiek: Csónakos, Weisz, Kende, Kolnay és még néhányan. Mikor Bokát meglátták, mind haptákba állottak, mert ő volt a kapitány. - Szervusztok! – mondta Boka. *Kolnay kiállott a csomóból.*	Scesero tutti e si avvicinarono al campo. Nel centro dello spiazzo *si trovavano tutti gli altri della compagnia*: Csonakos, Weisz, Kende, Kolnay ed altri ancora. Quando scorsero Boka che era capitano, si misero sull'attenti. - Salve a tutti! – disse Boka. Kolnay *uscì dal gruppo*, facendosi avanti.	Scesero dal forte e si avviarono verso il prato dove *i compagni sopraggiungevano marciando in plotone*: Sonakos, Weiss, Kende, Kolnay e alcuni altri. Quando videro Boka che era il loro comandante, tutti si misero sull'attenti, e Boka rispose al loro saluto. *Kolnay uscì dalle file.*

Főhadnagy úr, írja fel Kolnayt *árulkodásért*!	Signor tenente, segni anche il nome di Kolnay perché non è permesso *fare la spia.*	Signor tenente, scriva ora Kolnay come *delatore.*
És most nagy megbeszélés következett. […] *Az egész tarsaság Nemecseket vette körül*.	E con ciò la discussione fu ripresa. […] *I ragazzi si fecero tutti intorno a Nemecsek.*	Vi fu una grande conferenza […] Tutti i ragazzi *fecero capannello* attorno a Nemecsek.
Mára úgyis elnökválasztás hirdettünk. Elnököt fogunk választani, *mégpedig téljhatálmú elnököt*. Akinek minden parancsát vakon kell teljesíteni. Meglehet, *hogy a dologból háború lesz, és akkor szükség van valakire, aki a dolgokat előre elintézze, minta az igazi csatában*.	Per oggi era stata indetta l'elezione del presidente. Eleggeremo dunque il presidente, *non solo, ma gli daremo i pieni poteri* e tutti dovranno obbedire ciecamente ai suoi ordini. Può essere *che le cose si complichino e si venga alla guerra. E c'è bisogno quindi che uno pensi a tutto come nelle guerre vere.*	Era stata stabilita per oggi l'elezione del presidente: eleggeremo dunque un presidente che abbia pieni poteri, *una specie di dittatore* a cui tutti dovranno obbedire ciecamente. Può darsi che *sopravvengano delle complicazioni e che si vada incontro alla guerra*: perciò è necessario *prendere tutti i provvedimenti, come in una guerra vera.*

Tabella 1 (i corsivi sono miei)

Il confronto dei brani proposti mostra una tendenza dell'edizione Salani ad amplificare i rimandi al militarismo con un ricorso frequente a endiadi e con l'utilizzo di termini appartenenti espressamente al gergo militaresco anche quando il testo originale non usa tali termini. Siamo al culmine del processo di graduale consolidamento del romanzo di Molnár come lettura consigliata ai ragazzi italiani per formarli all'amor di patria.

Mi pare opportuno, a conclusione di questo contributo, riportare l'esempio di un volumetto edito proprio nel 1937 a cura di Gherardo Ugolini, dal titolo *Con i ragazzi della via Pal* (Ugolini 1937). Si tratta di una riduzione del romanzo per i teatri scolastici, edita dalla Società Editrice La Scuola (Brescia) nella collana LA BIBLIOTECA DELL'ARTE DEI PICCOLI. Nella prefazione al volume il curatore si rivolge direttamente a uno studente immaginario di nome Giovannino, spiegando che i ragazzi della via Pál sono ragazzi «come te, e come i tuoi amici Franco, Nino e Titti: soltanto giocano più seriamente» (ivi, 4). Una frase che riduce immediatamente la distanza culturale tra il

testo d'origine e quello d'arrivo, spostando il discorso su un piano prettamente pedagogico-moraleggiante. E infatti poco dopo si esplicita l'intento educativo del romanzo:

> Ebbene in questi ragazzi della via Pal tu puoi imparare tante cose, come un nuovo gioco: il senso dell'onore, la fiera gentilezza delle armi, il piacere della disciplina, che amate pochissimo quando ve la credete imposta e vi piace tanto e con tanta serietà la seguite quando siete voi ad eleggervela. Tu puoi imparare quello che è già in te in germe, e che nessun predicozzo varrà ad istillarti: che importa se il biondo Nemecech è ungherese? Come lui ce ne son tanti nel mondo! Lo sono un po' tutti i ragazzi che amano la loro patria e credono alla santità della loro bandiera. Solo quelli che vivono il gioco come la stessa vita e vivono la vita con la passione che pongono i fanciulli nel gioco, possono credere e amare, possono diventare eroi, suprema ambizione di tutti i popoli (ibid.).

Il volume citato è l'ulteriore testimonianza che nel 1937 il romanzo di Molnár ha fatto definitivamente il proprio ingresso nelle scuole e nel sistema pedagogico italiano. Come ricorda Enzo Biagi in una intervista del 1994, la lettura del romanzo di Molnár era «fatta in classe, un pezzo al giorno» (Polese 1994, 19). Le basi per diventare classico senza luogo e senza tempo in Italia erano state gettate attraverso un decennio di intensa pubblicazione.

Bibliografia

Bazzanini, Lia (2011), *Tradurre realia. Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della Wendeliteratur*. Bologna: Bononia University Press.

Bertrand, Denis (2002), *Basi di semiotica letteraria*. Roma: Meltemi.

Bottoni, Stefano (2024) *L'Ungheria dagli Asburgo a Viktor Orbán. Il passato come prigione*. Brescia: Scholé.

Cannistraro, Philip V. (2002) *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media* [1975], tr. it. di Giovanni Ferrara. Milano: Edizioni Res Gestae.

Colin, Mariella (2012) *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*. Brescia: La Scuola.

Eco, Umberto (1992), *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.

Huizinga, Johan (2002) *Homo ludens* [1938], tr. it. di Corinna van Schendel. Torino: Einaudi.

Komáromi, Gabriella (1998) *A gyermekkönyvek titkos kertje* [Il giardino segreto dei libri per bambini]. Budapest: Pannonica Kiadó.

Ludovicus, recensione a *A Pál utcai fiúk*. «Magyar Középiskola», 5.9.1908: 445-448.

Molnár, Ferenc (1907) *A Pál utcai fiúk*. Budapest: Franklin.

Molnár, Ferenc (1910) *Die Jungens der Paulstraße*, tr. ted. di Eugen Heinrich Schmitt. Berlin: H. Walther.

Molnár, Ferenc (1927), *The Paul Street Boys*, tr. ingl. di Louis Rittenberg. New York: Macy-Masius.
Molnár, Ferenc (1928) *Die Jungen der Paulstraße*, tr. ted. di Edmund Alkalay. Leipzig/Wien: E.P. Tal.
Molnar, Ferencz (1929a) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Alessandro De Stefani e Stefano Rökk-Richter. Roma: Sapientia.
Molnár, Ferenc (1929b) *Il figlio della notte e altre novelle*, tr. it. e prefazione di Stefano Rökk-Richter. Roma: Optima.
Molnár, Francesco (1931) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Enrico Burich. Firenze: Bemporad.
Molnar, Ferenc (1935) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Luigi D'Agesilao. Sesto San Giovanni: Barion.
Molnar, Ferenc (1935) *I ragazzi della via Pal*, tr. it. di Mario Strehler. Milano: Corbaccio.
Molnar, Francesco (1935) *I ragazzi della via Paal*, tr. it. di Szanto P. e Garrone L.. Milano: Aurora.
Molnar, F. (1937) *I ragazzi della via Paal*, tr. it. di [non indicato]. Firenze: Salani.
Ottai, Antonella (2010) *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*. Roma: Bulzoni.
Polese, Ranieri, "Ero anch'io un ragazzo della via Pál", intervista a Enzo Biagi. «Corriere della Sera», 17.7.1994: 19.
Sárközy, Péter (2004) "Le traduzioni italiane delle opere letterarie ungheresi". «Rivista di Studi Ungheresi», n.s., 3: 7-16. https://epa.oszk.hu/02000/02025 (25.7.2024).
Tatasciore, Claudia (2014) "La traduzione interculturale nell'Austria-Ungheria della *Jahrhundertwende*. Analisi critica delle traduzioni in tedesco e in italiano del romanzo ungherese *I ragazzi della Via Pál di Ferenc Molnár*". Tesi di Scienza della traduzione. Università di Bologna. https://amsdottorato.unibo.it/6393/ (25.7.2024).
Ugolini, Gherardo (1937) *Coi ragazzi della via Pal. 1. I tre bagni di Nemecech*. Brescia: La Scuola.
Ventavoli, Bruno (1989), "Appunti sulla leggerezza di Molnár". «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura» 39: 87-102.

Giulia De Florio

Il più classico dei coccodrilli russi
Note sulle traduzioni italiane di *Krokodil* di Kornej Čukovskij

Tra i grandi assenti della letteratura russa per l'infanzia in lingua italiana spiccano due classici della poesia per bambini: Samuil Maršak (1887-1964) e Kornej Čukovskij (1882-1969). Se il primo è stato sporadicamente tradotto nella seconda metà del secolo scorso e aspetta ancora di trovare fortuna in Italia, nel 2020 e nel 2021, a distanza di meno di un anno, sono state pubblicate due traduzioni di Krokodil*, considerato dalla critica uno dei capolavori per l'infanzia del poeta e scrittore russo per bambini Kornej Čukovskij. Il presente contributo si concentra sul confronto tra il testo di partenza e le proposte di traduzione in italiano, e pone in evidenza le strategie messe in atto dalle due traduttrici basate sul progetto traduttivo scelto da ciascuna: la collocazione editoriale, il lettore/lettrice di riferimento, il ruolo delle illustrazioni e altri fattori contribuiscono, infatti, a stabilire i criteri di scelta adottati.*
Parole chiave*: Kornej Čukovskij, Coccodrillo, Crocodilo, traduzione, letteratura russa per l'infanzia.*

Among the classics of Russian children's literature translated in Italian, the absence of two masterpieces such as Samuil Marshak (1887-1964) and Kornei Chukovsky (1882-1969) is quite significant. While the former was sporadically translated in the second half of the last century but has not yet found its place in the Italian literary canon, two translations of Krokodil*, considered by past and present critics to be one of Kornei Čukovsky's children's literature masterpieces, were published in 2020 and 2021, less than a year apart. This article focuses on the comparison between the source text and its translations into Italian, and highlights the strategies implemented by the two translators with regards to the translation project carried out by them: their choices are identified and discussed taking into consideration marketing strategies, readership, the role of illustrations and other factors.*
Keywords*: Kornei Chukovsky, Krokodil, Crocodilo, translation, Russian children's literature.*

Fiabe russe in Italia

L'oggetto d'analisi del presente contributo è la fiaba russa in versi *Krokodil*, composta dal poeta e critico letterario Kornej Čukovskij nel 1917 e pubblicata nello stesso anno a puntate, una al mese, nel giornalino «Dlja detej» [«Per i bambini»], l'inserto della rivista per bambini «Niva», e due anni dopo come volume a sé dalla casa editrice Petrosvet, con le illustrazioni di Re-Mi (Nikolaj Remizov, 1887-1975)[1].

[1] Il volume diventa subito il più amato e declamato dai bambini, anche al di fuori dei confini dell'URSS (Kalmykova 1923); (Chersonskaja 1923; 1924). Nel

L'articolo si divide in due parti: nella prima condivido alcune osservazioni generali circa la ricezione delle opere russe per bambini in Italia, con l'obiettivo di delineare la situazione attuale, cioè come al giorno d'oggi il mercato editoriale recepisce globalmente la letteratura russa per bambini e ragazzi. È mia convinzione che ciò che osserviamo nel mercato contemporaneo sia in buona misura conseguenza delle dinamiche avvenute nel secolo scorso, in particolare a partire dal dopoguerra.

La seconda parte contiene una breve introduzione all'autore e all'opera e si concentra sul confronto tra i due progetti traduttivi della fiaba in versi *Krokodil* attraverso alcuni esempi concreti di analisi testuale a livello lessicale, rimico e ritmico. Concludo con alcune riflessioni generali e un accenno alle illustrazioni presenti in una delle due proposte per evidenziare il loro ruolo nel processo traduttivo.

Per quanto riguarda la fortuna di opere russe per bambini in Italia, non stupisce l'attenzione del mercato editoriale contemporaneo alla fiaba: nel secolo scorso, infatti, le favole e le fiabe sono state uno dei due grandi canali di ricezione della letteratura russa per l'infanzia in Italia (De Florio 2022). Ancora oggi buona parte della produzione letteraria destinata ai più piccoli che arriva dalla Russia è rappresentata da raccolte o storie singole che appartengono a questo genere, sia nella loro forma più conosciuta e tradizionale – le generiche 'fiabe popolari' – sia in veste più 'moderna', motivata talvolta dal passaggio attraverso nuovi linguaggi e codici che ne ridefiniscono o aggiornano il significato: si pensi, per esempio, alla celebre *Masha e orso* che da fiaba popolare è tornata in circolazione in moltissimi Paesi grazie alla serie tv d'animazione prodotta dallo studio Animakkord[2].

L'altro grande filone che almeno per tutto il secondo Novecento ha riempito gli scaffali di biblioteche e librerie italiane è rappresentato dai classici, nella doppia veste di grandi autori che scrivono per bambini e di opere del canone letterario russo ridotte, adattate, riscritte per un pubblico di giovani. Nel primo gruppo si possono

1922 viene ripubblicato dalla casa editrice Epocha, nel 1923 e 1924 dalla Casa editrice di Stato e nel 1926 e 1927 da Krug. Ancora oggi Čukovskij resta l'autore di letteratura per ragazzi più famoso della Federazione Russa: «L'autore di letteratura per ragazzi più popolare nel 2023 per il dodicesimo anno consecutivo rimane K. Čukovskij, la cui tiratura totale nel 2023 è stata di 1.145,0 mila copie, con un aumento del 27,4% rispetto al 2022 (da 898,7 mila copie)» (Grigor'ev 2024, 18).

[2] In italiano diventa Animaccord. Per maggiori informazioni consultare il sito ufficiale: https://mashabear.com/it-it/ (01.10.2024).

annoverare, per esempio, i *Libri di lettura* di Lev Tolstoj, mentre nel secondo rientrano gli adattamenti di opere di Dostoevskij, Bulgakov, Gogol' e altri grandi scrittori dell'Ottocento e del Novecento.

Sintesi dei due filoni appaiono le fiabe di Aleksandr Puškin che, non a caso, sono incredibilmente ben rappresentate nel mercato editoriale italiano, soprattutto se comparate ad altri nomi o opere importanti del canone letterario 'd'infanzia' che invece risultano quasi del tutto assenti, quali Arkadij Gajdar, Vitalij Bianki, Boris Zachoder, Valentin Berestov (De Florio 2023a). Peculiare è però il modo in cui queste storie arrivano in Italia: se destinate a un pubblico 'bambino', infatti, vengono corredate di paratesti adeguati, con il posizionamento in collane specifiche e un apparato iconico più o meno visibile, ma per lo più presentate sotto forma di racconti in prosa. Le traduzioni in versi, rispettose quindi del genere del testo di partenza, vengono realizzate soltanto in progetti editoriali 'adulti', ovvero: il Meridiano di Mondadori (Puškin 1990a), l'edizione Adelphi di *Teatro e favole* (Puškin 2005) o la versione di Marsilio a cura di Cesare De Michelis (Puškin 1990b). Si tratta di operazioni volte a completare il quadro del classico per eccellenza, includendo anche la sua produzione meno nota, che peraltro inizialmente anche in Russia non era stata pensata per bambini, ma è poi entrata solidamente nelle letture obbligatorie (*krug čtenija*) di tutti i piccoli e le piccole lettrici russe.

Negli anni Settanta-Ottanta affiancano questi progetti italiani altre pubblicazioni di poesia russa per l'infanzia, in numero molto esiguo, ma di sicura rilevanza dal punto di vista della mappatura editoriale: mi riferisco in particolare alle case editrici Malyš e Progress/Raduga, facenti parte di quei progetti italo-russi poi scomparsi con la dissoluzione dell'URSS[3], ma che per un decennio sono state protagoniste del momento più vivace della letteratura per l'infanzia russa in lingua italiana, soprattutto per quanto riguarda la fortuna della fiaba autoriale (*literaturnaja skazka*):

> Il periodo di maggiore successo della *literaturnaja skazka* si registra, come per le fiabe popolari, negli anni Settanta e Ottanta in cui, seppur in quantità minima, fanno il loro ingresso in scena i maggiori classici della letteratura per l'infanzia russa del Novecento: Kornej Čukovskij e Samuil Maršak. Si tratta delle due colonne che hanno segnato il Novecento russo per l'infanzia, per il loro talento indiscusso, per la molteplicità di ruoli che hanno svolto nel campo della cultura, non solamente dell'infanzia, e per essere stati

[3] Per le poche informazioni raccolte su questi progetti editoriali rimando a (De Florio 2023b, 151, n. 8).

> entrambi grandissimi traduttori capaci anche di riflettere sulle peculiarità di questo mestiere. Di entrambi rimangono memorabili le 'favole in versi' scritte per bambini in età prescolare, ma che per grandezza e portata travalicano l'età del destinatario (De Florio 2022, 144).

I nomi che giungono in Italia sono tra i più rappresentativi della produzione russa per l'infanzia del Novecento e sono coloro che, pur restando in un alveo ideologico accettabile[4], introducono le maggiori innovazioni a livello di lingua e contenuto nella letteratura destinata ai giovani e giovanissimi. Tra di essi i due nomi di gran lunga più conosciuti sono quelli di Samuil Maršak (1887-1964) e Kornej Čukovskij (1882-1969).

Del primo escono *Animali in gabbia* (1980) e *Favola del topino sciocco* (1983), mentre del secondo vengono pubblicate traduzioni sia dei racconti in prosa sia delle poesie. Se dopo questi due volumi Maršak non è più comparso nei cataloghi italiani, la fortuna di Čukovskij, per quanto limitata, ha raggiunto il XXI secolo. Prima di concentrarmi sulle più recenti proposte di traduzione di *Krokodil* ripercorro in breve le tappe editoriali del "Čukovskij italiano" e spiego l'importanza di quest'opera nel contesto russo, soffermando l'attenzione sugli aspetti formali e intertestuali che lo hanno reso una pietra miliare della tradizione di poesia russa per l'infanzia.

Kornej Čukovskij in Italia, presente o assente?

Il primo libro apparso in Italia di Kornej Čukovskij, *Il dottor Aibolit nel paese delle scimmie* [*Doktor Ajbolit. Putešestvie v stranu obez'jan*] esce nel 1970 presso le Edizioni Paoline. Si tratta di una delle avventure del dottor Ahichemale – una possibile traduzione letterale di Aibolit – il celebre protagonista di numerose storie create da Čukovskij e ispirate al dottor Dolittle di Hugh Lofting. Il libro, al di là dei suoi meriti estetici, è significativo perché segna l'ingresso in Italia del più importante long seller della Federazione Russa. Alle Edizioni Paoline va il merito di essere l'unica casa editrice italiana ad averlo proposto ai propri lettori, sia nella veste di prosatore che poeta: nel 1974 la casa editrice cattolica pubblica una raccolta che contiene alcune tra le più famose favole in versi di Čukovskij, ovvero *Il telefono* [*Telefon*], *Mifamale*

[4] Non entro nel dettaglio del rapporto arte/potere che ha da sempre connotato la storia letteraria russa e che nel campo della letteratura per l'infanzia acquisisce ulteriori significati, soprattutto nel primo quarto del XX secolo con il 1917 a fare da spartiacque più simbolico che reale.

[*Ajbolit*], *Mangiasporco* [*Mojdodyr*] e *Il sole rubato* [*Kradenoe solnce*] nella traduzione di Margherita Cozza-Zoubok.

Gli altri titoli, usciti negli anni Settanta e Ottanta, sono invece frutto di selezione delle case editrici 'russe' presenti in quei decenni sul nostro territorio: *Mangiasporco* e *Il sole rubato* riappaiono in volumi a sé stanti rispettivamente nel 1978 (per Progress) e nel 1985 (edizioni Malyš), il primo sempre nella traduzione di Cozza-Zoubok, il secondo in una nuova versione di Saverio Reggio.

Qui si conclude la breve ma rilevante prima incursione editoriale di Čukovskij in Italia che riappare di recente nel mercato italiano con una nuova traduzione/adattamento de *Il telefono* (2017), e di *Lo scarrafone* [*Tarakanišče*] (2019), a cura di Mauro Di Leo per Atmosphere Libri, e infine le due versioni di *Krokodil*, una pubblicata sulla rivista «Slavia» nel 2020, e l'altra uscita per Orecchio Acerbo nel 2021 con il titolo di *Crocodilo*.

Sono ancora assenti traduzioni di alcuni capolavori, quali *Mucha-Cokotucha* [*La mosca ciarlona*], *Fedorino gore* [*Il guaio di Fedora*] e la saga di Barmalej, perciò è difficile per un lettore/lettrice italiana comprendere il significato dell'opera di Kornej Čukovskij nel contesto russo in cui sono nate e recepite per decenni come testi fondativi di una nuova letteratura per l'infanzia.

Questo è, in realtà, il destino di molti capolavori del canone russo per bambini e ragazzi, sia di prosa che di poesia, che non sono mai riusciti ad arrivare al pubblico italiano o lo hanno fatto attraverso canali di distribuzione molto esigui. Perciò, nonostante l'evidente interesse per questa parte di letteratura arrivata da un Paese che con l'Italia intrattiene da decenni rapporti culturali molto forti,

> dallo spoglio delle pubblicazioni italiane traspare […] in filigrana anche un elenco di assenze, di 'classici' del secolo d'oro della tradizione letteraria russa per bambini che non hanno trovato spazio nel mercato editoriale italiano del secondo Novecento (De Florio 2022, 16).

Le ragioni di questa mancata o parziale ricezione sono molteplici; a mio parere, è utile affrontare la questione dal punto di vista della storia editoriale, mettendo in evidenza la posizione che aveva assunto in Italia, a partire dal secondo Novecento, la letteratura per l'infanzia in generale e quella russa in particolare. In questo modo, è possibile notare che i testi e gli iconotesti per bambini e ragazzi restano in una sorta di *impasse*:

> la produzione per bambini e ragazzi sembra restare bloccata tra una letteratura ufficiale debitamente propagandata dagli organi di Partito e una produzione underground che corre sui binari del samizdat e del tamizdat (Lipovetsky et al. 2021); rispetto alla prima, la letteratura per l'infanzia non aveva ancora acquisito in Italia quello status che le avrebbe permesso di essere considerata alla pari dei libri per adulti; ma allo stesso tempo non risulta appetibile come gli autori più o meno manifestamente schierati contro il potere sovietico, nonostante il linguaggio esopico sia presente in moltissime opere di quegli anni orientate a un pubblico di ragazzi e bambini (De Florio 2022, 230).

Da tale prospettiva appare ancora più 'anomala' la presenza di due progetti traduttivi dedicati a *Krokodil*. Per comprendere a pieno la sfida che questo testo rappresenta per chi si cimenta nella sua traduzione vediamo ora le sue caratteristiche principali.

Krokodil: intertestualitfi e aspetti formali

Con *Krokodil* – come osserva Jurij Tynjanov – «nasce la poesia per l'infanzia» (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977, 66) e, secondo l'autorevole parere di Samuil Maršak, arriva nella neonata Unione Sovietica «il primo esempio di Rhymes russe» (Maršak 1971, VII, 583).

La storia è piuttosto complessa e si apre con un coccodrillo di passaggio a San Pietroburgo/Pietrogrado che fa una terribile scoperta: nello zoo della città i suoi simili vivono reclusi, mentre la gente per strada si prende gioco di lui e un bambino di nome Vanja lo sfida con coraggio. Krokodil torna dalla sua famiglia in Africa e racconta la sua brutta esperienza. Di comune accordo con il sovrano, decide di rimettersi in viaggio per Pietrogrado con l'obiettivo di ridare la libertà a tutti gli animali e punire gli uomini per la loro cattiveria. Inizia la parte più concitata dell'avventura in cui si susseguono rapimenti, scambi di prigionieri e scontri tra eserciti. Alla fine, Vanja e Krokodil trovano un accordo: Vanja libera gli animali dello zoo, le armi vengono deposte da entrambi gli schieramenti e uomini e animali possono festeggiare la nuova intesa raggiunta. *Krokodil* sintetizza tutte le novità e i fermenti del peculiare momento storico, è la summa del lavoro di bottega di Čukovskij critico e redattore[5], ed è la prima opera

[5] Benché venga ricordato soprattutto come poeta per bambini, Kornej Čukovskij è stato un eccellente critico, studioso di Nekrasov e del folclore inglese, primo traduttore di Walt Whitman e di altri importanti scrittori quali Mark Twain, O. Henry e G.K. Chesterton. I suoi scritti sono raccolti nell'*Opera*

per l'infanzia in cui la nuova realtà sovietica entra in campo: il protagonista animale di questa favola in versi, Krokodil Krokodilovič, si aggira per una Pietrogrado reale e ben definita nei suoi elementi topografici e urbanistici.

Nella favola confluiscono le due anime creative di Čukovskij: quella da *intelligent*, espressione dell'alta cultura della parola, nella tradizione della grande poesia, e quella da democratico, che esplora i fenomeni di massa e si destreggia con agilità tra gli strumenti dell'arte popolare – dal circo al varietà, dalla canzone da strada alla romanza tzigana.

A livello formale, inoltre, Čukovskij si appropria dei ritmi più svariati e li fonde secondo un nuovo principio dettato dal pubblico di riferimento: per destare l'attenzione dei più piccoli è necessario un alternarsi serrato di inquadrature, *plot twist* e colpi di scena. I ritmi e i metri si devono adeguare a questo caleidoscopico vortice verbale che plasma la narrazione sull'andamento del cinema.

Krokodil è un vero compendio di poesia che riassume in poche pagine la storia del verso russo, assolvendo così la sua funzione pedagogica di guida nell'universo lirico di una tradizione che il bambino può conoscere divertendosi: oltre all'impiego di un ampio ventaglio di ritmi, Čukovskij ricorre ai recitativi dell'antico canto epico slavo, la *bylina*, al monologo patetico sulla falsa riga di *Mcyri* e *Canto del mercante Kalašnikov* (*Pesni pro kupca Kalašnikova*) di Michail Lermontov, al tono declamatorio riconducibile al *Serraglio* (*Zverinec*) di Velimir Chlebnikov e ai metri di Valerij Brjusov. E ancora è possibile scorgere echi di *Mik* di Nikolaj Gumilev e il fraseggio di Nikolaj Nekrasov[6], mentre la lezione della concisione puškiniana si percepisce nella brevità coerente delle mini-trame comprese in ogni strofa. Si percepisce anche un intento parodico sotteso che della grande tradizione del poema romantico offre una riproposizione 'leggera' seppur rispettosa dei caratteri formali e di genere:

> La coscienza letteraria aveva sviluppato un intento parodico nei confronti sia del poema romantico come genere, sia della trama del prigioniero, sia

completa in 15 volumi pubblicata tra il 2001 e il 2009 e uscita in formato elettronico nel 2013.

[6] «L'inizio della terza parte di *Krokodil* sulla bimba Ljalečka corrisponde ritmicamente al racconto *I due giganti peccatori* dal poema *Chi vive bene in Russia?* (*Komu na Rusi žit' chorošo?*) e il finale della favola contiene dei parallelismi con *Saša*, *La striscia non compressa* (*Nežataja polosa*), *Caccia al segugio* (*Psovaja ochota*) (Gasparov e Paperno 1975, 166-167).

> delle solide rime maschili che perpetuano queste associazioni legate al genere e al tema. Tutto ciò si può osservare in *Krokodil* (Stepanov 2020, 264).

Per Čukovskij «il ritmo deve essere dinamico, a seconda della trama. La musica del verso è per me la prima cosa» (Čukovskij 2013, III, 355): questo è uno dei 'comandamenti' di Čukovskij che nella sua poesia per l'infanzia si configura come una vera e propria dominante.

Il ritmo di *Krokodil*, infatti, si fonda su una struttura metrica e rimica molto complessa. Peculiare della sua scrittura poetica è la 'Korneeva strofa' così battezzata sulla falsa riga della 'Oneginskaja strofa' puškiniana, un tipo particolare di strofa la cui caratteristica principale «è la presenza di un verso non rimato o 'sciolto'» (Satunovskij 2009, 7); i suoi antenati sono da ricercare negli indovinelli, nei proverbi, ma anche nei canti popolari, lirici e satirici. Tipica in Čukovskij è la strofa in cui «versi di sei-sette sillabe in rima maschile si fondono in perfetta armonia con il verso 'sciolto' di undici-dodici sillabe con terminazione sdrucciola» (ivi, 8).

Il finale in sdrucciola (–UU) o bisdrucciola si incontra spesso nella 'Korneeva strofa', e in generale nelle favole di Čukovskij, ed è uno dei maggiori segnali dell'andamento (*lad*) da bylina, opinione che sembra essere confermata dallo stesso Kornej Ivanovič: «Nelle *byline* e nei canti russi il 90% delle clausole hanno terminazioni sdrucciole» (Čukovskij 2013, VIII, 489).

Nello scrittore si rileva inoltre la tendenza a creare a livello sonoro un «effetto di attesa tradita» (Cholševnikov 1972, 134), una novità dall'elevato potenziale comico ed educativo, di cui egli era perfettamente consapevole: «Questo mutare della fattura ritmica del verso era proprio la novità, l'innovazione che ho introdotto nel mio lavoro sulle favole per bambini» (Čukovskij 2013, II, 385). Ciò si ottiene tramite lunghezze variabili dei versi, spesso accompagnate da cambi repentini del metro (Sokol 1984, 73-4). Ovviamente la variazione non si lega sempre allo stesso tono o a un'espressività precisa, ma di volta in volta assume un significato diverso all'interno del contesto narrativo. In altre parole, il suono non è mai separato dal senso, lo accompagna e lo precisa, partendo tuttavia dalla constatazione che la percezione del bambino è primariamente acustica.

A livello metrico Čukovskij, grande critico e studioso di tradizione poetiche nazionali e internazionali, in particolare di quella angloamericana, si rende conto che la poesia popolare, il folklore per

bambini, è fondata principalmente su coreo/trocheo (–U, ovvero sillaba tonica+sillaba atona) e anapesto che infatti sono i metri che prevalgono anche nelle sue opere. A questo però si aggiunge spesso un andamento che ricorda il cantato, in particolare la *častuška*[7], e il *dol'nik*[8].

Oltre ai complessi sistemi strutturali, metrici e ritmici concorrono a creare un mondo vorticoso la presenza massiccia di verbi – soprattutto di movimento, a discapito di una scarsa aggettivazione – e alcuni complementi ricorrenti che denotano movimento su una superficie e movimento o avvicinamento verso qualcuno/qualcosa.

Per Čukovskij tuttavia non conta soltanto l'aspetto formale, ma è essenziale tenere conto del mutato ruolo sociale dell'infanzia: all'inizio del XX secolo sta cambiando il ruolo del bambino nel mondo e nell'arte e, di conseguenza, anche l'approccio nei suoi confronti in quanto destinatario di opere espressamente a lui rivolte. Già a partire dalla dedica si può cogliere il nuovo rapporto adulto-bambino: lo scrittore infatti indirizza la favola ai suoi «rispettabilissimi bambini», sottolineando così il loro status particolare di soggetti autonomi da trattare con riguardo; *Krokodil* è quindi la prima opera in versi in cui il bambino non è un mero oggetto passivo, ma il vero protagonista di una vicenda. L'attivismo di Vanja è esemplificato dalla verbalizzazione insistita che sostituisce per intero la poetica nominale dell'epiteto; se prima al protagonista di qualsiasi libro per bambini non accadeva, di fatto, nulla, ora a ogni cambio di strofa si profila una nuova avventura.

Infine con la battaglia tra Vanja, il coccodrillo e gli altri animali dello zoo si mette in campo uno dei più importanti conflitti della storia del Novecento: lo scontro tra natura e civiltà, esemplificate rispettivamente dalle foreste africane degli amici di Krokodil e dalla *uber*-città di Pietrogrado; la conclusione della favola (e di Čukovskij) in quest'ottica è ancora più importante: «La riconciliazione illustrata nella favola tra 'natura' e 'civiltà' si accorda bene con la sintesi di folclore e letteratura classica, 'kitsch' e 'alta cultura' nel tessuto verbale di *Krokodil*» (Petrovskij 2008, 60), tanto più che il mediatore, il negoziatore di pace della storia, è proprio un bambino, un giovane uomo, colui che più di tutti si trova per sua stessa natura al limite, al

[7] Tipo tradizionale di canzone popolare umoristica russa che consiste in un distico di quattro righe, pieno di umorismo, satira o ironia.
[8] Verso tonico con intervalli interaccentuali variabili da una a due sillabe.

confine tra due mondi e che si è, finalmente, guadagnato il centro della scena.

Queste sono soltanto alcune delle riflessioni di studiosi e studiose incentrate su questa favola[9] di cui un progetto traduttivo consapevole deve tenere conto per motivare le scelte compiute.

Approcci traduttivi

In tutto il Novecento si può osservare una netta asimmetria tra la tradizione lirica italiana e quella russa: la prima sin dall'inizio del secolo è votata al verso libero e alla ricerca di una formalità più sottotraccia, la seconda, al contrario, resta ben ancorata a schemi tradizionali che poggiano su un costante rispetto di metro e rima. Il divario tra sistema (prevalentemente) sillabico-accentuativo italiano e sistema (prevalentemente) sillabo-tonico russo pone dunque il traduttore di poesia di fronte a una scelta preliminare molto importante: quando e quanto rispettare gli aspetti formali senza rinunciare al valore semantico del testo o, detto altrimenti, come comportarsi di fronte alla struttura metrica e rimica del testo russo da trasporre in lingua italiana.

Quando si traduce poesia per l'infanzia la questione, da un lato, si semplifica, dall'altro si complica. La semplificazione è dovuta al fatto che questo genere non ha mai smesso di coltivare un rispetto maggiore dei caratteri formali rispetto alla poesia 'adulta', anche per una ragione didattica: la rima e il ritmo regolare permettono al bambino l'articolazione e l'apprendimento delle parole a livello fonetico e fonologico ancor prima che semantico, e la loro ripetizione, attraverso il ritmo regolare, con rime piene, ne facilita il riconoscimento e l'acquisizione. La complicazione deriva, invece, da una tradizione italiana di poesia per l'infanzia decisamente meno consolidata rispetto a quanto accaduto in Russia e Unione Sovietica. Sia nel primo che nel secondo Novecento la composizione di rime per i più piccoli erano affidate ad alcuni geniali scrittori che tuttavia non seppero, per molteplici fattori, consolidare una vera e propria tradizione (De Florio 2022, 146-49). Questo fattore ha pesato e pesa tuttora molto in prospettiva traduttologica perché chi traduce non può appoggiarsi a una serie di strumenti ed echi ritmici e rimici riconoscibili nel proprio passato letterario e pertanto è chiamato a uno

[9] Altri importanti contributi non ancora citati sono (Petrovskij 1962); (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977).

sforzo creativo maggiore per riprodurre una serie di trame sonore e semantiche in grado di risultare convincenti ed efficaci all'orecchio del bambino[10].

Vediamo ora alcuni esempi concreti di lavoro su ritmo, rima e lessico da parte delle due traduttrici che si sono cimentate in questa difficile impresa[11]. Di seguito l'incipit di *Krokodil* in russo (TP) e nelle due versioni italiane, in ordine cronologico.

Krokodil (1917) Kornej Čukovskij	*Coccodrillo (Una favola vecchia e stravecchia)* (2020) Debora Vitulano	*Crocodilo* (2021) Daniela Almansi
Жил да был Крокодил. Он по улицам ходил, Папиросы курил. По-турецки говорил, - Крокодил, Крокодил Крокодилович!	Viveva bello tranquillo una volta un coccodrillo. Per le strade camminava, le sue sigarette fumava e in turco parlava Coccodrillo De Coccodrillis!	Un tranquillo coccodrillo con l'accento d'Istanbullo passeggiava a Leningrado sfumacchiando un sigarillo Si chiamava… Crocodilo!
А за ним-то народ И поёт и орёт: — Вот урод так урод! Что за нос, что за рот! И откуда такое чудовище?	Al suo passaggio la gente gridava impertinente: «Che mostro fetente! E che naso, che muso! Perché nessuno l'ha rinchiuso?»	Si stupiscono i passanti Strepitanti e canzonanti: «Va' che muso! Va' che denti!» Va' che zampe repellenti! Ma da dove salta fuori? Dalla casa degli orrori?

A livello di metro Vitulano predilige l'ottonario, ma con un novenario al 4 e al 6 verso e un settenario al 5. Gli accenti sono regolari in 7ª posizione, e variano nella strofa, ma con una certa

[10] Al seguente link si può ascoltare *Krokodil* letta dallo stesso Kornej Čukovskij: https://tinyurl.com/2cc6ezns

[11] Ricordo che la traduzione di Debora Vitulano è apparsa nel 2020 sulla rivista Slavia, mentre quella di Daniela Almansi è stata pubblicata l'anno seguente da Orecchio Acerbo.

regolarità di accentuazione su prima e terza sillaba. Almansi sceglie una strofa di soli ottonari, col primo verso spezzato in due, ma con accentuazione più regolare in 3ª e 7ª posizione. Entrambe ricorrono sempre a rime piene e non lasciano quasi mai il verso non rimato, che è invece una caratteristica di Čukovskij poeta per bambini.

Vitulano esplicita la dominante del suo testo di arrivo, la rima:

> Ho individuato come dominante del testo di partenza la rima e le ripetizioni fonico-timbriche che da essa irraggiano, in quanto queste costituiscono un elemento cardine non solo di *Krokodil* ma di tutta la poesia per l'infanzia di Čukovskij. Laddove non è stato possibile preservare le rime dell'originale, ne ho compensato la perdita con un aumento di assonanze, allitterazioni e omofonie (Čukovskij 2020, 76).

Quella di Almansi, invece, si ricava dalla traduzione stessa ed è senza dubbio il ritmo che guida gran parte delle scelte traduttive. La traduttrice cerca una sonorità potenziata al massimo livello, in alcuni passaggi anche più forte rispetto al testo di partenza, per compensare le perdite di altro tipo nell'ottica di una equifunzionalità complessiva tra i due testi:

Жил да был	– – –
Крокодил.	U U –
Он по улицам ходил,	– U – U U U –
Папиросы курил,	U U – U U –
По-турецки говорил,	— – U – U U U –
Крокодил, Крокодил Крокодилович!	U U – U U – U U – U U

Un tranquillo	– U – U
Coccodrillo	U U – U
con l'accento d'Istanbullo	– U – U U –
passeggiava a Leningrado	U U – U U U – U
sfumacchiando un sigarillo	U U – U U U – U
Si chiamava… Crocodilo!	– U – U U U – U

Dalla riduzione dei versi a successione di sillabe toniche e atone, secondo lo schema sillabotonico russo, è facile notare l'affinità funzionale tra il testo di partenza e quello di arrivo, nel rispetto della tradizione ritmica di ciascuna cultura. Almansi interviene in maniera marcata anche a livello lessicale introducendo neologismi («Istanbullo»), perfettamente idonei alla poetica čukovskiana di serissimo gioco creativo, che rafforzano la rima e permettono di mantenere lo stesso numero di sillabe.

Vitulano lavora, invece, in maniera più insistita sulla rima, anche quando non è presente nel testo di partenza come nella seconda strofa del testo, primo esempio di quell'«effetto di attesa tradita» di cui parla Cholševnikov (infra):

А за ним-то народ	Al suo passaggio la gente
И поёт и орёт:	gridava impertinente:
— Вот урод так урод!	«Che mostro fetente!
Что за нос, что за рот!	E che naso, che muso!
И откуда такое чудовище?	Perché nessuno l'ha rinchiuso?»

Vitulano propone tutte rime piane chiudendo con «chiuso/rinchiuso» che si discosta dal testo di partenza dove l'ultimo verso modifica il ritmo e si allontana dai precedenti anche dal punto di vista della rima. Come Čukovskij anche Vitulano pone attenzione a una vocale dominante: in russo è la *o* (nar**o**d, po**io**t, or**io**t, ur**o**d, čt**o**, n**o**s, r**o**t), in italiano la *e* per i primi quattro versi (g**e**nte, impertin**e**nte, ch**e**, fet**e**nte) e la *u* per gli ultimi due (m**u**so, ness**u**no, rinchi**u**so).

Altrettanto complesso è il lavoro sul lessico di cui riporto due tipi di esempi, il primo legato all'onomastica e alla toponomastica e il secondo incentrato sui *realia*.

Il primo personaggio che incontriamo è il protagonista animale della storia, Krokodil Krokodilovič. Almansi compie una scelta piuttosto audace, eliminando il patronimico che antropomorfizza il rettile e lo trasforma in «Crocodilo» (così è riportato anche nel titolo del libro).

La scelta è dovuta alla necessità di fare rima, più avanti nella storia, con «Nilo», elemento importante nella parte di avventura ambientata in Africa. Vitulano spiega di aver addomesticato il patronimico russo con De Coccodrillis

> al fine, da una parte, di accentuarne l'effetto comico per il bambino italiano e, dall'altra, per seguire un procedimento speculare a quello di Čukovskij. Coccodrillo è estraneo al contesto pietroburghese – viene dall'Africa e parla turco – ma l'autore gli attribuisce un patronimico alla russa per avvicinarlo al suo pubblico: allo stesso modo si è qui optato per un cognome italianeggiante (Čukovskij 2020, 76).

Trattamenti diversi subiscono anche i figli di Krokodil, in russo Kokošen'ka, Totošen'ka e Lëlëšen'ka; i primi due sono tratti dai soprannomi dei nipoti di Čechov, che Čukovskij conosceva di persona, mentre il terzo viene scelto dall'autore per assonanza.

Vitulano opta per Cocò, Lulù e Totò che, in quanto bisillabi, sono funzionali alla resa dei versi brevi russi che in italiano sono spesso destinati ad allungarsi. Sono nomi reali, ma non troppo marcati geograficamente. La proposta di Almansi vira più verso la creazione fantastica, poiché la traduttrice spezza il nome dell'animale, coccodrillo, in tre soprannomi: Cocchino, Lillino, Dillina. Le parole sono funzionali alla ricerca di rime piene e inseriscono un momento di fantasia essenziale nella poesia per bambini di Čukovskij.

Il nome del protagonista umano, il piccolo Vanja Vasil'čikov, resta invece invariato in entrambe le traduzioni, nella trascrizione 'semplificata', ovvero senza diacritici e apostrofi, nell'ottica di una maggiore leggibilità per il pubblico di riferimento.

Come si è accennato all'inizio, la favola in versi di Čukovskij ha un'altra protagonista che per la prima volta fa la sua comparsa in un'opera per bambine e bambini: la città, in particolare Pietrogrado, simbolo del cambiamento rivoluzionario. Lo si può osservare proprio a partire dal suo nome: viene ribattezzata nel 1914 per volere dello zar Nicola II per cancellare la sua derivazione asburgica (Peter*burg*) e ribadire la sua essenza russa (Petro*grad*). Dal 1924, con la scomparsa del leader bolscevico, diventa Leningrado e infine torna a essere San Pietroburgo all'indomani del crollo dell'Unione Sovietica nel 1991.

Poiché il nome Pietrogrado alla lettrice o lettore italiano dice poco, le traduttrici hanno optato per avvicinare il testo al destinatario finale, con due scelte diverse: per Almansi diventa Leningrado, più noto almeno all'intermediario adulto, o addirittura Leningrà per ragioni di rima e per creare un effetto ironico, per Vitulano è Pietroburgo, che è l'attuale nome abbreviato (senza San).

Il riferimento al Tavričeskij sad (giardino Tavričeskij) e alla via omonima, situati al centro di Pietroburgo, sono stati omessi da Vitulano che in nota dà ragione della sua scelta: «si tratta di un riferimento specifico alla città di Pietroburgo, che risulterebbe pertanto incomprensibile per un bambino italiano» (Čukovskij 2020, 95). L'omissione del dato geografico viene compensata dalla scelta di inserire la parola panchina per ottenere una rima alternata col terzo verso della strofa (panchina / bambina).

Almansi decide di mantenere un riferimento spaziale ma sostituisce il giardino con Piazza Maneggio, a mezz'ora dal Tavričeskij sad, vicino al lungofiume della Fontanka: in questo modo viene preservato un toponimo russo, localizzato a Pietroburgo, ma non troppo straniante per un orecchio italiano.

Infine, è interessante osservare qual è stato il lavoro compiuto dalle due traduttrici sui *realia* (Vlachov, Florin 1986), da sempre oggetto di dibattito negli studi traduttivi e nelle analisi comparative. Nella seguente tabella riporto alcuni esempi che riguardano oggetti di uso comune nell'epoca in cui è ambientata l'azione, come le papirosy, le unità di misura non comuni in italiano come il funt (libbra) e soprattutto alcuni piatti e prodotti tipici della cucina sovietica e russa:

Krokodil (1917) Kornej Čukovskij	*Coccodrillo (Una favola vecchia e stravecchia)* (2020) Debora Vitulano	Crocodilo (2021) Daniela Almansi
Он по улицам ходил, **Папиросы** курил, По-турецки говорил, —	Per le strade camminava, le sue **sigarette** fumava e in turco parlava	con l'accento d'Istanbullo passeggiava a Leningrado sfumacchiando un **sigarillo**
Отпусти меня к деточкам, Ванечка, Я за то подарю тебе **пряничка**.	Vania, se dai miei piccoli tornerò, poi dei **dolcetti** ti regalerò».	Io ti supplico Vania Vanietto, Se mi grazi ti dono un **confetto**!
И дать ему в награду Сто **фунтов** винограду, Сто **фунтов** мармеладу, Сто **фунтов** шоколаду И тысячу порций мороженого!	Che l'impresa sia premiata con cento **fette** di torta salata, cento **barattoli** di marmellata, cento **tavolette** di cioccolata e mille bicchieri di limonata!	In premio gli sia dato Un po' di **panpepato**, Di **zucchero filato**, Di **flan caramellato**, e milletré cornetti di gelato al cioccolato!
У Кокошеньки всю ночь был сильный жар: Проглотил он по ошибке **самовар**, — […] — Как же мы без самовара будем жить? Как же чай без самовара будем пить?	Cocò ha avuto la febbre tutta sera: per errore ha ingoiato la **teiera**, […] «Senza **teiera** come vivremo? Ora il tè come lo berremo?»	E Cocchino è con la febbre da iersera: Ha ingoiato per errore la **teiera** […] «Come fare, come far, povero me? Come fare, senza **teiera**, a bere il tè?»
Льву — **Халву**,	A Leone un **torrone**,	**Stivali** Ai cinghiali,

Мартышке — **Коврижки**, Орлу — **Пастилу**,	a Scimmietta dell'**uvetta**, ad Aquilotto un **salsicciotto**,	alla **lucciola** un ciuccio, **Palloni** Ai pitoni
И говорит ему царь: — Мне вчера донесли обезьяны, Что ты ездил в далёкие страны, Где растут на деревьях игрушки И сыплются с неба **ватрушки**, Вот и пришёл я сюда о чудесных игрушках послушать И небесных **ватрушек** покушать.	E il re: «Ieri le scimmie mi hanno raccontato dei lontani paesi che hai visitato, dove sugli alberi crescono i giochini e dal cielo piovono i **dolcini**. Sono venuto dei giocattoli meravigliosi ad ascoltare e i **dolci** celestiali ad assaggiare.»	«Mi ha raccontato il canguro» risponde il grasso sovrano, «Dei favolosi prodigi che hai visto in un luogo lontano, Dove sugli alberi crescono meravigliosi balocchi E dalle nuvole piovono **torte alla panna** coi fiocchi. Ecco perché son venuto, abbandonando la Corte, Ad ascoltare i prodigi e ad assaggiare le **torte**.
Да будет пища ваша — Лишь чай да **простокваша** Да **гречневая каша** И больше ничего.	Il vostro cibo eccolo qua: tè e **zuppa** a volontà, **yogurt** di qualità e nient'altro si mangerà».	Lo so che sarà dura Mangiar solo **verdura**, Ma su, niente paura! Tra un po' vi piacerà…

A uno sguardo di insieme l'approccio traduttivo è il medesimo: le papirosy diventano sigarette o sigarilli per recuperare il riferimento al turco che Almansi non esplicita per questioni ritmiche; l'unità di misura è resa da Vitulano di volta in volta con sostantivi adeguati al contesto («fette», «barattoli», «tavolette») ed è assente nella versione di Almansi che si limita a quantificare in maniera vaga («un po'»); i vari prodotti vengono addomesticati per non creare effetti stranianti nel pubblico italiano. Va rilevato che ciò è possibile, nel caso di Vitulano,

perché le illustrazioni non sono state inserite nell'edizione su rivista[12], mentre nell'edizione di Orecchio Acerbo le immagini che accompagnano il testo sono state create ad hoc e quindi si sono potute adeguare alle scelte della traduttrice la quale non ha dovuto, come spesso accade, lavorare entro determinati vincoli dettati dall'iconotesto.

Conclusioni

Per come si è sviluppata la ricezione della letteratura russa per bambini in Italia il processo di ritraduzione ha riguardato spesso le favole e le fiabe popolari e le opere dei grandi classici, mentre ha toccato in maniera drasticamente minore i veri classici per l'infanzia, intesi come le storie nate per un destinatario non adulto ed entrate nella cerchia delle sue letture canoniche. La situazione è ancora meno consolante se parliamo di poesia: le favole di Samuil Maršak, le poesie umoristiche e piene di nonsense di Oleg Grigor'ev e Valentin Berestov, per non parlare della nuova generazione di poeti per bambini, attendono ancora la loro fortuna in Italia dove proprio nell'ultimo decennio si stanno muovendo alcuni passi significativi verso il riconoscimento dell'importanza della poesia in età infantile e giovanile[13].

Se il contesto editoriale non è particolarmente incoraggiante, va tuttavia rilevato che oggi siamo spesso in presenza di traduttrici con un ottimo bilinguismo russo-italiano che si mettono alla prova anche nella letteratura per l'infanzia e affrontano la sfida con cura e competenza e con gli strumenti necessari a una resa efficace del testo russo. L'esempio riportato mostra due progetti traduttivi molto diversi per collocazione editoriale, apparati paratestuali e dominante traduttiva. Quello che probabilmente resta più nascosto nella resa italiana (ma non può essere altrimenti) è il complesso semantico reinterpretato parodicamente per un *doppio* destinatario: un testo per i

[12] La traduttrice, in realtà, precisa che, benché non siano state incluse, le scelte traduttive hanno cercato di rispettare le illustrazioni di riferimento, quelle di Vladimir Suteev, tratte dalla raccolta *Skazki* di Rosmen del 1997.
[13] Si veda, per esempio, la collana "Parola magica" di Topipittori, ma anche gli studi critici (Attuoni 2021) e le numerose tavole rotonde e discussioni incentrate su questo argomento.

bambini e un sottotesto per gli adulti, così come riusciva a essere la nuova letteratura per l'infanzia degli anni Dieci-Venti[14].

Se per il lettore adulto russo ed erudito tornano famigliari i rimandi a Nekrasov, Gumilev e a molti altri, e trova godimento nella caccia all'intertestualità, al piccolo lettore, oltre a una grande avventura, resta una lezione di libertà e difesa dei diritti di tutti, animali e persone, nel più puro spirito democratico di certo occhieggiante a Walt Whitman, poeta che Čukovskij conosceva bene e traduceva molto. Queste tracce sono difficilmente riportabili in un contesto così lontano per spazio e tempo e calati in una tradizione letteraria altra. Resta tuttavia la forza della narrazione e la capacità di sviluppare l'immaginazione dei piccoli lettori, che per Čukovskij era «la qualità più preziosa della mente umana da coltivare con cura fin dalla prima infanzia, come si coltiva l'estro musicale, e non calpestata con gli stivali» (Čukovskij 2013, II, 190).

Ciascuna traduttrice ha stabilito all'origine il principio guida delle proprie scelte traduttive e per entrambe è risultato un criterio formale che permettesse di conservare l'eco dei suoni e dei ritmi čukovskiani. A livello lessicale, invece, Vitulano ha operato un maggiore addomesticamento, rendendo la storia leggibile e comprensibile anche a un pubblico a digiuno di cultura russa, mentre Almansi ha fatto scelte più azzardate a livello di registro con passaggi da un vocabolario alto all'utilizzo di neologismi, troncamenti e altri usi fantasiosi della parola che potessero restituire il senso giocoso della creazione poetica.

Al di là dei meriti individuali le due traduzioni di *Krokodil* possono gettare le prime fondamenta per una 'tradizione di traduzioni' di poesia per l'infanzia russa che arricchirebbe, contaminandolo, il panorama letterario italiano destinato ai piccoli lettori e lettrici.

Bibliografia

Attuoni, Paola Martina (2021) *La poesia e l'infanzia. Incontri, intrecci, possibilità nella terra marginale della "parola magica"*. Avellino: Edizioni Sinestes.

Chersonskaja, Natalija (1923) "O skazkach". «Krasnyj bibliotekar'», 2-3: 145-148.

[14] Il vate simbolista Aleksandr Blok e l'esordiente Kornej Čukovskij si presentavano insieme alle serate letterarie davanti al pubblico della Rivoluzione: nella prima sezione Blok leggeva *I dodici*, nella seconda Čukovskij *Krokodil*. Le poesie formavano una sorta di dittico di Pietrogrado in cui la realtà si rifletteva in due specchi, la tragedia e la commedia, e la "musica della rivoluzione" riverberava tra una poesia e l'altra tramite citazioni ritmiche e allusioni.

Chersonskaja, Natalija (1924) "O skazkach". «Krasnyj bibliotekar'», 4: 122-124.
Cholševnikov, Vladislav (1972) *Osnovy stichovedenija. Russkoe stichosloženie.* Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta.
Čukovskij, Kornej (2013) *Polnoe sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach. Tom tretij*. Moskva: Terra.
Čukovskij, Kornej (2020) *Coccodrillo (Una favola vecchia e stravecchia)*. Tr. di Debora Vitulano, «Slavia», 1.
Čukovskij, Kornej (2021), *Crocodilo*. Tr. di Daniela Almansi, Roma: Orecchio Acerbo.
De Florio, Giulia (2022) *L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*. Firenze: Firenze University Press.
De Florio, Giulia (2023a) "Le fiabe di Puškin per bambini italiani (1980-2020)", «Costellazioni», VII, 21: 121-139.
De Florio, Giulia (2023b) "Letteratura russa per l'infanzia in Italia: gli studi e le opere", «Studi Slavistici», XX, 1: 147-160. https:// doi. org/ 10. 36253 /Studi_Slavis-14250.
Gasparov Boris, Paperno Irina (1975) "*Krokodil* K.I. Čukovskogo: k rekonstrukcii ritmiko-semantičeskich alljuzij". In *Tezisy I Vsesojuznoj konferencijj Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*, 165-169. Tartu: TGU.
Grigor'ev, Vladimir (2024) *Knižnyj rynok Rossii. Sostojanie, tendencii i perspektivy razvitija. God 2023*, XVI, Moskva.
Kalmykova, Aleksandra (1923) "Čto čitat' detjam". «Novaja kniga» 1-2: 17-22.
Lozovskaja Klara, Papernyj Zinovij, Čukovskaja Elena (sost.) (1977) *Vospominanija o Kornee Čukovskom*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
Maršak, Samuil (1971) *Sobranie sočinenij. Tom sed'moj*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
Petrovskij, Miron (1962) *Kniga o Kornee Čukovskom*. Moskva: Detgiz.
Petrovskij, Miron (2008) *Knigi našego detstva*. Sankt-Peterburg: izdatel'stvo Ivana Limbacha.
Puškin, Aleksandr (1990a) *Fiabe in versi*. Tr. di Cesare De Michelis, Venezia: Marsilio.
Puškin, Aleksandr (1990b) *Il gallo d'oro e altre fiabe*. Tr. di Francesca Cavattoni, Milano: Mondadori.
Puškin, Aleksandr (2005) *Teatro e favole*. Tr. di Tommaso Landolfi, Milano: Adelphi.
Satunovskij, Jan (2009) *Literaturovedčeskie i kritičeskie stat'i*. Munchen: ImWerdenVerlag.
Sokol, Elena (1984) *Russian Poetry for Children*. Knoxville: University of Tennessee Press.
Stepanov, Aleksandr (2020) "Monolog Krokodila K.I. Čukovskogo: k probleme istočnikov i perekliček". «Detskie čtenija» 18, 2: 271-289.
Vlachov, Sergej, Florin, Sider (1986) *Neperevodimoe v perevode*. Moskva: Vysšaja škola.

Simona Mambrini

La (ri)costruzione di un classico. Tradurre Mary Poppins a distanza di novanta (o sessanta) anni

Il personaggio di Mary Poppins è universalmente noto, eppure pochi oggi hanno letto o conoscono i libri in cui la celebre nanny *è apparsa per la prima volta. Mary Poppins ha raggiunto la fama con il film di Disney del 1964 ed è una di quelle figure familiari che appartengono all'immaginario collettivo. La sua immagine è immediatamente riconoscibile e ha acquisito uno status iconico: l'ombrello a forma di paracadute con il manico a testa di pappagallo, la carpet bag, i guanti e il cappellino ornato di fiori. Ma come avvicinare i giovani lettori di oggi a questo personaggio a distanza di novant'anni dalla sua nascita e a sessanta dalla consacrazione del film disneyano? Come leggere e restituire tutta la profondità di questa figura trasgressiva e nel contempo tradizionale, nonché del testo di P.L. Travers, vero e proprio compendio del patrimonio della letteratura britannica per l'infanzia, in una scrittura non certo scevra da stereotipi e un linguaggio a volte problematico per la sensibilità contemporanea?*
Parole chiave*: Mary Poppins, sensitivity, ricezione, transmedialità, ritraduzione.*

The character of Mary Poppins is universally known, yet few have read or are familiar with the books in which the famous nanny first appeared. Mary Poppins achieved fame with the 1964 Disney film and is one of those familiar figures that belong to the collective imagination. Her image is instantly recognisable and has acquired iconic status: the parachute-shaped umbrella with the parrot-head handle, the carpet bag, the gloves and the flower-adorned hat. But how can today's young readers approach this character ninety years after her birth and sixty years after the consecration of the Disney film? How to read and restore all the depth of this transgressive yet traditional figure, as well as P.L. Travers' text, a veritable compendium of the heritage of British children's literature, in a writing that is certainly not free of stereotypes and a language that is sometimes problematic for contemporary sensitivities?
Keywords*: Mary Poppins, sensitivity, reception, transmediality, retranslation.*

> Nel nostro mondo vive una strana tribù semiselvaggia, antica, ampiamente diffusa e tuttavia scarsamente studiata dagli antropologi e dagli storici fino a tempi recenti. Tutti noi per un certo periodo abbiamo fatto parte di questa tribù: ne conoscevamo le costumanze, le pratiche, i riti, il folclore e i testi sacri. Mi riferisco, è ovvio, ai bambini
> (Alison Lurie, *Non ditelo ai grandi*)

Il personaggio di Mary Poppins è universalmente noto. La sua immagine, immediatamente riconoscibile, ha acquisito uno status iconico: l'ombrello a forma di paracadute con il manico a testa di pappagallo, la *carpet bag*, i guanti e il cappellino ornato di fiori. Mary Poppins ha raggiunto una fama mondiale con il film di Disney del 1964, ma i libri in cui appare la celebre *nanny* sono stati pubblicati

nell'arco di cinquant'anni, dagli anni Trenta agli anni Ottanta del Novecento (Travers 1934, 1935, 1943, 1952, 1982, 1989), e l'autrice, Pamela Lyndon Travers, non avrebbe mai immaginato che la sua protagonista avrebbe incantato generazioni di lettori (e spettatori).

Oggi, a distanza di novant'anni dalla sua nascita e a sessanta dalla consacrazione del film disneyano, Mary Poppins è entrata a tutti gli effetti nell'immaginario collettivo, diventando una figura iconica, addirittura proverbiale. Se per milioni di ammiratori questa incarnazione della tipica, ma al tempo stesso singolarissima, governante inglese, appare sotto le sembianze della magica e affascinante Julie Andrews, in realtà nei libri di Travers si impara a conoscere una Mary Poppins più autentica e tellurica, ben più perturbante ed enigmatica di quanto non lasci sospettare la pur scoppiettante e seducente versione disneyana. A cominciare dalla sua descrizione fisica: Mary Poppins ha sì, gli occhi azzurri, ma come quelli di una «Dutch doll», una bambola olandese:

> Jane and Michael could see that the newcomer had shiny black hair – «Rather like a wooden Dutch doll», whispered Jane. And that she was thin, with large feet and hands, and small, rather peering blue eyes (Travers 1994, 16)[1].

Basta affidarsi al ritratto linguistico che ne fa Travers nei suoi libri per rendersi conto di quale sia la vera Mary Poppins. Il suo personaggio è infatti tratteggiato con una serie ricorrente di aggettivi, avverbi e verbi che ben lo definiscono.

Aggettivi:

neat and prim, neat and dignified, trim, priggish, conceited, dainty, fierce, scornful, threatening, frightening, (thoroughly) pleased with herself.

Avverbi:

priggishly, primly, haugthily, fiercely, snappily, daintily, neatly and primly, conceitedly, scornfully, tartly, threateningly.

Verbi:

sniffing, scoffing.

[1] «Jane e Michael notarono che la nuova arrivata aveva lucenti capelli neri. 'Un po' come una bambola di legno olandese' sussurrò Jane. E che era magra, con grandi mani e gradi piedi, e piccoli, penetranti occhi azzurri» (Travers 2024, 16).

Scopriamo così che Mary Poppins è un tipetto borioso, pedante, saccente, affettato, minaccioso, cerimonioso, compassato, spaventoso, presuntuoso, sprezzante, vanitoso, compiaciuto e non la smette di arricciare il naso e fare versi sprezzanti. Lei stessa, nella celebre scena in cui misura in termini qualitativi la statura dei bambini Banks con un metro da sarta, si definisce «Better than ever, practically perfect» (Travers 2010, 350)[2] (leggermente diversa la battuta del film disneyano, diventata una *catchphrase*: «Practically perfect in every way»). Ma queste caratteristiche, che esasperano gli adulti che hanno a che fare con lei (tranne, si intende, gli adulti che sanno bene chi è Mary Poppins), sono le stesse che incantano i bambini, i quali spesso si azzardano a prenderla in giro per questo (e puntualmente vengono rimbrottati dalla burbera tata). Del resto, il libro preferito e spesso riletto dall'impeccabile governante è *Everything a Lady should know* (*Il manuale della perfetta gentildonna*).

Tuttavia, la peculiarità più dirompente del personaggio della Mary Poppins immaginata da Travers è la sua essenza intrinseca di figura liminale, di soglia tra due mondi: quello del mito (e della fiaba) e quello reale. Travers sostiene di non averla inventata né creata, ma piuttosto che è stata Mary Poppins a venire a trovarla. La coltissima studiosa di teosofia, mitologia e folklore, intrisa di letteratura e cultura irlandese quale era Travers (australiana di nascita, ma di padre irlandese e di madre mezza scozzese: per lei l'Irlanda era una patria dell'anima), ha infuso nella figura della sua protagonista un significato archetipico, mistico e simbolico. Mary Poppins è una *fairy*, figura emblematica della tradizione celtica e, proprio come le fate, Mary Poppins è innanzitutto un ente di mediazione: è quella figura che conduce i bambini in un Altrove, rendendo possibile un rapporto di comunicazione tra il mondo quotidiano e il mondo soprannaturale, aprendo un varco tra realtà e sogno. Il mondo reale rimanda a un mondo più profondo, spirituale e misterioso. Poiché i bambini appartengono ancora a un mondo ancestrale, la natura di *fairy* di Mary Poppins le permette di trasportarli in quel mondo a cui appartengono ancora per poco – «to the waters and the wild with a faery, hand in hand» per citare *The Stolen Child* di W.B. Yeats – e che nell'età adulta

[2] «Meglio che mai, praticamente perfetta (Travers, 2024, 29). In un'altra occasione quando Mary Poppins si misura la febbre, sul termometro si legge «A very excellent and worthy person, thoroughly reliable in every particular» (Travers 2010, 157) «Una persona davvero eccellente e rispettabile, degna della più totale fiducia sotto ogni aspetto», (Travers 2024, 175).

dimenticheranno. I miti e le fiabe esistono da sempre e per sempre in quella terra a oriente del sole a occidente della luna da cui arriva Mary Poppins, trasportata dal vento dell'est per poi ripartire col vento dell'ovest quando il suo operato è concluso. Chiave di lettura del personaggio e delle storie di Mary Poppins: *porta* e *altrove*, una porta che si apre su un'altra dimensione. E questo altrove, questa dimensione parallela, è il mondo dell'infanzia, delle fiabe, del mito, dell'archetipo, del potere delle storie. «East of the Sun and west of the moon» (Travers 2010, 593)(a oriente del sole e a occidente della luna) allude a una fiaba norvegese (compresa nella serie di libri curati da Andrew Lang *The Blue Fairy Book*, che compaiono più volte nei libri di Mary Poppins) è diventata, in inglese, un'espressione per indicare un luogo fantastico per antonomasia, quello in cui il sole sprofonda eternamente a ovest e la luna sorge eternamente a est. È il luogo che si trova perennemente nell'istante che precede l'oscurità, altra immagine della soglia.

Da questi accenni si capisce che la magia a cui comunemente viene associata la figura di Mary Poppins, soprattutto sulla scorta del film di Disney, lungi dall'essere un trucco da illusionista[3] è molto più vicina all'arte della stregoneria e dello sciamanesimo e affonda le radici nella struttura profonda degli archetipi. Mary Poppins è un personaggio oscuro ed enigmatico, che concentra in sé le forze cosmiche della natura e proviene direttamente dal mondo del mito. La linea di confine tra favola e realtà viene costantemente superata. Mary Poppins è una creatura che possiede la chiave d'accesso capace di aprire le porte dell'Altrove. Come uno sciamano, o un trickster (esseri primordiali, dalla natura ambigua che trasgrediscono tutti i limiti fisici e morali[4]) si colloca sulla soglia, fungendo metaforicamente da ponte tra una realtà e l'altra, tra il dentro e il fuori, tra realtà e immaginazione, tra mondo degli adulti e infanzia (cfr. Bergsten 1980).

[3] Nella versione disneyana, il sottofondo mistico e mitologico di Mary Poppins si traduce in balletti e canzoni da music hall. Come scrisse Travers in una lettera all'amico scrittore e giornalista radiofonico Brian Sibley, a proposito del film di Disney: «È come se avessero preso una salsiccia, buttato via il contenuto conservandone la pelle, e riempito quest'ultima con le loro idee, molto lontane dalla sostanza originale». E in un'altra lettera si lamenta: «Perché Mary Poppins, già amata per quello che era — semplice, vanitosa e incorruttibile — è stata trasformata in una soubrette?» (Sibley 2013; Cfr. Flanagan 2005).

[4] Sulla figura di Mary Poppins come sciamana, trickster e dandy si veda l'ottimo Grilli 2007.

C'è un punto in *Mary Poppins Opens the Door* nel capitolo *Happy Ever After* [*Per sempre felici e contenti*] dove i bambini Banks, in una delle ricorrenti avventure che avvengono in una dimensione ambigua tra sogno e realtà, allo scoccare della mezzanotte, nel momento dell'Interstizio (the Crack) tra il vecchio e il nuovo anno, assistono a un'allegra sfilata dei personaggi di fiabe e *nursery rhymes* che vanno a braccetto in una colossale riconciliazione. A un certo punto, tra i personaggi delle fiabe spunta Mary Poppins:

> «Ma che ci fa *lei* qui?» domandò Jane osservando la figurina che si avvicinava. «Mary Poppins non è il personaggio di una fiaba».
> «È anche meglio!» disse Alfred con devozione. «Lei è una fiaba diventata realtà!» (Travers 2024, 536).

I primi tre libri (*Mary Poppins*, *Mary Poppins Comes Back*, *Mary Poppins Opens the Door*) hanno un'identica struttura narrativa che vede la tata arrivare nel primo capitolo e andarsene nell'ultimo senza il minimo preavviso. I tre successivi (*Mary Poppins in the Park*, *Mary Poppins and the House Next the Door*, *Mary Poppins in Cherry Tree Lane*) narrano di ulteriori avventure da intendersi accadute in un qualsiasi momento delle tre apparizioni di Mary Poppins. Come spiega l'autrice in un'avvertenza in *Mary Poppins in the Park*:

> Le avventure narrate in questo libro sono successe durante una qualsiasi delle tre visite di Mary Poppins alla famiglia Banks. Questo sia detto per fugare ogni ipotesi che possa esserci stata una quarta visita. Mary Poppins non può continuare ad andare e venire in eterno. E, a parte questo, non dimentichiamoci che il tre è un numero fortunato. Chi ha già fatto la conoscenza di Mary Poppins riconoscerà anche molti altri personaggi che appaiono qui. E chi non li conosce, se vuole saperne di più, li può trovare nei volumi precedenti (ivi, 570).

Creatura di soglia che appartiene al mondo dell'incantamento e delle metamorfosi, Mary Poppins è dissacrante, ironica, spietatamente intelligente e capace di infrangere tabù sociali e ipocrisie. La maggior parte degli adulti – fatta eccezione per quelli 'speciali', ossia coloro che non hanno dimenticato la saggezza profonda dell'infanzia – crescendo si sono via via allontanati dalla dimensione del mistero, della leggerezza, del volo, della sospensione, del sogno, dell'inconscio, dell'indicibile, di tutto ciò che rappresenta l'età dell'infanzia.

Mary Poppins incarna un personaggio complesso, una figura di confine sempre pronta ad andarsene in volo così com'è arrivata.

Indecisa se varcare o meno la soglia, se stare dentro o fuori dalla porta, se far parte del mondo reale o del cielo la governante possiede dei tratti sciamanici. In quanto sciamana, Mary Poppins sembra non possedere alcun passato né avere innanzi a sé un futuro, le sue origini rimangono sconosciute, l'unica cosa che si sa è che è arrivata in casa Banks con il vento dell'Est. Come per ogni altra figura liminare anche l'identità di Mary Poppins è difficilmente definibile: conosce il linguaggio degli uccelli, conversa con le stelle, entra in contatto con il cosmo, è una creatura impertinente le cui qualità sono in grado di suscitare subbuglio in coloro che le stanno attorno, possiede tratti magici che non appartengono al comune mondo reale, mette in crisi (gli adulti, non i bambini), sovverte le regole comuni, conduce verso l'ignoto, il mistero e il fantastico. Con questa *nanny* ogni tipo di barriera viene infranta, i confini vengono oltrepassati, si aprono i cancelli, ci si trasforma in personaggi di un dipinto, l'immaginazione coincide con la realtà. Con Mary Poppins la realtà supera di gran lunga la fantasia. Figura con un lato oscuro, sovversiva, anzi eversiva, Mary Poppins possiede qualcosa di inquietante e sinistro, di malinconico e oscuro: in lei è riposta la sapienza, meravigliosa e terribile, dell'universo e dell'unione cosmica di tutto il creato e le creature. Nel primo volume di Mary Poppins i gemelli John e Barbara, di nove mesi, stanno parlando tra loro nella culla e l'unica a capire quello che dicono è Mary Poppins, perché Mary Poppins conosce la lingua dell'universo, di tutto ciò che è connesso. Poi, crescendo, si perde questa capacità e gli adulti si dimenticano di essere stati parte di questa comunione cosmica.[5] Le storie, in particolare le fiabe, sono uno scrigno di sapienza dal fondo del quale gli archetipi parlano all'umanità, espressione della parte più profonda della psiche. *Re-storying* è il termine coniato da Travers in un articolo del 1983, *Re-storyng the Adult* – confluito nell'illuminante raccolta di saggi e articoli sul mito e le fiabe, *What the bee knows* (Travers 1989) –, per significare il ripristino, il ritorno a un qualcosa di perduto (*restore*) dell'adulto (che ha dimenticato quello che sapeva da bambino) attraverso le storie (*story, stories*): immergendosi nella profondità delle storie, nel mito, l'adulto può ritrovare quella connessione cosmica che aveva nell'infanzia.

[5] Nel capitolo *I bambini della storia* in *Mary Poppins al parco* c'è un episodio metanarrativo in cui si scambiano i livelli della fiaba e della realtà, per un momento gli adulti ricordano la connessione con l'universo che si ha nell'infanzia e poi si dimentica.

Storia editoriale in Italia

I libri di Mary Poppins furono tradotti quasi tutti a ridosso della loro uscita dalla casa editrice Bompiani:

- Travers, P.L. (1935) *Mary Poppins* [*Mary Poppins*, 1934], trad. it. Letizia Bompiani. Milano: Bompiani.
- Travers, P.L. (1937) *Mary Poppins ritorna* [*Mary Poppins Comes Back*, 1935], trad. it. Letizia Bompiani. Milano: Bompiani.
- Travers, P.L. (1948) *Mary Poppins apre la porta* [*Mary Poppins Opens the Door*, 1943] trad. it. Letizia Bompiani e Clotilde Riccardi. Milano: Bompiani.
- Travers, P.L. (1964) *Mary Poppins nel parco* [*Mary Poppins in the Park*, 1952], trad. it. Bruno Oddera, Milano: Bompiani.
- Travers, P.L. (2003) *Mary Poppins e i vicini di casa*, [*Mary Poppins in Cherry Tree Lane*, 1982; *Mary Poppins and the House Next Door*, 1989] trad. it. Giorgia Grilli. Milano: Fabbri.

Successivamente, le traduzioni sono confluite nel catalogo Rizzoli e hanno continuato a essere ristampate così com'erano fino a tempi recenti. Molto datate (Jane e Michael sono Michele e Giovanna, Cherry Tree Lane è tradotto Viale dei ciliegi, ecc.) e spesso filologicamente poco accurate o tagliate, come succedeva di frequente in passato per le traduzioni, specie quelle dei libri per ragazzi. In genere l'occasione per investire nel progetto di una nuova traduzione di testi considerati classici è data dall'approssimarsi della scadenza dei settant'anni dalla morte dell'autore, e dunque dal passaggio nel pubblico dominio della sua opera, libera dalla protezione conferita dal diritto d'autore che ne permette l'utilizzazione (e dunque anche la traduzione), senza restrizioni, ricadendo di fatto nel patrimonio collettivo (per fare un solo esempio, sempre per Bompiani, così è stato per la nuova traduzione del *Piccolo Principe*, che in Italia era l'unica autorizzata dal 1949 fino al 2014, alla scadenza dei settant'anni dalla morte dell'autore).

Nel caso di P.L. Travers, morta nel 1996, le sue opere diventeranno di pubblico dominio solo nel 2066. Rizzoli quindi, pur continuando a detenere i diritti di traduzione delle sue opere, ha deciso nel 2017 di rilanciare i libri di Mary Poppins e di investire in un progetto di nuove traduzioni che dessero nuovo smalto (necessario!) all'immortale eroina. Non è escluso che tra i motivi della decisione di rispolverare i volumi di Mary Poppins abbia contato il recente sequel cinematografico *Il ritorno di Mary Poppins*, del 2018, con Emily Blunt nei panni della celebre tata. Inizialmente l'operazione si

è limitata al primo volume della serie, *Mary Poppins*, la cui nuova traduzione è stata affidata a Marta Barone e la pubblicazione è avvenuta nel 2018. Questa pubblicazione è stata preceduta da un altro libro di Travers senza Mary Poppins, *Vado per mare, vado per terra* (*I go by sea, I go by land*) del 2016 e seguita dal volume *In cucina con Mary Poppins* (*Mary Poppins in the kitchen*), del 2021, sempre tradotti da Marta Barone.

Nel 2022 i tempi erano evidentemente maturi per affrontare un progetto di ritraduzione dei restanti cinque volumi della saga di Mary Poppins, in quella che Beatrice Masini durante il convegno *Ritradurre la letteratura per ragazzi* che si è tenuto all'Università di Trento nel dicembre del 2023 ha definito con una formula efficace un'«operazione di manutenzione» del catalogo ossia una rivalutazione dello stato corrente e una revisione periodica di quelle traduzioni, spesso molto vecchie, che riguardano autori fondamentali per la casa editrice.

Il secondo volume, *Il ritorno di Mary Poppins* è stato affidato sempre a Marta Barone, il terzo e il quarto (*Mary Poppins apre la porta* e *Mary Poppins al parco*) sono stati affidati a me e gli ultimi due (*Mary Poppins in Cherry Tree Lane* e *Mary Poppins e i vicini di casa* – molto più brevi rispetto ai primi quattro) ad Anna Rusconi e Isabella Zani.

Questo progetto di nuova traduzione è stato dunque un lavoro corale di varie traduttrici, che si sono coordinate passandosi via via la staffetta. Si trattava di restituire ai libri di Mary Poppins tutta la freschezza e la profondità, con accuratezza filologica, tenendo anche conto dell'ipertestualità di testi come quelli di Travers, che rimandano di continuo, in un raffinato intarsio, a fiabe, *nursery rhymes*, personaggi mitologici e storici del repertorio anglosassone, ma non solo, della letteratura per ragazzi, per non parlare dei numerosi giochi di parole e filastrocche.

Tale accurato lavoro di restituzione dei testi di Travers a tutto il loro splendore ha riservato non poche sorprese. La più eclatante: la constatazione che la traduzione italiana del primo volume di Mary Poppins (del 1937) circolata fino al 2017 conteneva una prima versione di un capitolo controverso, *A bad Tuesday*, che l'autrice aveva revisionato in due fasi successive, nel 1972 e nel 1980, fino a modificare radicalmente il testo e l'illustrazione di corredo. La nuova traduzione ha così permesso di ripercorrere la storia dei volumi di Mary Poppins anche dal punto di vista delle riscritture della stessa autrice, in particolare per quanto riguarda questo particolare capitolo. *A bad Tuesday* è un capitolo contenuto nel primo libro di Mary

Poppins, pubblicato nel 1934, in cui Mary Poppins, con l'aiuto di una bussola, accompagna i bambini Banks in un viaggio intorno al mondo. In un lampo, Jane e Michael sperimentano la varietà dell'umanità ai quattro capi del mondo. Agitando la bussola, vengono trasportati al Polo Nord dove incontrano una famiglia eschimese; poi, al polo Sud, dove incontrano una famiglia di africani dalla pelle scura; in Oriente i bambini vengono accolti da un mandarino cinese e da una tribù di indiani nella loro ultima destinazione a Ovest. Tutti i personaggi di questa avventura sono amici di Mary Poppins. Il capitolo illustra la varietà della vita umana su questo pianeta e la possibilità per tutti gli esseri umani, nonostante le differenze socio-culturali, di intendersi e stringere amicizia: una lezione di apertura e di disponibilità verso le usanze e le culture altrui.

Tuttavia, molti anni dopo la sua prima pubblicazione, la storia subì due modifiche per motivi di sensibilità culturale riferiti alla rappresentazione di determinati stereotipi 'razziali'. La prima revisione, del 1972 (cfr. Schwartz 1974), ha lasciato inalterata la trama del racconto, ma è intervenuta soprattutto sul linguaggio usato dalle persone di pelle nera, una specie di dialetto americano del sud e sull'utilizzo di termini come *negro* e *picaninny* (negretto, moretto) riferito al bambino che tiene in braccio una *negro lady* che parla in un dialetto americano del Sud, ride sguaiatamente e offre a tutti un'anguria.

La seconda revisione, più sostanziale, è avvenuta nel 1981, allorché la San Francisco Public Library rimosse i libri di Mary Poppins dai suoi scaffali a causa di descrizioni e stereotipi ritenuti razzisti e di un trattamento considerato *derogatory* delle minoranze. A destare particolare preoccupazione era appunto il capitolo *A bad Tuesday*. L'autrice ha riscritto il capitolo per l'edizione riveduta del 1981 del libro, sostituendo i personaggi etnicamente stereotipati con animali esotici e facendo rifare a Mary Shepard la relativa illustrazione. Nei suoi commenti pubblici sulle revisioni Travers ha adottato un atteggiamento difensivo:

> Well, what more can I say? I would not like to think that by not having the first book, children are defrauded of the rest of the canon which nowhere touches upon «minorities». Indeed, it is fair to ask whether that word «minorities», so bravely defended nowadays, is not in itself a pejorative label. It could even be that those for whom it has been invented would prefer not to have it thrust upon them.
> Even so, without at all apologizing to anybody for anything – what I have written I have written – I have, for a reason of my own, remade the essential

> part of the chapter «Bad Tuesday», and now await, with some interest, outcries from such «minorities» as Polar Bears, Macaws, Dolphins, Pandas.
> I will tell you what that reason is. Oddly enough, it is a gesture of gratitude, wry but valid, to the valiant protestors. For, because of them, I found it necessary to reread the complete book, a thing I had never wholly done, for I was not given the opportunity at the outset of correcting the proofs. Had I done so I would have found, in another story, an ethical mistake, now altered –one word only, no one will find it – a mistake that to me immeasurably out-weighs any imagined slight to a minority. It is my good fortune that the protestors either did not see it or, what is more probable, passed it by as a thing of naught. In a word, one may in error tell any lie – or half-truth, which perhaps is worse – as long as one takes care not to step on anyone's corn.
> Poor children! Sometimes we do too little for them. Sometimes we do too much (Moore e Travers 1982, 217)[6].

Già oggetto di critiche per quanto riguarda la rappresentazione stereotipata di etnie e culture diverse, Travers ha dunque riscritto il capitolo relativo al giro del mondo sostituendo gli animali alle popolazioni. La prima edizione tradotta da Letizia Bompiani si rifaceva al primo testo, quella più recente di Barone al testo riscritto negli anni Settanta – anche se nella nuova edizione Rizzoli era rimasta l'illustrazione originale! (cfr. fig. 1 e 2)

[6] In una lettera in risposta alle critiche mossegli per la rappresentazione ritenuta poco rispettosa delle «minoranze» (più che altro di popolazioni non occidentali), Travers non si capacita di come il racconto di *A bad Tuesday* possa essere tacciato di razzismo, ma concede che forse è l'aspetto vendicativo incarnato dai quattro esponenti del Nord, del Sud, dell'Est e dell'Ovest quando Michael usa la bussola di Mary Poppins senza permesso e, come in un incubo: «There were four gigantic figures bearing down towards him: the Eskimo with a spear, the Nigro Lady with her husband's huge club, the Mandarin with a great curved sword, and the Red Indian with a tomahawk. They were rushing upon him with from all four quarters of the room with their weapons raised above their heads, and instead of looking kind and friendly has they had done that afternoon, they now seemed threatening and full of revenge. They were almost on top of him, their huge, terrible, angry faces looming nearer and nearer», (versione originale del 1934, Travers 1934, cit. in Moore e Travers 1982, 212).

Figura 1 – Edizione del 1934

Figura 2 – Edizione del 1971

A ben vedere, una lettura a tappeto dei libri di Mary Poppins permette di *inciampare* in svariate occasioni in un linguaggio che oggi verrebbe considerato come minimo stereotipato, politicamente scorretto e poco rispettoso delle altre culture, se non addirittura razzista. Sono quasi sempre osservazioni mordaci per rimproverare un comportamento indisciplinato o sconveniente da parte dei bambini. Per fare qualche esempio:

Mary Poppins:
Michael's mother says: «You will not behave like a Red Indian, Michael» (Travers 1934, 135).
«Non comportarti come un selvaggio, Michael», disse la madre (Travers 2024, 155).

Mary Poppins Comes Back:
«Not one step will you go out of this room this afternoon or I'm a China-man» (Travers 1935, 189).
«Non farai un passo fuori da questa casa oggi, o io vengo dalla Cina!» (Travers 2024, 213).

«I would rather», she remarked with a sniff, «have a family of Cannibals to look after. They'd be more human» (Travers 1935, 293).
«Preferirei» osservò MP arricciando il naso «dovermi occupare di una famiglia di cannibali. Sarebbero più umani!» (Travers 2024, 336).

«A Zulu would have better manners» (Travers 1935, 297).
«Quei famosi cannibali sarebbero più educati» (Travers 2024, 339).

Mary Poppins opens the door:
«And what may I ask, are you all doing – running about in the Park at night and looking like Blackamoors?» (346).
«Si può sapere che ci fate in giro per il parco di notte? E che cosa sono quei musi neri?» (Travers 2024, 393).

Mary Poppins in the Park:
«You look like a couple of Blackamoors!» (547).
«Sembrate due selvaggi!» (Travers 2024, 619).

«I understand that you're behaving like a Hottentot!» (610).
«Capisco perfettamente che ti stai comportando come un ottentotto» (Travers 2024, 695).

Ma è soprattutto nelle prime pagine di *Mary Poppins apre la porta* che troviamo un'infilata di termini che oggi verrebbero considerati *derogatory*:

Mrs Brill: «The Sweep? On Baking Day? No, you dont! I'm sorry to give you notice, ma'am. But if that **Hottentot** goes into the chimney, I shall go out of the door! Ow! Let me go, you **Hindoo**!» (Travers 1943, 340).

Mrs Brill: «Lo Spazzacamino? Proprio oggi che devo infornare il pane? Eh, no! Mi rincresce molto, signora, ma se questo ottentotto si infila su per il camino, io prendo la porta e me ne vado! […] Ehi! Lasciami andare, musonero!» (Travers 2024, 386).

Ellen: «Don't touch me, **you black heathen**!» she screamed in a terrified voice (Travers 1943, 340).
«Non mi toccare, baluba!» strillò lei atterrita.
(Travers 2024, 386).

Singolare che di recente il British Board of Film Classification (BBFC), l'ente pubblico preposto a classificare i titoli audiovisivi in base a criteri di adeguatezza nei confronti del pubblico a cui sono rivolti, ha deciso di rivedere la categoria in cui il film Disney del 1964 era catalogato[7]. Finora, infatti, il capolavoro con Julie Andrews rientrava nella fascia U, che sta per Universal, quindi un film adatto a tutti; ora, invece, è passato alla fascia PG, *Parental Guidance*, ovvero è ora un titolo per cui si consiglia la presenza di un adulto nella visione da parte dei minori. Quella che si è modificata nel tempo è la

[7] Si veda https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-68402362.

sensibilità a un certo tipo di linguaggio discriminatorio utilizzato dall'ammiraglio Boom, che usa la parola «ottentotto» in un paio di occasioni per riferirsi agli spazzacamini che ballano sul tetto (mentre nei libri, come si vede dagli esempi citati sopra, il termine «ottentotto» viene usato una volta dalla stessa Mary Poppins e l'altra dalla cuoca). Comunque sia, l'operazione condotta da Rizzoli dimostra che possiamo stare abbastanza tranquilli che, nonostante tutto, i libri di Mary Poppins, così come quelli di Roald Dahl o di Mark Twain, continueranno a essere letti e tradotti senza piegarsi a una riscrittura che ne cancelli le tracce dell'epoca di appartenenza in nome di una rinnovata prospettiva culturale e di una mutata sensibilità: i classici sono tali anche perché provengono da un determinato contesto storico di cui sono testimoni ed eredi. Sta alla coscienza moderna storicizzare mentalità, atteggiamenti e linguaggi e trasmettere ai giovani lettori la consapevolezza dei cambiamenti di sensibilità e prospettive avvenuti nell'evoluzione delle nostre società.

Bibliografia

Bergsten, Staffan (1980) *Mary Poppins tra mito e realtà*. Torino: Emme.

Flanagan, Caitlin (2005) "Becoming Mary Poppins. P.L Travers, Walt Disney, and the Making of a Myth". «The New Yorker», 9.12.2005.

Grilli, Giorgia (2007) Myth, Symbol and Meaning in 'Mary Poppins'. The governess as provocateur. New York: Routledge.

Moore, Robert B. e P.L. Travers (1982) "Mary Poppins: two points of view: A Letter from a Critic, by Robert B. Moore & A Letter from the Author, by P.L. Travers". «Children's Literature», 10: 210-217.

Schwartz, Albert V. (1974) "Mary Poppins revised: an interview with. P.L. Travers". in «Interracial Books for Children», 5.3: 1-4.

Sibley, Brian (2013) «Writer Brian Sibley on Saving Mr Banks and the unmade sequel to Mary Poppins». «The Standard», 29.11.2013
https://www.standard.co.uk/culture/film/writer-brian-sibley-on-saving-mr-banks-and-the-unmade-sequel-to-mary-poppins-8966198.html

Travers, Pamela Lyndon (1935) *Mary Poppins* [*Mary Poppins*, 1934], trad. it. Letizia Bompiani. Milano: Bompiani.

Travers, Pamela Lyndon (1937) *Mary Poppins ritorna* [*Mary Poppins Comes Back*, 1935], trad. it. Letizia Bompiani. Milano: Bompiani.

Travers, Pamela Lyndon (1948) *Mary Poppins apre la porta* [*Mary Poppins Opens the Door*, 1943], trad. it. Letizia Bompiani e Clotilde Riccardi. Milano: Bompiani.

Travers, Pamela Lyndon (1964) *Mary Poppins nel parco* [*Mary Poppins in the Park*, 1952], trad. it. Bruno Oddera, Milano: Bompiani.

Travers, Pamela Lyndon (1989/1993) *What the bee knows, Reflection on Myth, Symbol and Story*, Penguin Books.

Travers, Pamela Lyndon (2003) *Mary Poppins e i vicini di casa*, [*Mary Poppins in Cherry Tree Lane*, 1982; *Mary Poppins and the House Next Door*, 1989], trad. it. Giorgia Grilli. Milano: Fabbri.
Travers, Pamela Lyndon (2010) *Mary Poppins, The Complete Collection*. New York: HarperCollins Publishers.
Travers, Pamela Lyndon (2019) *La sapienza segreta delle api* [*What the bee knows, Reflection on Myth, Symbol an Story*], a cura di Cesare Catà. Macerata: Liberilibri.
Travers, Pamela Lyndon (2024) *Mary Poppins, La raccolta completa* [*Mary Poppins, The Complete Collection*], tr. it. Marta Barone, Simona Mambrini, Anna Rusconi, Isabella Zani. Milano: Rizzoli.

Chiara Denti, Valeria Illuminati

Il pianeta degli alberi di Natale di Gianni Rodari varca le Alpi: storia traduttiva ed editoriale delle versioni Hachette (1980) e Rue du Monde (2009)

L'articolo presenta un'analisi comparativa delle due versioni francesi del Pianeta degli alberi di Natale *(1962) di Gianni Rodari, forse uno dei romanzi meno conosciuti dell'autore ma una delle poche opere rodariane che può contare su una ritraduzione in lingua francese. Dopo aver contestualizzato Rodari nel panorama letterario e editoriale italiano e dopo aver ripercorso la storia della sua importazione nel mondo francofono, verranno prese in esame le traduzioni del romanzo. L'analisi si concentrerà sia sul testo sia sull'apparato peritestuale, attraverso lo studio comparativo di alcuni aspetti chiave, come la dimensione culturale del romanzo e la creatività linguistica di Rodari. La riflessione traduttologica condotta si propone di indagare le ragioni della ritraduzione con uno sguardo ampio, che mira a integrare all'analisi testuale e linguistica una prospettiva editoriale e un approccio sociologico alla traduzione, al fine di mettere in luce l'importanza del contesto socio-culturale e sottolineare la complessità del processo ritraduttivo e delle motivazioni che ne sono alla base.*

Parole chiave*: Gianni Rodari, Il pianeta degli alberi di Natale, ritraduzione, Hachette, Rue du Monde.*

This article presents a comparative analysis of the two French versions of Gianni Rodari's Il pianeta degli alberi di Natale *(1962), probably one of his lesser-known novels, but one of his few works retranslated into French. After contextualising Rodari in the Italian literary and publishing field, we shall illustrate the conditions under which his literary production was imported into the French-speaking world, before examining the two French translations. The analysis will consider both the text and the peritexts, through the comparative study of some key issues, such as the cultural dimension of the novel and Rodari's linguistic creativity and experimentation. The study investigates the reasons for retranslation with a broad perspective, attempting to integrate an editorial angle and a sociological approach to translation. This aims at highlighting the importance of the socio-cultural context, while also emphasising the complexity of the retranslation process and its underlying motives.*

Keywords*: Gianni Rodari, Il pianeta degli alberi di Natale, retranslation, Hachette, Rue du Monde.*

Introduzione

Da oltre mezzo secolo, il nome di Gianni Rodari è indissolubilmente legato alla letteratura italiana contemporanea destinata al pubblico più giovane[1], una produzione che ha contribuito a rinnovare e a

[1] All'interno di questo contributo verranno utilizzate varie formulazioni terminologiche per riferirsi alla produzione letteraria destinata al pubblico più giovane, tradizionalmente definita «letteratura per l'infanzia» o «letteratura per

rivoluzionare in modo significativo a partire dagli anni Cinquanta, tanto da essere oggi uno dei grandi classici della cultura letteraria e pedagogica italiana del Novecento (Boero 2000, 717). Se la popolarità di Rodari in Italia è innegabile, il destino e il successo editoriali fuori dai confini nazionali hanno seguito un percorso meno lineare, diversificato e fortemente condizionato anche dai diversi contesti di importazione (cfr. Boero et al. 2002; De Florio 2019; Alborghetti 2023).

Il diverso status di cui godono tanto Rodari quanto la sua opera in Italia e all'estero permette di sviluppare una serie di riflessioni legate alla circolazione transnazionale della produzione destinata al giovane pubblico. La centralità dell'atto traduttivo, inteso come complesso processo di mediazione linguistica, editoriale e culturale, emerge chiaramente nel destino e nel successo – o meno – di Gianni Rodari all'estero, rendendo l'autore e la sua produzione un caso particolarmente interessante per indagare i rapporti tra (ri)traduzione e ricezione dei testi (cfr. Alborghetti 2023), nonché la pratica ritraduttiva in quanto tale.

A partire dalla storia traduttiva e editoriale di Rodari in ambito francofono, dove soprattutto in anni recenti la sua importazione è stata legata a specifici progetti editoriali e culturali (cfr. Denti e Illuminati 2021), l'analisi ha l'obiettivo di esplorare la ritraduzione come pratica editoriale e linguistico-testuale, indagando in particolare il processo ritraduttivo quando a esserne oggetto è un testo che non gode dello status di classico nella lingua-cultura di arrivo. Anche nella produzione destinata al pubblico più giovane, la ritraduzione interessa infatti maggiormente le opere canonizzate, fenomeno a cui sono consacrati la maggior parte degli studi in materia (cfr. ad esempio Douglas e Cabaret 2014 e i saggi riuniti nel volume, Pederzoli 2011a, Lévêque 2016), sebbene non manchino casi di ritraduzione per opere meno "legittimate" (cfr. Pederzoli in questo volume, Pederzoli 2011b, 2013).

Pratica utilizzata nella traduzione della letteratura destinata al giovane pubblico fin dall'Ottocento[2], la ritraduzione permette di

ragazzi». Tale scelta è legata alla volontà di utilizzare una lingua quanto più possibile ampia e inclusiva, cercando al contempo di rappresentare anche sul piano linguistico la diversità di destinatari che la contraddistingue.

[2] Nières-Chevrel (2008) sottolinea come nella varietà terminologica che accompagna la traduzione, l'espressione «nuova traduzione» mette l'accento sull'attenzione verso il testo tradotto: «à partir de 1840, on rencontre plusieurs

valorizzare l'atto stesso del tradurre (Lévêque 2016, 10) e si impone come «phénomène historiquement marqué» (Collombat 2004, 8), fenomeno storicamente connotato che riflette e rivela la storicità intrinseca del processo traduttivo (cfr. Peeters e Van Poucke 2023), rispecchiando le diverse – e mutate – condizioni storiche, sociali e culturali in cui una traduzione viene prodotta.

La dimensione diacronica in cui si inscrive l'atto (ri)traduttivo permette inoltre di studiare l'evoluzione delle norme linguistiche e traduttive, come siano cambiate e come varino in base alla cultura ricevente e alle diverse circostanze storiche e politiche al suo interno, soprattutto quando si traduce per il giovane pubblico (Du-Nour 1995). Nel caso della letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze, il suo specifico destinatario richiederebbe infatti alle nuove traduzioni di aderire alle norme linguistiche più recenti e di adattarsi «to target language norms more extensively than any other kind of text» (ivi, 330)[3] per adeguarsi alle diverse e limitate competenze dei giovani lettori e lettrici. La dimensione metalinguistica della ritraduzione e la possibilità di adottare una prospettiva diacronica nel suo studio mettono in luce, amplificandolo, ciò che accade quando si (ri)traduce per il pubblico più giovane e permettono di acquisire una maggiore consapevolezza della specificità della ricezione dei testi tradotti da parte del pubblico più giovane (Cabaret 2014, 12). In questo senso, lo studio della ritraduzione, rivelando come la nostra immagine di infanzia sia cambiata nel tempo, consente di osservare anche l'evoluzione del rapporto tra la società e l'idea di infanzia stessa (ivi, 17, cfr. Douglas 2014, 320), nonché i termini e le modalità in cui si articola tale rapporto. In particolare, consente di prendere in considerazione elementi cruciali che entrano in gioco nel processo (ri)traduttivo quali i diversi modelli linguistici che la società propone ai lettori e alle lettrici più giovani, nonché questioni di natura ideologica legate ai valori sociali e morali da trasmettere loro (Cabaret 2014, 17). Nella sua complessità – di modalità, pratiche, motivazioni – e diacronicità, la ritraduzione offre anche la possibilità di studiare i rapporti e gli scambi tra lingue e culture, la loro storia e la loro evoluzione, in una complessa dinamica in cui le relazioni tra testi si intrecciano con la dimensione storica e con fattori contestuali, inclusi i concetti di identità e alterità (Peeters e Van Poucke 2023, 12).

expressions qui valorisent les traductions. […] L'affirmation de traduction nouvelle […] met l'accent sur le soin accordé au texte publié» (26).

[3] «Alle norme linguistiche di arrivo in modo più marcato rispetto a qualsiasi altro tipo di testo» (trad. nostra).

Alla luce del quadro teorico delineato, la riflessione traduttologica condotta nel presente studio mira innanzitutto a indagare le ragioni della ritraduzione con uno sguardo ampio, che superi la mera dimensione linguistico-testuale. Sebbene questa rimanga fondamentale, l'analisi si propone di integrare una prospettiva editoriale e un approccio sociologico alla traduzione, al fine di mettere in luce l'importanza del contesto socio-culturale, inclusi il momento storico e la sede editoriale, e sottolineare la complessità del processo ritraduttivo e delle motivazioni che ne sono alla base. Partendo dalla ricca riflessione sulla ritraduzione[4] e sulla (ri)traduzione della letteratura per il giovane pubblico, e attingendo anche alla storia dell'editoria e alla sociologia della traduzione, lo studio cerca così di operare una sintesi tra quelli che Peeters e Van Poucke (2023, 12) definiscono approcci e prospettive «inward», incentrati sulle dinamiche testuali della ritraduzione, e approcci e prospettive «outward», il cui focus è sulle dinamiche storiche e contestuali della ritraduzione e sui fattori socio-culturali che entrano in gioco (ibid.).

Se la ritraduzione è dunque un fenomeno articolato e sfaccettato, ampliare la prospettiva di indagine per includere anche piste meno battute (cfr. ivi, 14-17) permette di coglierne meglio la complessità. Oltre a interrogare le ragioni e gli obiettivi della ritraduzione, lo studio prende pertanto in considerazione una serie di elementi esterni o extra-testuali, concentrandosi in particolare sulla sede editoriale, le istanze traduttive coinvolte e il contesto culturale e storico-socio-politico in cui si inserisce l'operazione (ri)traduttiva. Un primo punto interessante è quindi determinare quanto sia estesa l'attività ritraduttiva che interessa le opere di Rodari in lingua francese e quali testi ha privilegiato. Elementi altrettanto cruciali sono rappresentati dal momento in cui la ritraduzione avviene, da quali soggetti – in particolare case editrici e traduttori e/o traduttrici – si sono fatti non solo promotori ma anche carico di tale operazione, e quale ruolo hanno svolto i diversi attori coinvolti. Dopo aver collocato Rodari nel panorama letterario e editoriale italiano e dopo aver ripercorso la storia della sua importazione nel mondo francofono attraverso la pluralità di pratiche editoriali che interessano le sue opere (traduzione, riedizione, ritraduzione), l'analisi si concentrerà sul *Pianeta degli alberi di Natale*, uno dei rari testi a essere stato oggetto di ritraduzione all'inizio del nuovo millennio.

[4] Per una rassegna bibliografica approfondita si vedano ad esempio i contributi di Monti (2011) e Peeters e Van Poucke (2023).

Gianni Rodari classico per l'infanzia

Nato nel 1920 a Omegna, piccolo paese piemontese nei pressi del lago d'Orta, nel secondo dopoguerra Rodari si dedica all'attività di giornalista – scriverà, tra gli altri, sulle pagine de «L'Unità» e di «Paese sera» –, a cui affianca quella di autore di testi destinati a giovani lettori e lettrici, senza abbandonare l'insegnamento e l'interesse per la pedagogia e i problemi della scuola[5]. L'avventura di Rodari come autore per l'infanzia inizia nel 1947 proprio dalle pagine del quotidiano milanese «L'Unità», componendo poesie, filastrocche e rime per la rubrica «La domenica dei piccoli». Tre anni più tardi si trasferisce a Roma dove fonda e dirige con Dina Rinaldi il periodico per ragazzi «Il Pioniere», sempre legato al Partito comunista, esperienze che nutriranno anche la sua produzione successiva (Boero 2000, 720).

Gli anni Sessanta e Settanta sono un momento chiave. Nel 1960, la pubblicazione da parte di Einaudi della prima edizione di *Filastrocche in cielo e in terra*, illustrata da Bruno Munari, non solo porta allo scrittore la popolarità presso il grande pubblico, «entrando a buon diritto nella scuola e nelle case di tanti bambini» (ivi, 722), ma dà anche avvio a un processo di legittimazione critica e culturale, che raggiungerà il suo apice con la vittoria del prestigioso Premio Hans Christian Andersen nel 1970.

Nell'intreccio tra storia personale e letteraria, l'impegno come giornalista politico in testate vicine al Partito comunista, al quale aveva aderito nel 1944, e lo sguardo sempre attento, in grado di cogliere i cambiamenti sociali, politici, economici e letterari che stavano attraversando e rivoluzionando la cultura italiana, hanno segnato tutta la sua produzione. La profonda dimensione etica e civile che permea i testi rodariani si coniuga così a un dialogo creativo che mette al centro bambini e bambine (cfr. Alborghetti 2023). Nella varietà di generi testuali che tocca, la ricca produzione spazia da racconti e romanzi a filastrocche, poesie e rime, fino a includere la *Grammatica della fantasia*, unico volume teorico dello scrittore, dedicato – come recita il sottotitolo – «all'arte di inventare storie» con e per i bambini, in cui Rodari rivendica il valore dell'immaginazione e il ruolo

[5] Per una biografia approfondita di Gianni Rodari, tra i numerosi contributi che sono stati dedicati all'autore e alla sua opera, si vedano ad esempio Argilli (1990), Boero (2020), Roghi (2020).

educativo della fantasia. Nell'intera opera rodariana, le questioni etiche, sociali, politiche e civili vengono così affrontate ricorrendo a una pluralità di strategie narrative (domande retoriche, finali aperti, riferimenti culturali, giochi di parole e invenzioni linguistiche, nomi e caratterizzazione dei personaggi, ecc.) che, sfruttando il potenziale creativo della lingua, permettono a Rodari di instaurare un dialogo con i giovani lettori e lettrici e coinvolgerli (Alborghetti 2023).

L'opera di Rodari ha lasciato un'impronta indelebile sulla cultura e la letteratura italiane, non solo per l'infanzia, e il suo status di classico moderno sembra ormai consolidato e indiscusso, almeno in Italia. La longevità letteraria insita nello status stesso di classico è garantita non solo dalla legittimazione da parte delle istanze critico-letterarie e pedagogiche, ma anche da una presenza editoriale lunga e costante assicurata dalle case editrici. I volumi di Rodari sono infatti ancora oggi ampiamente disponibili in libreria grazie a una serie di iniziative portate avanti negli anni tanto da Editori Riuniti, editore "storico" di Rodari, vicino al Partito comunista, quanto da Einaudi, che attraverso il gruppo editoriale El/Emme/Einaudi Ragazzi detiene i diritti per l'opera omnia di Rodari e (ri)pubblica costantemente i libri dell'autore in collane e formati diversi. Le numerose iniziative organizzate per celebrare il centenario della sua nascita nel 2020 ne testimoniano la popolarità inesauribile: dai siti dedicati all'autore e all'evento[6], al numero monografico della rivista specializzata in letteratura per l'infanzia *Andersen* (Andersen 2019), fino alla pubblicazione da parte di El/Emme/Einaudi Ragazzi di edizioni "speciali" dei testi rodariani riunite nella collana LE NOVITÀ DEL CENTENARIO[7]. Tali edizioni celebrative delle opere principali dell'autore rientrano nella più ampia e massiccia campagna promozionale e commerciale lanciata dal gruppo editoriale, strategia in cui si inseriva anche una vasta operazione di vendita dei diritti di traduzione su larga scala[8]. Nonostante la sua portata e pur colmando lacune significative nella ricezione di Rodari e della sua opera fuori dai confini italiani, l'ambiziosa operazione editoriale e culturale intrapresa dalla casa

[6] Cfr. i siti https://www.rodari2020.it/index.html; https://100giannirodari.com/.
[7] Cfr. il sito https://100giannirodari.com/categoria-opere/categoria/novita/.
[8] Sul sito dedicato al centenario della nascita di Rodari è disponibile un catalogo dettagliato – ma non necessariamente esaustivo – realizzato dall'editore che precisa quali diritti, per quali testi e per quali lingue sono stati venduti (https://100giannirodari.com/wp-content/uploads/2019/03/Rodari-Foreign-Rights-Bologna-2019.pdf).

editrice non è certamente riuscita a recuperare interamente il ritardo nella ricezione.

La (s)fortuna di Rodari in Francia

In un saggio del 1983 consacrato alla ricezione di Rodari, Roger Salomon – traduttore storico ma anche critico e fine interprete della produzione rodariana nell'area francofona – confessa che il titolo più calzante per il proprio contributo sarebbe stato «La sfortuna di Rodari in Francia» (Salomon 1983, 73). Infatti, se, com'è noto, l'opera di Rodari riscuote fin da subito un successo a dir poco clamoroso in Unione Sovietica e negli altri Paesi dell'Europa orientale, la sua importazione oltralpe è stata invece un fenomeno lento, frammentario e contrassegnato da una certa resistenza del mondo editoriale e culturale. E del resto, come ricorda Marcello Argilli in relazione al contesto italiano, quando Rodari comincia a scrivere, all'inizio degli anni Cinquanta, «per conoscerlo bisognava essere di sinistra e avere il cervello buttato alla letteratura giovanile. Era più conosciuto all'estero, nei Paesi socialisti, che da noi» (Argilli, citato in Roghi 2020, 92).

Se in quel periodo Rodari è senza dubbio il «più noto scrittore italiano» a Mosca e le traduzioni dei suoi testi circolano a ritmo rapido e incalzante nei Paesi dell'ex blocco sovietico (Cicala 2012, 155), dovranno passare ancora una ventina d'anni – ventitré, per l'esattezza – perché la produzione rodariana oltrepassi le Alpi. Di questa lunga assenza, Roger Salomon ha rintracciato le motivazioni fornendo una diagnosi accurata dell'insieme di cause e concause che hanno determinato il riconoscimento tardivo dell'opera rodariana in Francia (Salomon 1983). Stando alla sua ricostruzione, Rodari resta pressoché sconosciuto fino al 1976, e questo principalmente per quattro ordini di motivi in cui si intrecciano ragioni culturali, ideologiche, letterarie e editoriali. Su questa «cospirazione del silenzio» (ivi, 81) pesa innanzitutto l'appartenenza di Rodari a una letteratura, quella italiana, poco conosciuta e ampiamente trascurata in quel momento dalla critica francese, ma anche il suo essere autore di libri per l'infanzia e, in quanto tale, scrittore "minore", ascrivibile a una sotto-letteratura giudicata inferiore rispetto alla letteratura *tout court*. È questa duplice veste di scrittore – straniero (italiano nella fattispecie) e per l'infanzia – a spiegare almeno in parte le ragioni della ricezione "sfortunata". Ma c'è dell'altro. L'importazione dell'opera rodariana viene senz'altro ostacolata anche dalla dimensione politica, dal chiaro posizionamento

ideologico dell'autore e della sua pedagogia militante. Convintamente comunista, Rodari viene visto con sospetto, se non con aperta ostilità dalla comunità intellettuale francese, compresi gli ambienti della «"sinistra elegante" (tipo «L'Express» e «Le Nouvel Observateur») che sono sempre stati accanitamente anticomunisti» (ivi, 78). Roger Salomon, infine, chiama in causa un aspetto di carattere più strettamente linguistico-testuale per spiegare la lunga assenza di Rodari nell'area francofona. Uno dei tratti fondanti e più originali della sua poetica, ovvero l'adesione a una lingua argutamente sovversiva, ha rappresentato paradossalmente un potente deterrente alla sua importazione. Chi traduce è chiamato a trasporre nel testo d'arrivo il sapiente lavoro di rottura dell'ordine linguistico, che a colpi di giochi di parole, invenzioni e infrazioni, scompagina e infrange regole e convenzioni, cosa che implica molto spesso un'operazione di vera e propria ri-creazione in fase traduttiva. È insomma anche a causa delle difficoltà di traduzione presenti in molte delle opere rodariane, della loro presunta intraducibilità, sempre secondo Salomon, che il pubblico francese farà la conoscenza di Rodari solo nella seconda metà degli anni Settanta. Una sorta di eccezione è rappresentata dalla traduzione del romanzo rodariano più popolare, *Les aventures de Ciboulet*, edita nel 1956 dall'editore La Farandole. Affidata ad Armand Monjo, questa prima traduzione costituirà tuttavia un'edizione «semiclandestina» destinata a scomparire ben presto dalla circolazione (ivi, 81). Nel 1976 escono simultaneamente due titoli rodariani: l'editore La Farandole, specializzato in letteratura per l'infanzia e legato al Partito comunista francese, pubblica *Jip dans le téléviseur* (*Gip nel televisore*) mentre *La tarte volante* (*La torta in cielo*) trova spazio nella storica collana BIBLIOTHÈQUE ROSE di Hachette. Sono proprio La Farandole e Hachette a pubblicare fino agli anni Novanta i testi di Rodari a cui, nel frattempo, anche altre realtà editoriali (lo Païs, Flammarion e Magnard) apriranno il loro catalogo. A innescare questo flusso traduttivo contribuisce in modo decisivo il ruolo di mediazione svolto da Roger Salomon, ma anche da studiosi e specialisti di letteratura per l'infanzia, che fungono da determinanti agenti di legittimazione. La versione francese di *Favole al telefono* viene alla luce proprio su impulso di Salomon, che lavora alla traduzione per sua iniziativa. Così il traduttore racconta la genesi delle *Histoires au téléphone*:

> Finita la traduzione delle *Favole al telefono* mi parve naturale farle pubblicare senza indugio. Senza indugio, una parola. Tutti gli editori cui mandai il

> dattiloscritto lo rifiutarono. Lo mandai allora a Marc Soriano, confidando nella sua notorietà e autorevolezza. Se ne mostrò entusiasta e scrisse subito alla direttrice della Farandole (Salomon 2002, 39).

L'intervento di mediazione di Marc Soriano, entusiasta e insistente sostenitore, garantisce a Salomon un contatto diretto con la direttrice della casa editrice che, pur dimostrandosi interessata, proporrà all'agente parigino di Einaudi un prudente acquisto «al dettaglio» per motivi – almeno così dice – di carattere principalmente finanziario (ibid.). Le *Histoires* usciranno così lentamente e col contagocce: una prima e striminzita selezione di diciannove favole (circa un terzo del volume italiano) risale al 1978 e, cinque anni dopo, sempre La Farandole pubblicherà una raccolta più corposa di cinquantuno storie. La vicenda della *Grammaire de l'imagination* non è in fondo molto diversa. Ancora una volta l'amico e traduttore si cimenta con la traduzione senza avere un editore alle spalle tanto che, in una lettera del 26 marzo 1976 indirizzata a Giulio Bollati, Rodari si preoccupa di mettere in sicurezza il lavoro di Salomon:

> Caro Bollati, saluti e abbracci a tutta la Ditta, eccetera. In particolare la presente è per avvertirci che il signor Roger Salomon [...], già traduttore delle "Favole al telefono" di prossima (si spera) edizione Farandole, sta lavorando alla traduzione dei miei libri seguenti:
> – Novelle fatte a macchina
> – Grammatica della fantasia.
> Ci siamo incontrati varie volte a Roma, come del resto in parte sapete già. Lavora con grande scrupolo e intelligenza. Per la "Grammatica" pensa di prendere contatto con Soriano. Insomma, cerca anche gli editori. Per parte mia sono molto contento di tutto ciò e vorrei che anche voi lo foste. Dovreste forse a questo punto scrivergli che non ci sono (se non ci sono, come penso) altri impegni correnti, che per quei titoli ha l'esclusiva per la Francia, così che possa lavorare con una certa tranquillità (Cicala 2012, 158).

Rodari è del resto ben consapevole delle difficoltà incontrate da Salomon per trovare un editore disposto a pubblicare i suoi libri, come lascia intendere questo messaggio attraversato dal tipico tono scherzoso rodariano. Alla fine del 1978 Salomon riceverà da parte di Rodari, insieme agli auguri di Capodanno, un biglietto pieno della sua inconfondibile vena ironica:

> Ho ricevuto le *Favole al telefono*: Grazie!
> Aspetto di vedere: 1) un UFO - 2) una *Grammatica della fantasia* - 3) un papa eschimese

Cordialmente (Salomon 2002, 51).

Contro ogni aspettativa, la *Grammaire de l'imagination* firmata da Salomon non tarderà a trovare un editore e uscirà già l'anno successivo per gli Éditeurs français réunis, ottenendo però un discreto insuccesso[9]. Sebbene la ristampa del 1985 pubblicata da Messidor (ex Éditeurs français réunis)[10] conosca un aumento significativo delle vendite, sarà la riedizione del 1998 edita da Rue du Monde a decretarne il successo, riscontrando un'impennata del numero di copie vendute (ivi, 45).

Casa editrice specializzata in letteratura per il giovane pubblico, Rue du Monde viene fondata nel 1996 da Alain Serres, lui stesso autore di libri per l'infanzia e editore militante. Nel catalogo non manca una collana specifica di pedagogia della creatività che Serres sceglie di inaugurare proprio con la ristampa della *Grammatica della fantasia*, di cui è stato uno dei primi lettori e grande ammiratore. Dopo il fallimento di Messidor/la Farandole nel 1991, la *Grammaire de l'imagination,* così come la gran parte degli altri libri rodariani, era ormai introvabile. La casa editrice di Alain Serres porta avanti un progetto a tutto campo che, oltre alla riedizione di titoli rodariani non più disponibili, prevede la pubblicazione di alcune opere inedite e, in un caso, di una ritraduzione, il nostro oggetto di studio. Il catalogo della casa editrice conta così nove titoli dell'autore italiano. Una presenza quantitativamente rilevante che si deve al profilo dell'editore e alla linea editoriale che si è dato, contraddistinta dallo spiccato anticonformismo e dalle posizioni marcatamente progressiste. Non è certo inutile ricordare che i libri di Serres erano stati pubblicati dalla casa editrice vicina al Partito comunista Messidor/La Farandole, proprio come buona parte delle opere rodariane, e che l'editore si è da sempre riconosciuto nelle posizioni ideologiche e nei valori letterari, estetici ed etici propugnati dall'autore di Omegna.

Negli stessi anni in cui Rue du Monde intensifica le pubblicazioni rodariane, la casa editrice ginevrina La Joie de Lire mostra, al di fuori dei confini francesi, un notevole interesse per la scrittura di Rodari e intraprende un'analoga operazione editoriale, che porterà alla pubblicazione di nove testi rodariani comprendenti sia ristampe, sia nuovi titoli ma anche una ritraduzione. Grazie all'iniziativa di queste

[9] A tal proposito Roger Salomon osserva che «dal 1979 al 1985 si vendettero sì e no quattromila copie della *Grammaire*» (ivi, 45).
[10] Gli Éditeurs français réunis, nel frattempo, cambiano nome e diventano le Éditions Messidor.

due realtà editoriali l'opera di Rodari – che il mercato editoriale francofono aveva faticosamente accolto – ritrova una certa unità e coerenza (Patris 2021).

Di questo recente fenomeno editoriale e culturale, vogliamo approfondire qui lo studio dell'operazione di ritraduzione soffermandoci sull'esperienza dell'editore Rue du Monde, che nel 2009 decide di proporre una nuova traduzione del *Pianeta degli alberi di Natale*. Vale la pena di sottolineare che, proprio come per *La Flèche bleu,* ritraduzione della *Freccia Azzurra* uscita per l'editore La Joie de Lire, anche in questo caso è curiosamente un testo tutto sommato minore a essere oggetto di ritraduzione.

Fantasia e utopia cosmiche: *Il pianeta degli alberi di Natale*

Appartenente alla produzione romanzesca, *Il pianeta degli alberi di Natale* viene pubblicato da Einaudi con le illustrazioni di Bruno Munari nel 1962, anno in cui l'editore torinese dà alle stampe anche le *Favole al telefono* e *Gip nel televisore*. Esempio della frammentarietà rodariana (Boero 2020, 105), il romanzo mette al centro l'«oggetto cosmico di gran lunga preferito da Gianni Rodari» (Greco 2010, 29), la cui scrittura è infatti popolata da una grande quantità e varietà di pianeti[11]. In questa folta galleria planetaria, il pianeta degli alberi di Natale occupa una posizione di rilievo, tanto che torna di libro in libro in modo a volte più, a volte meno esplicito. Prima ancora di assumere il ruolo di protagonista del romanzo eponimo, compare in *Filastrocche in cielo e in Terra,* come racconta lo stesso Rodari nella nota introduttiva al romanzo intitolata *Spiegazione*:

> Ho rivelato per la prima volta l'esistenza del Pianeta degli alberi di Natale nel mio libro *Filastrocche in cielo e in Terra*. In un altro libro, *Favole al telefono*, ho poi descritto le più curiose caratteristiche di quel mondo bizzarro, pur senza nominarlo, dando notizia di strabilianti invenzioni come: la caramella istruttiva, lo staccapanni, la tristecca ai ferri.
> Sono lieto ora di fornire la prova definitiva che il Pianeta degli alberi di Natale esiste (Rodari 1962, 7).

[11] Solo in *Filastrocche in cielo e in terra* se ne contano tre casi (*Il pianeta degli alberi di Natale, Il pianeta Bruscolo* e *Il pianeta Giuseppe*). Per un approfondimento su questo aspetto si rimanda al saggio di Pietro Greco (2010) che ne traccia un esaustivo inventario di tutte le apparizioni.

A ben guardare, Rodari fornirà ai suoi giovani lettori e lettrici una duplice prova: prima attraverso i capitoli del romanzo vero e proprio che occupano la prima parte del libro, dedicata alla scoperta ed esplorazione del pianeta da parte del bambino Marco che ci si trova a soggiornare, e, successivamente, riportando una serie di *Cose di quel pianeta*, ovvero un insieme di documenti fantastici e frammentari (calendario, cartelli e avvisi del Pianeta) che ne attestano ulteriormente l'esistenza.

Il romanzo si apre con il viaggio di Marco che, in groppa al suo cavallo a dondolo, approda misteriosamente sul Pianeta degli alberi di Natale, un pianeta in cui vige un bizzarro calendario per cui è sempre Natale, in cui non c'è spazio per i conflitti perché parole come "ammazzare", "odiare", "guerra" vengono depositate nel Palazzo della Cancelleria dopo essere state cancellate dai dizionari; un pianeta in cui il verbo "pagare" non ha alcun senso perché regna la gratuità e non esiste il concetto di proprietà e dove il lavoro, al pari del riposo, è volontario; e, ancora, un pianeta regolato da una forma di democrazia partecipata dove i cittadini hanno imparato ad autogovernarsi così bene che i governanti formano "Il-Governo-Che-Non-C'è" («un governo è davvero inutile quando le cose vanno avanti da sole», ivi, 70). Tutto concorre a fare del pianeta degli alberi di Natale un vero e proprio paese di cuccagna, un luogo utopico in cui si trovano riunite pace, giustizia e uguaglianza. Di ritorno al Testaccio, Marco, mosso da una spinta al cambiamento, vuole trasformare la Terra in un pianeta degli alberi di Natale per renderla un posto più tollerante, pacifico e giusto.

La tensione utopica sconfina così «nell'impegno civile, in un progetto politico di ampio respiro» (Boero 2020, 106); del resto, come ci ricorda Rodari, «l'utopia non è meno educativa dello spirito critico. Basta trasferirla dal mondo dell'intelligenza a quello della volontà» (Rodari 2013, 47).

Dal pianeta ai *planètes*: il paratesto

La produzione destinata al pubblico più giovane non sfugge al movimento ritraduttivo che, soprattutto in ambito francofono ma anche in altri paesi, sembra essersi intensificato a partire dagli anni Novanta del Novecento, tanto che Collombat non solo parla di «vague», ondata, per definire il fenomeno ma prevede anche che il ventunesimo secolo sarà «l'âge de la retraduction» (Collombat 2008). All'inizio del nuovo millennio, in una congiuntura particolarmente

favorevole, l'attività eccezionale di ritraduzione che interessa la letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza testimonia una valorizzazione del processo traduttivo all'interno di questa produzione e la costruzione di un patrimonio letterario che passa anche attraverso la (ri)traduzione di testi canonizzati; il ricorso a tale pratica risponde inoltre alle esigenze di una produzione che gode di una sempre maggiore legittimità culturale e sociale e di un crescente riconoscimento letterario o economico (Douglas 2014, 317-318; Lévêque 2016, 2). L'approccio alla traduzione della letteratura per il giovane pubblico è infatti cambiato nel tempo, assecondandone l'evoluzione in termini di status e funzione e affrancandosi da una serie di convinzioni radicate e stereotipate quali la sua presunta "facilità" (cfr. Piacentini 2019). Le pratiche traduttive si sono così avvicinate sempre più a quelle della produzione per adulti, ricorrendo sempre meno, in generale, all'adattamento, alla manipolazione e alla semplificazione. L'aura di serietà e rispettabilità acquisita giustificherebbe dunque anche la ritraduzione dei testi (Douglas 2014, 318) al fine di ripristinarne l'integralità, nonché le specificità linguistiche, stilistiche e culturali. La necessità di "ristabilire" il testo di partenza e di rimediare alle mancanze delle versioni precedenti interessa non solo il piano linguistico e stilistico ma anche il contenuto e la dimensione ideologica dei testi, aspetti talvolta oggetto di omissioni e manipolazioni, quando non di vere e proprie censure (si veda ad esempio Pederzoli 2019).

Ritradurre, anche per il giovane pubblico, supera quindi la mera dimensione linguistica e testuale (cfr. Monti 2011): l'invecchiamento delle traduzioni e il bisogno di nuove versioni in grado di adattare e avvicinare i testi, in particolare sul piano linguistico, ai gusti, alle aspettative e alle competenze di chi legge, soprattutto nel caso di un giovane destinatario, non giustificano infatti interamente la spinta alla ritraduzione registrata negli ultimi anni. Al pari dell'"aggiornamento" linguistico, neppure il supposto movimento di progressivo (ri)avvicinamento e ritorno al testo di partenza, che sarebbe implicito nella ritraduzione, costituisce una motivazione sufficiente. Come sottolineano Peeters e Van Poucke (2023, 10), esistono fattori molto più decisivi per il mercato letterario, quali la redditività economica delle traduzioni che competono su quel mercato e delle loro riedizioni, e la lotta per il capitale simbolico sul mercato letterario

mondiale[12]. Declinandosi in obiettivi e pratiche anche molto distanti tra loro (Lévêque 2016, 12), la ritraduzione risponde dunque a esigenze, necessità e motivazioni diverse (Lathey 2010, 161) che si riflettono sulle scelte e le strategie adottate a vari livelli, da quello paratestuale e editoriale, da cui parte la nostra analisi, a quello linguistico e testuale.

Il paratesto, come spazio liminare, ibrido e plurale (Elefante 2012, 11), in quanto «soglia», per riprendere l'ormai celebre definizione di Genette (1987), può fornire indicazioni interessanti sul progetto editoriale all'origine della ritraduzione, anche quando, come nel caso delle versioni francesi del *Pianeta degli alberi di Natale*, è molto scarno.

All'inizio del nuovo millennio, in concomitanza con l'intensificarsi del movimento ritraduttivo, una nuova traduzione del *Pianeta degli alberi di Natale* trova spazio nel catalogo di Rue du Monde, accanto ad altri testi dell'autore. Una collocazione tutt'altro che casuale e pienamente coerente con l'attività della casa editrice indipendente che, ispirandosi proprio all'opera di Rodari, valorizza il ruolo centrale dell'immaginazione, della fantasia, della poesia e della creatività (Chabrol Gagne 2013, 854) attraverso «des livres pour interroger et imaginer le monde»[13], come recita il suo motto.

Rodari costituisce dunque un autore chiave per Rue du Monde, che nel suo posizionamento culturale e ideologico trova una consonanza con l'opera rodariana. Scorrendo i titoli dell'autore proposti, l'editore sembra concentrarsi su testi talvolta meno conosciuti – è il caso proprio del *Pianeta degli alberi di Natale* – nei quali la fantasia e l'immaginazione vengono tematizzate anche sotto forma di viaggio e scoperta di altri mondi e pianeti, come l'albo bilingue *Les hommes en sucre* (2007), traduzione di *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, o *Gip nel televisore e altre storie in orbita* (*Ciel ! Les Martiens !*, 2004). Coerentemente con la sua politica editoriale, la casa editrice rivela anche in questo caso una grande attenzione per la qualità dei libri offerti a giovani lettori e lettrici, ricorrendo a traduttori esperti come Roger Salomon o lo scrittore Bernard Friot, passando per la traduzione d'autore a quattro mani realizzata da Jacqueline Held e

[12] Nell'ambito degli approcci sociologici alla traduzione, Heilbron e Sapiro (2002, 5) hanno sottolineato come la traduzione può assolvere molteplici funzioni, tra cui fungere da strumento di legittimazione, tanto per le istanze autoriali quanto per quelle mediatrici (case editrici, riviste, ecc.), e costituire un mezzo per accumulare capitale simbolico.

[13] Dalla presentazione sul sito della casa editrice: https://www.ruedumonde.fr/a-propos.

Giulio Sforza. Alla dimensione iconica e visiva viene riservata altrettanta cura, affidando le illustrazioni a nomi noti del panorama della letteratura per l'infanzia francese come Pef, Bruno Heitz, Lucile Placin, Laurent Corvaisier o Judith Gueyfier, senza dimenticare Silvia Bonanni, che in Italia ha illustrato diversi volumi dello scrittore di Omegna.

La ritraduzione del *Pianeta degli alberi di Natale* viene pubblicata dalla casa editrice di Alain Serres all'interno della collana LA BIBLIOTHÈQUE IMAGÉE, dedicata a storie, principalmente racconti, provenienti da tutto il mondo e volte a favorire l'incontro, la scoperta e il dialogo interculturale. Anche la prima versione francese firmata da Candido Temperini trova una collocazione per certi versi simile all'interno della collana TAPIS VOLANT. Pubblicata da Hachette a cavallo degli anni Settanta e Ottanta, accoglie prevalentemente traduzioni, in particolare dall'inglese, ma anche dal tedesco e dall'italiano[14]. Se la dimensione di alterità culturale e linguistica permea le due collane, seppur in modo e con presupposti diversi, la traduzione gode di una certa visibilità. Il nome di chi ha tradotto il testo è indicato sul frontespizio, mentre solo quelli di Thierry Courtin e Lucille Placin, che hanno illustrato rispettivamente le edizioni Hachette e Rue du Monde, figurano in copertina. La valorizzazione della traduzione assume tuttavia sfumature diverse nelle due versioni: se Rue du Monde indica esplicitamente «Traduction de Christiane Francou et Roger Salomon», il frontespizio Hachette riporta la dicitura più ambigua «Texte français de Candido Temperini». Tale formulazione rimanda a una pratica di riscrittura e insinua l'idea di un testo che potrebbe essere stato manipolato rispetto a quello di partenza, consolidando e perpetuando la convinzione «che la traduzione per l'infanzia sia sempre una forma di adattamento»[15] (Illuminati e Pederzoli 2021, 125). La formula utilizzata da Rue du Monde, legata a una più generale evoluzione delle denominazioni delle traduzioni per l'infanzia, conferisce invece una maggiore legittimità all'atto traduttivo e suggerisce l'idea di una "vera" traduzione, completa e al riparo da adattamenti e manipolazioni. L'associazione, spesso involontaria, con l'idea di integralità del testo può essere tuttavia smentita dall'analisi contrastiva, come si avrà

[14] Per quanto riguarda l'italiano, la collana include anche *Préhistoire de rire un peu* (1979), raccolta di tre favole di Alberto Moravia tradotta sempre da Temperini.
[15] Cfr. Nières-Chevrel (2009) per una riflessione sulle denominazioni utilizzate, sulla loro evoluzione e su come rivelino l'approccio e la visione stessa di traduzione.

modo di approfondire. Al di là delle denominazioni utilizzate, è interessante notare, proprio in ottica di valorizzazione del tradurre, come in entrambi i casi la traduzione sia affidata a figure che possono contare su una certa familiarità e dimestichezza con le implicazioni sonore, ritmiche e semantiche dei testi, nonché con l'inventività linguistica di Rodari. Se il nome di Roger Salomon[16] è ormai inseparabile dall'importazione di Rodari in Francia, tra le altre traduzioni di testi rodariani firmate da Temperini si segnalano *Tante storie per giocare/Histoires à la courte paille* (1980) e *Gelsomino nel paese dei bugiardi/Benjamin au pays des menteurs* (1980), tutte uscite per Hachette e coeve alla traduzione del *Pianeta degli alberi di Natale*.

Diversamente da quanto accade con altri titoli dello stesso autore, nel peritesto limitato ed essenziale di entrambe le edizioni non trova spazio una nota bio(blio)grafica di Rodari volta a contestualizzare l'autore nel panorama della produzione destinata al giovane pubblico, così come è assente qualsiasi riferimento alla vittoria del Premio Andersen, elemento a cui viene spesso dato risalto. Coerentemente con questo approccio, entrambe le quarte di copertina si limitano a fornire una breve sinossi della trama, insistendo sugli aspetti più fantasiosi, fantastici e utopici della storia al fine di stimolare la curiosità del potenziale futuro lettore[17].

Nonostante l'universo narrativo del romanzo sia fortemente connotato dal punto di vista culturale e ancorato alla realtà italiana, le due traduzioni francesi sono prive di peritesti, in particolare pre-postfativi, con funzione mediatrice, diversamente da quanto accade con altre opere rodariane, come *La Freccia Azzurra*. In un unico caso, nella ritraduzione pubblicata da Rue du Monde, Francou e Salomon intervengono apertamente e inseriscono una nota esplicativa per «panettone»:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
[…] una città più natalizia di così si sarebbe dovuta disegnare apposta.	[…] pour trouver une ville où l'on fête Noël aussi bien, il aurait fallu la bâtir exprès. On aurait dit une publicité dans	[…] une ville avec davantage de décors de Noël, il faudrait la dessiner exprès… On aurait

[16] Nell'impossibilità di reperire informazioni su Christiane Francou, co-traduttrice per l'edizione Rue du Monde, si è fatto riferimento al solo Salomon.
[17] L'edizione Rue du Monde chiude il testo della quarta di copertina con una domanda diretta che apre alla scoperta dell'Altro: «Et si tout cela n'était qu'une histoire d'amitié interplanétaire?!».

Pareva la réclame del panettone (28).	une agence de voyage (37).	dit une publicité pour du *panettone**! (31). * Le *panettone* est une brioche italienne aux raisins secs et zestes confits.

La prima traduzione Hachette elimina il riferimento al tipico – e tradizionale – dolce natalizio italiano ma anche al linguaggio pubblicitario che ne accompagna solitamente la promozione attraverso immagini stereotipate e idealizzate. La pubblicità diventa infatti quella che si potrebbe trovare «dans une agence de voyage», un'agenzia di viaggi. In entrambi i casi le immagini promozionali giocano su un'idealizzazione di luoghi da sogno, quasi paradisiaci, in cui chiunque vorrebbe vivere o trascorrere una vacanza. La ritraduzione mantiene invece il riferimento culturale, accompagnando il termine «panettone», in corsivo[18], con una breve nota che ne descrive le caratteristiche, precisando che si tratta di un prodotto italiano («une brioche italienne»), sebbene non ci sia alcun riferimento alle festività natalizie, elemento che lo contraddistingue.

Qualche riga più avanti, le due traduzioni adottano un approccio simile di fronte a un altro riferimento culturale tipico della tradizione natalizia in Italia: la Befana[19]. In entrambe le versioni, alla figura tipica del folclore italiano viene sostituito il nome della festività cristiana «Épiphanie»:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
Si sa che gli addobbi di Natale si preparano un po' prima e si lasciano almeno fino alla Befana, perché aiutano il commercio (28).	Chacun sait qu'on installe les décorations un peu avant Noël et qu'on les laisse au moins jusqu'à l'Épiphanie, car cela fait marcher le commerce (37).	C'est vrai qu'on installe les décorations de Noël un peu avant et qu'on les laisse au moins jusqu'au 6 janvier, jour de l'Épiphanie (31).

[18] È interessante notare che all'interno della traduzione di Francou e Salomon ricorrono altre parole o espressioni in italiano, volte a ricreare la coloritura culturale della storia, segnalate in corsivo.

[19] La Befana è la protagonista di un altro romanzo rodariano, *La Freccia Azzurra*, le cui traduzioni francesi, pubblicate rispettivamente da Hachette nel 1977 e da La Joie de lire nel 2012, contengono una nota introduttiva che ne contestualizza la figura (cfr. Pederzoli 2012; Denti e Illuminati 2021).

Analogamente a quanto accade con il «panettone», la prima traduzione non compie nessuno sforzo di mediazione testuale o paratestuale, limitandosi a una traduzione quasi letterale del testo italiano. La versione di Francou e Salomon cerca invece di avvicinare il testo al nuovo pubblico, specificando che l'Epifania cade il 6 gennaio ed eliminando l'osservazione «perché aiutano il commercio». La riflessione dell'autore è infatti legata alla tradizione solo italiana – e pertanto estranea alla cultura francese – secondo la quale nella notte del 5 gennaio la Befana consegna doni a tutti i bambini e bambine, riempiendo le loro calze di dolci, caramelle e giocattoli se si sono comportati bene, o, al contrario, di carbone.

Se gli spazi paratestuali non sono numerosi, né sfruttati nella loro potenziale funzione mediatrice in prospettiva interculturale, nell'edizione Rue du Monde le illustrazioni assolvono in parte tale compito e inglobano la dimensione culturale, restituendo l'ancoraggio al contesto italiano. Scorrendo le pagine, non è infatti raro incontrare tra le immagini realizzate da Lucille Placin parole o espressioni in italiano, ad esempio «Benvenuto» (6, 25), «Una bocca» (10), «Aperto» (30-31), «Roma» (46-47). In questo uso peculiare dell'apparato iconografico del testo, si rivela particolarmente interessante la mappa di Roma (12-13) inserita nelle prime pagine del romanzo, che combina elementi topografici e riferimenti culturali all'Italia. Su una cartina della capitale disegnata a mano libera, una linea tratteggiata riproduce il viaggio di Marco in sella al suo cavallo a dondolo, dalla casa nel quartiere Testaccio verso il pianeta degli alberi di Natale, come indicano la bussola e la freccia che puntano verso l'«univers», l'universo. Sulla mappa, non solo tutti i toponimi sono riportati in italiano (es. Via Appia Antica, Terme di Caracalla, Aventino, Ponte Testaccio, ecc.) ma, con una tecnica che mescola disegno e collage, sono applicati anche ritagli di fotografie o di pagine di rivista che rimandano alla città e alla cultura italiana, non senza un velo di stereotipizzazione. Tra le immagini, si distinguono infatti la celebre scena del film *La dolce vita* in cui Marcello Mastroianni e Anita Ekberg fanno il bagno nella Fontana di Trevi, la foto di una gelateria con l'insegna «Da Quinto Gelateria» e il ritaglio di quella che sembra la copertina di un disco di Nico Fidenco.

Per concludere la panoramica sul paratesto, non si possono infine non menzionare alcune modifiche nel peritesto di partenza, che viene eliminato o trasformato nelle due versioni tradotte. L'edizione italiana pubblicata da Einaudi riporta infatti in apertura un breve testo introduttivo (*Spiegazione*) in cui l'autore spiega la genesi del romanzo

rivolgendosi direttamente al giovane lettore. La nota introduttiva non è presente in nessuna delle due traduzioni francesi, sebbene la ritraduzione di Rue du Monde cerchi di recuperare il rapporto diretto con chi legge, centrale nell'opera rodariana: i primi due capitoli (*Capitano, un uomo in cielo!* e *Parentesi*) vengono accorpati in un'unica sezione dal titolo esplicito *Entre nous avant de commencer…*, e il nome dell'autore viene aggiunto in calce, come fosse una firma, a rivendicarne l'autorialità. Tale modifica si inserisce in una strategia più ampia che interessa anche altri capitoli, con interventi testuali di vario tipo, come la suddivisione del testo in paragrafi più brevi per agevolare la lettura. In generale, la formattazione e la disposizione grafica del testo sulla pagina, ad esempio distanziando e spaziando i paragrafi, sembrano muoversi in questa direzione. La traduzione opera quindi una sorta di ricomposizione testuale, su più piani, al fine di creare un filo diretto e coinvolgere maggiormente i giovani lettori e lettrici, stabilendo un rapporto potenzialmente più empatico (Alborghetti 2023).

Tra le modifiche che interessano le traduzioni a livello macro-testuale occorre infine segnalare che la seconda parte del volume rodariano *Cose di quel pianeta* scompare completamente nell'edizione Hachette, mentre la ritraduzione di Rue du Monde la recupera, seppur parzialmente. In questa versione, l'*Antico Calendario del Pianeta degli alberi di Natale* e *Il muro parlante* trovano quindi spazio, mentre le sezioni *Poesie per ridere* e *Poesie per sbaglio* vengono nuovamente eliminate. Le motivazioni all'origine di questa omissione possono essere ricercate nell'alto livello di creatività e sperimentazione linguistiche che contraddistinguono i diversi testi che compongono la seconda parte. Il calendario del pianeta, i cartelli e gli avvisi del muro parlante, ma soprattutto le poesie finali riposano infatti su rime, giochi di parole e nonsense non sempre facili da rendere in traduzione. In questo senso, è interessante notare come la versione Rue du Monde, che pure compie uno sforzo verso la traduzione 'integrale' del volume, si limiti alle prime due sezioni, che presentano un minor grado di sperimentazione linguistica e di connotazione culturale. Coerentemente con l'approccio adottato nella traduzione del romanzo, come si avrà modo di approfondire, Francou e Salomon riproducono sapientemente gli aspetti ritmici del testo, in particolare le rime, ricreando nuovi giochi di parole con il materiale linguistico francese:

Rodari	**Rue du Monde**
Il proverbio del mese Non bastano i lampi per fare la marmellata di lamponi (89).	*Proverbe du mois* Les orages ne font pas d'éclairs au chocolat (132).
Oroscopo I nati di bisgiugno ameranno i biscotti, le biscrome, il bisnonno, e saranno forse un tantino bisboccioni (98).	Horoscope Les natifs de Bisjuin aimeront les biscuits, peut-être, les bistrots (mais pas les bistouris), et seront souvent en bisbille avec les gens aux idées biscornues (137).

Lungi dall'essere un percorso lineare e teleologico, la pratica ritraduttiva non implica quindi necessariamente un 'ritorno' all'integralità del testo di partenza né è sinonimo di 'completezza'[20], come dimostra l'analisi paratestuale e editoriale condotta.

Dal pianeta ai *planètes*: aspetti linguistici e testuali

La nostra esplorazione delle versioni tradotte si concentrerà innanzitutto su uno dei caratteri più peculiari e originali della scrittura di Rodari, ovvero il suo linguaggio «personale e pittoresco» (Soriano 1975, 458). Nutrito da una creatività trasgressiva, il linguaggio di Rodari si esprime attraverso l'uso di giochi verbali e sonori, trovate surreali e nonsense capaci di mettere in moto la fantasia e operare una ricca e ingegnosa «eversione della lingua» (Salomon 1983, 77).

Nelle pagine del romanzo, Rodari mette a frutto alcune delle tecniche inventive esposte nella *Grammatica della fantasia*, quale ad esempio il procedimento del «prefisso arbitrario» in grado di deformare e nobilitare produttivamente parole ordinarie liberando la fantasia in senso anticonformista (Rodari 2013, 47). Accade così che l'universo utopico del pianeta degli alberi di Natale ospiti una galleria di oggetti fantastici come lo «stemperino» e lo «staccapanni», i curiosi «trinocolo», «triscotto» e «tristecca», generati grazie al prefisso *tris*; e, ancora, i temuti e fastidiosi «arcicani» che possono essere ammansiti solo grazie a enormi ossi, gli «arciossi».

Entrambe le traduzioni applicano la prefissazione arbitraria che, aggiungendo un prefisso insolito alla parola base, spezza le

[20] La nozione di "integralità" del testo è in realtà complessa e coinvolge non solo l'aspetto quantitativo delle opere, ma anche elementi di tipo qualitativo, come le caratteristiche letterarie e formali (livello linguistico e stilistico) o il contenuto. In alcuni casi, nonostante lo sforzo intrapreso, la ritraduzione non riesce a restituire tale integralità (cfr. ad esempio Colin 2014).

convenzioni linguistiche e mette in moto l'immaginazione. La tabella che segue mostra i traducenti proposti in entrambe le versioni:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
stemperino (60).	dé-taille-crayon (83).	décanif (85).
staccapanni (64)	décroche-manteau (89)	emporte-manteaux (92)
trinocolo (11)	trinocle (13)	trinocle (4)
triscotto (43)	triscotte (48)	triscotte (44)
tristecca (43)	tristeak (48)	trifteck (44)
arcicani (23)	archichien (24)	archichien (20)
arciossi (60)	archi-os (84)	archi-os (88)

Notiamo che tutti gli oggetti favolosi vengono efficacemente ricreati usando i prefissi francesi omologhi (il *dé-* privativo come anche *tri-* e *archi-*). La resa di «staccapanni» rappresenta una sorta di eccezione: in questo caso l'edizione Rue du Monde riproduce un effetto equivalente facendo precedere il termine «porte-manteau» dal prefisso *em-* invece del privativo *dé-*, in quanto, come spiega lo stesso Salomon, «l'adjonction du préfixe dé- n'est malheureusement pas "opérationnelle" en français» (Salomon citato in Piacentini 2023, 32).

Il lavoro linguistico condotto da Rodari lo porta anche a giocare felicemente con le espressioni idiomatiche e i modi dire attivandone l'elemento ludico. Con tono giocoso, l'autore riprende le frasi fatte «mettersi nei panni di» e «avere la coda di paglia» e compie una rivisitazione inventiva in un caso mentre, nell'altro, attua una espansione comica. Citiamo i passaggi accompagnati dalle traduzioni:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
Ero troppo arrabbiato, per farci caso. Mettetevi nei miei panni; anzi, nel mio pigiama: rapito da un cavallo a dondolo (17).	- J'étais trop en colère pour faire attention. Mettez-vous à ma place, j'étais dans de beaux draps ou plutôt dans un beau pyjama! Enlevé par un cheval à bascule! (22).	- J'étais trop furieux pour y prêter attention. Mettez-vous dans ma peau, ou plutôt dans mon pyjama: enlevé par un cheval à bascule (16).
È severamente proibito legarsela al dito. Chi ha la coda di paglia è pregato di tagliarsela. Felicità a chi legge (43).	Il est strictement interdit de garder rancune. Joie et bonheur à celui qui me lira (58).	Il est sévèrement interdit de garder à quelqu'un un chien de sa chienne. Quiconque n'a pas la conscience tranquille est prié de la tranquilliser. Merci à celui qui le lit. (55)

Come si può osservare, la nuova traduzione di Francou e Salomon non esita ad avventurarsi nella riproduzione del gioco, puntando a restituire il carattere comico dei passaggi: se nel primo esempio i traduttori optano per la trasposizione dello stesso procedimento, operando lo slittamento «se mettre dans la peau»/«se mettre dans le pyjama», reso possibile dal modo di dire speculare («se mettre dans la peau de quelqu'un»), nel secondo estratto, invece, la resa sfrutta il corrispettivo «ne pas avoir une conscience tranquille», che diventa la base di un divertente gioco di parole creato attorno a «tranquille/tranquilliser» . Al contrario, Candido Temperini tende a tradurre in ottica normalizzante, come mostra l'uso dell'espressione «se mettre à la place de quelqu'un» nel primo esempio, e la rinuncia esplicita a rendere conto della sfida linguistica nel secondo esempio. In questo stesso estratto, ci pare inoltre da evidenziare la scelta di restituire la frase fatta «legarsela al dito» con l'espressione «garder rancune», soluzione che fa venir meno il carattere idiomatico e ne spegne la dimensione espressiva.

Altrettanto rappresentative risultano le soluzioni adottate per un gustoso gioco di parole, costruito intorno all'associazione fra il Palazzo della Cancelleria e il verbo «cancellare». Ecco il passaggio seguito dalle traduzioni:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
«Uccidere» è una di quelle vecchie parole che conserviamo nel palazzo della Cancelleria dopo che le cancelliamo dai vocabolari (74).	«Tuer» est un de ces vieux mots que nous conservons à la Chancellerie, après les avoir supprimés du vocabulaire (107).	«Tuer» est un de ces vieux mots que nous conservons dans le palais des Purges après que nous les avons expurgés des dictionnaires (114).

Anche in questo caso si può registrare una differenza sostanziale: se la versione affidata a Candido Temperini si accontenta di una traduzione letterale («Chancellerie»/«supprimer») che sacrifica il gioco di parole, la nuova traduzione propone invece una soluzione efficace, capace di restituire l'effetto sonoro («palais des Purges»/«expurger»). Certo, il «palais des Purges» è altra cosa rispetto al «palazzo della Cancelleria» dell'edizione italiana, è un'istituzione fantasiosa, che non rinvia più ad alcun referente esistente (a differenza di «Chancellerie» dell'edizione Hachette). Francou e Salomon rinunciano al piano referenziale e sconfinano nella pura invenzione, pur di riprodurre la

ripresa anaforica e non privare il loro pubblico del piacere del gioco rodariano.

L'estro creativo di Rodari si manifesta con particolare forza in una ricetta di cucina spaziale in cui le potenzialità inventive del linguaggio vengono straordinariamente sperimentate. Nella restituzione di questa ricetta che associa felicità di ritmo e qualità fantastica, in un susseguirsi «di allitterazioni, associazioni verbali e sonore, effetti di straniamento che ricordano le parole-baule carrolliane» (Lepri 2008, 124), la prima traduzione fatica, ancora una volta, a rendere l'insieme del gioco creativo. Citiamo un breve passaggio in cui l'effetto sonoro viene completamente trascurato:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
[…] il secondo mettetelo a bagno penale e lasciatecelo tre giorni, aggiungendo ogni tre ore mezz'etto di segatura ben rosolata, corna di lumache, forchette lessate, un biscotto, un triscotto e un cruscotto (37).	Mettez le second dans un bain de foule, laissez-le trois jours, en ajoutant toutes les trois heures cinquante grammes de sciure bien rissolée, des cornes d'escargots, des fourchettes bouillies, une biscotte, une triscotte et un quadrupède (49).	[…] le second, laissez-le au bain-marie pendant trois jours en ajoutant toutes les trois heures cinquante grammes de sciure rissolée, des cornes d'escargot, des fourchettes bouillies, une biscotte, une triscotte et trois griottes (44).

Non può sfuggire come la versione realizzata da Francou e Salomon non manchi di riprodurre la rima in *-otto* (creando la successione «biscotte, triscotte et trois griottes»), a differenza dell'edizione Hachette che spezza la catena di suoni.

Oltre all'inconfondibile vena creativa, la lingua di Rodari si caratterizza per una grande vivacità lessicale, l'uso di un tono orale e di numerose espressioni familiari che conferiscono immediatezza e brio alla sua scrittura. Per una lettura traduttologica in chiave comparativa, non meno interessante è prestare attenzione ad alcuni passaggi testuali contrassegnati da parole, espressioni, frasi di marcata impronta colloquiale. Consideriamo gli esempi seguenti che appaiono piuttosto significativi per dar conto della divergenza nelle pratiche traduttive:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
Mio padre starà buttando per aria mezza città per cercarmi (19).	Mon père doit être en train d'ameuter la moitié de Rome pour me retrouver (22).	Mon père doit être en train de remuer ciel et terre pour me retrouver (16).

- Il comune avrà speso un occhio per tutti questi addobbi (40).	«La mairie doit avoir dépensé une fortune pour ces décorations» (54).	- La municipalité doit avoir dépensé les yeux de la tête pour toutes ces décorations (49).
Guardi, il negozio è pieno come un uovo (54).	Regardez, le magasin en est rempli (76)	Regardez par vous-même, le magasin est plein comme un œuf (75).
- Un pezzo grosso? (54).	Un personnage important? (76).	Un gros bonnet? (77).

I passaggi analizzati evidenziano una tendenza pressoché sistematica da parte della prima traduzione a neutralizzare le espressioni italiane appartenenti a uno stile decisamente informale e colloquiale, provocando un restringimento del repertorio espressivo. Tanto le locuzioni verbali «buttare per aria» e «spendere un occhio», quanto la frase idiomatica «pieno come un uovo», come anche l'espressione familiare «pezzo grosso» vengono rese con traducenti ben più neutri, che smorzano lo slancio delle scelte lessicali rodariane e producono un generale appiattimento del linguaggio. Per quanto riguarda l'edizione di Rue du Monde si segnala invece il tentativo di mantenere il tono orale e "frizzante" del testo di Rodari: Francou e Salomon optano per le costruzioni figurate «remuer ciel et terre» e «dépenser les yeux de la tête», laddove la prima traduzione propone le forme «ameuter» e «dépenser une fortune» che smorzano le coloriture del testo di partenza; allo stesso modo, la ritraduzione ricorre alla locuzione «plein comme un œuf», ben più espressiva e connotata rispetto al «rempli» della prima traduzione, e adotta l'espressione evocativa «gros bonnet» in alternativa alla forma «personnage important», che provoca un effetto standardizzante.

Interessante rilevare che la nuova traduzione gioca con la variazione diastratica anche laddove il testo di partenza presenta un ventaglio lessicale piuttosto piano, prolungando così creativamente il lavoro linguistico di Rodari. Vediamone alcuni esempi:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
[…] altri erano rasati completamente (16).	[…] certains étaient complètement rasés (16).	[…] d'autres encore avaient la boule à zéro (10).
Quelli lassù, la sanno lunga, caro mio (16).	- Mais ceux de là-haut en savent long, mon cher (18).	- Ceux de là-haut en savent long, mon coco (12).

I traduttori hanno scelto, ad esempio, di tradurre le forme «rasati completamente» e «caro mio» con le espressioni piene di humour e dai tratti marcatamente familiari «boule à zéro» e «mon coco», che ben trasmettono lo spirito rodariano traboccante di ironia. Come si può osservare, la prima traduzione si attesta, invece, su una resa letterale, optando rispettivamente per «rasés complètement» e «mon cher».

Dal punto di vista stilistico, l'edizione Hachette sembra muoversi in direzione di un'«omogenizzazione» (Berman 1999, 60) diffusa e sistematica che, oltre a restringere la gamma dei registri, opera volentieri una riduzione dello spettro lessicale. Tale tendenza si riscontra in maniera piuttosto puntuale nella resa di termini di maggior ricercatezza come, ad esempio, «sbocconcellato» o semplicemente più dettagliati e precisi, come dimostra il caso di «scarabocchiare»:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
[…] lesse su una targa di marmo sbocconcellata dal tempo (69).	[…] lut-il sur une plaque de marbre usée par le temps (97).	[…] put-il lire sur plaque en marbre effritée par le temps (103).
Scarabocchiò qualcosa (61).	Il dessina un objet (85).	Il gribouilla quelque chose (89).

Negli esempi citati si può notare che l'aggettivo insolito e ricercato «sbocconcellato» dà luogo al termine comune «usé» nella prima versione, mentre viene reso con il traducente più preciso ed esigente «effrité» nella ritraduzione. Qualcosa di analogo accade per la restituzione del verbo «scarabocchiare»: se Candido Temperini sceglie il verbo generico «dessiner», l'edizione di Rue du Monde privilegia il suo corrispettivo «gribouiller», segno della volontà di riprodurre la varietà lessicale del testo di partenza.

Mossa probabilmente da una spinta alla semplificazione, la prima traduzione non solo privilegia termini più semplici e scontati, ma punta anche a rimuovere ogni ambiguità riportando il linguaggio figurato e indiretto alla sua stretta dimensione referenziale. Particolarmente rappresentative di questa tendenza sono le frasi che ricorrono a immagini figurate «non bisognerebbe fidarsi di una poltrona» e «gli ci vorrà molto tempo per fare l'inventario», di cui consideriamo qui la resa traduttiva:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
Quando si ha qualcosa d'importante da fare, non bisognerebbe fidarsi di una poltrona (76).	Quand on a quelque chose d'important à faire on ne devrait pas s'endormir dans un fauteuil (111).	Quand on a quelque chose d'important à entreprendre, il vaudrait mieux ne pas faire confiance à un fauteuil (119-120).
Ha scoperto di aver imparato tante cose e gli ci vorrà molto tempo per farne l'inventario (79).	Il s'aperçoit qu'il a appris beaucoup de choses, mais qu'il faudra encore du temps pour bien les comprendre (114).	Il a découvert qu'il a appris un tas de choses et qu'il lui faudra beaucoup de temps pour en faire l'inventaire (124).

Come si può osservare, la versione Hachette rende il passaggio più semplice e semanticamente più povero appoggiandosi a soluzioni denotative che spiegano e fissano un significato unico («s'endormir» e «comprendre»), a differenza dei verbi presenti nel testo di partenza dal valore semantico ben più ampio ed evocativo («fidarsi» e «fare l'inventario»). Un medesimo trattamento subiscono immagini, metafore e similitudini che la prima versione tende spesso e volentieri a normalizzare, eclissandone la cifra poetica e stilistica. È quanto rivela, ad esempio, il passo riportato di seguito dove la similitudine del testo di partenza viene completamente neutralizzata:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
Scoppiò una risata come uno scroscio di pioggia (43).	Un rire général fusa (61).	Un rire éclata comme une averse de pluie (56).

È evidente che la versione realizzata da Candido Temperini, esplicitando la similitudine con l'espressione «un rire général fusa», scioglie l'immagine e rende il passaggio più lineare, non senza ripercussioni a livello stilistico-espressivo.

Questa propensione alla semplificazione può essere rintracciata anche nella resa delle sequenze descrittive-informative, che la prima traduzione tende a condensare e riassumere come mostrano i passaggi seguenti, scelti tra gli altri esempi possibili:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
- Ma chi glielo fa fare di non abbattere queste bestiacce con i caccia o con l'antiaerea, - borbottò	«Qu'est-ce qui les empêche d'abattre ces maudites bêtes avec des avions	Mais pourquoi diable n'abattent-ils pas ces sales bêtes avec leurs

fra sé Marco, mentre infilava le pantofole. Aprì la porta e si trovò in un'altra stanza simile alla prima: c'era anche un letto disfatto. Poteva averci dormito Marcus, ma di lui non c'era traccia. - Marcus! - chiamò, affacciandosi sul corridoio (47).	de chasse ou avec l'artillerie antiaérienne ? » marmonna Marco en chaussant ses pantoufles. «Marcus!» appela-t-il en sortant dans le couloir (65).	chasseurs et leur défense antiaérienne ? marmonna Marco en enfilant ses pantoufles. Il ouvrit la porte et se trouva dans une autre pièce, semblable à la précédente : il y vit un lit défait. Marcus y avait peut-être dormi, mais aucune trace de lui. - Marcus! appela-t-il en sortant dans le couloir. (63).
Quando fu di nuovo sul corso […] era giorno fatto, e il sole splendeva allegro e pieno di speranza (59).	Quand il fut de nouveau dans l'avenue […] il faisait grand jour, et un soleil rassurant resplendissait (82).	Quandilfutànouveausur le cours […] c'était plein jour et le soleil resplendissait, éclatant d'allégresse et d'espérance (84).
In cima alla scala si apriva una sfilata di saloni illuminati, con grandi quadri alle pareti. Forse un museo, forse una reggia abbandonata. Decine di porte chiuse chissà dove portavano (70).	L'escalier débouchait sur une suite de salons illuminés, aux murs ornés de grands tableaux. Des dizaines de portes fermées donnaient accès à Dieu seul sait quoi (99).	Au sommet de l'escalier s'ouvrait une enfilade de vastes salles éclairées, avec de grands tableaux aux murs. Peut-être un musée, peut-être un palais royal abandonné. Des dizaines de portes fermées - qui sait sur quoi elles donnaient (105).

Se per gli estratti 1 e 3 l'edizione Hachette opera un'eliminazione di porzioni di testo più o meno consistenti e di varia portata, nella traduzione dell'esempio 2, invece, sintetizza e ricompatta il passaggio descrittivo omettendone alcuni dettagli («allegro e pieno di speranza»). Dai passaggi presi in considerazione, emerge chiaramente che la prima traduzione non esita ad attuare interventi e manipolazioni stilistiche sul testo di partenza, secondo una pratica assai radicata nella storia della letteratura per l'infanzia (Pederzoli 2012). In nome di una presunta esigenza di leggibilità, la prosa di Rodari viene sottoposta a tagli, sintesi e riformulazioni, uscendone inevitabilmente "ridotta", sfoltita e impoverita.

Un'altra questione di grande interesse per comprendere il progetto traduttivo dietro a ciascuna versione riguarda senza dubbio il rapporto con l'alterità culturale e linguistica, che può essere illustrato attraverso

lo studio della resa dei referenti culturali e dell'onomastica. A questo proposito, possiamo soffermarci sulle scelte compiute per il *realia* «trattoria», il toponimo «Testaccio» e l'antroponimo «Serena» con cui gli abitanti del pianeta chiamano la Terra:

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
A tutta prima Marco non ci vide niente di diverso da una comune trattoria romana (35).	Tout d'abord, Marco ne vit aucune différence avec un restaurant romain (48).	À première vue, Marco ne remarqua aucune différence avec une banale trattoria romaine (43).
Quando la racconterò al Testaccio (16).	Quand je raconterai ça au «Testaccio» (17).	Quand je la raconterai au Testaccio (11).
Il pianeta Serena (14).	La Planète Sereine (16).	La Planète Séréna (10).

Coerentemente con quanto emerso dalla disamina dello spazio paratesuale, la versione di Rue du Monde mostra una maggiore apertura nei confronti dell'elemento "straniero" e dunque la volontà di far conoscere al giovane pubblico una realtà "altra". È quanto rileva la scelta di preservare il termine culturospecifico «trattoria», che la prima traduzione aveva tradotto con l'iperonimo «restaurant», come anche la ripresa di «Testaccio» privo di aggiunte esplicative[21] e di «Séréna», seppur quest'ultimo presenti un adattamento alla grafia francese. L'edizione Hachette mostra invece una pratica traduttiva più apertamente «addomesticante» (Venuti 1995/1999), come si evince dal fatto che il toponimo viene significativamente messo tra virgolette per segnalare la sua alterità. Allo stesso modo, per la resa del nome del pianeta («Serena») viene usato il traducente letterale («Sereine»), che elimina ogni riferimento alla realtà italiana.

C'è un ultimo punto che il nostro studio comparato ha permesso di portare alla luce, e che non può passare inosservato. Si tratta di una divergenza traduttiva imperniata su una parola molto cara a Rodari, forse la parola rodariana per eccellenza: *fantasia*. Prendiamo in esame il passaggio per un raffronto fra le due versioni:

[21] È possibile rilevare varie occorrenze del toponimo «Testaccio» all'interno del romanzo. Se in corrispondenza delle prime occorrenze ravvicinate la prima traduzione lo riporta fra virgolette, questa indicazione tipografica viene in seguito abbandonata senza che si ricorra all'aggiunta di spiegazioni o precisazioni. Per quanto riguarda invece l'edizione di Rue du Monde, il nome del quartiere non appare mai fra virgolette; la resa passa dalla conservazione del solo toponimo per la prima occorrenza all'inserimento, a una pagina di distanza, della precisazione "quartier", aggiunta che interviene solo in questo caso.

Rodari	**Hachette**	**Rue du Monde**
Sei giovane, pieno di fantasia: farai certamente cose magnifiche (70).	Tu es jeune, plein de bonne volonté: tu feras sûrement des choses magnifiques (102).	Tu es jeune, plein d'imagination: tu es capable d'entreprendre des choses magnifiques (106).

Francou e Salomon non esitano a tradurre «fantasia» con «imagination» (ricordiamo che Salomon è anche il traduttore della *Grammatica della fantasia* uscita in Francia con il titolo *Grammaire de l'imagination*)[22], rimediando a quell'errore interpretativo che deforma il passaggio riconducendo la qualità migliore di cui gode il giovane Marco – la sua vena fantasiosa – a una questione di «buona volontà».

Conclusione

Se la nostra analisi sembra convalidare la cosiddetta «Retranslation Hypothesis» (Chesterman 2004) e aderire perciò a una visione «riparativa» dell'operazione di ritraduzione, volta innanzitutto a rimediare a una prima traduzione insoddisfacente, difettosa e manchevole, occorre senza dubbio superare questo «luogo comune traduttologico» (Bibbò e Lorandini 2023, 12) per dar conto del percorso della nostra serie ritraduttiva.

Per quanto l'edizione edita da Rue du Monde sia stata in grado di intervenire su una versione «notevolmente appiattita da una traduzione troppo approssimativa e frettolosa» che per di più – non manca di evidenziare opportunamente Roger Salomon – elimina completamente la seconda parte del libro, «particolarmente importante sul piano della "parola che gioca"» (Salomon 1983, 82), questa nuova versione non può essere letta semplicemente come un'astorica operazione di ritorno e avvicinamento al testo di partenza (Berman 1990).

La ritraduzione riflette un mutato contesto culturale, traduttologico e editoriale. Se l'evoluzione delle convenzioni traduttive e dello statuto della letteratura per l'infanzia lasciano senza dubbio una traccia a livello testuale e paratestuale, è però altrettanto vero che la nuova traduzione è il frutto di uno specifico progetto editoriale e traduttivo che inevitabilmente influenza le scelte di

[22] La prima nota del volume è proprio dedicata a spiegare tale scelta di traduzione. Salomon illustra le ragioni che lo hanno spinto a scegliere il termine 'imagination', anziché 'fantaisie', cfr. Piacentini (2023).

traduzione. A differenza di Hachette, che privilegia la produzione meno "sovversiva" sul piano linguistico, la casa editrice fondata da Alain Serres punta proprio su questa dimensione che contraddistingue tanto i testi di Rodari quanto il progetto educativo-editoriale di Rue du Monde. La maggior sensibilità con cui viene resa la creatività linguistica ed esaltata l'inventività delle scelte lessicali rodariane risponde anche all'impegno dell'editore di offrire al suo giovane pubblico testi ricercati e di grande qualità estetica e letteraria. Tuttavia, a conferma del fatto che l'operazione di ritraduzione non è un processo teleologico che ristabilisce l'integralità del testo di partenza, la versione edita da Rue du Monde non recupera del tutto le omissioni della prima traduzione.

Se non è raro che traduzioni diverse tra loro convivano all'interno dello stesso mercato editoriale (Douglas 2014, 325), spesso queste stesse incoerenze tra spinte di segno opposto – verso il testo di partenza o verso la lingua-cultura di arrivo – coesistono all'interno di una stessa (ri)traduzione (cfr. Peeters e Van Poucke 2023, 11, Bibbò e Lorandini 2023).

Bibliografia

Alborghetti, Claudia (2023) *Gianni Rodari and His English Readers. A Dialogical Perspective*. Roma: Armando Editore.

Andersen (2019) *Gianni Rodari*, n. 365.

Argilli, Marcello (1990) *Gianni Rodari. Una biografia*. Torino: Einaudi.

Bibbò, Antonio e Lorandini Francesca (2023) "Introduzione". In *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici* a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini, 7-31. Modena: Mucchi Editore.

Boero, Pino (2000) "Un classico del Novecento". In *I cinque libri. Storie fantastiche, favole, filastrocche*, Gianni Rodari, 716-728. Torino: Einaudi.

Boero, Pino (2020) *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. Trieste: EL.

Boero, Pino, Lino Cerutti, Roberto Cerati (a cura di) (2002) *Rodari. Le storie tradotte*. Novara: Interlinea.

Cabaret, Florence (2014) "Introduction". In *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature* sous la direction de Virginie Douglas e Florence Cabaret, 11-19. Bruxelles: Peter Lang.

Chabrol Gagne, Nelly (2013) "Rue du Monde". In *Dictionnaire du livre de jeunesse*, sous la direction d'Isabelle Nières-Chevrel e Jean Perrot, 853-854. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.

Cicala, Roberto (2012) "Tutte le lingue della fantasia. Rodari e le traduzioni nelle lettere all'Einaudi". In *Inchiostri indelebili. Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria* a cura di Roberto Cicala, 155-163. Milano: Educatt.

Colin, Mariella (2014) "Traduire et retraduire en français *Cuore* d'Edmondo De Amicis". In *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature* sous la direction de Virginie Douglas e Florence Cabaret, 135-149. Bruxelles: Peter Lang.

Collombat, Isabelle (2004) "Le XXI[e] siècle: l'âge de la retraduction". «Translation Studies in the New Millenium» 2: 1-15.

De Florio, Giulia (2019) "Emblematic journeys: Gianni Rodari in the USSR". «Cognition, Communication, Discourse» 18: 24-33. https:// doi.org/ 10.26 565/2218-2926-2019-18-02 (28.08.2024).

Denti, Chiara e Valeria Illuminati (2021) "Les (re)traductions de la *Freccia Azzurra* entre réception, adaptation et légitimation". «Transalpina» 24: 109-128.

Douglas, Virginie (2014) "Conclusion". In *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature* sous la direction de Virginie Douglas e Florence Cabaret, 317-329. Bruxelles: Peter Lang.

Douglas, Virginie e Florence Cabaret (éds.) (2014) *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature*. Bruxelles: Peter Lang.

Du-Nour, Miryam (1995) "Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms". «Target» 7(2): 327-346.

Greco, Pietro (2010) *L'universo a dondolo. La scienza nell'opera di Gianni Rodari*. Milano: Springer-Verlag Italia.

Heilbron Johan e Gisèle Sapiro (2002) "La traduction littéraire, un objet sociologique", «Actes de la recherche en sciences sociales» 144: 3-5. https://doi.org/10.3917/arss.144.0003 (28.08.2024).

Illuminati, Valeria e Roberta Pederzoli (2021) "Le politiche editoriali delle case editrici indipendenti e femministe italiane fra traduzione e rinnovamento". In *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi* a cura di Roberta Pederzoli e Valeria Illuminati, 105-151. Milano: FrancoAngeli.

Lepri, Claudia (2009) "Lingue d'invenzione nella letteratura per l'infanzia: Swift, Carroll, Rodari". *Studi Sulla Formazione/Open Journal of Education*, 1:111-128. https://doi.org/10.13128/Studi_Formaz-2903 (28.08.2024).

Lévêque, Mathilde (2016) "Traduire pour la jeunesse en France, 2000-2015". «mediAzioni» 19: 1-15. http://mediazioni.sitlec.unibo.it (28.08.2024).

Monti, Enrico (2011) "Introduction. La retraduction, un état des lieux". In *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* sous la direction de Enrico Monti e Peter Schnyder, 9-25. Paris: Orizons.

Nières-Chevrel, Isabelle (2008) "Littérature de jeunesse et traduction: pour une mise en perspective historique". In *Traduire les livres pour la jeunesse. Enjeux et spécificités* sous la direction de Nic Diament, Corinne Gibello, Laurence Kiéfé, 17-30. Paris: Bnf/Hachette.

Patris, Christophe (2021) "Rodari, une œuvre au service des jeunes lecteurs". «La Revue des livres pour enfants» 318: 151-153. https://cnlj.bnf.fr/fr/block-revue-numerique/vie-de-l-dition-rodari-une-oeuvre-au-service-des-jeunes-lecteurs (28.08.2024).

Pederzoli, Roberta (2011a) "The 'Paratext Effect' in the Translation of *La Guerre des Boutons*". In *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures* edited by Elena Paruolo, 147-168. Bruxelles: Peter Lang.

Pederzoli, Roberta (2011b) "La traduzione letteraria per l'infanzia in una prospettiva di genere: alcune riflessioni a partire dalla collana 'dalla parte delle bambine'/'du c.t. des petites filles'". In *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, volume II* edited by Raffaella Baccolini, Delia Chiaro, Chris Rundle, Sam Whitsitt, 545-558. Bologna: Bononia University Press.

Pederzoli, Roberta (2012) *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: Peter Lang.

Pederzoli, Roberta (2013) "Adela Turin e la collana 'Dalla parte delle bambine'. Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente". In *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia* a cura di Antonella Cagnolati, 263-284. Roma: Aracne.

Pederzoli, Roberta (2019) "Les Malheurs de Sophie en traduction italienne entre plaisir de la lecture, expériences sensorielles et nouveaux modèles de genre". In *Traduire les sens en littérature pour la jeunesse* sous la direction de Virginie Douglas, «Palimpsestes» 32: 96-110. https://journals.openedition.org/palimpsestes/3261 (28.08.2024).

Peeters, Kris e Piet Van Poucke (2023) "Retranslation, thirty-odd years after Berman". «Parallèles» 35(1): 3-27. 10.17462/para.2023.01.01 (28.08.2024).

Piacentini, Mirella (2019) "Le prisme déformant des stéréotypes dans la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse". In *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes* edited by Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati, 27-44. Bologna: Bononia University Press.

Piacentini, Mirella (2023) "Roger salomon traducteur de la *Grammatica della fantasia* de Gianni Rodari. «mediAzioni» 38: 20-40. https://mediazioni.unibo.it/article/view/18073 (28.08.2024).

Rodari, Gianni (1962) *Il pianeta degli alberi di Natale*. Torino: Einaudi.

Rodari, Gianni (1980) *La planète aux arbres de Noël*, traduzione di Candido Temperini. Paris: Hachette.

Rodari, Gianni (2009) *La planète aux arbres de Noël*, traduzione di Christiane Francou e Roger Salomon. Voisins-le-Bretonneux: Rue du Monde.

Rodari, Gianni (1973/2013) *Grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi.

Roghi, Vanessa (2020) *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*. Roma/Bari: Laterza.

Salomon, Roger (1983) "Rodari in Francia". In *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari* a cura di Carmine De Luca, 72-93. Bergamo: Juvenilia.

Salomon, Roger (2002) "La fantasia di Rodari passa le Alpi". In *Rodari. Le storie tradotte* a cura di Pino Boero, Lino Cerutti, Roberto Cerati, 36-56. Novara: Interlinea.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London-New York: Routledge. [*L'invisibilitità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. it. di M. Guglielmi, Roma, Armando, 1999].

Terza parte

Ritradurre il mondo che cambia

Franco Nasi

Le traduzioni e la *Cancel Culture*:
L'ultima e forse finale avventura di Tom Sawyer

Il saggio si apre con una breve riflessione sull'impatto della Cancel Culture *nella ricezione e nella circolazione dei testi letterari, prendendo come caso di studio* The Adventures of Tom Sawyer. *Si indaga come tali dinamiche culturali possano trasformare l'opera da vivace libro per ragazzi a mero documento storico per esercitazioni di social sciences a livello accademico. Il nucleo del saggio consiste in un'analisi comparata di alcune traduzioni italiane del romanzo di Twain. Il lavoro si fonda sul quadro teorico di Antoine Berman, in particolare sulla sua nozione di "tendenze deformanti", come la distruzione o l'esotizzazione dei reticoli vernacolari e dei registri linguistici. L'articolo esplora le strategie adottate dai traduttori per rendere la complessità stilistica e linguistica del testo originale. Particolare attenzione è dedicata al modo in cui ciascuna traduzione affronta la lingua orale, informale e ritmicamente cadenzata di Twain, ricca di espressioni idiomatiche, similitudini e metafore locali, nonché di deviazioni intenzionali dalle norme grammaticali standard.*

Parole chiave: *Cancel Culture, Traduzione, Ritraduzione, Tendenza deformante, Twain, Tom Sawyer*

This article opens with a reflection on the impact of Cancel Culture on the reception and circulation of literary texts, using The Adventures of Tom Sawyer *as a case study. It explores how such cultural dynamics may shift the text's status—from a vibrant work of children's literature to a mere historical document employed primarily in academic discussions within the social sciences. The core of the study consists of a comparative analysis of selected Italian translations of Twain's novel. Anchored in Antoine Berman's theoretical framework—particularly his notion of "deforming tendencies," such as the destruction or exoticization of vernacular networks and linguistic registers—the article investigates the translators' strategies in rendering the stylistic and linguistic complexity of the source text. Special attention is given to how each translation negotiates Twain's use of oral, informal, and rhythmically cadenced language, marked by idiomatic expressions, local similes and metaphors, and intentional deviations from standard grammar.*

Key words: *Cancel Culture, Translation, Retranslation, Deforming Tendencies, Twain, Tom Sawyer*

La storia della letteratura è piena di testi che hanno brillato per decenni, a volte per secoli, come opere canoniche, e sono poi spariti dalla circolazione, raramente studiati, non più ripubblicati, tradotti e neppure letti. Sono opere dimenticate a causa del cambiamento del gusto, delle ideologie, dei paradigmi culturali, del mercato editoriale. È bello immaginare che i *Dies Caniculares* di Simone Maioli, o *L'Orlando innamorato* nella versione del Berni, ecc. dopo una vita intensa e di successo, riposino in pace nel *Cimitero dei libri dimenticati,*

per usare il bel titolo della serie di Carlos Ruiz Zafón. Di loro è rimasto a volte solo il nome, come è successo a tanti eroi che subito dopo le loro imprese epiche sono stati commemorati per anni e infine scomparsi dalla memoria collettiva dove rimangono spesso solo come meri toponimi di una piazza o di un vicolo: nomi senza referente, nomi senza padrone.

Ho pensato a questo quando in rete ho letto una lunga, argomentata e indispettita reazione di una scrittrice americana al compito assegnato dall'insegnante d'inglese alla figlia undicenne: si trattava della lettura delle prime pagine di *The Adventures of Tom Sawyer*. La madre, Annemarie Shrouder, si definisce nel suo blog: «Biracial and queer. Int'l best-selling author. Int'l speaker, consultant & facilitator on Equity, Diversity, Inclusion & Belonging. Parent. Seeker. Writer». Provo a restituire in italiano alcuni passi, molto ispirati, del suo scritto:

> Tom Sawyer è piombato in casa mia la settimana scorsa, e, ragazzi miei, ha scatenato un putiferio.
> Pensate un po'.
> Io e mia figlia, che viene identificata come nera, ci siamo trasferite nei Caraibi: un luogo a cui lei sente finalmente di appartenere. Le ho trovato una fantastica scuola progressista in cui crescere.
> Poi lo scorso lunedì il compito per casa: Leggere le prime pagine di Tom Sawyer.
> Provate a immaginare (se potete) lo stridio della puntina di un giradischi che striscia sul disco mentre gira.
> *Ci mancava anche Tom!*
> Dopo aver raccolto le biglie di vetro che mi erano cadute sul pavimento, ho mandato una mail al preside.
> *Con così tanti bravi autori moderni – neri e caraibici inclusi – perché nel 2023 dobbiamo insegnare ancora un libro scritto nel 1876?*
> Da ragazzina non ho letto Tom Sawyer, ma da grande ho letto Huckleberry Finn, e posso immaginare che cosa ci aspetta.
> Dopo un'animata telefonata al* mi* co-parent (*È per questo che paghiamo le tasse scolastiche? Perché leggano Tom f***ing Sawyer?)* e una serie di messaggini alla chat di tutti gli altri genitori per sbollire la rabbia che avevo in corpo, mi sono seduta a leggere con mia figlia undicenne. In base all'esperienze di lettura di altri romanzi antichi, sapevo che anche questa sarebbe stata una lettura ad alta voce.
> Poco dopo una nuova fitta alla testa. Anche se me l'aspettavo, mi ha ugualmente colpito.
> «Jim il ragazzino di colore» lavora per la zia di Tom.
> Sfinite, quella sera, prima di terminare avevamo incontrato anche «negro» e «mulatto» (nota a lato: io sono birazziale).

> Vi lascio immaginare la nuova mail che ho mandato al preside (Shrouder 2023).

Annemarie Shrouder continua con considerazioni più analitiche e articolate sulla *cancel culture* e sui libri da bandire. A suo dire, e la sua posizione sembra coincidere con un'idea di controllo diffusa nella cosiddetta sinistra americana, sarebbero da bandire solo i libri che incitano all'odio o che ribadiscono, dandole come ovvie, le gerarchie fra generi, razze, gruppi sociali. I libri che parlano delle identità di genere, dell'essere trans o non binari, delle disabilità, delle differenze religiose dovrebbero invece essere presenti nelle scuole, perché permettono di conoscere le differenze, di vederle come normalità e non come eccezione, di contribuire alla creazione dell'inclusione e del senso di appartenenza per tutti a una società (tra parentesi, questi libri sono quelli che la destra vorrebbe far scomparire). Per Shrouder tuttavia, a differenza di quanto sostengono altri rappresentanti della *cancel culture*, un libro come *Le avventure di Tom Sawyer*, per quanto porti con sé tutti i difetti del libro che presuppone falsi valori e insostenibili gerarchie sociali e razziali, non dovrebbe essere bruciato, ma solo bandito dalle scuole inferiori e superiori e semmai utilizzato nei corsi universitari di *social studies*, dove gli studenti verranno adeguatamente preparati per comprendere il contesto culturale e sociale in cui quel libro è stato scritto e l'uso della lingua utilizzata come conseguenza di una visione del modo che derivava dal commercio degli schiavi e dall'idea che i neri fossero inferiori. Siccome, come scrive ancora Schrouder, «non c'è ragione alcuna, nel 2023, di scegliere un romanzo che ha più di 150 anni, caratterizzato da una lingua e stereotipi offensivi, solo perché è un buon esempio di una storia di avventure», se proprio lo si vuol leggere si dovrà farlo a una giusta età, con la guida di insegnanti capaci di contestualizzare il libro con grande attenzione e consapevolezza nei confronti dei temi razziali e delle differenze in genere.

Forse non era il caso di soffermarsi così a lungo su quella che è solo una pagina di un blog, non di fascia A e neppure *peer reviewed*, tuttavia mi pare che questo ragionamento, sicuramente accorato se non accurato, mostri alcuni punti cruciali per i nostri discorsi. Da un lato si dice a chiare lettere che la fruizione del testo deve essere guidata, come se accanto al lettore ci debba sempre essere un interprete che mette in guardia da ogni possibile errata comprensione del testo (un modo curioso per permettere l'acquisizione di un pensiero critico e autonomo); dall'altro non viene mai considerato l'aspetto letterario,

stilistico del testo. L'unico accenno è a una lingua desueta, ormai difficilmente comprensibile da un giovane lettore di oggi.

Tornerò sul secondo punto. Mi soffermo ancora un poco sul primo, cioè sulla funzione pedagogica ideologica della lettura, perché la perentoria sicurezza di Shrouder mi ha fatto venire in mente la *Commissione per la bonifica libraria* istituita dal regime fascista nel 1938.

Vale la pena, per non dimenticare, di leggere alcuni passi di un breve editoriale apparso in quell'anno su «Diorama», l'inserto culturale della «Gazzetta del Popolo», attribuito allo scrittore, critico e traduttore Lorenzo Gigli intitolato, appunto, *Bonifica libraria*.

> La recente circolare del Ministro dell'Educazione Nazionale […] reca, per la parte che riguarda la scuola, un sostanziale contributo all'azione che si viene svolgendo per la bonifica libraria, intesa a rivedere la produzione dalla guerra in poi al fine di mettere in mora tutte quelle opere che siano comunque in contrasto col clima spirituale italiano instaurato in Italia dal Fascismo e potenziato da diciassette anni d'azione svolta in ogni campo a difesa dell'integrità fisica e morale del popolo italiano.
> Già il convegno degli autori e scrittori, i cui punti programmatici illustrò due settimane or sono, in questa stessa pagina, F.T. Marinetti, ha provveduto a segnalare l'urgenza di una revisione della letteratura per i ragazzi; e subito alle parole tennero dietro i fatti ché sono di ieri le istruzioni impartite dalle autorità competenti per disciplinare le pubblicazioni periodiche destinate all'infanzia e alla gioventù. Anche il libro per i ragazzi sarà strettamente vigilato, e questo compito sarà assolto a fondo dal Ministero per l'Educazione Nazionale; mentre degli altri rami della produzione libraria (politica, storia, economia, finanza, letteratura di fantasia, ecc.) saranno chiamati ad occuparsi altri enti responsabili, il Partito, l'Accademia d'Italia, i Sindacati dei professionisti ed artisti; i quali enti dovranno segnalare le opere da rivedere al Ministero della Cultura Popolare, che le metterà in discussione, per le decisioni definitive, davanti alla Commissione per la bonifica libraria appositamente costituita.
> Per quanto concerne particolarmente il settore della letteratura narrativa e di fantasia, la Commissione dovrà soprattutto considerare quei libri che nell'immediato dopoguerra, originali o importati, diffusero nel nostro Paese stati d'animo e idee di disfattismo morale, scrollando alle basi ogni ordine familiare e sociale: almeno intenzionalmente, poiché il sano istinto del nostro popolo ha reagito anche a queste manovre sovvertitrici, e alle torbide passioni dei personaggi postbellici ha opposta la sua limpida psicologia e la sua onesta coscienza; e spesso eran libri ammantati di serietà e di orpelli dottrinari coi quali si pretendeva divulgare strane teorie scientifiche e sociali, concezioni giuridiche e politiche di nuovo conio, falsamente spregiudicate e audaci, che tutte miravano ad un identico fine, la contaminazione e il decadimento della nostra razza, sana, forte, vittoriosa e, come i fatti poi luminosamente dimostrarono, degna d'impero.

> Anche in questo settore; da oggi, si spalancano le finestre e si rinnova l'aria. L'indagine retrospettiva sui danni e i pericoli della letteratura disfattistica è un atto di alta giustizia morale (Gigli 1938).

All'inizio della ricerca pensavo di analizzare comparativamente alcune traduzioni del libro, per cercare di sviluppare qualche riflessione su un problema a mio avviso rilevante della traduzione: quello della distruzione o dell'esotizzazione dei reticoli vernacolari e dei vari registri linguistici, per usare alcune delle tendenze deformanti di Antoine Berman (2003, 53). In particolar mi interessava vedere come diversi traduttori si fossero fatti carico del portato letterario del testo e avessero cercato di rendere quella lingua orale, informale, cadenzata e ritmica, piena di espressioni idiomatiche, di similitudini e metafore locali, di evasioni dalle norme grammaticali codificate, così tipica dei dialoghi in *Tom Sawyer* e, ovviamente in misura ancora maggiore di tutto *Huckleberry Finn.* Ma le considerazioni della madre indignata e l'immagine inquietante della terribile commissione per la bonifica delle biblioteche mi hanno fatto precipitare in una crisi di identità. Che senso ha indagare le varie strategie traduttive, le nuove traduzioni, le riscritture, gli adattamenti se poi quel libro plurimo, l'archetipo con tutte le sue riscritture e traduzioni, viene tolto dalla circolazione? Oppure se la sua circolazione non è più quella per cui era stato scritto, il mercato dei libri per ragazzi, ma diventa tutt'al più un documento storico per esercitazioni di *social sciences* a livello accademico?

Se le cose stessero così, studiare le ritraduzioni di *Tom Sawyer* sarebbe come studiare la storia del rock in uno stato governato dai talebani che hanno vietato l'ascolto di quella musica. Ci si trova di fronte a un bivio: o percorrere la strada alla luce del sole, sotto lo sguardo vigile del talebano di turno, oppure andare sottoterra, negli archivi delle biblioteche, e continuare caparbiamente e con cocciutaggine a studiare questi libri e le loro reincarnazioni, che secondo alcuni dovrebbero essere bandite, o bruciate, o dimenticate. Quello che spinge ad andar sottoterra (la mia generazione avrebbe detto con orgoglio *underground*), segnando così una frattura con il potere o la moda dominanti, è forse il semplice piacere del vagabondare della ricerca, o quello che Paolo Cherchi (2023) ha chiamato in un suo libro eruditissimo le *Erranze libridinose*. E in questo errare ci si trova piacevolmente a trattare di questioni che riguardano l'aspetto estetico, la dimensione stilistica dei libri, per coglierli nella loro complessità ed evitare di ridurli a meri documenti di un'epoca o

di una ideologia o di un modo di essere da cui prendere le distanze se non addirittura, come capita sempre più spesso, da cancellare, obliterare nel senso proprio di relegarli nella terra dell'oblio, della dimenticanza.

Inutile, credo, in una sede come questa, fra traduttori e studiosi della traduzione, sottolineare quanto sia indispensabile il lavoro sullo stile, sul ritmo nella fase di analisi e lettura del testo fonte e nel momento della resa traduttiva che, come ci insegna Enrico Terrinoni, spesso proprio sulle questioni stilistiche e delle allusioni o delle connotazioni ci costringe alla resa, ad arrenderci (Terrinoni 2019, 179), o, dico io, a fare quello che si può, sapendo che quel poco è forse sempre meglio di niente. Nel lavoro di traduzione, anche in quello dei libri per ragazzi, è essenziale l'attenzione che poniamo nei confronti della qualità della scrittura, dello stile. Ne parla molto bene Roberta Pederzoli nel suo *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, quando insite sulla «dignité esthétique» della letteratura per ragazzi (Pederzoli 2012, 288). Stiamo offrendo a questi giovani lettori dei modelli di scrittura: abituarli al bello (che ovviamente non vuol dire alla scrittura imbalsamata degli *egli* e delle *elle* o degli aggettivi da libro di lettura), alla scrittura e alla lettura come attività gioiosa e di scoperta è uno dei compiti di chi fa il traduttore di libri belli.

A proposito della scrittura di Twain e dei pre-giudizi ideologici della madre-scrittrice mi è venuto in mente un saggio di Toni Morrison. La scrittrice, la cui posizione a favore dei diritti degli afroamericani è ben nota, aveva pubblicato nel 1996 una splendida e articolata introduzione per l'edizione curata da Shelley Fisher Fishkin delle *Adventures of Huckleberry Finn*. Morrison racconta di avere affrontato la lettura del libro in diversi momenti della sua vita provando ogni volta sentimenti diversi: dapprima da bambina, casualmente, poi alla scuola media, con la guida di una insegnante. In entrambi i casi la sensazione provata era stata di disagio e fastidio. A metà degli anni Cinquanta (Morrison è nata nel 1931) la lettura era stata guidata o, meglio, sostituita dai saggi critici di Leslie Fiedler e Lionel Trilling che, con le loro analisi critiche, le avevano fatto leggere un libro diverso, rendendo banali le considerazioni che l'avevano infastidita nella lettura precedente. All'inizio degli anni Ottanta, sollecitata dalle richieste, provenienti già allora e da più parti, di rimuovere dalle biblioteche e dagli elenchi delle letture scolastiche il romanzo, aveva di nuovo affrontato il libro, e questa volta con una lettura attenta e diretta che la convince a rivedere completamente la

figura di Jim. Il *runaway slave* non è affatto una figura marginale o macchiettistica, ma assume per Huck una fondamentale funzione paterna, affettiva, che permette al ragazzo di superare in certi momenti la profonda malinconia e lo smarrimento di fronte a un mondo (quello dei bianchi e della civiltà) falso e ipocrita. L'intero romanzo inoltre può essere letto come una dichiarazione che il processo di liberazione degli schiavi americani era avvenuto solo sulla carta e che si era congelato nel silenzio. Dunque un romanzo in cui anche le parole tabù, che si vorrebbero bandire assieme al libro, sono parte essenziale di quella narrazione che tutto è fuorché un modo di ribadire un dominio dei bianchi sui neri, quanto invece un modo per denunciare che non si è ancora fatto quanto la guerra di secessione aveva stabilito.

C'è poi un passaggio importante sulla scrittura. Scrive Morrison di essere rimasta affascinata dalla lingua da fuorilegge di Huckleberry Finn: «Liberating language: not baby talk for the young, nor the doggedly patronizing language of so many books on the 'children's shelf'» (Morrison 1996, 1). Quindi una lingua liberatrice, lontana da quella artefatta, ridicola, piena di diminutivi e balbettii immaginata per i più piccoli o caparbiamente paternalistica di tanti libri per l'infanzia. Certamente l'elaborazione della voce narrante di Huck nel romanzo del 1882, con il suo incedere fluido e musicale da semianalfabeta, è ancora più potente e poetica di quella che si ricava dai dialoghi di *The Adventure of Tom Sawyer*. E proprio quella qualità poetica della voce di Huck narratore intradiegetico attribuisce al romanzo una dimensione mitica che manca in Tom Sawyer, dove le incalzanti avventure scombinate e monellesche, come la fuga e la presunta morte dei ragazzini sull'isola di Jackson, o da film noir, come la vicenda dell'assassino Injun Joe, o romantico sentimentali, con l'innamoramento di Tom e Becky e il loro perdersi nella grotta, rendono il romanzo un ottimo esempio di libro per ragazzi, in cui vengono esaltati i valori dell'America della *Gilded Age*: dal senso di iniziativa e intraprendenza, a quella di onestà e giustizia (Bertens, D'haen 2014, 99). Tuttavia, anche in diversi passi del *Tom Sawyer* si avverte l'irruenza di una lingua fresca, arguta, nuova per la letteratura americana (e non solo) che si contrappone alla più sorvegliata e manierata lingua del narratore onnisciente.

Entriamo nel merito con alcuni esempi da *Tom Sawyer* che trattano proprio della lingua che la comunità benpensante di St. Petersburg vorrebbe che Huck imparasse. Verso l'epilogo del romanzo il narratore racconta che Huck, da poco adottato dalla vedova Douglas, si lamenta con Tom della sua nuova condizione di adolescente

civilizzato, costretto a mangiare con coltello e forchetta, a studiare sui libri, ad andare in chiesa. Scrive Twain interpretando il sentire di Huck nel capitolo XXXV:

> He had to talk so properly that speech was become insipid in his mouth; whithersoever he turned, the bars and shackles of civilization shut him in and bound him hand and foot (Twain 2001, 251).

Improbabile che Huck avesse usato espressioni così ricercate come «bars and shackles of civilization», avverbi come «whithersoever» o aggettivi come «insipid» per parlare con Tom, ma il narratore rende bene il senso di soffocamento e costrizione in cui era tenuto Huck e il tipo di lingua asettica e impersonale che volevano insegnargli. Poco più avanti, in un dialogo diretto con Tom, Huck dice, questa volta con parole sue, il senso di frustrazione per dover parlare in una lingua che non gli appartiene.

> Well, I'd got to talk so nice it wasn't no comfort – I'd got to go up in the attic and rip out a while, every day, to git a taste in my mouth, or I'd a died, Tom (Twain 2001, 253-54).

Sono evidenti le deviazioni dalle norme grammaticali tipiche del *Pike-County dialect* parlato da Huck[1], come la doppia negazione in «it wasn't no comfort», il rafforzamento pleonastico di *I had* con «I'd got», la deformazione fonetica locale di «git» da *get*, la forma contratta e ortograficamente errata di «I'd a died» al posto di *I would have died*, oltre a scelte lessicali di registro molto colloquiale e informale come «rip out» per 'fare a pezzi' o, nel caso della lingua, 'bestemmiare' o 'imprecare'. Una traduzione intralinguistica, che imbavaglierebbe lo spirito ribelle di Huck, potrebbe suonare così:

> Moreover, I had to talk so properly without gaining any comfort from it; I had to go up to the attic to swear a while every day just to get a taste in my mouth, or I would have died.

La voce del narratore anticipa con il suo stile quello che poi dirà il personaggio con il suo. Sono due mondi molto diversi. Huck non può dire al suo amico quanto sia insostenibile per lui dover parlare in modo appropriato o *properly* se non nella sua lingua vernacolare. Se lo facesse ricorrendo a una lingua colta ed 'educata' inevitabilmente attribuirebbe

[1] Si veda la nota introduttiva (*Explanatory*) di Mark Twain ad *Adventures of Huckleberry Finn* Twain 1987, 7).

al suo dire una connotazione ironica, ma questo non è certo né nelle competenze né nelle intenzioni del personaggio che è davvero tormentato da questa lingua insapore e asettica impostagli e lontanissima dal suo modo di essere.

Leggere le analisi delle comparazioni di traduzioni è un esercizio mortalmente noioso, ma essenziale per comprendere le strategie adottate dai diversi traduttori in momenti diversi della storia della traduzione, quando le norme traduttive e della lingua variano e rendono accettabile una versione che in altri momenti sarebbe giudicata infedele o inadeguata o troppo libera. Per *Le avventure di Tom Sawyer* non c'è che l'imbarazzo della scelta essendo stato il libro di Twain più tradotto in italiano, come ha mostrato con un'indagine molto accurata Elisa Conselvan (2015, 161). Anche una veloce indagine su SBN mostra l'altissimo numero di traduzioni integrali del romanzo, dalla prima di T. Orsi e B. C. Rawolle (1909) pubblicata da Bemporad a quella recente di Stella Sacchini per Feltrinelli (2016). Durante una lezione, per rendere didatticamente più stimolante il confronto, ho pensato di prendere otto diverse versioni dei due passi citati. Li ho poi contrassegnati nel primo caso con numeri e nel secondo con lettere, facendo in modo che non ci fosse corrispondenza fra numeri e lettere: cioè se una traduzione della prima citazione era contrassegnata dal numero 1, la traduzione del secondo passo fatta dallo stesso traduttore non era A ma un'altra lettera a caso, ad esempio F. Poi ho chiesto agli studenti, divisi in gruppi di lavoro, di analizzare le diverse versione individuandone le particolarità stilistiche, di cercare di abbinare le traduzioni dei due passi fatte dallo stesso traduttore, di ordinarle cronologicamente, e di scegliere quale secondo loro era più riuscita e perché. Come distrattori ho inserito anche due versioni di traduttori automatici neurali (Google Translate e DeepL). L'esercizio ha impegnato i gruppi per diverso tempo, ma è stato ancor più interessante confrontare e discutere insieme le soluzioni. Per comodità elenco le traduzioni in ordine cronologico, ma chi volesse proporre il gioco in aula può facilmente rivedere l'ordine e inserire le lettere e i numeri in ordine diverso. Devo dire che tutti i gruppi hanno immediatamente individuato quali erano le due traduzioni fatte con il traduttore automatico, anche perché erano le uniche due davvero molto simili, mentre le altre sei erano decisamente diverse, e questo è significativo della standardizzazione della lingua di arrivo quando si lavora con i traduttori neurali. Queste versioni presentavano inoltre incoerenze lessicali e soprattutto avevano entrambe una testura, una 'grana' della lingua diversa da tutte le altre. Uso 'grana' perché è una

figura retorica efficace, perché rimanda al famoso e utile saggio *La grana della voce* di Roland Barthes (1986), ma anche perché, più banalmente, si collega a un piccolo aneddoto personale. Una volta, con amici, avevamo fatto una serata dedicata a individuare quale fosse il Parmigiano Reggiano più buono prodotto nella provincia di Reggio Emilia: un ludico *blind cheese tasting game*. Un amico era andato in giro per la provincia a comprare sei formaggi di zone diverse: pianura, collina, montagna, con stagionature differenti (24, 36 e 64 mesi) che ci vennero serviti senza che noi sapessimo ovviamente da dove provenissero. C'era anche un distrattore: una punta di Grana Padano. Tutti capimmo subito qual era l'intruso, con la stessa facilità con cui gli studenti hanno individuato le traduzioni fatte al computer. Non voglio dire che il Grana Padano sia più o meno buono o utile del Parmigiano Reggiano, è semplicemente il risultato di un diverso e complesso processo genetico, in cui le sfumature (razza delle mucche, tipo di alimentazione, qualità dell'acqua, modalità di stagionatura ecc.) fanno la differenza, così come le sfumature fanno la differenza nelle traduzioni. Ecco le versioni con indicato il nome del traduttore, la data della prima edizione, la data dell'edizione consultata per la citazione se diversa, e la pagina:

> Prima frase del narratore onnisciente.
>
> Tito Diambra 1939 (1969, 281): Doveva […] parlare un linguaggio corretto che non sapeva di nulla. Insomma, da qualunque parte si voltasse, la civiltà con le sue barriere e i suoi ceppi lo teneva prigioniero, gli legava le mani e i piedi.
>
> Enzo Giachino 1949 (1994, 224): Doveva […] parlare con tanta raffinatezza che le parole gli diventavano insipide in bocca. Ovunque volgesse lo sguardo vedeva le inferriate e le manette della civiltà, che lo imprigionavano inesorabilmente in una gabbia.
>
> Gianni Celati 1979 (2014, 281): Doveva parlare in modo così educato che le parole erano diventate insipide nella sua bocca; dovunque si volgesse le inferriate e le manette della civiltà lo rinchiudevano e legavano mani e piedi.
>
> Bruno Oddera 1987 (233): Doveva esprimersi così correttamente che ogni discorso gli diventava insipido nella bocca; ovunque si volgesse, le sbarre e i ceppi della civiltà lo rinchiudevano e lo tenevano immobilizzato, mani e piedi.

Roberto Piumini 1991 (2004, 287): Doveva […] parlare con parole che non avevano sapore: dappertutto, intorno, vedeva le inferriate della gabbia civile che lo imprigionavano senza pietà.

Stella Sacchini 2016 (254): Doveva parlare in maniera decorosa, tanto che le parole in bocca non avevano più alcun sapore; ovunque si girasse, le sbarre e i ceppi della civiltà lo imprigionavano e gli immobilizzavano mani e piedi.

Deep L (2023): Doveva parlare così bene che la parola era diventata insipida nella sua bocca; ovunque si girasse, le sbarre e le catene della civiltà lo chiudevano e lo legavano mani e piedi.

Google Traduttore (2023): Doveva parlare così bene che la parola gli era diventata insipida in bocca; ovunque si voltasse, le sbarre e le catene della civiltà lo rinchiudevano e lo legavano mani e piedi.

Ecco le traduzioni della frase di Huck:

Diambra 1939 (1969, 282): E parlare pulito: ti pare un supplizio da niente? Figurati che per sfogarmi un po' scappavo in soffitta. Sicuro! Per sentirmi un po' nella bocca il gusto di quattro parole come sono avvezzo a dirle io. Se no morivo, Tom.

Giachino 1949 (1994, 225): E poi devo parlare così fine, che mi sento gelare le parole in bocca, tanto che devo andare in soffitta, e per qualche minuto mettermi a parlare come ho parlato sempre, per sentire il gusto, se no sarei già morto, Tom.

Celati 1979 (2014, 282): Scolta: poi devo parlare bene anche se memi far star male: che devo correre in soffitta a sfogarmi tutti i giorni, per sentirmi 'l gusto 'n bocca, 'ltrimenti muoio, Tom.

Oddera 1987 (234-5): Per giunta devo parlare così pulito da morire per la disperazione; ero costretto a salire in soffitta per un po', tutti i giorni, a lanciare imprecazioni, così da sentire un po' di sapore in bocca, altrimenti sarei morto, Tom.

Piumini 1991 (2004, 287): E devo parlare così pulito che mi sento la bocca gelata, e allora filo in solaio a parlare un po' come al solito, con gusto, sennò crepo, Tom!

Sacchini 2016 (255): Eppoi mi toccava parlare così fino che mi sentivo uno scemo… e ogni giorno mi toccava salire qualche minuto in soffitta a sganciare parolacce, per sentire un po' di sapore in bocca, ché sennò mi morivo, Tom.

> Deep L (2023): Beh, dovevo parlare così bene da non essere confortato - dovevo andare in soffitta e strappare un po', ogni giorno, per avere un sapore in bocca, o sarei morto, Tom.
>
> Google Traduttore (2023): Beh, dovevo parlare in modo così carino da non essere di alcun conforto - dovevo andare in soffitta e strapparne un po', ogni giorno, per avere un sapore in bocca, altrimenti sarei morto, Tom.

A questo punto bisogna estrarre le lenti, aprire le orecchie e analizzare le varie versioni. Per tradurre «talk so properly», tutti ricorrono a espressioni diverse («parlare un linguaggio corretto», «parlare con tanta raffinatezza», «parlare in modo così educato», «parlare in maniera decorosa», «esprimersi così correttamente») tranne i due traduttori automatici (T.A.) che lo rendono con «parlare così bene», o Piumini che non traduce «properly». Analoga varietà nella traduzione di «the bars and shackles of civilization» resa ora con «inferriate e manette della civiltà», «sbarre e ceppi», «sbarre e catene» (ancora i due T.A.), ora con inversioni del complemento di specificazione «la civiltà con le sue barriere e i suoi ceppi» ora con riduzioni «le inferriate della gabbia civile». Interessante anche il confronto fra le soluzioni di «insipid in his mouth». Il linguaggio «non sapeva di nulla»; le parole «diventavano insipide in bocca», «nella sua bocca», «non avevano più alcun sapore», «non avevano sapore»; «ogni discorso diventava insipido in bocca»; «la parola era diventata insipida nella (sua) bocca» per i due T.A. Tutti mantengono l'espressione idiomatica «bound him hand and foot», come legato mani e piedi, tranne Giachino («imprigionato inesorabilmente») e Piumini («imprigionavano senza pietà»). La struttura sintattica è mantenuta da tutti, con il solo Diambra che sostituisce il punto e virgola con un punto fermo e l'introduzione di un connettivo («insomma») non presente nel testo fonte. Seppure il campione sia minimo, si vedono messe in atto, e non potrebbe essere altrimenti, alcune delle tendenze deformanti di cui parla Berman, come la chiarificazione, la nobilitazione, in alcuni casi l'impoverimento qualitativo.

Ma le differenze più evidenti nelle strategie di traduzione si notano nel secondo passo, quello in cui a parlare è Huck. Nelle traduzioni è evidente che lo scarto fra lo stile del narratore e quello di Huck è molto attenuato se non del tutto eliminato. A parte i due traduttori automatici che evidentemente sono in difficoltà con la lingua non standardizzata di Huck, Diambra, Giachino e Oddera distruggono il registro vernacolare e lo sostituiscono con una lingua in punta di piedi ed educata, da buon scolaretto. Piumini inserisce qualche espressione

più informale («filo in solaio», «sennò crepo»), ma si ha l'impressione che rielabori la traduzione di Giachino («Mi sento gelare le parole in bocca» diventa «mi sento la bocca gelata»; «mettermi a parlare come ho parlato sempre» diventa «a parlare un po' come al solito») che ricorre a chiarificazioni non presenti nel testo fonte. Diverse le scelte di Celati, che marca la lingua di Huck con apocopi, errori grammaticali, scelte lessicali proprie dell'oralità di un'area linguistica (nord est) dell'italiano informale e orale («scolta», «memi fa star male», 'che' polivalente, «'l gusto 'n bocca, 'ltrimenti muoio»), e di Sacchini, che, pur senza ricorrere a forme da trascrizione di un testo orale, marca la sua traduzione con espressioni molto colloquiali («mi sentivo uno scemo», «mi toccava salire» o «ché sennò mi morivo»).

Elisa Conselvan, nel suo studio sulla ricezione di Twain in Italia, dedica una parte del capitolo su Tom Sawyer all'analisi comparata di alcuni passi delle traduzioni di Orsi-Rowelle 1909, Inisca 1938, Giachino 1949, Oddera 1982, Ghiottonelli 1997. Qui indica la traduzione di Oddera come la più fedele (Conselvan 2015, 170, 173). Non entro nel merito di quella comparazione, ma anche dai due brevi passi qui analizzati è ancora una volta evidente che l'aggettivo 'fedele' non significa proprio nulla quando usato come qualificativo e valutativo di una traduzione. Il testo di Oddera, traduttore senza dubbio insigne e importante nella storia della traduzione in Italia, tende piuttosto ad alzare di più di ogni altro il registro: è la tendenza deformante che Berman chiama «nobilitazione» (Berman 2003, 47-48). In Oddera c'è forse un'aderenza alle parole, al lessico, ma non al tono e allo stile che sono qui determinanti per il senso complessivo dell'opera di Twain. E quel senso va ricercato in una prosa che include intenzionalmente una pluralità di elementi vernacolari che una lingua italiana troppo sorvegliata o addirittura scolastica e manierata tende inevitabilmente ad appiattire, annullando così il portato innovativo della scrittura di Twain. Su questo è perentorio Gianni Celati nell'*Introduzione*, scritta con stile dialogante e informale, alla sua versione del 1979 e che è una esplicita dichiarazione della strategia traduttiva adottata. Scrive Celati:

> Nel dedicarmi a Tom Sawyer mi sono trovato di fronte a questo fatto della regolarizzazione educativa del libro, avvenuta tanto tempo fa, ma che continua ad essere in vigore. E mi sono accorto che i traduttori sono sempre anche dei veri traditori. Si danno un gran da fare per tradurre con garbo quelle pagine zeppe di stupidi aggettivi con cui il signor Mark Twain descrive un temporale o uno stato d'animo o una situazione drammatica […], e insomma tutto ciò che nel libro è stato scritto «come un libro». Ma

> quando si tratta dei favolosi dialoghi fra Tom e Huck, lì si fermano: non traducono più veramente, sono imbarazzati, danno solo vaghe parafrasi in una lingua media insulsa e scolastica (Celati 2014, 8).

La grande innovazione stilistica, ma anche ideologica, dei libri di Twain sta nella lingua parlata dai personaggi o, nel caso di *Huckleberry Finn*, dal narratore intradiegetico. È una lingua che fa il verso alla bella scrittura impettita imparata a scuola (come si legge nel capitolo XXI nella splendida parodia di Twain alle composizioni scolastiche), fa il verso alla lingua della tradizione della vecchia Inghilterra, dove, a detta di Hemingway, gli scrittori scrivevano come se non avessero un corpo, ma solo una mente (Hemingway 1935, 21). La lingua di Twain invece ha un corpo: è una lingua sciolta, fluida, fatta di intonazioni vernacolari del Missouri, di espressioni idiomatiche locali, di storpiature fonetiche, di esitazioni e errori dell'oralità. Restituire nella traduzione quella lingua viva è un compito che evidentemente non tutti i traduttori si sono posti come prioritario.

Una seconda breve analisi comparata, questa volta di tre traduzioni, permette di vedere come di fronte al problema della resa di questa lingua particolare, le strategie traduttive portino a risultati diversi. Riporto il primo dialogo fra Tom e Huck nel capitolo VI:

> Tom hailed the romantic outcast:
> «Hello, Huckleberry!»
> «Hello yourself, and see how you like it.»
> «What's that you got?»
> «Dead cat.»
> «Lemme see him Huck. My, he's pretty stiff. Where'd you get him?»
> «Bought him off'n a boy.»
> «What did you give?»
> «I give a blue ticket and a bladder that I got at the slaughter-house.»
> «Where'd you get the blue ticket?»
> «Bought it off'n Ben Rogers two weeks ago for a hoop-stick.»
> «Say—what is dead cats good for, Huck?»
> «Good for? Cure warts with» (Twain, 2001, 50).

E a seguire le tre versioni di Oddera, Celati e Sacchini.

Oddera:

> Tom salutò il romantico fuorilegge:
> - Ciao, Huckleberry
> - Ciao a te, e vediamo se ti piace quello che ho.
> - Cos'è che hai?

- Un gatto morto.
- Mostramelo, Huck. Mamma mia, come è irrigidito. Dove lo hai preso?
- L'ho barattato con un ragazzo.
- Che cosa gli hai dato in cambio?
- Gli ho dato uno scontrino blu e una vescica che ho avuto al macello.
- Dove lo avevi preso lo scontrino blue?
- Lo avevo scambiato con Ben Rogers, due settimane fa, contro un bastone per ciechi.
- Sì, ma senti… a che servono i gatti morti, Huck?
- A che servono? Servono per far andar via le verruche (Twain 1987, 52).

Celati:

Tom salutò il romantico reietto:
«Hei là, Huckleberry!»
«Heilà, te, 'arda cosa ciò».
«Cosa ciai?»
«Gato morto».
«Fammi vedere, Huck. Urca, è secco come 'n bacalà. 'Ndove l'hai preso?»
«'Omprato d'un bambino».
«Cosa ciai dato?»
«Ciò dato 'n biglieto 'zurro e 'na vescica becata al macello».
«'Ndove l'hai becato 'l biglieto 'zurro?»
«Da Ben Rogers, 'comprato per ' bastone pe'l cerchio, due settimane fa».
«Di', Huck, cos'è per fare sto gatomorto?»
«Cos'è perfare? I porri, li guarisce» (Twain 2014, 81-82).

Sacchini:

Tom salutò il romantico reietto
«Ciao, Huckleberry!»
«Ciao tu, e vediamo un po' se ti piace.»
«Cos'è che c'hai?»
«Un gatto morto».
«Fammelo vedere, Huck. Cacchiarola, è rigido come un baccalà. Dov'è che l'hai pigliato?»
«Ho fatto a scambio con un ragazzo».
«E tu che gli hai dato?»
«Gli ho dato un biglietto azzurro e una vescica che ho pigliato al macello».
«Il biglietto azzurro dove l'hai pigliato?»
«Da Ben Rogers, ci ho fatto a scambio due settimane fa col bastone per il cerchio».
«Stammi un po' a sentire… che ci fai con un gatto morto, Huck?»
«Che ci faccio? I porri mi ci curo» (Twain 2016, 56).

Oddera sceglie un registro colloquiale, ma certamente lontano dall'immediata e informale oralità del testo fonte. Anche le scelte lessicali («mostramelo», «irrigidito», «barattato»), e la formulazione delle frasi («che cosa gli hai dato in cambio?», «ma senti… a che servono i gatti morti?») hanno tutte la rigidità artefatta dello scritto, nonostante qui e là il traduttore cerchi di sporcare il dettato grammaticale con la ridondanza del pronome («dove lo avevi preso lo scontrino blue»). Curiosa, ma irrilevante per il nostro discorso, la traduzione di *hoop-stick* con bastone per ciechi, che più che denotare una scarsa dimestichezza del traduttore con i giochi dei ragazzini, è forse un semplice curioso refuso (*ciechi* per *cerchi*). Celati, invece, inventa una lingua bizzarra, a suo avviso consona, nel senso etimologico, a un semianalfabeta come Huck o al suo sodale Tom. È una lingua scritta caratterizzata da marche dell'oralità e da forti elementi dell'italiano regionale che sollecitano una sua messa in voce, ad alta voce. Non si tratta di un vero e proprio dialetto, così come il *dialect* della contea di Pike non corrisponde a un dialetto italiano (e una sua traduzione a calco sarebbe errata), ma è una variante vernacolare della lingua americana. La traduzione di Celati dei dialoghi, che dà priorità al suono e al ritmo, sembra intesa per una compagnia di teatranti sperimentali, allievi del teatro di Fo o di Testori, radicato nella tradizione del Ruzante o di Folengo. La proposta di Celati è stata spesso criticata o liquidata con giudizi sbrigativi del tipo che non si può tradurre un testo vernacolare con un dialetto italiano (cosa che peraltro Celati non fa), con il rischio di addomesticare insensatamente la traduzione. Celati ritorna su queste critiche riscrivendo la sua introduzione del 1979 e dedicando al problema della traduzione alcuni passi molto significativi:

> Quando si tratta dei favolosi dialoghi tra Tom e Huck, e della parlata selvatica di Huck, i traduttori si fermano – non traducono più veramente, danno vaghe parafrasi in una lingua media scolastica o da libro per ragazzi. Questo dipende dall'impossibilità di trovare espressioni corrispondenti nell'italiano moderno, mentre d'altra parte i nostri dialetti non sono utilizzabili perché troppo connotati. Infatti sarebbe molto strano che Huck parlasse in napoletano o in veneto, perché ogni connotazione dialettale diventerebbe sviante, e il personaggio insordito, e la traduzione insostenibile.
> La parlata di Tom e Huck non corrisponde né al modello d'italiano scritto insegnato a scuola, né ai dialetti parlati nelle nostre regioni. Ma questo ci fa capire una cosa: che la forma parlata (scritta) elaborata da Twain non può essere una semplice imitazione del parlato naturale. Una forma parlata (scritta) […] può nascere solo come uno scarto, come un'insorgenza tra due

> forme ideali di lingua: la vecchia lingua parlata e la nuova lingua scritta. È lo scarto in cui riconosciamo l'irregolarità del parlato naturale rispetto alla lingua scolastica; è lo scarto tra un modo espressivo formale, ben connotato, e una lingua che si va formando nel momento in cui viene articolata. È il semplice sgorgare d'una vena idiomatica non ancora sotto controllo, da cui viene il gusto delle parole di Huck, segno di un'intonazione viva dell'orecchio. La lingua di Tom e Huck non è un'imitazione del parlato, ma la scoperta che è possibile evocare una parlata naturale attraverso la scrittura, come scarto irripetibile rispetto alle lingue scolastiche e normative (Celati 2019, 53-54).

La parola «scarto» è la marca forte che guida le scelte traduttive di Celati e che è coerente con la sua poetica di scrittore, almeno di quella sua prima stagione degli anni Settanta, quando componeva *Comiche* o la trilogia poi raccolta in *Parlamenti buffi*.

Come nota Martina Spunta, quello che interessa Celati traduttore (di Beckett ma che possiamo estendere anche a Twain e a tutti gli autori classici che Celati traduce), non è creare un testo che sia «equivalente» dal punto di vista semantico a quello di partenza, che sia un «prodotto finito», ma un testo che cerchi di stabilire con quello una «relazione affettiva», che cerchi di «entrare nella sua orbita» e così di «far sentire la voce dell'altro» (Spunta, 2023, 18). Il testo di arrivo non è una mera riproduzione o eco del testo di partenza, piuttosto una sua risonanza. Scrive Spunta, rifacendosi agli studi sulla risonanza del sociologo Hartmut Rosa:

> La risonanza nella poetica e nelle pratiche della traduzione celatiane […] indica come Celati veda il lavoro del traduttore non solo e non tanto come un'eco, quindi come una parziale imitazione sonora, ma come risonanza, cioè come una relazione (o un desiderio di relazione) affettiva con il testo da tradurre. Tale relazione si basa su un ascolto attento, e su un dialogo profondo con un testo a partire dalla sua resa fonica e dalla tradizione da cui proviene, nel tentativo di farne sentire la voce, pur parlando con la propria voce. Secondo Celati infatti: «Quello che conta è come ci intoniamo alle parole, come diventiamo una cassa di risonanza, e come le nostre abitudini di lettura possono accordarsi con il linguaggio che stiamo leggendo o traducendo» (Spunta 2023, 17)[2].

[2] La citazione di Celati è tratta dal saggio *Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett*, apparso per la prima volta nel 1999 nella rivista «Il Baretti universitario», IV.2, 13, e ora ripubblicato nel numero monografico dedicato a Celati traduttore di «Elephant & Castle» (Celati 2023, 120)

Dunque una traduzione come «riverberazione del suono» e non come restituzione del mero significato lessicale; una riverberazione nuova, che evade dalle consolidate norme traduttive e grammaticali, e per questo straniante, frutto di una «specie di slancio che viene a lasciarsi portare dalle parole, a sentire le parole che […] vengono dentro, […] e risuonano sempre più familiari all'orecchio» (Celati 2023, 115). Un'operazione così richiede una buona dose di creatività e di disponibilità al nuovo e alla sperimentazione linguistica. Questo può rendere il prodotto finale più interessante per chi, adulto e colto, si occupa di Celati scrittore e gode della lettura di un testo sorprendente, inatteso e dinamico; meno appetibile forse per il mercato editoriale che si rivolge ai ragazzi.

Può essere significativo a questo proposito seguire la vicenda della traduzione celatiana che esce in prima edizione e nelle due successive ristampe nella collana di Rizzoli I CLASSICI DEI RAGAZZI per poi essere spostata a partire dalla ristampa del 1995 nelle collane dei classici (SUPERCLASSICI, SUPERBUR CLASSICI, I GRANDI ROMANZI, GRANDI CLASSICI). È altrettanto interessante notare che lo stesso editore, a partire dal 2011, offre in catalogo la traduzione integrale di Rossana Guarnieri del romanzo di Twain, con postfazione di Antonio Faeti nella collana BUR dei ragazzi (Twain 2011). Il fatto che la traduzione di Celati esca dapprima in una collana rivolta ai ragazzi, sia sostituita nella stessa collana da una diversa versione, e continui però ad essere riproposta come traduzione classica, significa che gli editori stessi si sono accorti che il libro è ancora richiesto da un pubblico di lettori adulti che è alla ricerca di una traduzione d'autore, e meno da lettori adolescenti per i quali sono più appetibili altre traduzioni.

La stessa gioia di confrontarsi con un testo irrequieto che ha guidato Celati si percepisce anche nella lettura della versione di Stella Sacchini che in una bella nota alla sua versione scrive:

> Per tradurre *Le avventure di Tom Sawyer* ho dovuto ricordare che tradurre è anche – o soprattutto? – gioco, divertimento, passione, gioia. Sì, gioia. Gioia dorata. Dimenticare che è un mestiere, qualcuno dice un lavoro (Sacchini 2016, 273).

Questo gioco però, ci informa ancora Sacchini, «non è stato affatto un gioco da ragazzi», perché non è facile «trovare – se mai ci fossi riuscita - un respiro degno dell'originale» (ivi, 277). Sacchini, come si è visto anche nei pochi passi analizzati, cerca di elaborare una lingua scritta che mantenga la forte grana dell'oralità, con il ricorso a qualche pennellata di colore locale («cos'è che c'hai?», «dov'è che l'hai

pigliato?»), senza arrivare a forme quasi sperimentali come quelle tentate da Celati. Nella sua nota è molto chiara nel dichiarare la sua presa di distanza sia dalle strategie normalizzanti o nobilitanti (come nella versione di Oddera) sia anche da quelle più stranianti e sperimentali. A proposito della resa del linguaggio dei dialoghi scrive:

> Le traduzioni italiane già presenti sul mercato affrontano la questione in due modi diversi, apparentemente opposti: alcune evitano la problematica e «normalizzano» il linguaggio rendendolo standard e negando così ogni alterità (Tom e Huck utilizzano congiuntivi e condizionali al posto giusto, correggono le sgrammaticature che sono nell'originale, coniugano bene i verbi), altre s'inventano una specie di grammelot pieno zeppo di termini e usi dialettali (Tom e Huck assomigliano più a due macchiette da commedia dell'arte che a ragazzi veri – veri come è vera la letteratura) (Sacchini 2016, 278).

Sacchini non nomina esplicitamente Celati, ma è facile immaginare che il riferimento sia a lui, anche perché non ci sono altre traduzioni, a quanto mi risulta, che abbiano tentato quella via così estrema. Leggendo questo passo, e anche i numerosi e calzanti esempi che Sacchini riporta nella sua postfazione, vengono in mente le pagine che Franca Cavagnoli dedica alla traduzione di Huckleberry Finn nel suo fortunato *La voce del testo*, quando afferma che se la lingua usata dal narratore (nel suo caso Huck) «viola la prosa letteraria, anche la voce italiana dovrà farlo, ma senza generare una somma incongrua di deviazioni dallo standard; le violazioni dovranno scorrere liberamente in un flusso narrativo che sia percepito come spontaneo da chi legge» (Cavagnoli 2012, 79).

Da questi diversi modi di affrontare il nodo del reticolo vernacolare si può trarre forse una conclusione provvisoria che propone anche una diversa traduzione di *foreignization* e *domestication* di solito resi come strategie traduttive estranianti e addomesticanti[3].

[3] Marina Guglielmi, che meritoriamente e con rigore traduce il libro di Venuti pochissimi anni dopo la sua uscita negli Stati Uniti, scrive in una nota della traduzione: «Impieghiamo da qui in avanti il termine "estraniante" per indicare il tipo di traduzione "foreignizing" che Venuti oppone a quella "domesticating", addomesticante, per evidenziare l'elemento forestiero, straniero, straniante, in una strategia traduttiva che, come afferma Schleiermacher, "vuole invitare il lettore all'estero"» (Venuti 1999, 44n). Se in italiano i termini forestiero e straniero sono sinonimi, in inglese foreign e stranger hanno significati diversi. *Strangers in the night*, per citare l'incipit di una famosa canzone di Frank Sinatra, non sono stranieri che si scambiano sguardi, ma estranei, sconosciuti. Marcare nella traduzione foreignizing con un neologismo come stranierizzante, può

Anziché estraniante per *foreignizing* suggerirei stranierizzante, per marcare una differenza con una traduzione straniante. Una traduzione stranierizzante, o *foreignizing* come dice Venuti (1995, 20-21) riprendendo Schleiermacher, cerca di portare il lettore all'autore, forzando la lingua di arrivo verso la lingua di partenza: penso a certe traduzioni interlineari della Bibbia di Erri de Luca o *ad radices* di Martin Buber e Franz Rosenzweig[4]. Questo non avviene in nessuno dei casi analizzati, se non sporadicamente e certo non come strategia perseguita in modo esclusivo. Le traduzioni, e lo riconosce anche Venuti negli ultimi scritti, non possono che essere atti addomesticanti, ermeneutici e creativi, che pure non devono rinunciare all'apertura all'alterità[5]. Se il testo di partenza è particolarmente irrequieto e dirompente rispetto alle norme consolidate di una certa tradizione letteraria, allora la traduzione potrà tentare di accordarsi con quella carica di rottura e cercare di essere analogamente straniante nella cultura di arrivo, dove straniante rimanda alla tecnica letteraria dello straniamento con cui un autore, attraverso scelte stilistiche e narratologiche, smonta e decostruisce la percezione convenzionale del mondo, restituendolo in modi insoliti e inattesi. Non si tratta di riprodurre a calco quella presunta specificità stilistica, come se si trattasse di una invariante formale (Venuti 2019), ma di ricreare una coerenza testuale. Nel caso dei testi letterari, che sono spesso caratterizzati proprio dal loro trovarsi al limite della norma della lingua standard, spesso forzandola, questo addomesticamento potrà dunque essere straniante rispetto alla norma linguistica della lingua di arrivo (e quindi giocare sullo scarto o sull'evasione, come fanno in modi e intensità diversi Celati e Sacchini) oppure del tutto indifferente a quel ritmo originale e a quella spinta che si avverte nel testo fonte e, anestetizzandone la carica innovativa (è il caso di Oddera), ricondurre quello stile irriverente entro i limite della buona creanza della lingua di arrivo, della norma. Si può essere insomma stranianti senza essere stranierizzanti, innovativi e non standardizzati senza ricorrere a calchi da altre lingue. Fra straniamento e assopimento normalizzante si apre

permettere forse di indicare meglio la strategia traduttiva di Venuti, e consentire di utilizzare straniante come indicatore di un'altra strategia traduttiva.

[4] Per questo rimando a De Villa (2023).

[5] «I have no intention of abandoning the pursuit of foreignizing effects, whether in translation research or in my translation projects. The idea of mobilizing such effects to question dominant values in the receiving situation remains a pressing concern – or, more precisely, it has become for me the very definition of humanistic translation» (Venuti 2013, 2).

una ricca gamma di sfumature. Mi pare che la cosa peggiore da fare sia quella di mettere a dormire il testo, di anestetizzarlo. Che poi circoli come libro per ragazzi o per lettori adulti colti, amanti di un certo modo di raccontare ora vicino a certa sperimentazione letteraria ora a uno stile più sorvegliato, poco importa. L'importante è che la traduzione faccia qualcosa, che sia viva e che non rinunci a tentare di restituire ricreandola la peculiarità letteraria e la valenza estetica del testo fonte. Perché, forse, se Mrs. Shrouder scrive come scrive, mi riferisco al suo stile, è anche grazie a scrittori come Mark Twain che hanno liberato la lingua da certe sbarre e certi ceppi che «la imprigionavano e immobilizzavano mani e piedi».

Bibliografia

Barthes, Roland (1986) *La grana della voce*, traduzione di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.

Berman, Antoine (2003) *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di Gino Giometti. Macerata: Quodlibet.

Bertens, Hans e Theo D'haen (2014), *American Literature. A History*. Abingdon and New York: Routledge.

Cavagnoli, Franca (2012), *La voce del testo*. Milano: Feltrinelli.

Celati, Gianni (2019) *Narrative in fuga*. Macerata: Quodlibet.

Celati, Gianni (2023) *Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett*. «Elephant & Castle», 29: 114-120. https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/439

Cherchi, Paolo (2023) *Erranze libridinose. Ricerche erudite su testi rari e dimenticati*. Cagliari: UNICApress.

Conselvan, Elisa F. (2015) *La fortuna editoriale di Mark Twain in Italia*. Sassari: Documenta.

De Villa, Massimiliano (2023) "La Bibbia di Martin Buber e Franz Rosenzweig: cortocircuiti fra nuovo e antico". In *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici*, a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini, 35-74. Modena: Mucchi.

Gigli, Lorenzo (1938) (attr.), *Bonifica libraria*. «Diorama, Gazzetta del Popolo», 23.11.1938. https://www.dioramagdp.unito.it/items/show/2377.

Morrison, Toni (1996) "Introduction". *The Oxford Mark Twain: The Adventures of Huckleberry Finn*, ed. by Shelley Fisher Fishkin, 1-8. Oxford: Oxford University Press.

Hemingway, Ernst (1935) *Green Hills of Africa*. New York: Charles Scribner's Sons.

Pederzoli, Roberta (2012) *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Sacchini, Stella (2016) "I Love You Golden Blue. Tradurre il fiume dorato dell'infanzia di Tom". In Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, 263-280. Milano: Feltrinelli.

Shrouder, Annemarie (2023), *Me & Tom Sawyer*, https://medium.com/@ashrouder/me-tom-sawyer-38a5ee1a4b18
Spunta, Martina (2023) «*Far sentire la voce dell'altro*»: *traduzione come risonanza nella poetica di Gianni Celati*. «Elephant & Castle», 29: 14-29. https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/434/357
Terrinoni, Enrico (2019) *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*. Milano: Il Saggiatore.
Twain, Mark (1909) *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione di Teresa Orsi e B. C. Rowolle. Milano: Bemporad.
Twain, Mark (1963) *Le avventure di Tom Sawyer*, prefazione e traduzione di Enzo Giachino. Torino: Einaudi.
Twain, Mark (1969) *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione di Tito Diambra. Milano: Mursia.
Twain, Mark (1987) *Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Harper & Row.
Twain, Mark (1987) *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione Bruno Oddera. Milano: Mondadori.
Twain, Mark (1994) *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione di Enzo Giachino. Torino: Einaudi.
Twain, Mark (2001) *The Adventures of Tom Sawyer*. New York: The Modern Library.
Twain, Mark (2004) *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione Roberto Piumini. San Dorligo della Valle: EL.
Twain, Mark (2011) Le avventure di Tom Sawyer, traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: Rizzoli.
Twain, Mark (2014) *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione di Gianni Celati. Milano: Rizzoli.
Twain, Mark (2016) *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione di Stella Sacchini. Milano: Feltrinelli.
Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. New York and London: Routledge.
Venuti, Lawrence (1999) *L'invisibilità del traduttore*, traduzione di Marina Guglielmi. Roma: Armando.
Venuti, Lawrence (2013) *Translation Changes Everything*. London and New York: Routledge.
Venuti, Lawrence (2019) *Contra Instrumentalism. A translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Thea Rimini

Ritradurre le avventure africane del reporter con il ciuffo: *Tintin au Congo* in italiano

L'articolo ricostruisce la complessa storia editoriale e traduttiva de Le avventure di Tintin *in Italia dagli anni Cinquanta a oggi e si sofferma in particolare sulla ritraduzione integrale degli albi realizzata nel 2011 da Giovanni Zucca per Rizzoli-Lizard. Dopo aver indagato le ragioni della recente ritraduzione e analizzato diversi aspetti paratestuali, il saggio si concentra sulla ritraduzione di un volume "scomodo" come* Tintin in Congo *per il quale Hergé fu accusato di razzismo. Grazie all'analisi testuale di alcuni balloon prelevati dalla prima traduzione firmata da Beppe Borselli e dalla seconda, si è cercato di dimostrare come le scelte ritraduttive non siano state dettate da preoccupazioni di ordine ideologico, bensì sonoro, volte cioè a restituire la dimensione linguisticamente ludica del testo di Hergé. Questo modus operandi è frutto anche dell'epoca in cui si è lavorato alla ritraduzione (2008-2011) quando ancora, in Italia, non era iniziato il dibattito sulla Cancel culture e la cultura woke.*
Parole chiave*: Ritraduzione, Tintin in Congo, Giovanni Zucca, fumetto, storia editoriale.*

The article reconstructs the complex editorial and translation history of The Adventures of Tintin *in Italy from the 1950s to the present day, with a particular focus on the complete retranslation of the albums carried out in 2011 by Giovanni Zucca for Rizzoli-Lizard. After investigating the reasons for the recent retranslation and analyzing various paratextual aspects, the essay delves into the retranslation of the controversial* Tintin in the Congo*, for which Hergé was accused of racism. The textual analysis of selected speech balloons from both Beppe Borselli's early translation and the second one aims to demonstrate how the retranslation choices were not driven by ideological concerns but rather by the intention or restoring the linguistically playful dimension of Hergé's text through sound. This approach is also a product of the period in which the retranslation was undertaken (2008-2011), a time when the debate on Cancel Culture and Woke Culture had not yet begun in Italy.*
Keywords*: Retranslation, Tintin in the Congo, Giovanni Zucca, Comics, Editorial history.*

Un'avventurosa storia editoriale

Le avventure di Tintin, serie a fumetti ideata dal belga Hergé nel 1929, hanno da sempre appassionato i lettori di tutto il mondo, ma in Italia il reporter con il ciuffo ha stentato a trovare il suo pubblico (più o meno giovane). Le sue storie non figurano nel «Corriere dei piccoli», che domina il mercato editoriale del fumetto italiano insieme a *Topolino* e alle serie della casa Bonelli; e la rivista «Tintin» pubblicata da Vallardi (1955-1956) sul modello dell'omonima belga si rivela un fallimento. Saranno le edizioni milanesi di Cino Del Duca a pubblicare *Lo scettro di Ottokar* nel 1961 e nel corso degli anni Sessanta

diversi episodi di Tintin usciranno su varie riviste (da «Linus rosa» al giornale per ragazzi «Vitt»).

La prima edizione in volume si deve alla genovese Gandus che dopo averlo proposto in rivista nel 1965, pubblica 13 albi cartonati nel corso degli anni Settanta; per tutti gli anni Ottanta e Novanta, invece, le avventure saranno edite dalla romana Comic Art che traduce gli episodi che non hanno ancora visto la luce in italiano e ripubblica quelli già esistenti. Il traduttore, il cui nome non compare mai nei volumi, è stato identificato da Velez in Beppe Borselli, giornalista del «Secolo XIX», ma purtroppo su di lui abbiamo pochissime notizie (Velez 2014, 31).

Ancora alla fine del Novecento, nel 1999, la traduzione di Borselli viene ripresa da Lizard e nel 2003, nella collana CLASSICI DEL FUMETTO lanciata dalla «Repubblica», esce il volume dedicato a Tintin. Vi compaiono le due avventure sulla luna (*Obiettivo Luna, Uomini sulla Luna*), il viaggio in Tibet (*Tintin in Tibet)* e l'incontro del reporter con l'italiana Bianca Castafiore, prodigio del bel canto (*I gioielli della Castafiore*). La traduzione di Borselli è rivista da Gianfranco Goria, sceneggiatore Disney ed esperto di fumetto franco-belga che al reporter dedicherà anche una monografia (Goria 2019).

Nel 2011 la Rizzoli-Lizard decide di ritradurre tutta la serie di Tintin (24 albi in 8 volumi) in ordine cronologico e con un gruppo nutrito di collaboratori: la cura del progetto è affidata all'eccentrico e autorevole critico d'arte Philippe Daverio (nome di indubbio richiamo grazie alle sue comparse televisive); il rispetto filologico dell'originale è di nuovo assegnato al «tintinologo esperto e tintinofilo appassionato» (Rastelli 2019) Goria e la traduzione è commissionata a Giovanni Zucca[1]. Stavolta il nome del (ri)traduttore è ben indicato nel colophon. Lettore di noir e thriller per diverse case editrici, ghostwriter, Zucca diventa traduttore di Tintin «per caso»: dopo aver traghettato romanzi e saggi dal francese all'italiano per Sonzogno, Rizzoli e Piemme[2], gli viene proposto di confrontarsi con il fumetto (Zucca 2024)[3].

[1] Nel 2017 gli albi verranno venduti singolarmente con «La Gazzetta dello Sport», ma non verrà apportata nessuna modifica alla traduzione di Zucca.

[2] Riporto qui di seguito le opere tradotte da Zucca prima dell'uscita del suo Tintin: *Eros & vino* (Hennig 2005), *Il cerchio di sangue* (Delafosse 2007), *Gli ultimi giorni di Marco Pantani* (Brunel 2008), *Io, Nojoud, dieci anni, divorziata* (Ali 2010).

[3] Le dichiarazioni di Giovanni Zucca, se non diversamente indicato, sono tratte dall'intervista che ho fatto al traduttore il 16.7.2024. Sono grata a Zucca per il tempo che mi ha concesso e le preziose informazioni che mi ha offerto.

L'operazione Rizzoli-Lizard è motivata da diversi fattori. Il primo attiene a ragioni di marketing editoriale, ovvero la notizia che Steven Spielberg sta preparando un film su Tintin, prodotto da Peter Jackson. Viene annunciato come il primo di una serie che Spielberg realizzerà insieme al regista del *Signore degli anelli*. Si aggiungono poi delle motivazioni oggettive quali l'assenza di una traduzione integrale in italiano di tutti gli albi di Tintin e, non ultima, l'impressione che la prima traduzione firmata da Borselli sia invecchiata. In realtà, come precisa Ladmiral, quando si giudicano le traduzioni non è opportuno utilizzare il termine *invecchiamento*:

> […] ce n'est pas la traduction qui a «vieilli»; ce n'est même pas la langue (Lt) dans laquelle elle a été rédigée: ce sont nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit (Tt) nous parait suranné, plus ou moins malaisément lisible dans l'état de langue où il a été rédigé (Lt). Il y a en outre une histoire de nos canons de la littérarité: notre sensibilité littéraire a évolué, comme aussi les implicites culturels dont elle est porteuse et l'intertextualité tacite qui la sous-tend (Ladmiral 2011, 39).

Il campo letterario è insomma qualcosa di dinamico e le traduzioni lo movimentano ancora di più. E soprattutto l'operazione traduttiva va ben al di là della mera questione linguistica perché coinvolge molteplici fattori culturali e diversi processi inerenti al canone letterario.

In quest'articolo ci soffermeremo sulla ritraduzione Rizzoli-Lizard e in particolare su un albo scomodo come *Tintin in Congo*, pubblicato per la prima volta nel 1931 (Hergé 1931), che racconta il viaggio del reporter nella colonia belga e che Hergé, accusato di razzismo, fu costretto a modificare nel dopoguerra (Hergé 1946)[4]. Qual è stato negli anni l'approccio traduttivo e ritraduttivo nei confronti delle avventure congolesi di Tintin? È stato orientato verso l'*adequacy* o verso l'*acceptability* (Toury 1995)? Si è cercato insomma di allontanarsi dalla lettera dell'originale (spesso offensiva per la sensibilità del lettore contemporaneo) e di adeguare il testo fonte al contesto *politically correct* della lingua d'arrivo?

La nostra analisi, come ormai consueto negli studi sulla ritraduzione, non prenderà in considerazione solo la «purely textual analysis of retranslations» ma si concentrerà innanzitutto sulla «contextual specificity of the phenomenon», sui «different agents in

[4] L'edizione di *Tintin au Congo* a cui faremo riferimento per le citazioni è una ristampa del 2022 che però riproduce l'originale (Hergé 2022).

the process», quali «the (re)translators themselves, the publishers and editors, but also the readers» (Peeters e Van Poucke 2023, 17).

L'antecedente: la revisione di Goria per la collana CLASSICI DEL FUMETTO

Prima di analizzare in dettaglio l'operazione Rizzoli-Lizard, merita un breve commento la pubblicazione di quattro avventure di Tintin (quella in Congo però non vi figura) nella collana CLASSICI DEL FUMETTO di «la Repubblica» perché contiene delle riflessioni sulle scelte traduttive.

Come già detto, è Goria a rivedere la traduzione di Borselli e sul sito *afNews*, l'agenzia quotidiana di informazioni da lui fondata, pubblica anche le proposte di traduzione che aveva suggerito alla redazione ma che non sempre sono state accolte (Goria 2003a). Prendiamo, a mo' di esempio, alcune battute dei *Gioielli della Castafiore*. I suggerimenti di Goria sono accompagnati da commenti inseriti tra parentesi quadra e ora rivelano un'interpretazione del testo ora mostrano una semplice volontà di adeguamento alle attuali convenzioni traduttive. Al primo caso appartiene l'indicazione di Goria proposta per l'invito rivolto da Capitano Haddock a Tintin: «Riempiti i polmoni di quest'aria vivificante! Così fine, così leggera, così spumeggiante *che verrebbe da berla*... [se ci sta, tenendo conto della filosofia beona del capitano...]» (Goria 2003b, mio il corsivo). Nella seconda tipologia si può inscrivere invece il consiglio di lasciare inalterato il termine straniero *gadjo* che il personaggio dello zingaro usa per rivolgersi al capitano: «- Tu taci, Matteo! Lascia che parli io a questo gadjo... [Ho cercato il termine in italiano, ma mi pare che la sola forma nota in uso sia proprio Gadjo, rispettando la grafia originale. Magari lo terrei in corsivo]» (Goria 2003b).

Goria non solo pubblica le sue note di traduzione ma anche la versione integrale degli articoli introduttivi che aveva scritto per l'edizione della «Repubblica» e che sono stati rivisti – o meglio censurati - dall'editore Moulinsart, detentore dei diritti di Tintin e attento supervisore delle traduzioni degli albi. Spiega Goria:

> […] gli articoli introduttivi da noi scritti per il volume edito da Panini e Repubblica non sono stati pubblicati nella loro forma originale, ma hanno dovuto passare per le inevitabili forche caudine del "controllo" da parte dei titolari del diritto d'autore sulla serie Tintin. Le modificazioni (o correzioni, a seconda dei casi e dei punti di vista) del testo che ne sono seguite evidenziano forse un intento specifico? Si tratta di un caso di violazione del

> diritto di critica o no? Valutatelo voi stessi confrontandole con il testo stampato: la principale riguarda la questione legata al periodo del collaborazionismo nazista in Belgio e all'intervento del partigiano (e poi editore di Tintin) Leblanc; l'altro taglio con relativa modifica è servito, comprensibilmente, a dare più spazio alla Moulinsart (l'editrice che fa capo all'erede di Hergé e al suo attuale marito). Così facendo però è stato cancellato ogni possibile riferimento a siti diversi da quello istituzionale (avevamo intenzionalmente indicato il nostro piccolo sito www.afnews.net/tintin, perché da lì è possibile raggiungere anche tutti gli altri, compresi quelli che sono stati oggetto, negli anni e anche recentemente, di interventi, da taluni definiti censori, da parte di Moulinsart). È stato anche cancellato il riferimento bibliografico alla fondamentale biografia di Hergé scritta dal super esperto Benoit Peeters, ma non siamo in grado di dire se ciò sia dovuto a un atteggiamento censorio nei suoi confronti (magari a motivo delle critiche più volte pubblicamente esposte da Peeters nei confronti della attuale gestione dei diritti d'autore su Tintin da parte degli eredi), o ad altra motivazione […] (Goria 2003a).

Le parole di Goria sulla presunta censura da parte di Moulinsart abbattutasi sui suoi testi introduttivi toccano un nervo scoperto della figura di Hergé: l'accusa di collaborazionismo. Negli anni della guerra, infatti, l'autore belga ha continuato a pubblicare le avventure di Tintin sul quotidiano «Le Soir» che, durante il conflitto, era passato sotto il controllo degli occupanti nazisti. Anche se il partigiano Leblanc, fondatore della rivista «Tintin», arriverà a scagionarlo, il suo passato avrà sempre delle ombre che influenzeranno, come vedremo, anche la ricezione complessiva delle sue opere in Italia.

Sulle soglie dell'operazione editoriale Rizzoli-Lizard

È ormai un dato acquisito che gli elementi periferici del paratesto, messi per la prima volta in luce da Genette(Genette 1987), forniscono elementi interessanti di analisi anche nell'ambito degli studi sulla traduzione. Giocano infatti un imprescindibile «mediating role […] in the transmission of a text from one culture to another» (Gil-Bardaj et al. 2012, 8) e contribuiscono a creare un'immagine specifica del testo originale nella cultura di arrivo. Questo fenomeno si riscontra anche nella ritraduzione Rizzoli-Lizard.

La scelta di riunire le ventiquattro avventure di Tintin in otto volumi apporta, ad esempio, un grande cambiamento rispetto al formato tradizionale degli albi cartonati originali che accoglievano ognuno una singola avventura. Il progetto macrotestuale di Hergé è così messo da subito in evidenza dall'edizione italiana che scansiona

le diverse fasi delle avventure di Tintin: le prime opere giovanili, *Le avventure di Tintin reporter del Petit «Vingtième» nel paese dei Soviet* e *Tintin in Congo*, sono accolte nel volume inaugurale, e poi a seguire tre storie in ogni tomo fino all'ultimo che ne riunisce quattro. Non solo. Per la copertina si sceglie di immortalare Tintin con l'inseparabile cagnolino bianco Milou (non più *Milù* come nella traduzione Borselli) cogliendolo in diverse pose: nel primo volume il reporter, in eleganti abiti da passeggio, cammina disinvolto: una mano è in tasca, l'altra tiene il berretto rivolgendosi al fedele quadrupede che lo accompagna. Nei volumi successivi la figura si dinamizza: Tintin corre trafelato, in impermeabile o con una semplice maglietta, quasi a sottolineare, in quell'anticamera del libro che è la copertina, l'evolversi del personaggio Tintin che, monolitico nelle prime avventure, diventa, a partire da *Il loto blu*, sempre più complesso.

L'aspetto paratestuale più interessante è l'introduzione – elemento frequente nelle ritraduzioni – firmata da Daverio: *L'eterno Tintin* (Daverio 2011, 3-4). La prima questione affrontata è l'insuccesso di Tintin in Italia. Se in area francofona le avventure del reporter con il ciuffo erano (e sono tuttora) una lettura obbligata per ogni giovane (e giovanissimo) lettore, nel nostro paese Tintin rimane un prodotto d'élite. Le spiegazioni del fenomeno proposte da Daverio sono per così dire esterne e interne al testo: il nostro dopoguerra è stato «filoamericano» e le avventure di Tintin non hanno mai portato il reporter belga in Italia (l'italianità in Tintin è demandata al personaggio della cantante Bianca Castafiore) (ivi, 3).

Alle motivazioni proposte da Daverio se ne possono aggiungere altre due, individuate da Licia Reggiani nel suo pionieristico studio su Tintin in italiano (Reggiani 1994, 111). La prima riguarda la scarsa propensione dei lettori nostrani nei confronti del fumetto umoristico, la seconda concerne la figura di Hergé sulla quale incombe l'ombra del fascismo poco prima ricordata che non l'ha favorito nell'Italia del dopo regime (Ibidem).

Ma torniamo alla prefazione di Daverio. Perché allora ritradurre Tintin se le sue avventure non sono state mai apprezzate dal pubblico italiano? Perché Tintin, nato negli anni Trenta del Novecento, è comunque immerso nel nostro presente: «Il personaggio è ormai archetipo stabile della cultura *contemporanea* e Bruxelles è nel culto *quotidiano* dell'informazione» (Daverio 2011, 3, mio il corsivo). Il reporter con il ciuffo, suggerisce tra le righe Daverio, è quindi capace di parlare ai lettori di oggi.

L'altro aspetto degno di nota è la volontà da parte del critico di inserire Tintin in un contesto. «Mito vivente», il personaggio nasce in una terra all'epoca particolarmente prodiga di talenti: dai quasi coetanei Simenon e Claude Lévy-Strauss, «un altro belga ancora», al poco più anziano Henri Michaux, «un altro belga eccellente» (Daverio 2011, 4). L'aggettivo di nazionalità torna ogni volta a definire gli scrittori vicini cronologicamente a Hergé, quasi a sottolineare quel carattere identitario, quella *belgité* che non viene invece spesso riconosciuta alla letteratura belga il più delle volte frettolosamente assimilata a quella francese[5].

Oltre a delineare un contesto, gli scrittori menzionati da Daverio identificano implicitamente il pubblico a cui si rivolge la ritraduzione, ovvero un lettore adulto più o meno colto che troverà quei nomi evocativi (e che sarà disposto a spendere una somma consistente per acquistare i volumi). Nonostante il critico d'arte spieghi che l'edizione è stata concepita con un'idea «al contempo di rilievo letterario e di suggerimento alla lettura di svago» (Daverio 2011, 3), la sua stessa prefazione sembra quindi individuare un pubblico piuttosto accorto. Della traduzione in sé Daverio non parla e l'unico accenno al processo traduttivo – «Nel 1948 Casterman aveva fatto il primo record d'un milione di copie vendute. Iniziano le traduzioni […]» (ivi, 4) – serve solo per informare sulla mole di traduzioni che il fumetto ha avuto nel tempo facendone un fenomeno mondiale[6]. Tuttavia, l'assenza è significativa perché precisa ulteriormente il tipo di lettori dell'opera che sarà formato da adulti ma non sarà specialistico: gli studiosi della traduzione non sono certo il target dell'edizione Rizzoli-Lizard.

Tintin in Congo

Disegnato in bianco e nero nel 1931 e pubblicato su «Le Petit Vingtième», supplemento per ragazzi della rivista cattolica e reazionaria «Le Vingtième Siècle», *Tintin au Congo* è il secondo albo di Hergé. Riflette tutta l'ingenuità del giovane autore e i cliché del tempo sugli abitanti della colonia belga che sono ritratti come pigri, fannulloni, in una visione della modernità occidentale che si oppone all'arcaismo (talvolta anche edenico) africano. Dopo la guerra, nel

[5] Sulla delicata questione identitaria della letteratura belga di lingua francese v. Gravet e Lievois 2020, 3-27.
[6] Per un'analisi complessiva delle traduzioni di Tintin nel mondo v. Grutman 2020, 176-193.

1946, Hergé rivede l'albo eliminando alcune scene (come quella della lezione impartita da Tintin ai bambini africani sulla madrepatria belga che è sostituita da una spiegazione di aritmetica) e modificando alcune battute troppo esplicitamente discriminatorie[7]. Ne realizza infine una versione a colori (Hergé 1946) che è quella utilizzata in tutte le edizioni italiane.

Accanto alle accuse di razzismo, nel dopoguerra Hergé viene attaccato per il modo in cui ha trattato il tema della caccia in *Tintin au Congo*. Tintin va in giro sterminando antilopi, coccodrilli, elefanti, per il puro piacere di cacciare, senza alcuna reale necessità di sostentamento e senza alcun rimorso per le ecatombi provocate. I paesi scandinavi chiedono allora a Hergé di modificare alcune tavole e nell'edizione per le nazioni nordiche (e successivamente per il mercato anglofono) l'autore ridisegna il finale di un episodio. Si tratta del momento in cui Tintin cerca di uccidere con la dinamite un rinoceronte per farne un trofeo di caccia, ma lo fa saltare in aria riducendolo a brandelli: nell'edizione scandinava e anglofona l'animale si salva. L'edizione italiana, invece, segue l'originale preservando la scena più cruenta.

In Italia, l'albo viene tradotto per la prima volta nel 1989 per le edizioni Comic Art (Hergé 1989). Nessuna avvertenza accompagna né questa prima versione in italiano né la successiva di Rizzoli-Lizard (Hergé 2011) come avviene invece nell'edizione inglese in cui dopo aver riassunto brevemente la storia delle due versioni dell'albo e segnalato, senza dare ulteriori dettagli, che la pagina 56 è stata ridisegnata da Hergé, i traduttori prevengono:

> In his portrayal of the Belgian Congo, the young Hergé reflects the colonial attitudes of the time. He himself admitted that he depicted the African people according to the bourgeois, paternalistic stereotypes of the period – an interpretation that some of today's readers may find offensive. The same could be said of his treatment of big-game hunting (Lonsdale-Cooper, Turner 2005).

La nota cerca così di contestualizzare l'opera scagionando il suo autore da ogni possibile accusa di razzismo. Un atteggiamento simile, privo però di qualsiasi accenno alla sensibilità contemporanea che

[7] Nella versione del 1931, ad esempio, prima di buttarsi in mare per salvare Milou, Tintin così si rivolgeva al marinaio africano che, impaurito, non aveva nessuna voglia di affrontare gli squali per mettere in salvo un cane: «Vous allez voir comment on fait lorsqu'on est un homme!». Nella versione del 1946 la battuta diventa decisamente più neutra: «Il faut le sauver à tout prix!».

potrebbe sentirsi offesa da certe rappresentazioni del volume, si trova nella prefazione di Daverio dedicata all'avventura in Congo:

> La seconda storia, *Tintin in Congo*, abbandona ogni lettura politica, ma rimane altrettanto ingenua, ingenua quanto lo sono gli africani che il giovane autore tuttora vede con l'occhio coloniale belga, ma pure, a dire il vero, con un senso bonario che allora mancava totalmente alle raffigurazioni italiane. I cattivi stanno da ogni lato razziale, ma i bianchi son ben più perversi e mossi dalla sete di denaro (Daverio 2011, 3).

Effettivamente, se restiamo al livello della trama, i cattivi sgominati da Tintin sono dei gangster (bianchi) al servizio di Al Capone che vorrebbero controllare la produzione dei diamanti del Congo, quasi rappresentassero un'«image diabolisée de l'impérialisme des États-Unis» (Denis 1994, 77)[8]. Il disegno però tradisce la visione colonialista dell'epoca con quei tratti scimmieschi assegnati ai congolesi o con i ritratti ridicoli dei capi tribù che ostentano un mattarello come scettro o degli stregoni che hanno una pentola per copricapo.

Il passo appena citato, tratto dalla prefazione di Daverio, è interessante anche per il paragone che il critico instaura con le coeve rappresentazioni letterarie della realtà coloniale italiana, decisamente lontane da qualsiasi atteggiamento indulgente come quello dimostrato dal belga.

Come restituire in traduzione questo sguardo bonario ma al contempo frutto di una mentalità colonialista di Tintin? Con grande onestà intellettuale, Zucca ha ammesso che non c'è stata una riflessione specifica su questo albo, anzi che diverse scelte traduttive sono state proprio il frutto di una «mancanza di riflessione» perché «all'epoca non si parlava ancora di cultura *woke*» e in Italia si viveva in una sorta di «razzismo inconsapevole che fa un po' parte della nostra cultura» (Zucca 2024). Ancora una volta la traduzione si conferma specchio del tempo in cui viene realizzata. Di più, nell'Italia della prima decade del ventunesimo secolo un'opera con al centro la questione coloniale non suscita nessuna particolare attenzione: le conquiste africane del periodo fascista rimangono insomma oggetto di un'ingombrante rimozione.

[8] Denis propone un convincente confronto tra Céline e Hergé proprio a partire da *Tintin in Congo* trovandovi «une convergence souterraine» riguardo all' «angoisse commune de voir l'Europe incapable de mener à bien son projet colonial» (Denis 1994).

Che, in fase di traduzione, non ci si sia posto il problema sul possibile carattere offensivo di certe battute è dimostrato dagli insulti che Tintin e Milou rivolgono ai congolesi. Agli occhi di Tintin gli africani tardano ad aiutarli nel liberare i binari dopo l'incidente che il reporter ha involontariamente provocato perché sono dei fannulloni. Tanto nella prima quanto nella seconda traduzione gli attacchi vengono restituiti alla lettera:

Tintin au Congo	Comic Art	Rizzoli Lizard
Tintin: Au travail, vite!...Vous n'avez pas honte de laisser ce chien travailler tout seul?...	Tintin: Al lavoro, avanti! Non vi vergognate a lasciare quel cane lavorare da solo?	Tintin: Al lavoro, avanti! Non vi vergognate, a lasciare che questo cane faccia tutto da solo?
Milou: Allons, tas de paresseux, à l'ouvrage! (Hergé 2022, 20).	Milù: Su, branco di lavativi! Al lavoro! (Hergé 1989, 20).	Milou: Forza, branco di fannulloni, all'opera! (Hergé 2011, 166).

Al di là di modifiche sintattiche (dal più fluido *Al lavoro, avanti! Non vi vergognate a lasciare quel cane lavorare da solo?* al più letterale *Non vi vergognate, a lasciare che questo cane faccia tutto da solo?*) o lessicali (*paresseux* è tradotto prima con *lavativi* e poi con *fannulloni*), la sostanza razzista delle battute di Tintin e Milou non cambia da Borselli a Zucca.

Consapevole di alcune manchevolezze della prima traduzione, dettate anche da un eccesso di «entusiasmo», Zucca avrebbe voluto intervenire sul testo quando nel 2017 è stato deciso di vendere i cartonati insieme alla «Gazzetta dello Sport» (Hergé 2017), ma il budget previsto dall'operazione editoriale non gliel'ha consentito (Zucca 2024).

Le sfide traduttive

La traduzione comincia nel 2008 quando Zucca accetta la proposta di Rizzoli-Lizard pur conoscendo pochissimo Tintin, ma il lavoro viene sospeso, complice la crisi finanziaria. Inoltre, le prime prove di traduzione, *Il Tesoro di Rackham il Rosso* e *Il segreto dell'Unicorno* (i testi su cui si sarebbe basato il film di Spielberg) erano da rifare perché il testo era troppo lungo per entrare nei balloon (Zucca 2024). Poi la lavorazione del film riprende e Zucca ricomincia a tradurre procedendo però in ordine cronologico. Il confronto con la traduzione Comic Art è continuo, modus operandi non sempre

condiviso dai ritraduttori che spesso invece rifiutano di leggere le prime versioni per evitare di essere influenzati dalle scelte dei loro predecessori: «Io vi voglio dire dello scatolone sotto la scrivania, con i cartonati Casterman e *quelli di una precedente edizione italiana.* Di come ci ho trovato dentro una famiglia, e della voce che ho cercato di darle […]» (Zucca 2012, mio il corsivo).

Se passiamo ora dalle «contextual voices» alle «textual voices» (Alvstad e Assis Rosa, 2015) e ci soffermiamo sull'analisi linguistica della traduzione, è noto come la versione del fumetto in un'altra lingua comporti diverse specificità, o meglio imponga una serie di vincoli. Oltre a quello, appena ricordato, del limite spaziale imposto dalla nuvoletta, il traduttore deve confrontarsi di continuo con l'immagine per evitare di anticipare dei dettagli della trama.

A prima vista, la traduzione di *Tintin in Congo*, pur presentando i problemi propri del genere fumetto, sembrerebbe più semplice di quella degli albi successivi perché qui non sono ancora comparsi i personaggi del Capitano Haddock, del professore Girasole e dei Dupondt, ognuno dei quali si porterà dietro tutta una serie di tic linguistici[9].

Il traduttore di *Tintin au Congo* si dovrebbe insomma confrontare solo con il linguaggio neutro di Tintin, con i suoi *sapristi* che esprimono stupore o risentimento e che nella prima traduzione venivano resi con *caspita, diamine* e *perdinci* e che nella ritraduzione vengono restituiti con *accidenti, per la miseria, caspita, diamine* scartando l'ormai desueto *perdinci*.

In realtà, *Tintin in Congo* pone invece diverse difficoltà date dalla lingua degli abitanti del Congo. Nelle sue avventure, Tintin s'imbatte sempre in personaggi stranieri, ma qui la situazione si complica perché in *Tintin au Congo* gli abitanti del Congo parlano un francese sgrammaticato. Accusato di aver compiuto, a livello linguistico, una scelta razzista, Hergé si era giustificato:

> On m'a reproché de faire parler mes Noirs en «petit nègre», ce qui signifie n'est-ce pas? que j'étais bel et bien un méchant raciste! [...]Mais comment faire pour donner l'impression que ces Noirs parlent comme des Noirs? [...] Pour le reste, mes Noirs ne sont ni ridicules, ni bafoués; ou s'ils le sont, ils ne le sont certainement pas plus que les Blancs, ou les Jaunes, ou les Rouges

[9] La celebre imprecazione «Mille milliards de milles sabords» tradotta solitamente con «Per mille miliardi di sabordi» viene resa da Zucca con «Per mille miliardi di bombarde». Sulle ragioni della scelta v. Zucca 2014.

que j'ai mis en scène. Mes personnages sont tous des caricatures, ne l'oubliez pas! (Sadoul 1975, 49).

Ma cosa fare in traduzione? Restituire il francese sgrammaticato voluto da Hergé con un italiano altrettanto sgrammaticato o correggere in direzione *politically correct*? Vediamo, a mo' di esempio, alcune scelte adottate dalla prima traduzione e dalla ritraduzione per rendere in italiano il termine *missié*, storpiatura del francese *monsieur*, messo in bocca da Hergé ai congolesi:

Tintin au Congo	Comic Art	Rizzoli Lizard
Voici votre cabine, missié. (Hergé 2022, 1).	Ecco la sua cabina, messiè… (Hergé 1989, 1).	Ecco sua cabina, signore. (Hergé 2011, 147).
Toi pas plonger, missié!… Ça y en a beaucoup requins par ici! … (ivi, 7).	Tu non tuffare messiè! … Esserci molti squali! … QUI! (ivi, 7).	Tu non buttare in acqua, messié… Qui, molti squali! (ivi, 153).
Hi! hi! hi!… Ça y en a missié blanc venir et battre petit Noir… Coco li avoir peur… Et missié blanc parti avec tomobile… (ivi, 14).	Ih! Ih! Ih!… Venuto messié Bianco a picchiare piccolo Nero!… Cocco avere paura!… E messiè bianco partito con macchina! (ivi, p. 14).	Sob! Sigh! Messié bianco venire e picchiare piccolo Coco… Coco avere paura… E messié bianco partire con automobile… (ivi, p. 160).

La prima traduzione utilizza sistematicamente *messiè*, la seconda impiega il termine *signore* una sola volta in tutto l'albo proprio nella battuta riportata nellaprima riga della tabella. A pronunciarla è un africano impiegato sulla nave di lusso che porta Tintin in Africa. Interrogato su questa scelta, Zucca ha ammesso di non ricordare particolari riflessioni sorte intorno al sostantivo. Tuttavia, ripensando a posteriori al primo caso – la resa di *missié* con l'italiano standard *signore* – il ritraduttore lo ha spiegato con il grado di istruzione del personaggio: lavorando sulla nave, l'uomo ha più dimestichezza con gli europei rispetto ai compatrioti che il reporter incontrerà una volta sbarcato in Congo.

Oltre al *missié*, i casi riportati nella tabella mostrano la scelta di non coniugare le forme verbali ma di lasciarle nei modi indefiniti (il

participio nella prima traduzione, l'infinito nella seconda) per far parlare i congolesi come, nell'opinione comune, si esprimerebbero in italiano gli immigrati extra-comunitari appena arrivati nel nostro paese: *Venuto messié Bianco a picchiare piccolo Nero! > Messié bianco venire e picchiare piccolo Coco…*; *E messiè bianco partito con macchina! > E messié bianco partire con automobile…*L'assenza di ogni scrupolo *politically correct* è evidente. L'aspetto che, come ricorda quell' «artigiano della parola» che è Zucca, si voleva mettere in evidenza era invece la dimensione «sonora» del testo: «c'era la volontà di mantenere quell'effetto di favola, di filastrocca, di avventura che comunque ha anche dei toni bonari e che non è mai ferocemente razzista» (Zucca 2024)[10].

Nel terzo esempio a parlare in modo scorretto è un ragazzino, Coco, che aiuterà Tintin nel viaggio in Congo. Il caso è interessante anche per altri due aspetti traduttivi: le interiezioni e i *realia* costituiti dai nomi propri (qui *Coco*). Nella prima traduzione queste parti del discorso vengono restituite quasi letteralmente: *Hi! hi! hi!* passa a *Ih! Ih! Ih!* con la posposizione del segno diacritico *h* per adeguarsi alle convenzioni della resa grafica italiana; nella seconda, invece, vengono sostituite dalle onomatopee del Comics americano (*Sob! Sigh!*), ormai entrate stabilmente nella grammatica del fumetto italiano[11].

Per quanto riguarda il secondo elemento, Reggiani nota giustamente come i nomi propri in Hergé sfuggano alla consueta dimensione opaca del linguaggio e diventino «transparents, verres à travers lesquels on peut percevoir la personnalité de celui qui les porte» (Reggiani 1994, 117). Ad esempio, in *Tintin in Congo*, il nome attribuito a una tribù, *Babaoro'm*, ha una chiara funzione comica con l'evidente richiamo dolciario al Babà al rum, riferimento mantenuto nelle due traduzioni con la sola adeguazione morfologica e fonetica all'italiano (*Babàlrum*). A riprova del rilievo dei nomi in Hergé, Zucca ricorda che le scelte traduttive riguardanti quest'elemento sono state

[10] Di avviso simile è Marie-Rose Maurin Abomo (2012): «*Tintin au Congo* répond à une double exigence: celle de l'appartenance à l'histoire d'un pays, la Belgique, mais aussi à celle d'un genre nouveau qui s'implante en Europe, après avoir connu un grand succès aux États-Unis. Cette coïncidence de l'apparition du message pictural avec l'âge d'or de la colonisation engendre des ratés. Mais il me semble difficile de parler de racisme, même si tout amène à croire le contraire. Le langage du dessin a surement poussé à l'extrême un point de vue paternaliste car, ne l'oublions pas, Hergé est avant tout un artiste ».

[11] Simile è il caso dell'onomatopea che intende riprodurre il rumore di uno sparo. La prima traduzione riprende il *Pan* dell'originale, mentre la ritraduzione, in modo più accorto, lo sostituisce con *Bang*.

uno degli aspetti più discussi con la redazione Rizzoli e con Goria (Zucca 2024), come avvenuto proprio nel caso di *Coco/Cocco*. Hergé battezza il ragazzino africano che aiuterà Tintin e Milou con il nome di *Coco*, termine dalla connotazione colloquiale e volto a suscitare la risata. Ecco la definizione offerta dal Larousse:

> 1. Œuf, dans le langage enfantin. 2. Familier. Individu, le plus souvent bizarre ou suspect: C'est un drôle de coco! 3. Appellatif familier, nom amical que l'on donne à un garçon.

Scegliendo di tradurlo con *Cocco* Borselli si allontana dalla lettera ma restituisce quell'aspetto familiare insito nel nome scelto da Hergé. Si tratta infatti, seguendo il Gabrielli, di un «appellativo che esprime affetto, tenerezza, anche ironico». La decisione di Borselli può essere anche letta come prova di quella libertà che gli riconosce Velez in tutta la traduzione degli albi:

> Borselli s'octroie la liberté de rendre plus vivant et d'actualiser un texte des années quarante qu'il estime être trop plat et banal pour un public de jeunes adolescents des années soixante (Velez 2014, 40).

Zucca invece ricorda come il *Cocco* di Borselli gli richiamasse espressioni quali «cocco di mamma o cocco bello» risultandogli così inadeguato, mentre *Coco* – che il ritraduttore nell'intervista pronunzia *Cocò* alla francese – da un lato aderiva alla lettera del testo di Hergé e dall'altro restituiva meglio quel tono «tra il paternalistico e lo spregiativo» voluto dall'autore (Zucca 2024). Inoltre, spiega sempre Zucca, *Coco* è il termine con cui i francesi, in modo beffardo, chiamano i comunisti e quindi ben si adatta a produrre un effetto ironico (Ibidem). Di nuovo la scelta del ritraduttore non è dettata da preoccupazioni di ordine ideologico, bensì linguistico, sonoro, come avverrà negli albi successivi quando s'impegnerà a rendere in italiano gli idioletti caricaturali degli altri personaggi (da Haddock al sordo Girasole).

Ma torniamo a Coco. Il ragazzino africano che aiuta Tintin è un *boy*, o meglio così lo definisce il reporter quando parla con Milou:

Tintin au Congo	Comic Art	Rizzoli Lizard
Et maintenant, si nous songions à notre voyage?	E adesso, che ne diresti di pensare al nostro viaggio?	Che ne dici se ora ci occupiamo del nostro

[…] Voyons, il nous faut un boy et une auto… (Hergé 2022, 11).	Vediamo, ci servono un boy e un'auto… (Hergé 1989, 11).	viaggio? Ci serve un aiutante, e poi un'auto. (Hergé 2011, 157).

La prima traduzione mantiene la parola straniera *boy* e rimane opaca: perché Tintin dovrebbe utilizzare un termine inglese per indicare un aiutante? Anche la ritraduzione non convince perché usando il neutro *aiutante* elimina il retroterra culturale sottinteso dall'anglismo. Nell'epoca coloniale *Boy* indicava infatti il servitore tuttofare, spesso un bambino, che lavorava presso una famiglia di coloni senza nemmeno ricevere sempre uno stipendio. È vero che nell'albo Coco è più un compagno di avventure che un servo, ma il termine *aiutante* elimina ogni retaggio coloniale presente invece nel testo.

La battuta di Coco è degna di nota anche per il trattamento dei puntini di sospensione. Com'è noto, Hergé ne faceva un uso massiccio e non è escluso che dietro questa scelta, nell'edizione del 1946, si celasse un omaggio al Céline del *Viaggio al termine della notte*[12]. In traduzione, invece, si è pensato che appesantissero troppo la lettura e il loro impiego è stato limitato sin dalla prima versione per poi essere ancora più drasticamente ridotto nella seconda. Se infatti nel ballon originale riportato nella tabella ci imbattiamo in due serie di puntini, nella versione Comic Art ne rimane una sola e in quella Rizzoli-Lizard non ne compare più nessuna. Se il testo guadagna in leggibilità ci si può però interrogare sulla legittimità di eliminare quella che è diventata una cifra stilistica di Hergé e che forse rimanda a un importante intertesto letterario.

I campioni riportati finora mostrano insomma che la traduzione e la ritraduzione di un albo scomodo come *Tintin au Congo* non hanno sollevato questioni traduttive relative al *politically correct* perché al momento della ritraduzione la cultura *woke* non aveva ancora suonato i suoi campanelli di allarme. Nel tradurre le avventure di *Tintin in Congo*, la principale preoccupazione è stata quella di restituire in italiano la dimensione sonora, ludica, del testo di Hergé a scapito di qualsiasi preoccupazione ideologica. Probabilmente se oggi, quando il dibattito su *Cancel culture* e letteratura per ragazzi è particolarmente acceso (si pensi alle revisioni proposte per le opere di Roald Dahl tanto in originale che in traduzione), si intraprendesse una nuova versione dell'albo si rifletterebbe molto più a lungo su come restituire

[12] Si è addirittura ipotizzato che gli insulti del Capitano Haddock trovassero origine nelle *Bagatelle per un massacro* di Céline (Brami 2004).

in italiano il francese sgrammaticato dei congolesi di Hergé. Tuttavia, ci si può interrogare, come fa Zucca, su «fino a che punto sia giusto correggere, in nome del *politically correct*, un'opera che riflette comunque il clima di un'epoca, anche nei suoi aspetti più sgradevoli» (Zucca 2024). Forse una nuova ritraduzione dovrebbe essere svolta all'insegna di una poetica traduttiva «dell'avvertire, senza ripulire» (ibid.). Alla ricerca di un equilibrio, delicato da raggiungere, tra storicizzazione e attualizzazione.

Bibliografia

Ali, Nojoud (2010) *Io, Nojoud, dieci anni, divorziata* [*Moi Nojoud, 10 ans, divorcée*], tr. it. di Giovanni Zucca. Milano: Piemme.

Alvstad, Cecilia, Alexandra Assis Rosa (2015) "Voice in retranslation". «Target» XXVII, 1: 3-24.

Brami, Émile (2004) *Céline, Hergé et l'affaire Haddock*, Paris: Éditions Écriture.

Brunel, Philippe (2008) *Gli ultimi giorni di Marco Pantani* [*Vie et mort de Marco Pantani*], tr. it. di Giovanni Zucca. Milano: Rizzoli.

Daverio, Philippe (2011) "L'eterno Tintin". In Hergé, *Le avventure di Tintin*, trad. it. di Giovanni Zucca, supervisione di Philippe Daverio, collaborazione di Gianfranco Goria, 3-4. Milano: Rizzoli-Lizard, vol. I.

Delafosse Jérôme (2007) *Il cerchio di sangue* [*Le cercle de sang*], tr. it. di Giovanni Zucca. Milano: Sonzogno.

Denis, Benoît (1994) "De l'Afrique a l'Amérique : l'odyssée mentale des héros chez Hergé et Céline". In *Tintin, Hergé et la 'Belgité'*, a cura di Anna Soncini Fratta, 75-88. Bologna: Clueb.

Genette, Gérard (1987) *Seuils*, Paris: Seuil.

Gil-Bardaj, Anna et al. (2012) *Translation peripheries. Paratextual elements in translation*, Bern: Peter Lang.

Goria, Gianfranco (2003a) "Tintin nei Classici del Fumetto di Repubblica, breve storia di una edizione speciale". «afNews» https://www.afnews.info/wgg/che-ha-fatto/traduzioni/tintin-nei-classici-del-fumetto-di-repubblica/ (1.9.2024).

Goria, Gianfranco (2003b) "Le avventure di Tintin. *I gioielli della Castafiore*". «afNews»https://www.afnews.info/afnews.net/tintin/speciale/gioielli.pdf (1.9.2024)

Goria, Gianfranco (2019) *Tintin: un giovanotto di novant'anni*. Torino: Il Pennino.

Gravet, Catherine e Katrien Lievois (2020) "La littérature francophone belge en traduction : méthodes, pratiques et histoire". «Parallèles» 32 (1): 3-27.

Grutman, Rainier (2020) "Tintin au pays des traductions", in *La littérature francophone belge en traduction : méthodes, pratiques et histoire*, sous la direction de Catherine Gravet et Katrien Lievois. «Parallèles» 32 (1): 176-193.

Hennig, Jean-Luc (2005) *Eros & vino* [*Erotique du vin*], tr. it. Di Giovanni Zucca. Milano: Sonzogno.

Hergé (1931) *Les aventures de Tintin reporter du «Petit Vingtième» au Congo*, Bruxelles: Les éditions du «Petit Vingtième».

Hergé (1946) *Tintin au Congo*. Tournai: Casterman.
Hergé (1989) *Tintin in Congo*. Trad. di Beppe Borselli. Roma: Comic Art.
Hergé (2011) *Tintin in Congo*. In *Le avventure di Tintin*, trad. di Giovanni Zucca, supervisione di Philippe Daverio, collaborazione di Gianfranco Goria, 145-208. Milano: Rizzoli-Lizard, vol. I.
Hergé (2017) *Tintin in Congo*. Milano: Rizzoli-Lizard, in vendita con «La Gazzetta dello Sport».
Hergé (2022) *Tintin au Congo*, Paris/Bruxelles: Casterman.
Ladmiral, Jean-René (2011) "Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...". In *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*, sous la direction de Enrico Monti et Peter Schnyder, 29-48. Paris: Orizons.
Lonsdale-Cooper, Leslie, e Michael Turner (2005) "Foreword". In Hergé, *Tintin in Congo*, London: Egmont.
Maurin Abomo, Marie-Rose (1993) "*Tintin au Congo* ou La nègrerie en clichés". «Textyles» 1http://journals.openedition.org/textyles/2208 (1.9.2024)
Peeters, Kris, e Van Poucke, Piet (2023) "Retranslation, thirty-odd years after Berman". «Parallèles» 35(1): 3-27. https://doi.org/10.17462/para.2023.01.01
Rastelli, Simone (2019) "Gianfranco Goria: la non facile impresa di divulgare Tintin", «Lo spazio bianco», https://www.lospaziobianco.it/gianfranco-goria-la-non-facile-impesa-di-divulgare-tintin/ (9.4.2019)
Reggiani, Licia (1994) "Tintin italien". In *Tintin, Hergé et la 'Belgité'*, a cura di Anna Soncini Fratta, 113-123. Bologna: Clueb.
Sadoul, Numa (1975) *Moi, Tintin. Entretiens avec Hergé.* Tournai: Casterman.
Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
Velez, Antonio (2014) "Jurons et interjections dans l'univers de Tintin: Modifications, élargissement et réduction de sens dans les traductions italiennes". «Studia UBB Philologia» 59(3): 25-43.
Zucca, Giovanni (2014) "Traduire les nuages". «Traduire» 230. https://journals.openedition.org/traduire/631 (1.9.2024)
Zucca, Giovanni (2012) "*Tintin"*. «La Nota del Traduttore», 23 gennaio https://lanotadeltraduttore.it/it/articoli/la-nota-del-traduttore/fumetto/tintin (1.9.2024)
Zucca, Giovanni (2024) intervista realizzata il 16.7.2024.

Anna Travagliati

Da fiabe d'autore ad albi illustrati femministi

Ce que disent les fleurs, *Mignolina* e *La sirenetta* riproposte dalla casa editrice Dalla parte delle bambine

Dopo un lungo periodo di marginalità accademica, negli ultimi decenni il campo di studio dedicato alla traduzione (e ritraduzione) della letteratura per l'infanzia si è rivelato particolarmente fertile e stimolante. Fra l'ampia varietà di approcci, quello in ottica di genere ha saputo produrre risultati di grande interesse e attualità. Muovendosi in questo ambito, il presente articolo si concentrerà sulle reinterpretazioni di una fiaba di George Sand, Ce que disent les fleurs*, e di due di Hans Christian Andersen,* Mignolina *e* La sirenetta*, a opera della casa editrice Dalla parte delle bambine di Adela Turin. Si tratta non solo di un adattamento – le fiabe diventano infatti albi illustrati –, ma anche di una riscrittura, solo parzialmente dichiarata, in chiave femminista. Dopo aver affrontato* Rosa e Brezza*, omaggio a George Sand, un'attenzione particolare sarà dedicata ai finali delle storie di Andersen, dirottati da Turin verso conclusioni emancipatrici e anticonvenzionali.*

Parole chiave*: fiabe, albi illustrati, femminismo, riscrittura, gender studies.*

After a long period of academic marginality, in the last decades the field of study devoted to the translation (and re-translation) of children's literature has proved particularly fertile and stimulating. Among a wide variety of approaches, a gender-focused perspective has produced significant and relevant results. This article will thus focus on the reinterpretations of a fairy tale by George Sand, Ce que disent les fleurs *(*What the Flowers Talk About*), and two by Hans Christian Andersen,* Thumbelina *and* The Little Mermaid*, published by Adela Turin's publishing house Dalla parte delle bambine.* Rosa e Brezza, Mignolina, *and* Piccola sirena *are not just adaptations – the fairy tales become picture books – but also rewritings from a feminist perspective. After analyzing* Rosa e Brezza*, a tribute to George Sand, special attention will be paid to Turin's empowering and unconventional rewriting of Andersen's endings.*

Keywords*: fairy tales, picturebooks, feminism, rewriting, gender studies.*

Introduzione

Dopo un lungo periodo di marginalità accademica, negli ultimi decenni il campo di studio dedicato alla traduzione (e ritraduzione) della letteratura per l'infanzia ha conosciuto un notevole sviluppo, rivelandosi un ambito particolarmente fertile e stimolante. Ricercatrici e ricercatori hanno messo in discussione pratiche traduttive consolidate, contribuendo a una riflessione critica sempre più articolata. Tra le voci più autorevoli, Emer O'Sullivan ha evidenziato come spesso i classici per l'infanzia siano oggetto di operazioni di riscrittura, adattamento, rimediazione e riduzione, fino a dar luogo a versioni che talvolta si discostano profondamente dall'opera originaria. In questo senso, la studiosa osserva: «When people in

France, Kenya or Japan speak of *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe*, *Alice in Wonderland* or *Pinocchio*, it is often not clear which translation or adaptation they are referring to» (2005, 124).

Tra i diversi approcci emersi negli studi sulla traduzione della letteratura per l'infanzia, l'analisi in chiave di genere si è rivelata particolarmente feconda e attuale. Ad esempio, Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante e Valeria Illuminati hanno messo in luce come i personaggi femminili – soprattutto quando si discostano dai ruoli di genere tradizionali della cultura target – siano spesso oggetto di interventi più o meno marcati di manipolazione e riscrittura. Tali operazioni possono incidere profondamente sulla caratterizzazione del personaggio e, di conseguenza, influenzarne la ricezione nel nuovo contesto culturale (2019, 10). Inoltre, diversi studi sulla traduzione dei libri per l'infanzia attingono a ricerche sulla traduzione per il pubblico adulto. B.J. Epstein (2017), ad esempio, nel trattare il tema della traduzione queer nei libri per giovani lettori e lettrici, si è riallacciata al lavoro in ottica femminista di Luise von Flotow. È quindi necessario, in questo articolo dedicato alle pubblicazioni di Dalla parte delle bambine, casa editrice per l'infanzia dichiaratamente militante, riprendere le tre celebri strategie di traduzione individuate dalla studiosa canadese: «supplementing», «prefacing and footnoting», e «hijacking» (von Flotow 1991, 74). Per chiarire il significato di queste tre formule, è utile riportare il commento di Valeria Illuminati e Roberta Pederzoli:

> il «supplementing» o compensazione ha lo scopo di compensare le differenze tra lingue e si concretizza generalmente nella femminilizzazione o nella disambiguazione del genere. Prefazioni, introduzioni e note («prefacing and footnoting») permettono alla traduttrice femminista di segnare nel modo più visibile ed esplicito la propria presenza nel testo (von Flotow 1991; de Lotbinière-Harwood 1991; Delisle 1993; Santaemilia 2011).
>
> L'«hijacking», infine, costituisce la strategia più radicale e sovversiva. Chi traduce si appropria del testo di partenza e lo "piega" alle proprie esigenze e ai propri scopi, amplificando, ad esempio, una componente femminista poco visibile in origine (2021, 107).

Questo articolo si concentrerà sulle reinterpretazioni di una fiaba di George Sand, *Ce que disent les fleurs*, e di due di Hans Christian Andersen, *Mignolina* e *La sirenetta*. Pubblicati da Dalla parte delle bambine, la prima realtà editoriale femminista per l'infanzia in Italia,

riscritti da Adela Turin[1] (fondatrice e principale autrice della casa editrice), e suggestivamente illustrati dall'artista Nicole Claveloux, *Rosa e Brezza* (1977) – adattamento di *Ce que disent les fleurs* –, *Mignolina* (1978) e *Piccola sirena* (1980) sono albi illustrati di grandi dimensioni e di alta qualità, co-pubblicati con la casa editrice francese Des femmes di Antoinette Fouque[2]. Ci concentreremo in particolare sul modo in cui Turin ha riscritto e reinterpretato le fiabe per offrire al suo giovane pubblico dei libri femministi[3].

Il dibattito femminista sulle fiabe e la casa editrice Dalla parte delle bambine

Per contestualizzare adeguatamente questa operazione editoriale, è utile fare riferimento al dibattito culturale italiano degli anni Settanta in merito alla presenza di contenuti sessisti nelle fiabe. Oltre agli articoli proposti da riviste femministe – come l'intervento *Onorevolmente cattive* apparso su «Noi Donne», in cui si legge: «Le favole, le tradizioni popolari sono piene di queste donne spietate, dure, malvagie: matrigne, orchesse e "madri snaturate"» (D'Ascia 1971, 27) –, risulta particolarmente significativa la posizione di Elena Gianini Belotti. Nel suo influente saggio *Dalla parte delle bambine*, l'autrice denuncia infatti la carenza di modelli femminili positivi nella letteratura per l'infanzia, evidenziando il ruolo cruciale di questi racconti nella costruzione dell'identità di genere sin dalla prima infanzia:

> Le vecchie favole propongono donne miti, passive, inespresse, unicamente occupate dalla propria bellezza, decisamente inette e incapaci. Di contro, le figure maschili sono attive, forti, coraggiose, leali, intelligenti. […]

[1] A tal proposito, segnaliamo che non è stato possibile trovare materiale che attestasse con esattezza il ruolo di Turin in *Rosa e Brezza*. Tuttavia, le informazioni che abbiamo reperito sul lavoro editoriale di altri albi, ad esempio *Piccola sirena* (vedi Bruel 2008), ci inducono a pensare che Turin abbia avuto un ruolo di primo piano nella riscrittura della fiaba, in collaborazione con la redazione di Des femmes.

[2] Riguardo alla collaborazione fra Dalla parte delle bambine e Des femmes, si veda Pederzoli 2011; Heywood 2020; Travagliati 2023.

[3] I contenuti del seguente articolo, soprattutto per quanto riguarda *Mignolina* e *Piccola sirena*, sono stati parzialmente ripresi nel mio intervento *Feminist Happily Ever Afters: Rewriting* Thumbelina *and* The Little Mermaid *in Dalla parte delle bambine's Picturebooks*, all'interno del volume *Diversity in Children's Literature. A Historical-Comparative Perspective* a cura di Maria Lucenti (Travagliati 2025, 41-55).

> Le figure femminili delle favole appartengono a due categorie fondamentali: le buone e inette e le malvagie (1982 [1973], 119-120).

Il saggio ebbe una grande fortuna: oltre a innumerevoli ristampe e riedizioni (è tutt'oggi in commercio), nel 2007 Loredana Lipperini ne ha raccolto l'eredità pubblicando *Ancora dalla parte delle bambine*. Peraltro, l'impatto di Belotti non si limitò all'Italia: *Dalla parte delle bambine* venne tradotto anche in inglese[4], mentre la traduzione francese *Du côté des petites filles* divenne uno dei primi bestseller della casa editrice Des femmes, con centinaia di migliaia di copie vendute (Grangié 1979).

Fra le donne che rimasero profondamente colpite dal saggio vi fu Adela Turin, che ottenne da Belotti il permesso di utilizzare il titolo per la propria nascente casa editrice. Attiva a Milano dal 1975 al 1982, Dalla parte delle bambine (DPDB da questo momento in avanti) pubblicò una trentina di albi illustrati femministi, quasi tutti scritti dalla stessa Turin, alcuni dei quali ebbero un grande successo, soprattutto in Italia, Francia e Spagna. I titoli più popolari raggiunsero una tiratura di 80.000 copie – come ricorda la stessa Turin in Pavard (2005, 89) –, oltre a venire tradotti in più di dieci lingue, tra cui inglese, francese, spagnolo, olandese. Nel 1999 la casa editrice francese Actes Sud diede inizio a un progetto di riedizione degli albi più significativi, fra cui gli imprescindibili *Rosaconfetto*, *Una fortunata catastrofe*, *Arturo e Clementina*, *La vera storia dei bonobo con gli occhiali*. Queste nuove edizioni furono poi distribuite anche in altri Paesi, fra cui Italia (dalla casa editrice Motta Junior, poi assorbita da Giunti), Spagna (Lumen e successivamente Kalandraka), Corea del Sud. (문선사 [Munsun Sa]). Ancora oggi, diversi di questi titoli sono disponibili sul mercato, soprattutto nelle versioni francesi e spagnole. Oltre al loro valore come narrazioni dichiaratamente femministe, Pederzoli ha elogiato la qualità artistica degli albi pubblicati da Turin, sottolineando il «felice connubio fra ricercatezza letteraria, impegno ideologico e cura nella grafica e nelle illustrazioni» (2013, 269).

All'interno dell'audace progetto editoriale di DPDB, volto a sovvertire i tropi sessisti ricorrenti nella letteratura per l'infanzia e

[4] Il saggio fu tradotto da Writers and Readers Publishing Cooperative (*Little Girls: Social Conditioning and Its Effects on the Stereotyped Role of Women During Infancy*, Londra 1975), con un'introduzione di Margaret Drabble; e da Schocken Books (*What are Little Girls Made Of?: The Roots of Feminine Stereotypes*, New York 1976), con un'introduzione dell'antropologa Margaret Mead.

proporre storie innovative e coraggiose, popolate da "eroine non convenzionali, libere di scegliere e di opporsi" (Hamelin 2011, 165), emerge un forte interesse per il genere fiabesco. È particolarmente significativo osservare come, pur condividendo le critiche femministe rivolte a questo tipo di narrazione, Adela Turin abbia scelto proprio la fiaba come forma privilegiata per molte delle sue pubblicazioni. Questo apparente paradosso è in realtà frutto di una strategia consapevole: riscrivere dall'interno un genere tradizionalmente conservatore nei ruoli di genere, sovvertendone i modelli e offrendo nuove possibilità di identificazione[5].

Rosa e Brezza, *Mignolina* e *Piccola sirena*: tre riscritture in ottica femminista

All'interno del catalogo di DPDB, *Rosa e Brezza*, *Mignolina* e *Piccola sirena* sono le uniche riscritture di testi letterari[6]: la collana MELUSINA è composta integralmente da questi tre volumi, che sono quindi distinti dagli altri albi illustrati della casa editrice. È interessante notare come, in nessuno dei tre casi, lo status di riscrittura venga esplicitato nel titolo o in altre informazioni editoriali. Come osserva Illuminati, la riduzione, l'adattamento e la riscrittura dei classici della letteratura per l'infanzia sono fenomeni diffusi e spesso non dichiarati, generando esiti che possono risultare ambigui o fuorvianti (2017, 175). In effetti, come accade anche in questo caso, il lettore o la lettrice può facilmente presumere di trovarsi di fronte a una versione pressoché integrale della storia originale, semplicemente arricchita da illustrazioni. Tuttavia, le note introduttive degli albi di MELUSINA dichiarano in maniera esplicita il loro intento: «Ringraziamo la Signora George Sand che così amichevolmente ha dato la sua approvazione ai molti tagli e alle piccole modifiche che abbiamo fatto al suo testo» (*Rosa e Brezza*); «La storia di Hans Christian Andersen approdava a un matrimonio felice. L'abbiamo dirottata giusto in tempo: non vogliamo più raccontare favole alle nostre bambine» (*Mignolina*); «Abbiamo dirottato, all'ultimo momento, verso un porto più felice la

[5] Per un'analisi approfondita della fiaba all'interno del catalogo di DPDB, si veda Salviati 2002.
[6] Ricordiamo tuttavia la versione femminista del mito di Arianna in *Arianna, tra le righe di una leggenda* (Turin e Herrenschmidt 1979).

bellissima storia di Hans Christian Andersen. Il poeta, interpellato, ha alzato le spalle: la lotta delle donne non è affar suo» (*Piccola sirena*)[7].

È opportuno riflettere sulle differenze che separano *Rosa e Brezza* (*Brise et rose* nell'edizione francese) dalle fiabe di Andersen, già a partire dagli elementi peritestuali. In primo luogo, il titolo dell'opera di George Sand viene modificato: una scelta di grande importanza, che rende esplicita la distanza da *Ce que disent les fleurs*. Inoltre, le prefazioni evidenziano un diverso atteggiamento nei confronti degli autori riscritti: mentre George Sand viene cortesemente ringraziata per la sua «amichevole» approvazione alle modifiche, Andersen – interpellato unicamente in *Piccola sirena* – viene rappresentato come indifferente alla causa femminista. Oltre a ciò, mentre le opere del fiabista danese compaiono solo nella collana MELUSINA, George Sand ritornerà nel catalogo di DPDB: nel 1978, infatti, Annie Goetzinger illustrerà *Aurora. Aurore Dupin diventa George Sand*, una pregevole e raffinata biografia a fumetti della scrittrice francese; mentre nel fascicolo zodiacale dedicato al segno del Cancro verrà inserita una sezione sull'autrice, che viene citata anche nel titolo: *Cancro, come Emily Brontë, George Sand e altre* (Turin et al. 1980).

Benché le note introduttive avvisino il lettore e la lettrice delle modifiche apportate alle storie, occorre sottolineare che il ruolo di Turin nella riscrittura delle fiabe non viene mai esplicitato[8], con il risultato che diversi recensori, ostili a questi cambiamenti, ne attribuirono erroneamente la responsabilità a Claveloux, come riporta Sophie Heywood (2020, 216). In realtà, l'illustratrice aveva delle perplessità nei confronti di questo progetto, come ricorda Christian Bruel:

> Pourtant féministe, Nicole n'appréciait pas cette torsion du patrimoine littéraire revendiquée au nom de l'émancipation des filles, mais elle n'avait pu faire valoir son point de vue. Alors, dans l'antépénultième image, en guise de muette protestation, elle a dissimulé un gigantesque point d'interrogation (2008, 113)[9].

[7] Questi libri, come tutti gli albi illustrati di DPDB, non presentano i numeri di pagina.

[8] Come già segnalato, in questo articolo ci riferiamo a Turin come all'autrice delle riscritture. Occorre tuttavia sottolineare la stretta collaborazione dell'editrice con la redazione di Des femmes, resa evidente dal fatto che i titoli uscirono in coedizione in Italia e in Francia.

[9] «Pur essendo femminista, Nicole [Claveloux] non apprezzava questo stravolgimento dell'eredità letteraria in nome dell'emancipazione delle bambine, ma non aveva potuto far valere il suo punto di vista. Così, nella terzultima

Non è stato possibile ricostruire con precisione le fonti su cui Turin ha lavorato, dal momento che i libri di DPDB non riportano indicazioni bibliografiche. L'editrice potrebbe aver attinto a edizioni francesi anziché italiane – il titolo *Piccola sirena* anziché *La sirenetta* riprende proprio *La petite sirène* della tradizione d'oltralpe. Per analizzare questa operazione di riscrittura, abbiamo quindi confrontato le versioni di DPDB con l'originale o con altre traduzioni. Per quanto riguarda le fiabe di Andersen, ci siamo servite delle versioni in inglese, francese e italiano ospitate dal sito www.andersenstories.com, oltre a consultare un'autorevole raccolta italiana del 1970[10], pubblicata da Einaudi e curata da Gianni Rodari, in cui le traduzioni risalgono al 1954, realizzate da Alda Manghi Castagnoli (*Mignolina*) e Marcella Rinaldi (*La sirenetta*). Il lavoro riguardante *Ce que disent les fleurs* si è rivelato invece più complesso. Infatti, a differenza di quanto indicato altrove[11], nessuna delle edizioni italiane delle fiabe di George Sand che abbiamo rintracciato contiene questo racconto.

Come segnalato da Valentina Ponzetto (2022) nella recensione al recente *Racconti di una nonna* di George Sand (Marcos y Marcos 2021, a cura di Monica Bedana), in Italia sono state pubblicate, fin dal 1927, diverse raccolte contenenti le novelle che l'autrice scrisse per le nipotine. Ne abbiamo rintracciate diverse: *Le fiabe della nonna* (Bemporad 1927); *Le fiabe della nonna* (Salani 1931); *Le novelle della nonna* (Marzocco 1950); *Le novelle della nonna* (Bemporad-Marzocco 1966); *Le Novelle di una Nonna* (Giunti Bemporad Marzocco 1972); *Le novelle di una nonna* (Giunti Marzocco 1982) e la ristampa di quest'ultima del 1984 e del 1988. La consultazione di questi volumi ha dimostrato che nessuna di queste edizioni contiene *Ce que disent les fleurs*. Invece, le due raccolte più recenti di *Contes d'une grand-mère – Racconti di una nonna* (Marcos y Marcos 2021) e *Racconti di una nonna* (Youcanprint 2021) – propongono entrambe una traduzione della fiaba. Si tratta, rispettivamente, di *Cosa si dicono i fiori* (a opera di Silvia Casillo) e *Quello che dicono i fiori* (Marina Subbioni). Non è infine superfluo segnalare che il sottotitolo della versione di Youcanprint riporta «Prima

immagine [di Piccola sirena], come muta protesta, ha nascosto un gigantesco punto interrogativo» (trad. mia).

[10] Andersen, Hans Christian (1970) *Fiabe. Scelte e presentate da Gianni Rodari*. Torino: Einaudi.

[11] Si veda la nota di traduzione inserita in *Giardini di carta. Da Rousseau a Modiano* di Évelyne Bloch-Dano (2016, 88).

traduzione italiana completa». In base a questi dati, non possiamo che ipotizzare che DPDB, proponendo la riscrittura *Rosa e Brezza*, abbia anche pubblicato la prima versione in italiano del racconto. Benché non si tratti propriamente di una ritraduzione, abbiamo deciso di analizzare in questa sede anche *Rosa e Brezza* per esaminare nella sua interezza la collana MELUSINA, dedicata alla riscrittura in chiave femminista di fiabe[12]. Ciò permette inoltre di stabilire un confronto fra i tre albi illustrati. Infatti, malgrado alcune somiglianze – Turin adotta in gran parte un approccio sottile, limitando la sua azione a qualche taglio e a piccoli interventi mirati, praticamente impercettibili dalla lettrice e dal lettore medio –, una lettura attenta rivela profonde differenze di trattamento fra la fiaba di Sand e quelle di Andersen. Come vedremo nelle prossime sezioni, se *Rosa e Brezza* è sostanzialmente fedele alla storia originale, Turin modifica i testi dello scrittore danese con maggiore libertà, fino a rivoluzionare completamente i finali in prospettiva femminista.

Rosa e Brezza – Come il figlio del Re delle Tempeste venne trasformato in una «bella bambina»

Seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione, la prima fiaba riscritta proposta da DPDB è *Rosa e Brezza* (1977), titolo che inaugura la collana MELUSINA. In questa suggestiva storia Sand racconta l'origine della rosa e dello zefiro. Dopo un'esistenza consacrata alla distruzione, il figlio del Re delle Tempeste si redime proprio grazie alla rosa: incantato dal suo profumo, il personaggio prova pietà per lo splendido fiore e invece di annientarlo lo salva. Cacciato per questo dal padre e rovinosamente precipitato dal cielo sulla terra, viene infine soccorso dallo spirito della Vita.

Confrontando *Ce que disent les fleurs*[13] con *Rosa e Brezza*, risulta chiaro che, al di là di alcuni tagli – tra cui il lungo brano dove i fiori discutono fra di loro della bellezza delle piante e, colmi di gelosia, denigrano la splendida rosa – e qualche modifica minore – come il fatto che la giovane narratrice noti che il linguaggio dei fiori non è né latino né italiano (anziché francese) –, il cambiamento più vistoso e interessante della versione di DPDB riguarda il figlio del Re delle

[12] Al riguardo, non è superfluo ricordare che la maggior parte degli studi dedicati a DPDB si è concentrata sugli albi della collana DALLA PARTE DELLE BAMBINE, tralasciando altre pubblicazioni, fra cui appunto i libri di MELUSINA.
[13] Ci siamo basate su una raccolta di *Contes d'une grand-mère* di fine Ottocento (Sand 1881).

Tempeste. Se infatti nell'originale lo spirito della Vita lo tramuta nel dolce zefiro, Turin aggiunge una metamorfosi di genere: il personaggio diviene femminile, e prende il nome di brezza, come è possibile vedere nei brani della tabella 1 (grassetto mio).

Ce que disent les fleurs (1876)	*Rosa e Brezza* (1977)
J'étais si humilié de ma déchéance, que j'arrosais de mes larmes cette terre à laquelle je me sentais à jamais rivé. L'esprit de la vie sentit mes pleurs et s'en émut. Il m'apparut sous la forme d'un ange radieux et me dit : «Tu as connu la pitié, tu as eu pitié de la rose, je veux avoir pitié de toi. Ton père est puissant, mais je le suis plus que lui, car il peut détruire et, moi, je peux créer». En parlant ainsi, l'être brillant me toucha et mon corps devint celui d'un **bel enfant** avec un visage semblable au coloris de la rose. Des ailes de papillon sortirent de mes épaules et je me mis à voltiger avec délices (Sand 1881, 198-199).	Ero così umiliato dalla mia disgrazia, che bagnai con le lacrime quella terra alla quale mi sentivo incatenato per sempre. Lo spirito della Vita udì il mio pianto e si commosse. Mi apparve sotto l'aspetto di un essere splendente. «Hai conosciuto la pietà, hai avuto pietà della rosa, io voglio avere pietà di te, mi disse. Tuo padre è potente, ma io lo sono più di lui. Perché lui può distruggere, ma io posso creare.» Così dicendo, l'essere splendente mi toccò e il mio corpo divenne quello di una **bella bambina** con un colorito simile alla rosa. Ali di farfalla spuntarono sulle mie spalle e, **mutata in brezza**, mi misi a volteggiare deliziata.

Tabella 1: confronto fra *Ce que disent les fleurs* e *Rosa e Brezza*

Turin segue quindi fedelmente il racconto di Sand, radicalizzando però la metamorfosi: il figlio del Re delle Tempeste, raffigurato da Claveloux con le sembianze di un uomo adulto dall'aspetto cupo, viene tramutato in brezza, con il corpo di una «bella bambina».

Appare evidente in questa scelta un marcato intento femminista: una creatura maschile, violenta e distruttrice, soggetta all'autorità di un padre crudele, si redime grazie all'affetto profondo che prova per la rosa. Questo suo cambiamento lo trasforma quindi in un personaggio femminile, benigno e positivo. Anche se il rapporto fra il fiore e la brezza è descritto come un'intensa amicizia («sono l'amica fedele della rosa», proclama la brezza alle piccole rose selvatiche), il forte affetto fra le due entità può essere letto anche in chiave omoromantica. Non a caso, la brezza definisce la regina dei fiori come il suo «primo ed eterno amore». Al riguardo, non è superfluo segnalare che anche altre relazioni narrate da Turin possono essere interpretate

come amori omosessuali: innanzitutto la principessa Lucinda e la strega Cappuccina in *Maiepoimai*[14] (Turin e Galli 1977) – in modo più manifesto nella riedizione del 2001[15] –; mentre Carla Ida Salviati (2002, 46) interpreta in questa chiave il forte affetto che lega le due cugine vittime di un sortilegio in *Le avventure di Asolina. Le scatole di cristallo* (Turin e Bosnia 1980).

L'altra macromodifica alla fiaba originale da parte di Turin è l'eliminazione del discorso che lo spirito della Vita rivolge alla rosa:

> Quant à toi, rose charmante qui, la première as su désarmer la fureur par la beauté, sois le signe de la future réconciliation des forces aujourd'hui ennemies de la nature. Tu seras aussi l'enseignement des races futures, car ces races civilisées voudront faire servir toutes choses à leurs besoins. Mes dons les plus précieux, la grâce, la douceur et la beauté risqueront de leur sembler d'une moindre valeur que la richesse et la force. Apprends-leur, aimable rose, que la plus grande et la plus légitime puissance est celle qui charme et réconcilie. Je te donne ici un titre que les siècles futurs n'oseront pas t'ôter. Je te proclame reine des fleurs; les royautés que j'institue sont divines et n'ont qu'un moyen d'action, le charme (Sand 1881, 199-200)[16].

Anche se non è possibile escludere la possibilità che il taglio risponda a esigenze di sintesi – *Rosa e Brezza* risulta sensibilmente più breve di *Ce que disent les fleurs* –, colpisce che proprio questo passaggio sia stato completamente rimosso. Può essere che Turin non condividesse la gerarchia di valori proposta da Sand, che individua nella grazia, la dolcezza e la bellezza i doni più preziosi della vita, e li attribuisce alla femminile rosa.

[14] Segnaliamo che Beatrice Spallaccia indica questo titolo come l'unico libro per l'infanzia in lingua italiana che affronti tematiche LGBTQ+ prima degli anni Duemila (2021, 88).

[15] Turin, Adela e Nella Bosnia (2001) *Maiepoimai*. Milano: Motta Junior.

[16] «Quanto a te, affascinante rosa che per prima hai saputo disarmare la furia con la bellezza, sarai il simbolo della futura riconciliazione delle forze della natura. Sarai d'insegnamento alle specie future, perché queste specie civilizzate vorranno piegare ogni cosa ai loro bisogni. I miei doni più preziosi, la grazia, la dolcezza e la bellezza, rischiano di apparire meno desiderabili della ricchezza e della forza. Insegna loro, adorabile rosa, che il potere più grande e più legittimo è quello che incanta e riconcilia. Voglio attribuirti un titolo che i secoli futuri non oseranno toglierti. Ti proclamo regina dei fiori; le regalità che istituisco sono divine e dispongono di un solo strumento, l'incanto [più letteralmente, il fascino]» (trad. di Silvia Casillo in Sand 2021a, 22-23).

Mignolina e il rifiuto del matrimonio

Per quanto riguarda *Mignolina* (1978), questa edizione può sembrare a prima vista un semplice adattamento (almeno fino al sorprendente finale), ma una lettura attenta rivela l'intervento creativo di Turin sull'intero testo. Ad esempio, l'aggiunta di aggettivi contribuisce a valorizzare i personaggi femminili: la madre adottiva di Mignolina è «amata da tutti», la strega che le dona il seme magico diviene «affettuosa». Turin ha inoltre modificato il genere di alcuni personaggi: la rospa, che rapisce Mignolina e cerca di costringerla a sposare il suo sgradevole figlio, diventa un personaggio maschile nel testo di Turin, una scelta funzionale a rafforzare il messaggio critico nei confronti del patriarcato. La Rondine, invece, diviene un personaggio femminile. È interessante notare che nel testo originale danese la rondine è un maschio, ma in francese e in italiano essa viene tradizionalmente resa al femminile, probabilmente per via del genere grammaticale del sostantivo nelle due lingue (*l'hirondelle*, *la rondine*). Anche la figura di Mignolina subisce una lieve ma significativa trasformazione: non solo la fanciulla mostra preoccupazione per la madre adottiva, chiedendo agli uccelli di dare sue notizie alla donna, ma appare anche avventurosa e felice del suo inaspettato viaggio: «Mignolina saltava dalla gioia, guardava meravigliata i paesaggi, ammirava l'acqua che brillava al sole come argento».

I cambiamenti più evidenti appaiono tuttavia nel finale, completamente riscritto da Turin. Mentre nel testo originale il Re dei Fiori si innamora a prima vista di Mignolina, le chiede di sposarlo e ribattezza la moglie "Maja", nell'albo di DPDB la fanciulla rifiuta la proposta di matrimonio (tabella 2, grassetto mio).

Mignolina – traduzione di Alda Manghi Castagnoli (1954)	*Mignolina* – riscrittura di Turin (1978)
«Dio mio, come è bello!» sussurrò Mignolina alla rondinella. A vedere la rondine il piccolo principe si spaventò moltissimo, perché era un uccello gigantesco rispetto a lui, che era così piccolo e delicato, ma quando scorse Mignolina fu molto contento, perché era la fanciulla più bella che avesse mai visto. Si tolse subito dal capo la sua coroncina d'oro, la pose sul capo di lei, le chiese	«Oh, com'è carino!» disse Mignolina. La Rondine spaventò il piccolo Re, ma la vista di Mignolina lo calmò: non aveva mai incontrato una ragazzina così bella. Levandosi la corona le chiese se voleva sposarlo e diventare la Regina dei Fiori. **Mignolina ne fu sorpresa. «Ma io non ti conosco,** e **non mi va di diventare la Regina** di qualcosa!». Il piccolo Re sembrò stupito e deluso. «Se

come si chiamava e se voleva essere sua moglie: sarebbe cosi diventata la regina di tutti i fiori! Era un marito ben diverso dal figlio della rospa e dal talpone con la pelliccia nera vellutata! Mignolina perciò disse di sì al grazioso principino, e da ogni fiore uscirono subito degli omini e delle donnine, cosi bellini che era un piacere vederli. Ognuno aveva un dono per Mignolina, ma il regalo più bello di tutti fu quello di due belle ali di mosca bianca, che furono fissate alle spalle di Mignolina, così essa poté volare di fiore in fiore. Che felicità! La rondine standosene su nel suo nido cantò per loro meglio che poteva, ma in fondo al cuore era triste, perché voleva molto bene a Mignolina e non avrebbe mai voluto esserne divisa. «Non ti chiamerai più Mignolina,» disse l'angelo del fiore, «perché è un brutto nome, e tu sei tanto bella! Ti chiameremo Maia.» «Addio, addio,» gridò la rondinella, e volò via di nuovo dai paesi caldi per andare lontano lontano, in Danimarca. Lì aveva un piccolo nido sopra la finestra della stanza dell'uomo che sa raccontare tante storie, e «Cip! Cip! Cip!» essa si mise a cantare per lui. Ecco come siamo venuti a sapere tutta la storia (Andersen 1970b, 71).	vuoi», gli disse Mignolina, «possiamo giocare insieme per un po', ma quando tornerà la primavera io ripartirò per il Nord con la **mia amica Rondine**. Sai, **noi amiamo i viaggi e ci vogliamo tanto bene...»**. E così fu: appena finito l'inverno, se ne tornarono in Danimarca, dove la Rondine aveva il nido vicino alla finestra dell'uomo che racconta le storie ai bambini. Mignolina e la Rondine gli raccontarono la loro storia, ma **l'uomo delle favole giudicò le due amiche troppo indipendenti e spensierate e raccontò la storia a modo suo**, senza dire che Mignolina aveva rinunciato al Regno dei Fiori, per non perdere la sua libertà e la sua amica Rondine.

Tabella 2: confronto fra il finale originale di *Mignolina* e la riscrittura di Turin

Questo finale è radicalmente diverso dall'originale: invece di un tradizionale lieto fine coronato dal matrimonio regale, Mignolina rifiuta il Re dei Fiori, preferendo l'amicizia femminile all'amore romantico ed eterosessuale. Inoltre, il principino è presentato in modo meno positivo, come dimostra l'omissione della parte in cui la fanciulla lo elogia in opposizione agli altri sgradevoli pretendenti. Anche la figura della Rondine subisce una trasformazione profonda, al punto da perdere il ruolo di alter ego dell'autore: non è più il personaggio con cui lo scrittore si identifica. Infine, sia Andersen che l'intero genere fiabesco vengono messi in discussione: il poeta, incapace di accettare l'autonomia e l'indipendenza di Mignolina,

decide di riscrivere la storia secondo la propria visione, imponendo un finale falso.

Piccola sirena e il gioioso ritorno a casa

Come nel caso di *Mignolina*, un senso di sfiducia nei confronti di Andersen emerge anche dalla prefazione di *Piccola sirena* (1980). Vale la pena riportare di nuovo il passaggio in questione: «Abbiamo dirottato, all'ultimo momento, la bellissima storia di Hans Christian Andersen verso un porto più felice. Il poeta, consultato, ha alzato le spalle: la lotta delle donne non è affar suo». La scelta stessa di riscrivere questa fiaba è significativa, poiché si tratta "di uno dei testi più odiati dal movimento femminile", come scrive Salviati (2002, 47). Anche in questo caso, l'albo illustrato può sembrare, a una prima lettura, un semplice adattamento; ma un'analisi più attenta rivela una serie di interventi mirati, che trasformano profondamente il racconto in senso femminista.

Un esempio emblematico è la figura della strega, reinterpretata come personaggio positivo. Turin elimina infatti il taglio della lingua della giovane sirena e il sadico godimento della fattucchiera per le future sofferenze della ragazza. In questa rivisitazione, la strega diventa addirittura fondamentale per il nuovo lieto fine. La fanciulla si rifiuta di uccidere la sposa del suo amato (un altro cambiamento significativo, dal momento che nella versione di Andersen la vittima designata era il principe) e getta via il pugnale procuratole dalle sorelle, ma, invece di divenire schiuma di mare, riacquista la voce e la coda. Ritrasformata in sirena, la principessa può così tornare a casa, come la strega aveva previsto.

> La piccola sirena sollevò la cortina della tenda e vide la giovane addormentata, appoggiata al petto del principe. Si avvicinò, si chinò, e dette un bacio sulla fronte di colui che amava tanto. Poi guardò il pugnale affilato ed osservò di nuovo la principessa, che in quell'istante parlava in sogno. Il pugnale tremava nelle sue mani... Improvvisamente, lo lanciò lontano nelle onde!... Nel punto in cui esso era caduto, l'acqua si tinse di sangue e qualche goccia schizzò sui suoi piedi. Nello stesso istante le sue gambe si trasformarono in coda di pesce. Lanciò un grido: aveva ritrovato anche la voce.
>
> Nel momento in cui il sole si levava all'orizzonte, ritornata sirena, si tuffò in altomare, dove l'acqua è azzurra come i fiordalisi e trasparente come il cristallo. In mezzo a fiori meravigliosi e alberi straordinari nuotò felice, per ore, sensibile ad ogni fremito dell'acqua. Cantava così forte che le sorelle e la nonna la sentirono da lontano e le andarono incontro radiose. Con loro

> vive ancora felice in quel regno al quale la strega sapeva bene che avrebbe scelto un giorno di tornare.
> Talvolta, la sera, la piccola sirena risale alla superficie e, seduta su di una roccia, guarda il sole che tramonta sui giardini e sulle città degli uomini. E le ritornano in mente le pene patite per tutti quei lunghi anni in cui, privata della sua voce e della sua coda di pesce, della sua casa e dell'affetto delle sue sorelle, cercava di piacere a un principe e di vivere in un mondo che l'aveva fatta tanto soffrire. E tutto questo le sembra così lontano, così lontano, che talvolta le pare di aver sognato tutto.

Nel finale proposto da Turin, al posto di diventare una figlia dell'aria e guadagnare, dopo 300 anni di buone azioni (a patto che bambini e bambine si comportino bene!), la possibilità di ottenere un'anima e accedere al Paradiso, la principessa viene amorevolmente riaccolta dalla sua famiglia. Riflettendo sulle sue esperienze, la protagonista giudica assurdo aver sofferto tanto per amore di un uomo egoista. Turin rigetta così l'idea della sofferenza redentiva, un tema molto presente nelle fiabe di Andersen – soprattutto nei personaggi femminili, come hanno osservato diverse studiose femministe (Teverson 2013, 80). Al contrario, questo finale celebra i legami femminili, soprattutto quelli familiari.

Un ulteriore cambiamento di rilievo riguarda la secolarizzazione della fiaba. Nella versione di DPDB, il desiderio di un'anima immortale, che nella storia originale motiva la giovane sirena insieme al desiderio dell'amore del principe, è infatti completamente assente.

Andersen e Turin

Se la decisione di riproporre un racconto di George Sand è pienamente coerente con il progetto editoriale di Turin volto a valorizzare autrici e artiste e a offrire contenuti femministi di alto valore culturale[17], merita invece una riflessione più approfondita la decisione di lavorare sui testi di Andersen.

Come abbiamo già visto, Turin sembra avere un rapporto non facile con il fiabista danese. Nonostante ciò, l'editrice sceglie

[17] È interessante notare il commento positivo che Valentina Ponzetto ha recentemente scritto nei riguardi di *Contes d'une grand-mère*, in occasione della nuova traduzione pubblicata da Marcos y Marcos nel 2021: «queste fiabe all'insegna dell'amore per la natura nelle sue più minute creature e manifestazioni, caratterizzate da un certo femminismo e da un tocco di socialismo utopico, suonano straordinariamente attuali, decisamente positive e pronte per essere lette alle nostre nipotine del XXI secolo» (2022).

consapevolmente di lavorare sulle sue fiabe, una decisione non certo casuale, soprattutto se si considera che DPDB pubblicò, nell'intero catalogo, solo tre autori uomini: lo scrittore per l'infanzia Christian Bruel, fondatore della «petite mais prestigieuse maison d'édition» Le Sourire qui mord (Causse 2000, 19); il drammaturgo norvegese Henrik Ibsen, autore del protofemminista *Casa di bambola*; e infine Andersen[18].

Lo scrittore danese non può essere semplicisticamente definito un autore per l'infanzia molto amato. Al contrario, come osserva Maria Tatar, egli

> ranks among the ten most widely translated authors in the world, along with William Shakespeare and Karl Marx. His stories have become collective cultural property, operating almost like malleable folk tales rather than fixed literary texts. Children in Beijing, Calcutta, Beirut, and Montreal have wept over *The Little Match Girl*, admired the child in *The Emperor's New Clothes*, and identified with the abject baby swan in *The Ugly Duckling* (2017 [1999], 346).

In conclusione, l'atteggiamento di Turin nei confronti di Andersen risulta ambivalente: l'editrice da un lato è chiaramente affascinata dalle sue fiabe (*La sirenetta* è descritta nella prefazione come una «bellissima storia»); dall'altro mostra la necessità di ribellarsi alla tradizione che esse rappresentano (lo stesso scrittore appare come un poeta bugiardo in *Mignolina*). In effetti, in linea con molte letture femministe, Turin sembra non prestare particolare attenzione alla mascolinità non egemonica di Andersen, o al suo complesso rapporto con la sessualità, o al fatto che, per usare le parole di Andrew Teverson, «he often casts himself in the role of his female characters» (2013, 80).

Conclusioni

Come già anticipato, sfogliando i volumi della collana MELUSINA emerge con chiarezza una marcata differenza di trattamento tra la fiaba di Sand e quelle di Andersen. Se infatti *Rosa e Brezza* si configura come un vero e proprio omaggio alla più importante scrittrice francese del XIX secolo (nonché celebre autrice protofemminista), i finali dirottati di *Mignolina* e *Piccola sirena* suggellano riscritture

[18] Occorre notare che il catalogo di DPDB non lasciò molto spazio nemmeno ad autrici femminili. Come già ricordato, Turin ha infatti scritto la grande maggioranza dei libri.

caratterizzate da una scala di valori alternativa, che apre alle protagoniste orizzonti radicalmente diversi.

In particolare, in opposizione al tema della sofferenza – elemento emblematico della poetica dello scrittore danese (Tatar 2017 [1999], 349) – Turin propone per le protagoniste felicità e indipendenza, e si ribella così alla tradizione dei personaggi femminili tristi, tragici, malati, passivi, lacrimosi, così comuni nella letteratura per l'infanzia, come evidenziato da numerosi studi (si vedano ad esempio Weitzman et al. 1972; Women on Words and Images 1975 [1972]; Williams et al. 1987).

Sebbene non siano disponibili dati certi sulle vendite dei titoli della collana, alcuni indizi suggeriscono un'accoglienza piuttosto tiepida: la collaborazione tra Turin e Claveloux si interruppe, le riscritture delle fiabe di Andersen suscitarono varie critiche[19], e DPDB non pubblicò ulteriori adattamenti fiabeschi. Inoltre, *Rosa e Brezza*, *Mignolina* e *Piccola sirena* non vennero tradotte in altre lingue, a differenza della maggior parte degli altri albi illustrati del catalogo[20]. Nonostante ciò, Salviati ricorda *Piccola sirena* come uno degli albi più belli del decennio (2002, 47). Forse una presentazione più esplicita del loro carattere di riscritture avrebbe potuto migliorarne la ricezione.

Indipendentemente dal riscontro commerciale o critico, con questi albi Turin ha arricchito il catalogo di DPDB, tenendo fede al suo impegno di offrire libri femministi di alta qualità al giovane pubblico. Da un lato ha presentato testi di un'autrice e di un autore di grande valore culturale, dall'altro ha proposto contenuti alternativi ed emancipatori, con eroine capaci di scegliere il proprio finale, anticonvenzionale e felice.

Bibliografia

Andersen, Hans Christian (1970a) *La sirenetta* [*Den lille Havfrue*, 1837], trad. it. di Marcella Rinaldi. In *Fiabe. Scelte e presentate da Gianni Rodari*, 83-101. Torino: Einaudi.

Andersen, Hans Christian (1970b) *Mignolina* [*Tommelise*, 1835], trad. it. di Alda Manghi Castagnoli. In *Fiabe. Scelte e presentate da Gianni Rodari*, 63-71. Torino: Einaudi.

[19] Heywood 2020, 216.

[20] Occorre però aggiungere che nel 2004 la giapponese 艸舎 Hakurosya pubblicherà una traduzione di *Rosa e Brezza* per commemorare il 200° anniversario della nascita di George Sand (http://www.yamaneko.org/maplestreet/p/hakurosya/index.htm).

Andersen, Hans Christian e Nicole Claveloux (1978) *Mignolina*. Milano: Dalla parte delle bambine.
Andersen, Hans Christian e Nicole Claveloux (1980) *Piccola sirena*. Milano: Dalla parte delle bambine.
Andersenstories.com - Andersen's fairy tales. (n.d.). https://www.andersenstories.com/
Belotti, Elena Gianini (1973/1982) *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli.
Belotti, Elena Gianini (1975) *Little Girls: Social Conditioning and Its Effects on the Stereotyped Role of Women During Infancy*. Londra: Writers and Readers Publishing Cooperative.
Belotti, Elena Gianini (1976) *What are Little Girls Made Of?: The Roots of Feminine Stereotypes*. New York: Schocken Books.
Bloch-Dano, Évelyne (2016) *Giardini di carta. Da Rousseau a Modiano*. Torino: add editore.
Bruel, Christian (2008) "Les jardins discrets de Nicole Claveloux". «La Revue des livres pour enfants» 242: 111-116.
Causse, Rolande (2000) *Qui a lu petit, lira grand*. Paris: Plon.
D'Arcangelo, Adele, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (2019) "Translating children's literature: Bridging identities and overcoming stereotypes". In *Translating for children beyond stereotypes | Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotype*s, a cura di Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, e Valeria Illuminati, 5-24. Bologna: Bononia University Press.
D'Ascia, Ugo (1971) "Onorevolmente cattive". «Noi donne» 26,50: 25-27.
Epstein, B.J. (2017) "Eradicalisation: eradicating the queer in children's literature". In *Queer in Translation*, a cura di B.J. Epstein e Robert Gillett, 118-128. Londra: Routledge.
Grangié, M. (1979) "Des Femmes: 150 livres en 5 ans". «Le bulletin du livre» 378.
Hamelin (a cura di) (2011) *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*. Bologna: Hamelin.
Heywood, Sophie (2020) "Fighting 'On the Side of Little Girls': Feminist Children's Book Publishing in France after 1968". «Nottingham French Studies» 59,2: 206-220. https://doi.org/10.3366/nfs.2020.0285
Illuminati, Valeria (2017) "Traduzione per l'infanzia e questioni di genere: viaggio tra i classici francesi e inglesi tradotti in italiano". Tesi di dottorato . Università di Bologna.
Illuminati, Valeria e Roberta Pederzoli (2021) "Le politiche editoriali delle case editrici indipendenti e femministe italiane fra traduzione e rinnovamento". In *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, a cura di Roberta Pederzoli e Valeria Illuminati, 105-154. Milano: FrancoAngeli.
Lipperini, Loredana (2007) *Ancora dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.
O'Sullivan, Emer (2005) *Comparative Children's Literature*. New York/London: Routledge.
Pavard, Bibia (2005) *Les Éditions des femmes. Histoire de premières années, 1972-1979.* Paris: Harmattan.

Pederzoli, Roberta (2011) "La traduzione letteraria per l'infanzia in una prospettiva di genere: alcune riflessioni a partire dalla collana 'dalla parte delle bambine'/'du côté des petites filles'". In *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange: for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli*, volume II, edited by Raffaella Baccolini, Delia Chiaro, Chris Rundle, e Sam Whitsitt, 545-558. Bologna: Bononia University Press.

Pederzoli, Roberta (2013) "Adela Turin e la collana Dalla parte delle bambine. Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente". In *Tessere trame. Narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, a cura di Antonella Cagnolati, 263-282. Ariccia: Aracne.

Ponzetto, Valentina (2022) "GEORGE SAND, *Racconti di una nonna*". «Studi Francesi» 197. https://doi.org/10.4000/studifrancesi.50158

Salviati, Carla Ida (2002) *Raccontare destini. La fiaba come materia prima dell'immaginario di ieri e di oggi*. Trieste: Einaudi Ragazzi.

Sand, George (1881) *Ce que disent les fleurs*. In *Contes d'une grand-mère*, 183-201. Parigi: Levy.

Sand, George (1927) *Le fiabe della nonna.* Firenze: Bemporad.

Sand, George (1931) *Le fiabe della nonna.* Firenze: Salani.

Sand, George (1950) *Le novelle della nonna.* Firenze: Marzocco.

Sand, George (1966) *Le novelle della nonna.* Firenze: Bemporad-Marzocco.

Sand, George (1972) *Le Novelle di una Nonna.* Firenze: Giunti Bemporad Marzocco.

Sand, George (1982) *Le novelle di una nonna.* Firenze: Giunti Marzocco.

Sand, George (2004) 薔薇と嵐の王子 *[Bara to arashi no ôji]* [Rosa e Brezza, 1977], trad. giapponese di Mariko Tanaka. Sapporo: Hakurosya.

Sand, George (2021a) *Cosa si dicono i fiori* [*Ce que disent les fleurs*, 1876], trad. it. di Silvia Casillo. In *Racconti di una nonna* (a cura di Monica Bedana), 9-24. Milano: Marcos y Marcos.

Sand, George (2021b) *Racconti di una nonna. Prima traduzione integrale completa* (a cura di Marina Subbioni). Youcanprint.

Sand, George e Nicole Claveloux (1977) *Rosa e Brezza*. Milano: Dalla parte delle bambine.

Spallaccia, Beatrice (2021) "Identità trans e sfide al binarismo normativo di genere: la letteratura anglofona per l'infanzia a tema LGBTQ+ e la sua traduzione in italiano". In *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, a cura di Roberta Pederzoli e Valeria Illuminati, 79-104. Milano: FrancoAngeli.

Tatar, Maria (a cura di) (2017) *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism* [1999]. New York: W.W. Norton & Company.

Teverson, Andrew (2013) *Fairy Tale*. New York/London: Routledge.

Travagliati, Anna (2023) "La prima casa editrice femminista per l'infanzia in Italia: gli albi illustrati di 'Dalla parte delle bambine' di Adela Turin". Tesi di dottorato. Università di Bologna.

Travagliati, Anna (2025) "Feminist Happily Ever Afters: Rewriting *Thumbelina* and *The Little Mermaid* in Dalla parte delle bambine's Picturebooks". In *Diversity in Children's Literature. A Historical-Comparative Perspective*, edited by Maria Lucenti, 41-55. Genova: Genova University Press.

Turin, Adela e Nella Bosnia (1975) *Rosaconfetto*. Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela e Nella Bosnia (1975) *Una fortunata catastrofe*. Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela e Nella Bosnia (1976a) *Arturo e Clementina*. Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela e Nella Bosnia (1976b) *La vera storia dei bonobo con gli occhiali*. Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela e Nella Bosnia (1980) *Le avventure di Asolina. Le scatole di cristallo.* Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela e Nella Bosnia (2001) *Maiepoimai*. Milano: Motta Junior.
Turin, Adela e Letizia Galli (1977) *Maiepoimai*. Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela, Annie Goetzinger, Francesca Cantarelli (1978) *Aurora. Aurore Dupin diventa George Sand.* Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela e Noelle Herrenschmidt (1979) *Arianna: tra le righe di una leggenda.* Milano: Dalla parte delle bambine.
Turin, Adela, Silvana Koen, Anna Mosca, Elena Rader, Francesca Cantarelli, Betty Arena, Roberta Pagnoni, et al. (1980) *Cancro, come Emily Brontë, George Sand e altre.* Milano: Dalla parte delle bambine.
von Flotow, Luise (1991) "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", «TTR» 4,2: 69-84.
Weitzman, Lenore J., Deborah Eifler, Elizabeth Hokada, Catherine Ross (1972) "Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children". «American Journal of Sociology» 77,6: 1125-1150.
Williams, J. Allen Jr., JoEtta A. Vernon, Martha C. Williams, Karen Malecha (1987) "Sex Role Socialization in Picture Books: An Update". «Social Science Quarterly» 68,1: 148-156.
Women on Words and Images (1972/1975) *Dick and Jane as Victims: Sex Stereotyping in Children's Readers: an Analysis*. Princeton: Women on Words and Images.

Roberta Pederzoli

Ritradurre il genere nella letteratura per ragazze e ragazzi. Breve excursus dagli anni Settanta a oggi

Abstract italiano. Il presente contributo intende studiare il fenomeno della ritraduzione nella letteratura per ragazze e ragazzi in prospettiva di genere, a partire da un corpus di testi e delle rispettive (ri)traduzioni, che vanno dagli anni '70 ad oggi, rivolgendosi a pubblici diversi (dalla prima infanzia all'adolescenza), attraverso svariati generi (albi illustrati, romanzi e graphic novel), presso sedi editoriali differenti (case editrici indipendenti e femministe ma anche grandi case editrici generaliste). Si tratta più precisamente di tre testi francesi (ri)tradotti in italiano, e di una graphic novel americana tradotta in Francia e successivamente in Québec, due contesti culturali diversi caratterizzati da un'offerta editoriale distinta e peculiare, che permette ulteriori riflessioni sul fenomeno della ritraduzione. Adottando un approccio interdisciplinare che combina studi traduttologici, studi di genere e sull'editoria, l'analisi verterà dunque sugli aspetti di genere nelle (ri)traduzioni dei testi del corpus, soffermandosi sulla loro storia editoriale nonché su aspetti rilevanti dal punto di vista delle strategie adottate.
Parole chiave*: ritraduzione, letteratura per ragazze e ragazzi, prospettiva di genere, editoria, albo illustrato, romanzo, graphic novel.*

English abstract. This paper investigates the phenomenon of retranslation in children's and young adult literature from a gender perspective, by analyzing a corpus of texts and their (re)translations. Published from the 1970s to the present in different editorial contexts (independent and feminist publishing houses but also large generalist publishers), they are addressed to different audiences (from early childhood to adolescence) and range across different genres (picture books, novels, and graphic novels). More specifically, the study examines three French works (re)translated into Italian, and an American graphic novel translated into French, first published in France and later in Quebec. These two different cultural contexts are characterised by a distinct and peculiar editorial offer and allow for further consideration on the retranslation phenomenon. Adopting an interdisciplinary approach that combines translation studies, gender studies, and publishing studies, the analysis focuses on the gender-related aspects involved in the (re)translation of the texts included in the corpus, delving into their publishing history as well as aspects related to the translation strategies adopted.
Keywords: *Retranslation, Children's and YA Literature, Gender Perspective, Publishing, Picture book, Novel, Graphic Novel.*

Ritraduzione e letteratura per l'infanzia in prospettiva di genere

Secondo Collombat, il XXI secolo rappresenta «l'âge de la retraduction» (2004): la ritraduzione appare in effetti come un fenomeno doppiamente rilevante, sia per il volume di pubblicazioni

di testi ritradotti, sia per la quantità di studi dedicati a tale pratica[1]. Da un punto di vista teorico, a trent'anni dall'inizio dell'interesse critico per la ritraduzione, la cosiddetta «retranslation hypothesis», attribuita a Berman in virtù del suo importante saggio (1990), ma in realtà formulata da Chesterman in termini ben diversi nel 2000 (cfr. Peeters e Van Poucke 2023b), rappresenta ancora un punto di riferimento importante, benché sia stata spesso smentita da studi di caso e abbia di fatto dimostrato di non cogliere appieno le complessità del fenomeno (ibid.). L'idea centrale della «retranslation hypothesis», ovvero la tendenza delle ritraduzioni a porsi in una prospettiva di sempre maggiore «vicinanza» rispetto al testo di partenza, è stata infatti radicalmente messa in discussione. Il concetto stesso di vicinanza, spiegano Peeters e Van Pouck, è un dato culturale che, in quanto tale, varia a seconda dei contesti storici e socioculturali. Se lo si applica alla ritraduzione si rischia di proiettare su di essa una concezione di «vicinanza» diversa da quella che prevaleva in passato:

> What does it mean to say that a given translation is «closer» to the source text than another translation? Much depends, Chesterman acknowledged, on how «closeness» is to be measured. Yet, «closeness» cannot be measured – it is a cultural given. […] As a result, as translation critics or scholars we may well be, or at least are at the risk of, projecting our own cultural and socio-linguistic conventions, such as our own interpretation of «closeness' today», onto translations of the past (2023b, 8-9).

Gli studi più recenti si propongono così di superare questa prospettiva, prendendo in esame numerosi fattori interrelati fra loro per tentare di cogliere le motivazioni della ritraduzione, concepita come un fenomeno complesso (Alvstad e Assis Rosa 2015b), che è possibile studiare non solo secondo una prospettiva interna, attenta a dinamiche di tipo linguistico, testuale e stilistico, ma anche esterna, rivolta al contesto socio-culturale in cui questa viene prodotta, alla ricerca di ragioni che possono essere ideologiche, commerciali, editoriali, soggettive e letterarie, oltre che traduttive (Peeters e Van Poucke 2023b, 12).

La letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza offre da questo punto di vista un corpus potenzialmente molto ricco di spunti, governato da logiche e tendenze spesso diverse da quelle che si

[1] Cfr. ad esempio i seguenti numeri speciali di rivista e volumi collettanei di riferimento: Bensimon e Coupaye 1990 e 2004; Monti e Schnyder 2011; Alvstad e Assis Rosa 2015a; Peeters e Van Poucke 2023a.

manifestano nella letteratura *tout court*. La tendenza della traduzione per questo pubblico ad adottare un approccio target-oriented e funzionalista, ovvero concepito secondo una certa visione dell'infanzia e dell'adolescenza nonché orientato al contesto socioculturale di arrivo (DuNour 1995; O'Sullivan 2005; Lathey 2016) appare ad esempio in contrasto con la «retranslation hypothesis», che vorrebbe invece le ritraduzioni più rispettose del testo di partenza rispetto alle prime traduzioni. La ritraduzione della letteratura per ragazze e ragazzi è stata studiata a più riprese, nell'ambito di un convegno e relativo volume ad essa dedicati (Douglas e Cabaret 2014), ma anche come corpus di riferimento nei già citati studi collettanei sulla ritraduzione, ad esempio in Morel (2004), Dutheil de la Rochère (2011), Paprocka (2004; 2011) Majhut, Badić e Ljubas (2023). Nella maggior parte dei casi, la ritraduzione della letteratura per l'infanzia è fortemente legata alla nozione di canone letterario, benché si possa affermare con Koskinen e Paloposki che si tratti di un fenomeno più generale poiché «retranslation and literay canon formation are indeed mutually dependent» (2010, 295): a essere tradotti sono quasi sempre scrittori e scrittrici considerati «classici», oppure le fiabe della tradizione popolare o d'autore. Accade tuttavia, seppur più raramente, che si ritraducano opere per il giovane pubblico che non sono considerate parte del patrimonio classico, una casistica per la quale mancano ancora studi di riferimento. I testi del corpus che saranno analizzati rientrano in questa tipologia.

Un'ulteriore, interessante variabile che è possibile prendere in considerazione è il genere. La riflessione sulla traduzione per l'infanzia in prospettiva di genere è un ambito di studi recente, ma in grande espansione. Si tratta di un approccio attento alle dimensioni sociali ed etiche e più in particolare alle modalità secondo cui gli approcci e le strategie traduttive possono incidere sulla rappresentazione dei ruoli e delle identità di genere e di eventuali stereotipi (cfr. Paruolo 2006; Hennard Dutheil de la Rochère 2011; Illuminati 2017, 2022; Epstein, Gillet 2017; Epstein 2019; D'Arcangelo, Elefante, Illuminati 2019). Altri studi in quest'ambito si sono soffermati invece sul ruolo della traduzione in rapporto all'inclusività nella lingua (Castro 2013), ma anche sull'importanza dell'editoria nel promuovere o meno una letteratura tradotta attenta alle tematiche di genere[2].

[2] Si vedano ad esempio i saggi pubblicati in Pederzoli, Illuminati 2021.

Per quanto riguarda il caso specifico della ritraduzione della letteratura per l'infanzia in prospettiva di genere, i pochissimi studi proposti si sono interrogati sulle ritraduzioni di alcuni autori e autrici classici (Le Brun 2003; Elefante 2012). In tali studi, si è osservato in particolare come le traduzioni siano influenzate dai modelli di genere del momento storico (e culturale) in cui sono pubblicate, con ripercussioni sulla caratterizzazione dei personaggi. È emerso ad esempio come, da quando nella seconda metà dell'Ottocento si è imposto il modello borghese della mamma amorevole e accudente, la figura della madre rappresenti spesso una sorta di tabù, soprattutto quando si tratta di trasporre in italiano il personaggio della «cattiva madre», spesso edulcorato e rimodulato in una figura più affettuosa e accogliente (Pederzoli 2019; Illuminati 2022).

Nel presente articolo, si analizzerà la ritraduzione della letteratura per ragazze e ragazzi dal punto di vista delle implicazioni di genere, a partire da un corpus di testi pubblicati dagli anni '70 ad oggi. Si adotterà una prospettiva interdisciplinare, che tenga in conto la dimensione editoriale, letteraria, traduttiva e di genere, esplorando dunque al tempo stesso una prospettiva interna, centrata sulle dinamiche testuali, combinata con una prospettiva esterna che analizzi gli aspetti storici e socioculturali della ritraduzione (Peeters e Van Poucke 2023b, 12).

Si cercherà in particolare di indagare alcuni aspetti fondamentali di questa pratica, rispondendo al tempo stesso alle domande del cosiddetto «Five W's and One H approach» (Alvstad e Assis Rosa 2015b, 9): tipologie di testi letterari per l'infanzia che vengono ritradotti («what?»); momenti storici e distanza temporale rispetto ai testi di partenza («when?»); lingue e culture da cui si traduce e verso le quali si traduce, anche tenendo conto del caso di più varietà della stessa lingua («where?»); agenti coinvolti nella ritraduzione, traduttori e traduttrici, ma anche case editrici, ecc. («who?»); (possibili) ragioni della ritraduzione («why?»); modalità – linguistico-discorsive, testuali, letterarie ed editoriali – di questa pratica («how?»).

Il corpus

Il corpus è costituito da quattro testi letterari, due albi illustrati per l'infanzia, un romanzo e una graphic novel per adolescenti, e dalle rispettive traduzioni e ritraduzioni, all'interno di un arco temporale che si estende dagli anni '70 ad oggi. Si tratta più precisamente di tre testi francesi (ri)tradotti in italiano, completati da una graphic novel

americana tradotta in Francia e successivamente in Québec. Nessuno di questi testi può essere considerato un vero e proprio classico per l'infanzia, anche se le autrici e l'autore godono di un certo prestigio nel proprio paese e rientrano nella cosiddetta letteratura canonizzata, uno status – a differenza di quello dei classici veri e propri – meno consolidato, soprattutto nel contesto culturale delle ritraduzioni.

La scelta del corpus è dunque motivata dall'intenzione di presentare una casistica volutamente varia ed eterogenea di traduzioni e ritraduzioni dal francese in italiano di opere per l'infanzia e l'adolescenza non considerate classiche – un caso poco studiato in letteratura – all'interno di un arco temporale piuttosto lungo e caratterizzato da fasi editoriali diverse fra loro. La rassegna di testi e delle loro rispettive (ri)traduzioni è completata da un caso particolare, ovvero quello della ritraduzione in un'altra varietà della stessa lingua, il francese quebecchese rispetto al francese della Francia metropolitana.

Seguendo un criterio cronologico, il primo testo del corpus in ordine di tempo è un albo di Christian Bruel, illustrato da Anne Bozellec, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, pubblicato nel 1975 presso IM Media con la collaborazione di Anne Galland, per poi essere ripubblicato l'anno successivo da Le Sourire qui mord, e successivamente rilanciato nel 2014 presso le edizioni Thierry Magnier. Si tratta dunque di un albo uscito negli anni Settanta, in piena ondata del femminismo radicale, quando si cominciava anche a riflettere sugli stereotipi di genere nella letteratura per l'infanzia (cfr. Gianini Belotti 1973), e che si è subito imposto all'attenzione per la sua innovatività nel trattare un tema per l'epoca difficile – una bambina "maschiaccio" che non si conforma alle norme di genere dell'epoca – con straordinaria efficacia anche da un punto di vista letterario e delle illustrazioni. L'albo parla dunque di stereotipi di genere e del loro rovesciamento, e del conseguente diritto di essere chi si vuole, sia dal punto di vista delle bambine che dei bambini. All'epoca, Bruel animava un collettivo di persone esperte in letteratura, psicologia, educazione, che si era dato come obiettivo di studiare la letteratura per l'infanzia e le modalità secondo cui questa interpretava i temi contemporanei. Pubblicato per la prima volta nel 1975 l'albo viene riedito l'anno successivo da Le Sourire qui mord, una casa editrice nata proprio dall'esperienza del collettivo dell'autore, diventando per molti anni l'edizione di riferimento. La casa editrice si caratterizzerà poi per il piglio moderno e innovativo, la capacità di affrontare temi complessi e spesso considerati tabù, un approccio al

bambino e alla bambina come esseri umani "completi" e degni di rispetto. L'albo rimane ancora oggi di grande interesse e rappresenta una sorta di modello per certi versi insuperato di come si possano affrontare questi temi senza cadere in un approccio didatticheggiante, moralistico oppure trascurato dal punto di vista estetico e ludico.

Il secondo testo preso in esame è un romanzo per adolescenti della celebre scrittrice per ragazze e ragazzi americana naturalizzata francese Susie Morgenstern, *La Première fois que j'ai eu seize ans*, pubblicato dalla prestigiosa l'école des loisirs alla fine degli anni '80 (nel 1989), un'epoca di grande fioritura di una produzione per l'infanzia di qualità, capace di innovare nei temi e nello stile. L'école des loisirs è una casa editrice indipendente molto attenta alla qualità delle sue pubblicazioni, tanto da un punto di vista estetico quanto pedagogico, e rappresenta anche, in Francia, un punto di riferimento importante per la scuola. Susie Morgenstern è una delle sue autrici di punta ed è considerata a tutt'oggi, grazie a una produzione molto ricca e variegata, una delle voci più interessanti della letteratura per l'infanzia francese. Di cultura e religione ebraica, Morgenstern tematizza spesso il femminile attraverso le vicissitudini delle bambine e ragazze protagoniste dei suoi libri. Il romanzo, che si svolge negli Stati Uniti, racconta la storia di Hoch, un'adolescente circondata da una famiglia amorevole, dall'aspetto non in linea con i canoni di bellezza del momento e un forte senso dell'ironia, ma anche una musicista ambiziosa e alla ricerca del grande amore. Il testo è caratterizzato da uno stile di scrittura peculiare e ricercato e affronta temi quali il sesso, l'identità, la difficoltà di capire qual è la propria strada nel mondo. Appare invece un po' più conservatore per quanto concerne i modelli di genere proposti, che derivano da una certa cultura tradizionale ebraica a cui è dato molto spazio nel romanzo in quanto si tratta della religione della famiglia di Hoch: in particolare il matrimonio è presentato come l'unica scelta possibile per le ragazze, mentre la rappresentazione degli uomini e delle donne riprende alcuni cliché forse inevitabili negli anni '80, ma che appaiono oggi più datati, anche se alla fine la protagonista si smarca da ogni modello possibile. Il femminile è molto valorizzato, ma secondo una prospettiva per certi versi vicina al femminismo della differenza, ovvero in maniera antitetica e complementare al maschile, che nel romanzo è spesso rappresentato in maniera comica e un po' grottesca.

Il terzo e ultimo testo francese è un albo molto conosciuto in Francia, scritto da Thierry Lenain e illustrato da Delphine Durand, *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?*, pubblicato da Nathan nel 1998.

All'epoca della pubblicazione, alla fine degli anni '90, la letteratura per l'infanzia appare sempre più genderizzata, almeno nella sua parte mainstream, e tende a proporre letture diversificate per le ragazze e i ragazzi (Lipperini 2007). Stereotipi, pregiudizi e modelli conservatori continuano a essere presenti, anche se proprio in questi anni riprende, sia in Francia che in Italia, la riflessione intellettuale e teorica su queste tematiche iniziata alla fine degli anni Sessanta (Biemmi 2017; Pederzoli 2021). Thierry Lenain può essere considerato, in Francia, un autore canonizzato, è stato insignito di importanti premi e tratta spesso temi difficili. Ha scritto la serie di Zazie (in tutto 3 volumi), più leggera e divertente rispetto ad altre sue opere molto impegnate, pensando alle figlie, ma sperando che sia letta anche dai maschi. L'albo racconta con freschezza e senza pudore come sono fatti i corpi dei maschi e delle femmine, ma parla anche di stereotipi e pregiudizi. Zazie è una bambina molto in gamba, anche troppo agli occhi dell'amico Max, perché capace di tutte le prodezze che solitamente vengono attribuite ai maschi. Max sospetta allora che in realtà Zazie abbia anche lei uno «zizi» (termine che in francese, nel linguaggio infantile, si usa per indicare i genitali maschili) e comincia a indagare. Come nel caso di Bruel/Bozellec, anche questo albo è tuttora molto attuale sia per il tema sia per la naturalezza con cui viene trattato, così come per la capacità di far ridere rovesciando gli stereotipi su maschi e femmine, ancora molto radicati nei libri e nei prodotti - culturali e non - destinati all'infanzia.

L'ultimo testo del corpus è infine una graphic novel pubblicata nel 2017, scritta e illustrata da K. O'Neill, artista neozelandese di genere dichiaratamente non binario. Si tratta di *The Tea Dragon Festival* ed è uscita per la casa editrice indipendente americana OniPress. Il volume è il secondo di una fortunata e pluripremiata trilogia dall'ambientazione fantastica, che narra la creazione della Tea dragon society, una sorta di comunità formata dalle persone di uno sperduto villaggio in mezzo al bosco e dai draghi del tè, delle creature magiche che devono essere curate con amore e dedizione. Il volume selezionato per il corpus è il secondo della trilogia e vede come protagonista un personaggio anch'esso non binario, Rinn, cresciuto con i draghi del tè, che successivamente si imbatte in un drago di un tipo diverso, Aedhan, vittima per lungo tempo di un sonno incantato. Si tratta di un racconto garbato e tenero che sottolinea l'importanza di recuperare mestieri e arti ancestrali e di coltivare la memoria, in cui regna un'atmosfera di inclusione che non è mai davvero tematizzata ma è chiaramente percepibile a livello di sottotesto. Sono presenti

personaggi con disabilità (nel romanzo è utilizzato il linguaggio dei segni), personaggi LGBTQ+, nonne che fumano la pipa e fanno mestieri non convenzionali dal punto di vista di una rappresentazione di genere tradizionale. Nel ricco apparato paratestuale (una quarta di copertina molto elaborata accompagnata da un'introduzione e una postfazione), per K. O'Neill e per il personaggio di Rinn è utilizzato il pronome inglese non binario they/them. All'interno del testo tale pronome non è utilizzato, ma sono altresì evitate, quando si tratta di Rinn, tutte le possibili marche di genere, anche sfruttando il fatto che l'inglese è una lingua dal genere naturale, che permette di ottenere un effetto di non binarismo del personaggio in maniera scorrevole e senza forzature.

Tempi, luoghi e agenti della ritraduzione

A eccezione della graphic novel di O'Neill, in tutti gli altri casi la prima traduzione è stata pubblicata nel giro di pochi anni oppure l'anno successivo rispetto al testo francese, mentre per le ritraduzioni si è dovuto attendere a lungo (si tratta dunque di «cold translation»)[3]. Il fatto che siano uscite in anni molto recenti dimostra una notevole attenzione, da parte dell'editoria italiana, per le tematiche di genere, certamente influenzata da un contesto culturale al tempo stesso favorevole e ostile a tali argomenti[4].

La prima traduzione dell'albo illustrato di Bruel/Bozellec è frutto dello stesso contesto socioculturale del testo francese e trova una collocazione editoriale molto simile dal punto di vista dell'intento politico e di sperimentazione: è infatti proposta dalla storica casa editrice femminista Dalla parte delle bambine di Adela Turin, nella traduzione del collettivo della redazione. Anche la ritraduzione, seppur a distanza di quarant'anni, nasce all'interno di una piccola casa editrice indipendente e femminista, Settenove, caratterizzata da un raffinato catalogo di libri e albi illustrati, quasi tutti per l'infanzia o

[3] Tutti i dettagli relativi ai testi del corpus sono indicati nella bibliografia finale.
[4] Basti pensare al considerevole aumento, in questi ultimi anni, di albi e romanzi per l'infanzia e l'adolescenza attenti alle questioni di genere (cfr. Amadori et. al, 2022), alla ripresa del dibattito in ambito accademico, ma anche alle accuse di detrattori e detrattrici, i quali denunciano l'esistenza di una «ideologia del gender» volta a proporre a bambini e bambine argomenti inappropriati e a mettere in discussione la famiglia tradizionale. Si tratta naturalmente di un'accusa infondata, ma che ha provocato una certa confusione nell'opinione pubblica (Garbagnoli, Prearo 2017; Spallaccia 2020).

l'adolescenza, che propongono un immaginario di genere alternativo in una prospettiva di contrasto alla violenza e di superamento delle discriminazioni. Il volume è proposto all'interno di ALBI E CARTONATI, la collana di punta della casa editrice, in cui sono stati pubblicati i maggiori successi, spesso vincitori di premi.

Nel caso invece del romanzo di Morgenstern, la prima traduzione, uscita nel 1992, si colloca in un contesto di fioritura della letteratura per ragazze e ragazzi italiana, con una particolare attenzione per le fasce young adult attraverso collane ricercate e di rottura quale è *EX LIBRIS* di EL, che ospita il testo francese, diretta da Orietta Fatucci e capace di parlare a un pubblico adolescente con un linguaggio letterario ma diretto di temi, anche difficili, che stanno loro a cuore (Hamelin 2011). La ritraduzione è invece pubblicata nel 2022 da Mondadori nell'interessante collana CONTEMPORANEA, che offre una panoramica di autori e autrici sia classici sia contemporanei (fra cui ad esempio Sara Rattaro, Sumaya Abdel Qader, Jerry Spinelli, Espérance Hakuzwimana), con una certa attenzione alla qualità e a tematiche femminili, anche in prospettiva interculturale.

Quanto all'albo illustrato di Lenain, la prima traduzione del 1999 è pubblicata da Larus, piccola casa editrice indipendente per l'infanzia fondata negli anni '70, vicina al mondo della scuola e a quello cattolico. La scelta di pubblicare *Zazì ha lo zizì*, che propone una storia per quel momento storico piuttosto irriverente, appare dunque peculiare. Ma è con la ritraduzione edita da Piemme nel 2015, nell'ambito della storica collana il BATTELLO A VAPORE (serie bianca), molto apprezzata da adulti, dal giovane pubblico ma anche dalle scuole, che l'albo ha trovato una maggiore risonanza in Italia.

La graphic novel di K. O'Neill rappresenta infine l'unico caso in cui la domanda «where?» è particolarmente rilevante, trattandosi di traduzioni uscite a un anno di distanza l'una dall'altra e rivolte a due diversi pubblici francofoni, francese e quebecchese. I due mercati editoriali sussistono in parziale osmosi l'uno rispetto all'altro in virtù di un certo numero di scambi e di una generale permeabilità, ma rappresentano al tempo stesso due mercati distinti e diversificati con case editrici proprie e caratteristiche distintive. Se le pubblicazioni della Francia metropolitana godono tuttora di un notevole capitale simbolico e di un maggior prestigio a discapito degli altri paesi francofoni, cionondimeno il panorama quebecchese rappresenta una realtà di grande interesse e vivacità culturale, il che giustifica anche in questo caso la presenza di due pubblicazioni (e traduzioni) distinte. Per quanto concerne le case editrici coinvolte, mentre la bordolese

Bliss è dedicata alla pubblicazione di fumetti e graphic novel, Bayard Canada, ispirata all'omonimo editore con sede a Parigi, è «une société canadienne, propriété de la communauté religieuse catholique des Augustins de l'Assomption située à Québec»[5]. D'impronta evidentemente cristiana, la casa editrice appare molto progressista nella scelta dei titoli e dell'approccio: «Bayard Canada encourage la découverte et la créativité chez l'enfant, favorise son développement émotionnel, intellectuel et physique, et encourage l'importance de choix dans la vie de l'enfant» (ibid.).

Per concludere questa parte dell'analisi, va aggiunto che traduttrici e traduttori dei testi del corpus sono quasi tutti professionisti nell'ambito della traduzione letteraria con all'attivo molte pubblicazioni per l'infanzia. Talvolta, però, fatto non raro in quest'ambito, le traduzioni sono ad opera di redattrici o redattori, come nel caso della traduttrice di Bliss, Célia Joseph, oppure che coniugano l'attività di traduzione con mansioni di redazione, come il traduttore di Bayard Canada. Settenove ha invece scelto da tempo di affidare la traduzione dei suoi libri a persone competenti in questioni di genere e nelle tematiche trattate, ma non necessariamente esperte in traduzione letteraria. Se questo tipo di scelte editoriali avvengono anche nella traduzione letteraria *tout court*, è possibile ipotizzare che siano più frequenti nell'ambito della letteratura per l'infanzia, denotando un approccio peculiare che forse tradisce ancora una certa immaturità, dal punto di vista della ricerca delle competenze richieste per una traduzione letteraria di qualità, di questo settore, che pure negli ultimi decenni ha conosciuto un grande sviluppo e riconoscimento proprio grazie alle traduzioni (Piacentini 2019).

Le ragioni del ritradurre

Per tentare di inferire almeno parzialmente quali possano essere state le ragioni della scelta di ritradurre questi testi, in assenza di una conferma diretta da parte delle case editrici, ci si può basare sul paratesto, nonché su alcune ipotesi anch'esse di natura editoriale. A tali ipotesi si aggiungono poi l'approccio e le modalità adottate da un punto di vista traduttivo, che saranno maggiormente approfondite nella parte successiva. Pubblicare una nuova traduzione significa infatti, al di là delle ragioni commerciali ed editoriali, proporre un

[5] Cfr. sito della casa editrice: https://tinyurl.com/2s3ftec7.

nuovo testo nella lingua di arrivo che si distingua dalla prima traduzione da un punto di vista linguistico e traduttivo.

Dei quattro testi presi in esame, solo nel caso dell'albo di Bruel/Bozellec la ritraduzione viene dichiarata come tale. La casa editrice motiva sul proprio sito in maniera esplicita le ragioni della ripubblicazione:

> *Storia di Giulia* è la riedizione, 40 anni più tardi, di un album illustrato che ha segnato la storia della letteratura francese per l'infanzia, apparso per la prima volta nel 1975 ad opera di IM Media, pubblicato nel 1978 dalle Edizioni dalla parte delle bambine (Milano) e riproposto ora dalle edizioni Settenove, in un'epoca in cui il tema dell'identità di genere è più che mai di attualità.
> *Storia di Giulia che aveva un'ombra da bambino* ci ricorda, oggi più che allora, che la libertà di essere riconosciuti come «persone», speciali e uniche, senza stereotipi, è un diritto insopprimibile per ogni essere umano[6].

All'interno del volume, sulla pagina che precede il frontespizio, è riportata in traduzione italiana una nota dell'editore Thierry Magnier, da cui Settenove ha acquisito i diritti, che fa riferimento alla prima pubblicazione francese IM Media nel 1975, e ripropone una prima versione del testo dell'albo (anch'essa tradotta in italiano) dagli archivi di Christian Bruel del 1974. Dichiarando la ritraduzione come tale e mettendone in luce la storia editoriale, si avvia un processo di canonizzazione dell'opera, di cui è riconosciuto il valore storico ma al tempo stesso la stringente attualità. Poiché Settenove è una casa editrice indipendente e femminista, tale canonizzazione ha valore soprattutto nel contesto di una letteratura che si propone prima di tutto come socialmente impegnata, seppur ricercata e di qualità. Il rimando esplicito alla questione dell'identità di genere, considerata molto controversa, dimostra come i grandi testi abbiano sempre qualcosa da dire, anche a distanza di molti anni.

Nel caso degli altri due testi francesi, la ritraduzione non è presentata come tale, cosa che difficilmente avverrebbe se si trattasse di classici per l'infanzia. Basti pensare, solo per citare un esempio, alla collana FIABE E STORIE di Donzelli, in cui sono proposti romanzi e fiabe classiche per il giovane pubblico in una nuova traduzione che è messa in risalto dalla casa editrice, come nel caso delle fiabe di

6 https://www.settenove.it/articoli/storia-di-giuliache-aveva-unombra-da-bambino/320.

Perrault, ma anche della traduzione dei *Malheurs de Sophie* della Comtesse de Ségur, o ancora del *Conte di Montecristo*[7].

Per quanto concerne il corpus in esame, si può dunque ipotizzare che la ritraduzione rappresenti un'operazione diversa rispetto a quella di Settenove, di tipo più squisitamente editoriale e commerciale, nella convinzione della validità e attualità delle opere anche in relazione al già citato, rinnovato interesse per tematiche e rappresentazioni di genere, ma senza che debba essere menzionata la loro storia editoriale nella letteratura italiana tradotta. In questo caso, viene però a mancare l'effetto riflesso di canonizzazione, dal momento che dal punto di vista di chi legge, è come se si trattasse della prima traduzione pubblicata. Questo tipo di operazione editoriale è permessa dal fatto che la prima traduzione non ha garantito a queste opere che avevano avuto un certo successo in Francia, di ottenere una notorietà comparabile in Italia. Al contrario le prime traduzioni sono da tempo fuori catalogo e comunque poco conosciute, e questo ha consentito alle nuove edizioni di poter contare anche sull'effetto novità.

In particolare, è evidente come sia nel caso di Morgenstern che di Lenain, la casa editrice che ha pubblicato la ritraduzione lo abbia fatto pensando di aggiungere un tassello a una sua collana editoriale, proponendo un testo che vi aggiungesse interesse e varietà. Nel caso di Mondadori si tratta di CONTEMPORANEA, «una storica collana che unisce letteratura di qualità e illustrazioni d'autore, raccoglie romanzi e racconti importanti, già considerati dei veri e propri classici contemporanei, accanto a nuove storie e nuove voci»[8]. Come si evince dalla descrizione, si tratta di una collana in cui c'è spazio per molte opere diverse fra loro, ma che in ogni caso offre un'interessante rassegna di titoli italiani e internazionali. Si può ipotizzare che il romanzo di Morgenstern sia stato scelto per arricchire l'offerta di voci femminili adolescenziali anche in prospettiva interculturale, uno dei filoni della collana, avendo come protagonista un personaggio di cultura ebraico-americana. Il peritesto editoriale propone a questo fine una nota biografica che mira a legittimare l'autrice, vincitrice di numerosi premi e molto tradotta, attribuendole un profilo internazionale. La sinossi mette invece l'accento sul fatto che la protagonista è un'adolescente come tante, in cerca della propria identità, a disagio con il suo corpo, e termina con un breve commento che sottolinea la probabile famigliarità con le sue lettrici coetanee:

[7] https://www.donzelli.it/catalogo/collana/6.
[8] https://www.ragazzimondadori.it/collane/contemporanea/.

«stralunato, agrodolce, intriso di umorismo, *La prima volta che ho avuto 16 anni* ti mette davanti a uno specchio e ti fa sorridere perché, accidenti, Hoch sei tu».

Anche il BATTELLO A VAPORE è una storica collana di Piemme con un'ottima reputazione in ambito scolastico (come sottolineato sul sito dell'editore), all'interno della quale è presente una grande varietà di opere molto diverse fra loro, di cui è sottolineata la qualità. Rispetto alla prima traduzione, la quarta di copertina mette maggiormente l'accento sul tema dell'albo, ovvero i «pregiudizi tra maschi e femmine», e anche nella nota biografica si può leggere che l'autore «siccome ha due figlie scrive pensando alle bambine, ma spera che li leggano anche i maschi». L'intento editoriale sembra dunque essere quello di pubblicare un libro divertente e intelligente sul tema dei pregiudizi, per dimostrare che le uniche differenze fra maschi e femmine sono di tipo biologico e non sociale o culturale.

Quanto infine alle traduzioni della graphic novel di O'Neill, si tratta ancora una volta di un caso a parte. Al di là dell'intenzione, nel caso di Bayard Canada, di offrire un proprio prodotto editoriale in un contesto specificamente quebecchese, è interessante osservare come le quarte di copertina francese e canadese mettano l'accento su aspetti diversi dell'opera. La quarta francese (l'edizione uscita per prima) utilizza diverse strategie che denotano un linguaggio inclusivo, fra cui l'uso del pronome non binario «iel» per riferirsi a Rinn e il neologismo «lecteurices» che combina in un'unica parola la forma maschile e femminile del sostantivo «lecteur». Inoltre, nell'estratto di una recensione riportata sulla quarta di copertina e verosimilmente tradotta dall'inglese, è utilizzato anche il «point médian», una strategia tipicamente francese che consiste nell'aggiungere, alla forma maschile di una parola seguita dal punto «médian», allineato con la parte alta delle lettere, la desinenza femminile: «Doux, inclusif et réconfortant, *Le Festival du dragon thé* enchantera les ancien·nes lecteurices comme les nouvelles·aux». Inoltre, come si evince anche dalla recensione, oltre a menzionare l'aspetto magico, la quarta francese mette in risalto la dimensione dell'inclusione. Al contrario, la quarta della versione quebecchese non utilizza un linguaggio inclusivo e più in generale non fa riferimento al tema dell'inclusione, soffermandosi invece sull'aspetto fantastico, «l'importance des liens que nous tissons avec les gens qui croisent notre chemin», dunque sui rapporti umani e i legami. Le due traduzioni, pubblicate a solo un anno di distanza l'una dall'altra, si rivolgono dunque a due pubblici diversi non solo da un punto di vista geografico e culturale, ma anche perché propongono

attraverso il peritesto – e, come si vedrà in seguito, anche a livello testuale – due letture un po' diverse dell'opera.

Ritradurre il genere

Se ci si sofferma sulle modalità e le strategie di traduzione in relazione al genere, un primo, interessante aspetto che è possibile osservare riguarda il linguaggio utilizzato per parlare del corpo e della sessualità, un tema per molto tempo tabù nella letteratura per l'infanzia. *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?* è da questo punto di vista molto interessante, in quanto giocato sulle differenze presunte e reali fra maschi e femmine. Il protagonista dell'albo, Max, è convinto che poiché i maschi hanno lo «zizi» questo li renda superiori alle femmine, a cui secondo lui manca qualcosa. Finché non incontra Zazie, brava ad arrampicarsi, andare in bicicletta, disegnare, fare a botte, proprio come i maschi. Decide di indagare, convinto che Zazie sia una bambina con lo zizi, finché, al mare, scopre che le bambine hanno una «zézette». A commentare l'immagine che rappresenta entrambi i bambini nudi, interviene il dialogo fra Max e Zazie:

Il bafouille: - Tu n'as pas de zizi?! Étonnée, Zazie regarde le bas de son ventre. Elle répond : - Ben non… j'ai une zézette!	Farfuglia: - Ma tu… tu… non hai lo zizì ?! Stupita, Zazì guarda la parte bassa del suo pancino. Risponde: - Be', no… io ho la zizetta!	- Ma tu… tu… non ce l'hai il pisellino?! – farfuglia. Zazì si guarda stupita il pancino e risponde: - Be', no… io ho la patatina!
Depuis, le monde n'est plus pareil pour Max. Avant, il y avait les Avec-zizi et les Sans-zizi. Maintenant, il y a les Avec-zizi et les Avec-zézette. Eh oui… il ne manque rien aux filles!	Da quel momento il mondo non è più lo stesso per Max. Prima c'erano i Con-zizì e le Senza-zizì. Ora ci sono i Con-zizì e i Con-zizetta. Eh sì… non manca niente neppure alle bambine!	Da quel momento il mondo non è più lo stesso per Max. Se prima c'erano quelli con il pisellino e quelle senza pisellino, adesso ci sono quelli con il pisellino e quelle con la patatina. Eh già… alle femmine non manca proprio niente!
(Lenain/Durand 1998, n/p).	(Lenain/Durand 1999, n/p).	(Lenain/Durand 2015, n/p).

La versione Larus tradisce un certo pudore nel nominare esplicitamente gli organi genitali di Max e di Zazie, pudore che può essere riconducibile al momento storico, ovvero la fine degli anni '90, in cui si sta maturando la consapevolezza dell'importanza di parlare del corpo e della sessualità ma permangono molte reticenze. La strategia adottata consiste nel mantenere i due termini francesi italianizzandoli da un punto di vista ortografico e fonetico, mettendo dunque l'accento su «zizì», e sostituendo la prima «é» di «zézette» con una «i» («zizetta»). Il senso denotato rimane chiaro grazie alle illustrazioni, inoltre si ottiene un piccolo effetto comico, legato al fatto che in italiano le due parole sono inventate e possono risultare buffe, anche grazie al mantenimento dell'allitterazione della lettera «z». Tuttavia questa scelta produce anche un effetto eufemizzante dal punto di vista della rappresentazione dei genitali, che non vengono nominati esplicitamente. Nel caso invece della ritraduzione di Simona Mambrini, i due termini francesi vengono resi con i loro corrispettivi italiani utilizzati solitamente con i bambini e le bambine («patatina» e «pisellino»). Se da un punto di vista fonetico e della lettura ad alta voce si perde l'allitterazione, d'altro canto questa versione restituisce al testo la freschezza, l'immediatezza ma anche l'audacia di parlare a bambine e bambini di cose che a questa età vengono considerate un po' scabrose senza veli e con franchezza, utilizzando il loro linguaggio.

Come già anticipato, un altro elemento di interesse, peraltro sempre più diffuso nelle graphic novel contemporanee, è legato al ricorso a una scrittura più inclusiva, un tema di cui in Italia si discute dagli anni '70 grazie allo studio liminare di Alma Sabatini, e che negli ultimi anni è riemerso con forza nel dibattito accademico e pubblico, seppur fra molte polemiche. Anche se quando si parla di linguaggio inclusivo o di linguaggio ampio (Viennot 2018; Adamo, Zanfabro, Tigani 2019), ci si riferisce raramente alla letteratura o alla traduzione letteraria, proprio in quest'ambito si osservano sempre più spesso strategie e soluzioni innovative, in particolare per quanto concerne il non binarismo di genere. Nel caso del romanzo grafico di O'Neill, si è già detto che Rinn è un personaggio non binario, rappresentato graficamente con un aspetto e un abbigliamento androgini, non riconducibili a connotazioni di genere tradizionali. Dal punto di vista linguistico, il non binarismo di Rinn è chiaramente indicato utilizzando il pronome «they/them» nel peritesto, sia sulla quarta di copertina che nella presentazione del personaggio prima dell'inizio della storia. All'interno della storia vera e propria, il pronome

they/them non è utilizzato, ma il binarismo è mantenuto perché quando si parla di questo personaggio vengono accuratamente evitate tutte le marche di genere, cosa resa relativamente facile dal fatto che l'inglese è una lingua con genere naturale. Benché non sia mai tematizzato esplicitamente, il non binarismo è inoltre rappresentato in maniera fluida in tutto il romanzo. Il drago Aedhan, ad esempio, può assumere forma maschile e femminile. Per quanto riguarda le traduzioni, la versione francese mantiene il non binarismo nel paratesto ricorrendo al neologismo «iel», ma, all'interno del testo, per designare Rinn ricorre al femminile. La traduzione canadese utilizza invece sistematicamente il femminile, sia nel peritesto che nel testo. Poiché il francese, come l'italiano, è una lingua con genere grammaticale, che marca il genere nei nomi e nelle parti del discorso che si accordano con essi (articoli, numerali, aggettivi, pronomi, participi passati), evitare le marche di genere per caratterizzare un personaggio risulta più complesso rispetto all'inglese, ma non per questo impossibile. Esistono infatti diversi casi in cui si è optato per questa strategia per non rivelare l'identità di genere di un personaggio, sia in traduzione dall'inglese, come nel caso del romanzo *Written on the body*, tradotto in francese con il titolo *Écrit sur le corps*, di Jeanette Winterson, sia in opere concepite originariamente in francese, come *Sphynx* di Anne Garréta, o, più recentemente, *Le corps est une chimère* di Wendy Delorme. Inoltre, mentre nella ritraduzione canadese l'aspetto del binarismo viene completamente a mancare, nel caso della traduzione francese si riscontra una certa incoerenza fra peritesto e testo per quanto concerne l'identità di genere del personaggio. Trattandosi di strategie innovative e ancora molto discusse, si può ipotizzare che la casa editrice abbia ritenuto sufficiente utilizzare un linguaggio non binario nella quarta di copertina e nella presentazione del personaggio, optando per strategie meno audaci all'interno del testo nella convinzione che per un lettore medio sia sufficiente l'indicazione peritestuale e che quest'ultimo non faccia troppo caso all'utilizzo del femminile nella storia. Dal punto di vista delle dinamiche legate alla ritraduzione, si osserva ancora una volta come la versione quebecchese, sia negli spazi peritestuali sia nella traduzione stessa, faccia suo il testo proponendone una propria lettura, in cui il tema dell'inclusione passa in secondo piano rispetto a quello della valorizzazione della comunità e del recupero delle tradizioni. Benché sussistano diverse differenze, in termini di approccio e strategie, fra la Francia e il Québec in materia di scrittura inclusiva, quest'ultima è ormai consolidata da decenni nel Canada francofono. Questo fa

pensare che la scelta di Bayard sia forse legata alla sua appartenenza a un certo contesto cattolico certamente progressista, ma ancora reticente in materia di scelte linguistiche sperimentali e di non binarismo di genere.

Un ultimo interessante aspetto da analizzare è rappresentato infine dalla presenza, nelle traduzioni e ritraduzioni, di aggiustamenti relativi ai modelli di genere presenti nei testi, a seconda dei diversi contesti storici e culturali. Ne è un buon esempio un passaggio nell'albo di Bruel/Bozellec, in cui la mamma di Julie allude al fatto che anche la sorella del marito è un «maschiaccio» e che forse Julie in questo le somiglia:

- Regarde un peu dans quel état tu t'es mise! Tu ne peux pas faire attention, non? Cette enfant me rendra folle! Et toi, Michel, dis quelque chose, au moins. - C'est vrai, Julie, maman a raison. Regarde dans quel état tu es. Toujours à dire de vilains mots, toujours en train de tomber, toujours prête à faire une bêtise. Un vrai garçon manqué, voilà ce que tu es! - Ah, pour cela elle ressemble bien à ta sœur! - Je te prie de ne pas mêler ma sœur à cette histoire. (Bruel 1976: n/p).	- Guarda un po' in che stato sei! Marisa, hai visto in che stato è tua figlia? - Possibile, Chiara, che tu sia sempre così in disordine… Perché non impari a essere una brava donnina… - Fai dannare tua madre, Chiara, e anche me, lo sai? - Tuo padre ha ragione, Chiara, sei proprio un maschiaccio. - Scusami cara, ma se è un maschiaccio, tua figlia, non è per caso… Ci sono degli illustri precedenti. - Oh Michele, ti prego, cosa c'entra adesso mia sorella? Tutte le occasioni sono buone per tirar fuori mia sorella... Lasciala stare, vuoi? (Bruel 1978: n/p).	- Guarda in che stato sei! Non potresti fare più attenzione? Questa bambina mi farà impazzire! E tu, Michele, di' qualcosa almeno. - È vero, Giulia, la mamma ha ragione. Sei insopportabile! Sempre a dire parolacce, sempre sul punto di cadere, sempre pronta a combinare un guaio. Un vero maschio mancato, ecco cosa sei! - Ah, in questo assomiglia tutta a tua sorella! - Ti prego di non coinvolgere mia sorella in questa storia. (Bruel 2015: n/p).

Nella traduzione di Dalla parte delle bambine, diversamente dall'albo francese e dalla ritraduzione di Settenove, che è più aderente al testo di partenza, la madre sembra essere chiamata in causa dal

padre come la principale responsabile dell'educazione della figlia: «Marisa, hai visto in che stato è tua figlia?». Inoltre il modello, ritenuto negativo, della zia, è in questo caso ricondotto anch'esso alla famiglia della madre e non a quella del padre come nel testo francese e nella ritraduzione. Si assiste dunque a una sorta di attribuzione della responsabilità alla madre e al materno per la non conformità di Julie a una femminilità tradizionale. Una non conformità richiamata esplicitamente dalla frase, che oggi suonerebbe anacronistica: «Perché non impari a essere una brava donnina», presente solo nella traduzione del 1978. Poiché l'intento di Dalla parte delle bambine era quello di sovvertire modelli e rappresentazioni di genere tradizionali, questa scelta traduttiva sembra dunque avere la funzione di sottolineare ulteriormente, ancor più della versione francese, il peso dei conformismi sociali e di genere soprattutto sulle donne, peso rispetto al quale la ribellione della bambina appare ancora più potente ed emancipatoria. Questo non avviene nella ritraduzione pubblicata da Settenove, che nasce in un contesto contemporaneo certamente ricco di tensioni contraddittorie, ma in cui non si può negare che siano stati fatti alcuni passi in avanti nella direzione di una maggiore emancipazione femminile e più in generale di un'apertura, auspicata dalla ritraduzione stessa, a identità e modi di essere più vari e alternativi. In entrambi i casi, la traduzione tradisce dunque un intento politico, d'impronta femminista, che si pone di fronte al testo di partenza a partire dalla prospettiva socioculturale in cui, appunto, si traduce. In questo senso la ritraduzione si colloca in una fase di maggiore distanza temporale e socioculturale rispetto al momento storico in cui sono stati pubblicati il testo francese e la traduzione di Dalla parte delle bambine. Tale distanza si traduce in questo caso in una maggiore aderenza al testo francese, il cui indubbio valore culturale e letterario anche ai giorni nostri necessita di una traduzione più filologica rispetto alla prima.

Anche nel romanzo di Susie Morgenstern sono presenti alcuni passaggi che riguardano i modelli di genere e che hanno messo alla prova le traduttrici italiane:

À l'exemple de ma mère, il fallait nourrir les hommes, les lessiver, les accueillir – et le service maximal: les chérir, les protéger, les chuchoter, les rassurer. Il fallait aussi	Nostra madre ci aveva insegnato che bisognava provvedere a nutrire gli uomini, fare per loro il bucato, accudirli e… servizio supremo: amarli, proteggerli, coccolarli,	Secondo l'esempio di mia madre gli uomini bisognava nutrirli, fargli il bucato, accettarli… oltre a rendergli il massimo servizio: amarli, proteggerli, coccolarli, rassicurarli. Occorreva

leur dissimuler leurs faiblesses, leur incapacité à raisonner juste, leurs difficultés à se confier et à communiquer, et aussi faire face à leur ennui. […] L'homme est exclu de ces plaisirs lents et légers, concrets et sensuels. Un homme peut se promener dans un carrosse, mais une femme se promène sur son tablier. (Morgenstern 1989, 134-5).	rassicurarli. Bisognava anche nascondere a loro stessi le loro debolezze, la loro incapacità di ragionare in modo corretto, la loro difficoltà ad avere fiducia, a comunicare, ad affrontare la noia. […] L'uomo è escluso da questi piaceri calmi e lievi, concreti e sensuali, un uomo può passeggiare in carrozza, ma una donna passeggia tra le sue mille occupazioni. (Morgenstern 1992, 122).	inoltre nascondere le loro debolezze, la loro incapacità di ragionare nel modo giusto, i loro problemi a confidarsi e a comunicare, nonché far fronte alla loro noia. […] L'uomo è escluso da questi svaghi lenti e leggeri, materiali e voluttuosi. Un uomo può distrarsi con un giro in carrozza, ma una donna si distrae con il proprio grembiule. (Morgenstern 2022, 111).

Questo brano in cui Hoch riflette sulle donne e sugli uomini è certamente uno dei più datati dal punto di vista delle rappresentazioni di genere. La ragazza riconosce una sorta di superiorità morale della donna, intesa però nei suoi ruoli più tradizionali, in particolare per quanto concerne i suoi «obblighi» nei confronti dell'uomo. Nel primo passaggio il verbo «accueillir», molto connotato rispetto a una certa rappresentazione del femminile accogliente e (implicitamente) remissivo, è reso ancor più esplicito, nel suo aspetto di «cura» dalla prima traduzione italiana, «accudirli». Risulta invece lievemente attenuato nella ritraduzione, «accettarli», che scioglie in parte il nodo della cura rimandando ad altri aspetti più generali e meno legati a una visione tradizionale del ruolo femminile.

Anche nel secondo passaggio, il riferimento al piacere di cucinare e in particolare al «tablier» (il grembiule) appare molto connotato all'interno della produzione letteraria per l'infanzia, basti pensare ai numerosi studi che dagli anni Settanta ad oggi osservano come nei libri per questo pubblico, specie negli albi, la mamma porti sistematicamente il grembiule, simbolo di un ruolo volto principalmente all'accudimento della famiglia. In questo caso la prima traduzione, forse a disagio con il simbolismo legato al grembiule, opta per una frase più generale che ne restituisce il senso, «una donna passeggia tra le sue mille occupazioni». Al contrario, la ritraduzione Mondadori riprende la parola «grembiule» ma non in senso figurato, attenuandone così la portata: non è più questione di «se promener» in senso metaforico facendo cose che comportano l'uso del grembiule, bensì di «distrarsi», nel senso di passare del tempo in occupazioni

casalinghe. Utilizzato in questo modo, il grembiule non ha più una dimensione simbolica, ma solo concreta, il che contribuisce a smorzare le connotazioni legate tradizionalmente a questo oggetto (che pure in parte rimangono). In entrambe le versioni, scritte a distanza di vent'anni, si osserva la tendenza ad «aggiustare» questa affermazione per certi versi problematica dal punto di vista dei modelli di genere proposti, trasformandola in una riflessione un po' meno conservatrice. Più in generale, anche se entrambe le versioni sono rispettose del testo francese, ciascuna presenta le proprie peculiarità. La ritraduzione Mondadori, in particolare, è scritta in un linguaggio più piano e contemporaneo rispetto alla versione EL, più aulica e letteraria, proponendo inoltre, a differenza della prima versione, diverse note esplicative su aspetti di tipo culturale o religioso, e qualche piccola aggiunta nel testo per chiarire altri referenti culturali che potrebbero risultare ostici. Tali interventi tendono ad accentuare la distanza culturale fra la realtà di Hoch e quella del potenziale pubblico italiano, contribuendo forse ad attenuare la portata dei passaggi più conservatori dal punto di vista delle rappresentazioni di genere, che possono così essere ascrivibili a un contesto lontano dal nostro.

Conclusioni

L'analisi dei testi del corpus ha messo in luce la complessità del fenomeno della ritraduzione anche nell'ambito della letteratura per ragazze e ragazzi, e la necessità di andare oltre la «retranslation hypothesis» per tentare di coglierne aspetti e implicazioni su molteplici piani, editoriale, commerciale, letterario, traduttivo e, in questo caso, di genere. In particolare la ritraduzione permette di osservare mutamenti ed evoluzioni dal punto di vista delle rappresentazioni di genere su un piano diacronico, così come differenze fra contesti socioculturali diversi sul piano sincronico. L'aspetto di genere si interseca poi con lo status: benché la tendenza sia di ritradurre soprattutto opere considerate classiche, in alcuni casi a essere tradotti sono testi che godono di un certo prestigio nel loro paese, ma che con la prima traduzione non hanno avuto successo in un diverso contesto culturale. L'analisi mostra inoltre come testi di molti anni fa siano considerati ancora oggi interessanti, da un punto di vista di genere, sia da case editrici indipendenti e socialmente impegnate sia dall'editoria mainstream. Ma al di là delle ragioni in qualche modo estrinseche al testo stesso – commerciali, editoriali, ecc.

– ritradurre significa prima di tutto proporre al proprio mercato editoriale e al giovane pubblico una nuova traduzione che è anche, al tempo stesso, una nuova lettura di quel testo. Una nuova lettura che, per ragioni storiche, linguistiche e culturali, si rivolge a un pubblico diverso suscitando una ricezione anch'essa probabilmente diversa da quella del testo di partenza e della prima traduzione. Rappresentazioni e modelli di genere si muovono dunque su un filo sottile in equilibrio fra passato e presente, fra visioni e approcci diversi: specchio di tendenze letterarie, editoriali, traduttive, la ritraduzione rappresenta anche un osservatorio privilegiato della complessità delle questioni di genere.

Bibliografia

Corpus dei testi analizzati

Bruel, Christian, Anne Bozellec (1975) *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*. Paris: IM Media. / (1976) Paris: Le Sourire qui mord / (2014) Paris: Thierry Magnier.

Bruel, Christian, Anne Bozellec (1978) *Chiara, la bambina che aveva un'ombra-ragazzo*. Trad. it. a cura del collettivo della casa editrice, Milano: Edizioni dalla parte delle bambine, 1978.

Bruel, Christian, Anne Bozellec (2015) *Storia di Giulia che aveva un'ombra da ragazzo*. Trad. it. di Maria Chiara Rioli, Cagli: Settenove, Albi illustrati e cartonati.

Morgenstern, Susie (1989) *La Première fois que j'ai eu seize ans*. Paris: l'école des loisirs.

Morgenstern, Susie (1992) *La prima volta che ho avuto sedici anni*. Trad. it. di Patrizia Varetto, Trieste: E. Elle, Ex libris.

Morgenstern, Susie (2022) *La prima volta che ho avuto sedici anni*. Trad. it. di Simona Brogli, Milano: Mondadori, Contemporanea.

Lenain, Thierry, Delphine Durand (1998) *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi*? Paris: Nathan.

Lenain, Thierry, Delphine Durand (1999) *Zazì ha lo zizì?* Trad. it. di Colomba Scotti, Bergamo: Larus, Prima luna.

Lenain, Thierry, Delphine Durand (2015) *Zazì, tu ce l'hai il pisellino?* Trad. it. di Simona Mambrini, Milano: Piemme, Il battello a vapore.

O'Neill, Katie (2017) *The Tea Dragon Festival*. Portland: OniPress.

O'Neill, Katie (2021) *Le festival du dragon-thé*. Trad. fr. di Célia Joseph, Talence: Bliss.

O'Neill, Katie (2022) *Le festival des dragons-thé*. Trad. fr. di Nicholas Aumais, Montréal: Bayard Canada.

Bibliografia critica

Adamo, Sergia, Giulia Zanfabro, Elisabetta Tigani Sava (a cura di) (2019) *Non esiste solo il maschile. Teorie e pratiche per un linguaggio non discriminatorio da un punto di vista di genere*. Trieste: EUT Edizioni. Online: https://www.openstarts.units.it /handle/10077/27061.

Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa (eds.) (2015a) «Target», 27(1). *Voice in Retranslation*, special number edited by Cecilia Alvstad & Alexandra Assis Rosa.

Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa (2015b) "Voice in retranslation. An overview and some trends". «Target», 27(1), pp. 3-23.

Amadori, Sara, Cécile Desoutter, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli (éds.) (2022) *La traduction dans une perspective de genre. Enjeux politiques, éditoriaux et professionnels*. Milano: LED. Online:https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/pages/view/qlcm-17-traduction-perspective-genre.

Bensimon, Paul & Didier Coupaye (éds.) (1990) «Palimpsestes», 4. *Retraduire*, numéro spécial édité par Paul Bensimon et Didier Coupaye.

Bensimon, Paul & Didier Coupaye (éds.) (2004) «Palimpsestes», 15. *Pourquoi donc retraduire*, numéro spécial édité par Paul Bensimon et Didier Coupaye.

Berman, Antoine (1990) "La retraduction comme espace de la traduction". «Palimpsestes», 4: 1-7.

Biemmi, Irene (2017) *Educazione sessista: stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Torino: Rosenberg e Sellier.

Castro, Olga (2013) "Talking at Cross-purposes? The Missing Link between Feminist Linguistics and Translation Studies". «Gender and Language», *7*(1), pp. 35-58. Online: https:// doi.org/ 10.1558/genl.v7i1.35.

Chesterman, Andrew (2000) "A Causal Model for Translation Studies". In *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, ed. Maeve Olohan, pp. 15-28. Manchester: St. Jerome.

Collombat, Isabelle (2004) "Le XXIe siècle: l'âge de la retraduction". «Translation Studies in the New Millennium», 2: 1-15.

D'Arcangelo, Adele, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (eds.) (2019) *Translating for Children Beyond Stereotypes /Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*. Bologna: Bononia University Press.

Denti, Chiara e Valeria Illuminati (2021) "Les (re)traductions de *La Freccia Azzurra* entre réception, adaptation et légitimation". «Transalpina», 24, pp. 109-128.

Douglas, Virginie e Florence Cabaret (éds.) (2014) *La Retraduction en littérature de jeunesse. Retranslating Children's Literature*. Bruxelles: Peter Lang.

Dunour, Miriam (1995) "Retranslation of Children's Books as Evidence of Change of Norms". «Target», 7(2): 327-346.

Elefante, Chiara (2012) "Poil de Carotte et ses traductions italiennes au féminin: l'évolution d'un classique littéraire". «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde», 47-48: 299-315.

Epstein, B.J. (2017) "Eradicalisation: Eradicating the Queer in Children's Literature". In *Queer in Translation*, eds. B.J. Epstein & R. Gillett, pp. 118-128. London: Routledge.

Epstein, B.J. & Robert Gillet (eds.) (2017) *Queer in Translation*. London: Routledge.

Epstein, B.J. (2019) "Translating Queer Children's and YA Literature". In *Translating for Children Beyond Stereotypes /Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, eds. Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria IIluminati, pp. 127-141. Bologna: Bononia University Press.

Garbagnoli, Sara et Massimo Prearo (2017) *La Croisade "anti-genre" Du Vatican aux Manifs pour tous*. Paris: Textuel.

Gianini Belotti, Elena (1973) *Dalla parte delle bambine*. Torino: Einaudi.

Hamelin (2011) *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*. Bologna: Hamelin Associazione Culturale.

Hennard Dutheil de la Rochère, Martine (2011) "Les métamorphoses de Cendrillon: Étude comparative de deux traductions anglaises du conte de Perrault". In *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, éds. Enrico Monti & Peter Schnyder, pp. 117-132. Paris: Orizons.

Illuminati, Valeria (2017) "'Speak to Me in Capital Letters!': Same-sex Parenting, New Families and Homosexuality in Picturebooks Published by Lo Stampatello". In *Children's Literature: Fractures and Disruptions*, eds. Ana Margarida Ramos, Sandie Mourao, Maria Teresa Cortez, pp. 228-243. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Illuminati, Valeria (2022) *La traduzione dei classici per l'infanzia in una prospettiva di genere*. Bologna: Bologna University Press. Online: https://buponline.com/az13zg/uploads/woocommerce_uploads/illuminati-la-traduzione-dei-classici.pdf

Koskinen, Kaisa & Outi Paloposki (2010) "Retranslation". In *Handbook of Translation Studies, Vol. I*, eds. Yves Gambier & Luc Van Doorslaer, pp. 294-298. John Benjamins.

Lathey, Gillian (2016) *Translating Children's Literature*. London & New York: Routledge.

Le Brun, Claire (2003) "De Little Woman de Louisa May Alcott aux Quattre filles du docteur March: les traductions françaises d'un roman de formation au féminin". «Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal», 48(1-2): 47-67.

Lipperini, Loredana (2007) *Ancora dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.

Monti, Enrico e Peter Schnyder (éds.) (2011) *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes.* Paris: Orizons.

Morel, Michel (2004) "*Alice's Adventures in Wonderland* de traduction en retraduction: la scène énonciative mise à nu". «Palimpsestes», 15: 99-108.

O'Sullivan, Emer (2005) *Comparative Children's Literature*. London & New York: Routledge.

Paprocka, Natalia (2014) "Douze traducteurs sans voix ? *Le Petit Prince* à l'école polonaise". In *La voix du traducteur à l'école/The Translator's Voice at School*, eds. Elżbieta Skibińska, Magda Heydel, Natalia Paprocka. Montréal: Éditions québécoises de l'œuvre.

Paprocka, Natalia (2011) "*Le Petit Prince* et ses douze (re)traductions polonaises". In *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, éds. Enrico Monti, Peter Schnyder pp. 419-430. Paris: Orizons.

Paruolo, Elena (2006) "Les écrivains et la traduction: Angela Carter traduit et réécrit les contes". In *Littératures Comparées et Traduction/Comparative Literatures and Translation*, éd. A.M. Alaoui, pp. 143-157. Rabat: CCLMC.

Pederzoli, Roberta (2019) "Les Malheurs de Sophie en traduction italienne entre plaisir de la lecture, expériences sensorielles et nouveaux modèles de genre". «Palimpsestes», 32: 96-110.

Pederzoli, Roberta e Valeria Illuminati (a cura di) (2021) *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*. Milano: FrancoAngeli. Online: https://www.francoangeli.it/Ricerca/scheda_libro.aspx?id=27651

Pederzoli, Roberta (2021) "Sguardi di genere sulla letteratura per giovani lettrici e lettori". In *Tra genere e generi: Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, eds. Roberta Pederzoli e Valeria Illuminati, pp. 15-41. Milano: FrancoAngeli. Online: https: //ojs.francoangeli.it/_omp/ index.php/oa/catalog /book/736

Peeters, Kris, Piet Van Poucke (eds.) (2023a) «Parallèles» 35(1). *Retranslation, thirty-odd years after Berman*, special number edited by Kris Peeters and Piet Van Poucke. Online: 10.17462/para.2023.01.01

Peeters, Kris, Piet Van Poucke (2023b) "Retranslation, Thirty-odd Years after Berman". «Parallèles», 35(1). Online: 10.17462/para.2023.01.01

Piacentini, Mirella (2019) "Le prisme déformant des stéréotypes dans la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse". In *Translating for Children Beyond Stereotypes / Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, eds. Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati, pp. 27-44. Bologna: Bononia University Press.

Majhut, Snježana, Veselica, Edin Badić, Sandra Ljubas (2023) "Classic Tales Fresh from the Oven: New Perspectives on Recent Retranslations of Children's Literature in Croatia". «Parallèles», 35(1). Online: 10.17462/para.2023.01.01

Spallaccia, Beatrice (2020) "Ideologia del gender: towards a Transcultural Understanding of the Phenomenon". «Modern Italy», 25(2), pp. 131-145.

Viennot, Eliane (2018) *Le langage inclusif: pourquoi? Comment?* Paris: Les Éditions iXe.

Antonio Bibbò

A sbagliare le storie

Considerazioni sulle ritraduzioni per ragazze e ragazzi

Questo contributo parte da una lettura di un racconto di Michele Mari, La freccia nera*, per proporre una riflessione sulle caratteristiche della ritraduzione della letteratura per ragazzi che tenga in considerazione alcuni spunti dei saggi compresi nel volume.*
Parole chiave*: ritraduzione, letteratura per ragazzi, Michele Mari, Gianni Rodari.*

This contribution begins with an analysis of a short-story by Michele Mari, La freccia nera*, and proposes a reflection on the retranslation of children's literature, taking into account some of the ideas developed in the essays included in the volume.*
Keywords*: retranslation, children's literature, Michele Mari, Gianni Rodari.*

Frecce nere

In un racconto di Michele Mari, un bambino riceve un regalo inaspettato dal padre e con sorpresa e spavento si rende conto che si tratta dello stesso libro che ha letto qualche giorno prima, scegliendolo quasi per caso dalla biblioteca dei nonni. Per non deludere il padre il bambino contempla perfino la possibilità di mentirgli e dirgli di non aver mai letto il libro. Dopo qualche riga di genuino terrore, la salvezza prende le fattezze di un colophon, o meglio di due. I libri, infatti, non sono uguali, sono due edizioni diverse di *La freccia nera* di Robert Louis Stevenson. Il bambino si industria perciò per confrontarli, e così regala al lettore una sorprendente lezione di *close reading* e di analisi delle traduzioni. Con un piglio alla Poe, il narratore ci fa piombare nel terrore, il terrore della menzogna e della rilettura forzata dello stesso libro, ma poi ci libera facendoci intravedere uno spiraglio di luce. Quella che presenta Mari, non è una vertigine borgesiana nella quale l'uguale non esiste e ogni riscrittura del Chisciotte sarà diversa dalle precedenti pur presentando le stesse parole, ma un mondo infantile in cui l'uguale c'è ed è spaventoso, non da ultimo perché rischia di pregiudicare il rapporto col padre. Per fortuna, però, non si tratta dello *stesso* libro; la differenza è tale che il bambino sfrutta le sue precoci abilità ermeneutiche per figurarsi perfino i due ritratti antitetici dei traduttori («pallida e gentile» lei, «vigoroso e sanguigno» lui, Mari 1997/2009, 87), salvo poi cambiare idea all'insorgere di una parola guerresca come «fortezza», scelta dalla traduttrice, invece del «castello» scelto da lui. Alla

fine di questa comparazione, comunque, il secondo libro può essere letto come se fosse un libro *nuovo*:

> Ma io sapevo che lo scopo di quel confronto era di stabilire non la superiorità del libro nuovo sul vecchio (adesso che la prima frase era finita potevo semmai affermare il contrario), ma la loro diversità qualunque essa fosse, la leggibilità del secondo come cosa affatto nuova, appunto, e originale (Mari 1997/2009, 89).

È curioso, peraltro, che invece il racconto cominci con la confessione, da parte del narratore, di leggere e rileggere sempre gli stessi giornalini a casa dei nonni, «una montagna di giornalini vecchi che ad ogni estate mi ripassavo dal primo all'ultimo» (ivi, 77). È come se la condanna delle traduzioni sia di non poter essere rilette sperando di trovarci qualcosa di nuovo, a differenza degli originali, di non poter essere ripetute, ma solo rifatte. Al punto che il narratore dice proprio così, del secondo libro, che è «originale». Verrebbe da dire, forzando un po' la mano a Mari, che la ritraduzione crea, o ricrea, testi originali. In ogni caso, spinge alla rilettura[1].

Inevitabilmente, in questi casi, la mente di chi studia traduttologia va alla cosiddetta ipotesi sulla ritraduzione attribuita ad Antoine Berman e Paul Bensimon da Andrew Chesterman (2000). L'ipotesi, pur controversa, ha assunto un ruolo inaggirabile – almeno per ora – negli studi sulla ritraduzione ed è infatti citata e discussa nei saggi di questo volume. Per questo motivo, non ci dilungheremo troppo su di essa in queste pagine di congedo. D'altronde, anche nei saggi che precedono queste righe, più che di ritraduzione, al singolare, si parla di ritraduzioni, al plurale, delle storie e dei processi che accompagnano le nuove traduzioni di un testo, non di un'idea di ritraduzione. Si tratta, quando si parla di ritraduzioni, di confrontarsi con una compresenza, un coro di interpretazioni. Su questa linea, ci sembra importante riferirsi a quello che scrivono Yves Chevrel, Lieven D'hulst e Christine Lombez nell'introduzione all'*Histoire des traductions en langue française: XIX^e^ siècle*, e cioè che «[l]a succession des traductions d'une même oeuvre dans le temps forme une histoire qui mérite d'être écrite: une traduction nouvelle ne remplace pas l'ancienne, mais vien s'y ajouter» (2012, 11). Siamo in questo senso ancora figli di un certo modernismo letterario, dell'equanimità di Leopold Bloom e della sua capacità di far convivere pensieri diversi,

[1] Susanna Basso legge mirabilmente questo racconto come esempio delle proprietà salvifiche della (ri-)traduzione (Basso 2010, 11-12).

perfino contrastanti, che possono illuminarsi vicendevolmente. È perciò anche riferendoci a modelli epistemologici che rifiutano la metafisica dell'originale a vantaggio dell'eterogeneità delle riscritture che possiamo apprezzare le diverse traduzioni con piglio non gerarchico, ma apprezzandone la vivacità che deriva dalla moltiplicazione dei punti di vista e degli accostamenti.

Negli ultimi anni, i discorsi sulla ritraduzione condividono infatti una tendenza a ridiscutere e a problematizzare la cosiddetta ipotesi sulla ritraduzione e sembrano sempre meno propensi a ricercare i principi generali che regolerebbero il funzionamento alla base delle serie di traduzioni. A partire almeno dagli studi di Siobhan Brownlie, prevale un orientamento a considerare le ritraduzioni come efflorescenza rizomatica (Brownlie 2006, 155) di un testo. Sostituendo in gran parte la ricerca di presunti universali della ritraduzione, lo studio fenomenologico delle serie di traduzioni che si sviluppano a partire da alcuni testi canonici ha acquisito una cruciale importanza in questo campo. I diversi casi di studio ospitati in questo libro presentano dunque un panorama frastagliato, in cui i risultati delle ritraduzioni rispecchiano la diversità di motivazioni, di volta in volta linguistiche[2], politiche, ideologiche, commerciali, mentre il rapporto tra i testi di partenza e quelli tradotti è nella maggior parte dei casi arduo da leggere alla luce di categorie rigide come quelle di vicinanza o lontananza dall'originale, essenziale nell'ottica dell'ipotesi sulla ritraduzione. Un elemento che traspare è anche quanto queste categorie di vicinanza o lontananza richiedano esse stesse di essere storicizzate: ciò che è addomesticante in certi contesti storici può non risultarlo in altri. E ancora: una traduzione che intervenga sulla rappresentazione dei ruoli di genere è addomesticante o straniante? La domanda è probabilmente fuori fuoco e forse in certi casi si tratta semplicemente di appurare che ci sono traduzioni che dicono altro, che si muovono in una direzione ostinata e contraria rispetto ai testi da cui traggono spunto. Ciò che preme sottolineare è senz'altro che

[2] Ci sembra interessante in tal senso il riferimento a Ladmiral riportato da Thea Rimini in queste pagine: «ce n'est pas la traduction qui a "vieilli" ; ce n'est même pas la langue (Lt) dans laquelle elle a été rédigée : ce sont nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit (Tt) nous parait suranné, plus ou moins malaisément lisible dans l'état de langue où il a été rédigé (Lt). Il y a en outre une histoire de nos canons de la littérarité: notre sensibilité littéraire a évolué, comme aussi les implicites culturels dont elle est porteuse et l'intertextualité tacite qui la sous-tend» (Ladmiral 2011, 39, citato in Rimini, 250.

in luogo di una visione bidimensionale in cui i poli opposti di addomesticamento o straniamento occupano posizioni distinte e in contrasto, sembra più produttivo adottare un punto di vista complesso che prenda in analisi caratteristiche diverse, che tenga conto della inevitabile polifonia del testo e della sua molteplice ricezione, di come le traduzioni intacchino il sistema letterario. I saggi qui raccolti non propongono perciò soluzioni o linee guida, né universali. Un condivisibile suggerimento di metodo, però, per quanto riguarda l'approccio cosiddetto straniante alla traduzione, ci viene dal saggio di Franco Nasi, nel quale viene introdotta la differenza tra straniare e stranierizzare in questi termini: «Si può essere […] stranianti senza essere stranierizzanti, innovativi e non standardizzati senza ricorrere a calchi da altre lingue. Fra straniamento e assopimento normalizzante si apre una ricca gamma di sfumature. Mi pare che la cosa peggiore da fare sia quella di mettere a dormire il testo, di anestetizzarlo». (Nasi, *supra*, 217) Stranierizzando, perciò, viene meno l'attenzione per il contesto di ricezione e il gesto di chi traduce si ripiega sul testo da tradurre più che interrogarsi sul *compromesso* da ricercare con il lettore.

Non stupisce, quindi, che molti saggi qui raccolti badino più alle dinamiche di circolazione e di fruizione che alle strategie di traduzione *tout court*. Apprezzare la storia delle traduzioni e delle nuove traduzioni di un testo ha spinto in alcuni casi ad adottare un approccio che possiamo chiamare ecologico, nel quale i confini tra traduzione e adattamento o riscrittura sono ardui da definire. Questa opacità, questo sovrapporsi di categorie, ha portato ad esempio Angela Albanese a prendere in prestito da Michele Piumini il pregnante termine *triduzioni*. Quando si osservano e si analizzano le storie per infanzia e adolescenza, e si ammira il panorama variegato delle loro riscritture, ci si rende conto di quanto sia difficile pensarle in una prospettiva lineare, ma le si osserva dal nostro punto di vista privilegiato come reticolo di realizzazioni interconnesse, si apprezza la natura rizomatica delle storie e delle varianti, come è tipico non a caso negli studi di folklore. Nella compresenza delle ritraduzioni prende forma un sistema letterario plurale e polifonico, con le ritraduzioni che si influenzerebbero le une con le altre. La collaborazione a distanza di traduttori e ritraduttori, però, è una collaborazione che fa pensare non tanto all'armonia, ma più al coro scaglionato con cui si cantava *Fra Martino Campanaro*: tutti presi a cantare la stessa canzone, ma con toni e accenti diversi, e in tempi diversi, eppure ne risultava una strana e ipnotica musicalità. Al tempo

stesso, questo prisma nel quale si aggiungono nuove facce e riflessi a ogni gesto traduttivo suggerisce senz'altro una visione idealizzata del sistema letterario, una nozione pacifista e corale delle ritraduzioni. A questa visione si può accompagnare, perfino opporre, il pragmatismo di chi sottolinea come l'ideale di alcuni studi sulla traduzione (specialmente quelli che comparano i testi di partenza con quelli di arrivo) si scontri con la realtà nella quale la lettura del singolo lettore è spesso unica, non accompagnata dal confronto con il testo di partenza, né dal confronto con altre traduzioni: questa coralità, perciò, è forse più presente come potenzialità, più a livello di sistema che a livello individuale nei singoli, localizzati atti di lettura. Sono pochi i lettori pazienti (e attenti) come il bambino protagonista del racconto di Mari, e anche questi potrebbero legittimamente sentirsi spiazzati da un numero di ritraduzioni difficile da maneggiare. Uno dei fenomeni tipici di questo primo quarto di ventunesimo secolo è infatti proprio la frequenza delle ritraduzioni degli stessi testi (si pensi al *Piccolo principe*, per fare un esempio eclatante), in un processo che ha per certi versi rinnegato il patto implicito, quasi l'adagio, secondo il quale ogni generazione ritraduce i suoi classici.

Sbaglia un'altra volta

Lo studio delle ritraduzioni della letteratura per ragazzi porta in primo piano molti dei problemi relativi alla ritraduzione in senso lato (motivazioni, processi, modalità, ricezione) e a questi aggiunge lo statuto tutto particolare della variegata famiglia di testi alla quale si fa riferimento con questa etichetta. Quella che in inglese è *Children's Literature*, e che in italiano è per lo più letteratura per ragazzi e ragazze o per l'infanzia, è infatti una categoria letteraria molto ampia e sfaccettata e soprattutto definita in base al pubblico al quale si rivolge. Si tratta di un genere molto riconoscibile eppur sfuggente, nelle forme (dalla prosa alla poesia, passando per i libri illustrati e i fumetti) quanto negli aspetti più legati al contenuto e al pubblico di destinazione. Diversi dei contributi qui raccolti si confrontano con questo statuto instabile e ne valutano la pregnanza nei contesti da loro esplorati. La letteratura per l'infanzia o per ragazzi e ragazze, come quella per *young adult*, risultano complesse da definire anche per questo motivo, perché uno degli elementi cruciali della definizione è un bersaglio mobile. Ancor più che in altri ambiti, il pubblico di riferimento varia anche radicalmente nel corso della storia, non solo traduttiva, di un testo: non è un caso raro che opere concepite per un «pubblico generico e

indifferenziato» (Morlino, *supra*, 35) vengano acquisite poi nel novero delle opere rivolte anche, seppur non solo, all'infanzia. Lo sottolinea bene anche Giulia De Florio, quando nota che l'autore di *Krokodil* «indirizza la favola ai suoi "rispettabilissimi bambini", sottolineando così al contempo il loro status particolare di soggetti autonomi da trattare con riguardo; *Krokodil* è quindi la prima opera in versi in cui il bambino non è un mero oggetto passivo, ma il vero protagonista di una vicenda» (De Florio, *supra*, 150). La letteratura per ragazzi, anche per questi motivi, rappresenta un oggetto di studio privilegiato per chi si occupa di riscritture: uno dei modi per (ri)dare vita a un'opera è infatti senz'altro quello di darle un pubblico nuovo, sia all'interno del proprio sistema letterario con riedizioni e adattamenti di vario genere, sia oltre i confini nazionali o linguistici, come descrive bene in queste pagine Caterina Mordeglia, sottolineando quanto le traduzioni delle favole esopiche oltrepassino spesso il confine tra il mondo scolastico e il campo letterario.

Il lavoro critico sui destinatari è, come si diceva, cruciale nello studio delle ritraduzioni e nel ruolo che hanno nella formazione del canone, nell'immagine di società che i testi cardine di un sistema letterario in diversi modi suggeriscono. E in questo senso diventa un elemento centrale anche l'estrema variabilità dei testi per ragazzi, caratterizzati da frequenti e facili cambi di statuto, ma anche da un potere quasi magico che ha certo a che vedere con la loro origine popolare e folklorica, e legata ai rituali sociali che in gran parte li hanno originati. Jack Zipes sottolinea come le storie per l'infanzia e per l'adolescenza detengano un potere, il potere dei rituali e della magia, e come possano essere usate per «ottenere potere» (2023, XII, trad. mia). Questo aspetto, che potremmo definire funzionale, li rende perciò testi in continuo dialogo con la società che rappresentano e che provano a indirizzare. Anche per questo, forse, siamo più pronti ad accettarne riscritture e adattamenti, a non lasciarli *ammuffire*, per usare la stessa immagine con cui Zipes apre un suo libro recente (2023, XI). Zipes è in questo molto radicale, e promuove una traduzione che attualizzi e renda contemporanee le storie, che lavori sui loro temi profondi e le riscriva con attenzione alla società che le riceve. Il pensiero va ad adattamenti coraggiosi e straordinari come, per fare un solo esempio a noi prossimo, il *Pinocchio* cinematografico di Guillermo del Toro (2022), il cui titolo originale è non a caso *Guillermo del Toro's Pinocchio*, ambientato all'epoca della guerra civile spagnola. Non è perciò un caso che, parlando di ritraduzione per ragazzi, si finisca spesso per parlare di adattamenti, riscritture o, come si ricordava

prima, di *triduzioni*. Questi cambiamenti sono radicati nella nostra profonda familiarità con le storie che abbiamo sentito nell'infanzia e nell'adolescenza. È proprio riferendosi a questa familiarità che Gianni Rodari introduce, nella sua *Grammatica della fantasia* (1973/2013), il vecchio gioco di «sbagliare le storie», grazie al quale i bambini, che di norma «quanto a storie, sono abbastanza a lungo conservatori» (Rodari 1973/2013, 70) possono impossessarsi delle storie stesse:

> A un certo punto – forse quando Cappuccetto Rosso non ha più molto da dire loro, quando sono pronti a separarsene come da un vecchio giocattolo esaurito dal consumo – accettano che dalla storia nasca la parodia, […] anche perché il nuovo punto di vista rinnova l'interesse alla storia stessa, la fa rivivere su un altro binario. I bambini non giocano più tanto con Cappuccetto Rosso, quanto con se stessi: si sfidano ad affrontare la libertà senza paura, ad assumersi rischiose responsabilità. Bisogna allora essere preparati a un sano eccesso di aggressività, a salti smisurati nell'assurdo (ivi, 70-71).

Traduzioni canoniche

Un elemento generalmente condiviso è che le nuove traduzioni iniettano nuova vita in testi la cui presenza nel canone è stabile oppure che erano spariti dai cataloghi editoriali, parte di quel «tesoro sommerso» del quale qui scrive Luca Baruffa (*supra*, 75). È importante però notare, con Roberta Pederzoli, che oggetto di ritraduzione non sono sempre i classici o i testi che contribuiscono alla formazione di un patrimonio canonico. Nonostante il fenomeno della ritraduzione sia intimamente legato a quello della formazione del canone e sia esso stesso un modo per ribadire lo status di classico (Koskinen e Paloposki 2010, 295), «[a]ccade tuttavia, seppur più raramente, che si ritraducano opere per il giovane pubblico che non sono considerate parte del patrimonio classico, una casistica per la quale mancano ancora studi di riferimento» (Pederzoli, *supra*, 276). Tenendo ben in mente il monito di Pederzoli, andrà comunque osservato che la gran parte dei testi ri-tradotti partecipa a quel fenomeno virtuoso di riconoscimento di status da parte della comunità interpretativa e di formazione dei riferimenti culturali e letterari attraverso l'attività editoriale. In questo senso, possiamo concordare con Paul Bandia, James Hadley e Siobhán McElduff che considerano il

> development of texts into classics, as a result of or in part thanks to their having been translated and retranslated. […] [A] single translation is not

> enough: it is only through continued engagement via translation that works retain classic status in the new linguistic spheres they inherit (2024, 1).

Se il ventunesimo secolo è l'epoca della ritraduzione, secondo la definizione ormai proverbiale di Isabelle Collombat (2004), una delle conseguenze è la maggior presenza e visibilità dei traduttori all'interno del sistema letterario. Come sottolineano Kies Peeters e Piet Van Poucke, quando ci si concentra sulla «contextual specificity of the phenomenon, the different agents in the process come to the fore, as for instance the (re)translators themselves, the publishers and editors, but also the readers» (2023, 17)[3]. Non mi sembra un caso che molti dei ritraduttori siano figure intellettuali ricche di capitale culturale, in grado di associare la propria voce e il proprio nome a quella del testo ritradotto. Come sottolineano Alessandro Amenta, Natascia Barrale e Chiara Sinatra,

> it is […] important to mention the change in status of the translators. Their increasing visibility, self-awareness and recognition can find a space in re-translation where they can express their subjectivity, tastes, habits, abilities and their role as cultural mediators (2025, 3).

Il lustro e la visibilità del processo traduttivo, prima ancora che del traduttore in sé, è evidenziato ancor di più nel processo ri-traduttivo, all'interno del quale le *nuove traduzioni* spesso hanno una funzione anche promozionale. Come sottolineano Chiara Denti e Valeria Illuminati, questo peso del (ri-)traduttore si associa anche al diverso status della letteratura per ragazzi, «una produzione che gode di una sempre maggiore legittimità culturale e sociale e di un crescente riconoscimento letterario o economico» (Denti e Illuminati, *supra*, 183). In tal senso, non stupisce che, anche nella letteratura per ragazzi, la ritraduzione è spesso motivata dalla volontà di ripristinare l'integrità di un testo, ma è contemplata anche la possibilità che chi traduce di nuovo si trovi a confrontarsi con una proliferazione di originali, come ricorda Eleonora Gallitelli parlando della Alice di Lewis Carroll. Questo in parte avviene anche perché la letteratura per ragazzi appartiene a quell'ambito del sistema letterario (di cui fa parte anche la letteratura popolare in senso più ampio) che è spesso oggetto di

[3] Alcune ricerche hanno sottolineato a ragione anche il ruolo dei bibliotecari nella diffusione del libro e nella formazione del canone. In riferimento alla letteratura per ragazzi e al rapporto tra l'idea di un lettore bambino ideale e la selezione bibliotecaria, si veda ad esempio Fitzsimmons (2024).

manipolazioni considerevoli e corpose. E non stupisce perciò che molti di questi testi si presentino come matrici, spunti per dar vita ad altri testi. Come scrive Albanese a proposito del *Cunto de li cunti*: «il *Cunto* […] più che un modello è piuttosto uno schema operativo destinato a cambiare incessantemente, a essere in continuo divenire» (Albanese, *supra*, 58). Questa manipolazione continua può arrivare a mettere in primo piano la dimensione ideologica dei testi: si pensi ai classici come *Pinocchio* riletti in chiave fascista o a traduzioni come quelle dei *I ragazzi della via Pál* (cfr. Tatasciore, *supra*, 133). È questo un aspetto al quale non sfugge neanche la contemporaneità, che si trova sempre più spesso a confrontarsi con i cambiamenti dell'atmosfera culturale. Se anche gli originali cambiano, e non solo per ragioni filologiche (cfr. Bonavero, *supra*, 97), spesso cambia senz'altro la percezione che abbiamo di loro e quell'atto ricreativo che è la traduzione è tra i primi a portarne i segni: le parole incriminate, gli stereotipi in dissonanza coi tempi, possono portare in casi estremi alla riscrittura degli originali (cfr. Mambrini, *supra*, 169), ma, in modo molto più quotidiano e ordinario, possono spingere chi traduce a un adeguamento alla morale corrente. In questo senso, l'idea di tradurre un mondo che cambia – prendo in prestito il titolo di una delle sezioni di questo libro – ci sembra un filo conduttore che unisce molti dei saggi, che pure si concentrano sull'analisi di strategie traduttive spesso in contrasto fra loro. Queste possono essere talvolta più resistenti, come nel caso delle contestatarie riscritture femministe di DALLA PARTE DELLE BAMBINE al centro dello studio di Anna Travagliati, talvolta meno dirompenti, come nel caso del *Tintin* analizzato da Thea Rimini. Problemi simili possono trovare soluzioni diverse, a seconda del momento in cui si traduce (*Tintin* viene ritradotto in Italia quando le guerre culturali sono appena alle prime battute), ma anche in relazione all'habitus di chi traduce e dei mediatori coinvolti[4]. Questo carico ideologico ha un effetto non solo su come vengono tradotte le opere, ma anche sulla «absence of retranslation» (cfr. Peeters e Van Poucke 2023, 17), su cosa cioè viene tradotto e cosa viene invece lasciato lentamente sparire nelle pieghe dei cataloghi editoriali. Se le

[4] Sembra utile ricordare come le traduzioni non siano necessariamente contro-egemoniche, ma che spesso in maniera più o meno controllata, possono finire per ribadire alcuni pregiudizi già in parte presenti nelle opere di partenza. In tal senso è giusto segnalare i contributi di Lorenzo Mastropierro (2020 e 2024) sulle traduzioni della saga di *Harry Potter* in Italia, nelle quali le dinamiche di genere, e il contrasto tra la caratterizzazione dei protagonisti maschili e femminili, risultano perfino più marcate in traduzione.

storie classiche di Tom Sawyer e Huckleberry Finn continuano a far sentire la loro voce e a sfidare il pubblico anglofono e straniero, questo ha senza dubbio a che fare con due aspetti essenziali che in queste pagine hanno trovato molto spazio: la longevità dei classici per l'infanzia e l'adolescenza (i "grandi", forse, tendono a proporre ai bambini ciò che hanno letto da "piccoli")[5], ma anche la necessità di trovare nuove strategie traduttive per rileggere le voci di chi è (o era) ai margini della società, voci che acquisiscono sempre nuovi significati e accenti. Riflettendo sul portato etico e ideologico dei testi per ragazzi, non si può non pensare alla loro funzione pedagogica. Viene in mente il caso delle storie dei fratelli Grimm tradotte alla fine dell'Ottocento da Susannah Mary Paull. Questa fortunata edizione, tra le altre cose, mirava ad ammorbidire la durezza di alcune storie per avvicinarle a una supposta sensibilità inglese, e perciò ad esempio la matrigna di Cenerentola non viene punita facendole indossare scarpe di ferro incandescenti, ma è la sua gelosia a farle sentire le scarpe roventi (Hadley 2017, 8). E queste traduzioni di Paull hanno nei decenni successivi dato vita a traduzioni indirette in Giappone che hanno avuto un ruolo cruciale nella disseminazione del folklore germanico in quel sistema letterario (ivi, 189-192). Il riferimento alla ricca riflessione di James Hadley sulla traduzione indiretta non è casuale: tra le strade che la ricerca sulla ritraduzione potrebbe prendere, c'è quella di un incrocio metodologico con gli studi sulla traduzione indiretta, in modo da analizzare vere e proprie serie di traduzioni e ritraduzioni in un contesto multilingue[6].

Queste conversazioni sulla ritraduzione, da una parte sono nate come il gioco surrealista del *cadavre esquis*, in italiano non a caso tradotto in almeno due modi: cadaveri eccellenti e cadavere squisito. Il gioco consiste nel mettere insieme due oggetti, due forme, due concetti incongrui, come spesso lo sono le diverse versioni di uno stesso testo di partenza, ed è in qualche modo simile a quello che

[5] Gli effetti della nostalgia sulla scelta delle traduzioni da parte dei lettori sono noti e si può pensare alle lunghe polemiche scatenate dalla recente nuova traduzione in italiano di *The Lord of the Rings* di J.R.R. Tolkien. Pur concentrandosi su un'altra tradizione, raggiunge conclusioni interessanti il saggio di Xuemei Chen (2023) sulle due traduzioni cinesi di *Charlotte's Web* (1952) di E. B. White.

[6] Penso in particolare alla recente proposta di Hadley, basata in gran parte sui metodi d'analisi della linguistica dei corpora e che prova ad accostare all'analisi qualitativa, una solida base quantitativa per lo studio di serie di traduzioni indirette (cfr. Hadley 2023).

Gianni Rodari chiama il «binomio fantastico» (34), nella sua *Grammatica della fantasia*; d'altra parte, questi incontri, ci hanno forse convinto ancor di più di quanto parlare di traduzione, così come di multilinguismo, interculturalità e, d'altro canto, di ricezione e formazione del canone, inviti a scavalcare i recinti disciplinari e a trovare uno spazio ibrido e comune di gioco e dialogo.

Bibliografia

Amenta, Alessandro, Natascia Barrale e Chiara Sinatra (eds.) (2025) *Retranslation and Socio-Cultural Changes*. Berna: Peter Lang.

Bandia, Paul F., James Hadley e Siobhán McElduff (eds.) (2024) *Translation and the Classic*. London-New York: Routledge.

Basso, Susanna (2010) *Sul tradurre*. Milano: Bruno Mondadori.

Brownlie, Siobhan (2006) "Narrative Theory and Retranslation Theory". «Across Languages and Cultures» 7, 2: 145-70. https: //doi.org /10.1556 /Acr.7.2006.2.1.

Cermakova, Anna, e Michaela Mahlberg (eds.) (2024) *Children's Literature and Childhood Discourses: Exploring Identity through Fiction*. London-New York: Bloomsbury Academic.

Chen, Xuemei (2023) "The Role of Childhood Nostalgia in the Reception of Translated Children's Literature". «Target. International Journal of Translation Studies» 35, 4: 595-620. https://doi.org/10.1075/target. 21103.xue.

Chesterman, Andrew (2000), "A Causal Model for Translation Studies". In *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies*. Vol. 1: *Textual and Cognitive Aspects*, ed. by Maeve Olohan, pp. 15-28. Manchester: St Jerome.

Chevrel, Yves, Lieven D'hulst, e Christine Lombez (éds.) (2012) *Histoire des traductions en langue française. XIXe siècle, 1815-1894*. Lagrasse: Verdier

Fitzsimmons, Rebekah (2024) "Caroline Hewins and Making Space for Books for the Young in America Public Libraries". In *Children's Literature and Childhood Discourses: Exploring Identity through Fiction*, ed. by Anna Cermakova e Michaela Mahlberg, 73-94. London/New York: Bloomsbury Academic.

Hadley, James (2017) "Indirect Translation and Discursive Identity: Proposing the Concatenation Effect Hypothesis". «Translation Studies» 10.2: 183-97. https://doi.org/10.1080/14781700.2016.1273794.

Hadley, James (2023) *Systematically Analysing Indirect Translations: Putting the Concatenation Effect Hypothesis to the Test*. London-New York: Routledge.

Mari, Michele (1997/2009), *Tu, sanguinosa infanzia*, Torino: Einaudi.

Mastropierro, Lorenzo (2020) "The Translation of Reporting Verbs in Italian: The Case of the *Harry Potter* Series". «International Journal of Corpus Linguistics» 25.3: 241-69. https://doi.org/10.1075/ijcl.19124.mas.

Mastropierro, Lorenzo (2024) "Gendered Reporting Verbs in the Italian Translation of Harry Potter". In *Children's Literature and Childhood Discourses: Exploring Identity through Fiction*, ed. by Anna Cermakova e Michaela Mahlberg, 193-218. London-New York: Bloomsbury Academic.

Peeters, Kris, e Piet Van Poucke (2023) "Retranslation, Thirty-Odd Years after Berman". «Parallèles» 35, 1, 3–27. https://doi.org/10.17462/para.2023.01.01.
Rodari, Gianni (1973/2013) *Grammatica della fantasia*, Torino: Einaudi
Zipes, Jack (2023) *Buried Treasures: The Power of Political Fairy Tales*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

Volume pubblicato
nella collana ‘i quaderni di ri.tra’
sulla piattaforma collane.unito.it
l’8 gennaio 2026

Che cosa succede quando un libro per l'infanzia viene tradotto di nuovo? E che legame c'è tra i ricordi delle letture passate e ciò che scegliamo di leggere oggi? Ritradurre significa ripensare le immagini, i significati e i valori che un testo porta con sé, e decidere che cosa vogliamo trasmettere alle nuove generazioni.
Attraverso favole, romanzi, fumetti e libri illustrati, i saggi raccolti in questo volume mostrano come ogni traduzione proponga un modo diverso di vedere l'infanzia e il lettore, e di riflettere sul rapporto tra lingua, società e memoria. La ritraduzione della letteratura per ragazzi e ragazze è un laboratorio in continua evoluzione, in cui le storie cambiano voce e si adattano a nuove sensibilità linguistiche e culturali, dove si intrecciano idee, memorie e visioni che non riguardano solo l'infanzia, ma l'immaginario collettivo e il nostro modo di leggere e abitare il mondo.

Contributi di Angela Albanese, Luca Baruffa, Antonio Bibbò, Silvia Bonavero, Chiara Denti, Giulia De Florio, Eleonora Gallitelli, Valeria Illuminati, Francesca Lorandini, Simona Mambrini, Caterina Mordeglia, Luca Morlino, Franco Nasi, Roberta Pederzoli, Thea Rimini, Claudia Tatasciore, Anna Travagliati

ISBN: 9788875903572