



Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture

## Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture

Collana a cura del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (DIT) dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, sede di Forlì.

La Collana, fondata nel 2004, raccoglie le pubblicazioni scientifiche dei suoi afferenti e degli studiosi che operano in ambiti affini a livello nazionale e internazionale.

A partire da una riflessione generale sul tradurre come luogo di incontro e scontro tra lingue e culture, la Collana si propone di diffondere e rendere disponibili, a livello cartaceo e/o su supporto elettronico, i risultati della ricerca in molteplici aree, come la linguistica teorica e applicata, la linguistica dei *corpora*, la terminologia, la traduzione, l'interpretazione, gli studi letterari e di genere, il teatro, gli studi culturali e sull'umorismo.

Le pubblicazioni della Collana sono approvate dal Dipartimento, sentito il motivato parere di almeno due esperti qualificati esterni.

Il/la responsabile della Collana è il/la Direttore/rice del DIT, cui si affianca un comitato scientifico internazionale che varia in relazione alle tematiche trattate.

# Mi *traduci* una storia?

Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia  
e per ragazzi

a cura di Gloria Bazzocchi e Raffaella Tonin



Bononia University Press  
Via Ugo Foscolo 7 – 40123 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com  
email: info@buonline.com

© 2015 Bononia University Press

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

ISSN: 2283-8910  
ISBN: 978-88-6923-064-6

Grafica: Alessio Bonizzato

Stampa: Arti Grafiche Editoriali

Prima edizione: settembre 2015

# Sommario

- 1 Introduzione
- 9 Pasión por la LIJ: ANILIJ y la traducción de la LIJ desde Galicia  
*Lourdes Lorenzo, Veljka Ruzicka*
- 35 Ética y traducción social. La traducción de nuevos modelos literarios para niños  
*Isabel Pascua Febles*
- 57 “Le parole per dirlo”: il tema della morte nel peritesto della letteratura giovanile tradotta  
*Chiara Elefante, Roberta Pederzoli*
- 103 La traducción de la LIJ: algunas experiencias didácticas  
*Sol Aguilar Domingo*
- 119 *La famosa invasione...* Buzzati en español  
*María Jesús González Rodríguez, Eva Muñoz Raya*
- 153 El traductor no es invisible: las referencias culturales en *Manolito Gafotas* y su traducción al italiano  
*Nuria Pérez Vicente*
- 179 “Une offrande faite au texte original”: da *Trop de chance* a *Troppa fortuna*  
*Mirella Piacentini*
- 201 Traducciones (in)directas en lengua vasca  
*Naroa Zubillaga Gómez*
- 213 Niveles funcionales en traducción audiovisual. La aventura de traducir *Las aventuras de Tadeo Jones*  
*Gisela Marcelo Wirnitzer, Juan R. Morales López*



# “LE PAROLE PER DIRLO”: IL TEMA DELLA MORTE NEL PERITESTO DELLA LETTERATURA GIOVANILE TRADOTTA

Chiara Elefante  
Roberta Pederzoli  
Università di Bologna



## **Introduzione: *Véra veut la vérité***

L'idea di analizzare il peritesto editoriale nella letteratura tradotta in italiano che presenta il tema della morte ci è venuta leggendo un breve romanzo francese destinato a lettori di 6-7 anni, *Véra veut la vérité* (Huston 1992), pubblicato dalla prestigiosa casa editrice francese l'école des loisirs, e firmato da Léa e Nancy Huston. Quest'ultima è una scrittrice anglofona canadese che vive tuttavia in Francia da lunghissimo tempo, e presenta la particolarità di una scrittura bilingue, in francese e inglese: l'autrice, per ogni sua opera di finzione, sceglie una delle due

lingue di scrittura, ma prima di pubblicare il romanzo si dedica alla sua autotraduzione nell'altro idioma. La seconda firma è quella di Léa Huston, figlia dell'autrice che realmente porta questo nome. Il testo non è mai stato tradotto in lingua italiana, ma neppure in inglese, circostanza non eccezionale visto che Nancy Huston non adotta il processo dell'autotraduzione né per le sue opere dedicate a un pubblico di giovani lettori, né per i suoi testi di riflessione critica. Il romanzo *Véra veut la vérité* è particolarmente interessante per l'interrogativo centrale che pone, vale a dire come parlare ai bambini (nella fattispecie la protagonista Véra), del tema della morte. A porsi per prima la domanda, nel romanzo, è la narratrice-bambina, che si confronta con l'incapacità dei suoi genitori di trovare "le parole per dirlo", per dire una morte che è inizialmente vegetale (quella di una foglia), poi animale (di una mosca e successivamente di un canarino), infine umana (del nonno materno che muore all'improvviso per un infarto). La bambina che inizialmente, vista la sua autodescrizione («J'étais vraiment toute petite, j'arrivais à mi-cuisse de mes parents et je venais d'apprendre à courir» Huston, 1992: 11),<sup>1</sup> può avere 3-4 anni, si scontra con ostacoli di vario genere.

La prima barriera è di tipo logico, e si manifesta quando Véra, vedendo in un parco una foglia a terra, chiede a suo padre come mai appaia tanto raggrinzita; alla risposta del padre «Eh bien, c'est parce qu'elle est morte» (13), la bambina replica ponendo un secondo quesito, «Qu'est-ce que c'est, morte?» (14). La spiegazione di suo padre recita: «Ben, ça veut dire une chose qui a été vivante et qui ne vit plus» (14). Il genitore, davanti a un quesito mediamente coinvolgente, visto che si tratta di una foglia, e che la bambina probabilmente non ha precedenti esperienze relative al tema della morte, tenta dunque la strada logico-esplicativa, che si rivela ovviamente insufficiente, se è vero che la figlia commenta tra sé e sé: «Ce n'était pas grand-chose, comme explication. Mon papa est très gentil, il a un bon sens de l'humour, il sait même faire des confitures, mais les explications, ce n'est pas son fort» (14).

---

<sup>1</sup> D'ora in avanti, per il romanzo *Véra veut la vérité*, rinverremo all'edizione del 1992 riportata in bibliografia e inseriremo tra parentesi unicamente il numero della pagina di riferimento.



Il secondo insuccesso genitoriale si pone invece a livello linguistico: un anno più tardi Véra chiede, questa volta a sua madre, cosa significhi uccidere una mosca. La madre le risponde «Eh ben... [...] quand une chose est vivante et qu'on veut qu'elle soit morte, on la tue» (18), dove “Eh ben...” è un chiaro segnale discorsivo di apertura della risposta, ma è altresì funzionale a creare una pausa di riflessione. La bambina, di fronte a tale risposta, si ammutolisce, e insoddisfatta dalle successive spiegazioni della madre, conclude con un chiaro “clin d’œil” al lettore: «Ah! je vous dis, les parents sont nuls comme dictionnaires!» (21). Véra riflette poi sulla tendenza, quando si parla della morte, all’indeterminatezza discorsiva degli adulti, alla ripetizione di espressioni che le appaiono inutilmente ridondanti: «Voilà encore cette phrase étrange: *c’est la vie*, qui semblait revenir chaque fois qu’on me parlait de la mort» (22).

Il terzo insuccesso è di tipo emotivo: qualche tempo dopo il papà di Véra, dovendo annunciare alla figlia che il canarino Titi è morto, entra nella sua stanza arrossendo, dimostrando dunque chiaro imbarazzo, e le annuncia, questa volta in maniera perentoria, «Véra [...] j’ai une mauvaise nouvelle à t’apprendre: Titi est mort» (35). Alla chiarezza lessicale, dovuta anche, lo si intuisce, al fatto che Véra sta maturando nell’acquisizione e nell’approfondimento del linguaggio, non si accompagna tuttavia, né da parte della madre, né da quella del padre, una reale capacità emotiva di rispondere agli interrogativi sul perché di quella morte, così che Véra, lasciata sola con le sue fantasie, inizia a immaginare e paventare, la sera prima di addormentarsi, la morte di altre presenze a lei care.

Il quarto e ultimo insuccesso, solo parziale, arriva quando Véra ha sette anni, ed è, come lei stessa ammette, «plus ou moins habituée à l’idée de la mort» (47). Il nonno di Véra muore all’improvviso per un attacco di cuore, e convergono in quell’occasione la difficoltà logico-esplicativa, quella linguistica e infine emotiva dei genitori di fronte agli interrogativi della bambina. All’ennesimo tentativo di rispondere ai quesiti sulla morte attraverso la fissità dell’espressione, «C’est la vie» (53), che, senza ulteriori approfondimenti, risulta alla bambina semanticamente vuota, Véra esplode e reagisce rinominando, quasi riordinando, in un

immaginario dizionario dell'esistenza, i termini che ne designano l'inizio e la fine: «J'en ai marre, à la fin, de vos *c'est-la-vie!* C'est pas la vie, ça! C'est la mort! la vie, elle est belle! gaie! rigolote! et c'est pas juste, pas juste, pas juste...!» (53) Tale semplice, ma efficace designazione della vita e della morte, il fatto che Véra le abbia in qualche modo linguisticamente rinominate, tornando a riempirle di un senso e di una connotazione autentici, rendono possibile, al termine del romanzo, una vera comunicazione tra la bambina e i suoi genitori sul tema del dopo-morte e sull'importanza della memoria. Una volta svelato il non-detto, una volta che i genitori si sono liberati, grazie all'aiuto della bambina, di stereotipi razionali, linguistici ed emotivi relativi alla comunicazione della morte, Véra ascolta quanto il padre racconta sull'importanza di una vita nella memoria di chi rimane:

Grand-papa [...] a cessé de vivre, mais il vivra encore longtemps dans notre mémoire – dans la tête et le cœur de tous les gens qui l'ont connu et aimé. Et aussi, tous les gestes qu'il a faits pendant sa vie, toutes les paroles qu'il a dites, toutes les chansons qu'il a chantées dans les pubs en jouant du violon – tu vois ? – tout ça reste encore vivant d'une certaine façon, parce que ça a entraîné d'autres paroles et d'autres mouvements... (65).

Al termine di tale intervento che mira a valorizzare la memoria, accordandole una funzione fondamentale per l'elaborazione del lutto, Véra può finalmente affermare, con un senso di liberazione: «Une fois n'est pas coutume, j'ai trouvé l'explication de mon père tout à fait fantastique» (66).

Il romanzo, data la fascia d'età cui si rivolge, presenta uno svolgimento narrativo semplice, autodiegetico e centrato sulla voce narrante di Véra, ed è interessante perché presenta temi ancor oggi di grande attualità, al centro del dibattito pedagogico e psicologico sulla realtà della morte presentata ai bambini e agli adolescenti. Ci soffermeremo su tre aspetti, che approfondiremo nell'analisi del peritesto del corpus letterario tradotto da noi prescelto, in particolare la tendenza all'indeterminatezza del linguaggio adulto nel presentare la morte, l'importanza del livello di rappresentazione simbolica che cambia a seconda delle fasce d'età, e

infine l'importanza della narrazione e del testo letterario per il processo di elaborazione del lutto.

## 1. I bambini e il discorso sulla morte

### 1.1 L'indeterminatezza e l'eufemismo come strategie di organizzazione discorsiva

Il romanzo di Léa e Nancy Huston pone al centro della narrazione innanzitutto la tendenza delle nostre società occidentali contemporanee a rimuovere la sofferenza e il dolore, «ingessando il nostro corredo emotivo e rendendo indicibili molte emozioni» (Vogolino, Corni e Varano, 2012: 20). La difficoltà degli adulti a parlare della morte ai bambini, agli adolescenti, è in primo luogo prova «de l'effroi des adultes face à la mort, de cette inextricable frayeur qui incite à se taire pour ne pas être submergé par la vague traumatique et projeté à nouveau sur ces rives insupportables de la mort. La mort ne peut être parlée car elle est difficilement pensée et reste pour beaucoup impensable» (Romano, 2007: 101).

Quand'anche l'adulto, in situazioni in cui è impossibile eludere il problema, così come scegliere la strada del silenzio, decida di far fronte al compito di parlare della morte, molto spesso lo fa rifugiandosi nell'eufemismo. Non potendo escludere definitivamente la morte dalla sua vita quotidiana, l'adulto contemporaneo cerca allora di esorcizzarla, chiamandola con altri nomi, quando è invece ormai unanimemente riconosciuto che «pour parler de la mort avec l'enfant, il est très important que l'adulte soit direct et patient [...] il est toujours bon d'éviter les euphémismes» (Castro, 2000: 139). Gli psicologi dell'età evolutiva consigliano l'utilizzo di termini precisi, semanticamente semplici, ma diretti:

être mort ce n'est pas être « endormi » ; ce n'est pas « être parti » ; ce n'est pas « être en voyage » ; ce n'est pas « surveiller du ciel ». [...] Il est important de bien choisir ses mots car l'enfant prendra au comptant chaque mot exprimé. [...] Plutôt que de fuir le face à face avec la mort en banalisant, déniait ou cherchant des faux-fuyants c'est dans le vif de l'émotion que

l'adulte pourra aider un enfant à parler de la mort et l'accompagner dans l'intégration de ses émotions (Romano, 2007: 102-103).

Il bambino, come afferma la pedagoga e specialista di letteratura per l'infanzia Anna Antoniazzi, «non vuole essere avulso dalla realtà, desidera esserne partecipe fino in fondo. Non sopporta la menzogna. [...] Gli occhi dei bambini, non ancora ammansiti dalle sovrastrutture adulte, da pregiudizi e saperi precostituiti, sono capaci di guardare la realtà nella sua nuda precarietà e di accoglierla così com'è, spogliata di tutti gli orpelli e gli illusivi 'vestiti'» (2009: 83 e 89). È per questo che, come ha affermato Françoise Dolto (2008), ai bambini, che molto presto affrontano la questione della morte, il più delle volte a partire da quella degli animali, bisogna presto parlare della morte, senza eludere il problema, ricordando che «restituire alle parole la loro esattezza, la loro precisione di significato rispetto a una determinata emozione, può essere un modo per affrontare il lutto» (Vogolino, Corni e Varano, 2012: 133).

1.2 La gradualità della comunicazione, le fasce d'età e il livello di rappresentazione simbolica

Un secondo aspetto interessante del romanzo *Véra veut la vérité*, e che, come vedremo, è centrale nelle decisioni editoriali di destinare un determinato testo a una certa fascia d'età, è quello della gradualità della comunicazione. È infatti parere ormai unanimemente condiviso che, parlando della morte con i bambini, nulla sia scontato, e che siano importanti, per l'organizzazione del discorso, l'età, il livello di rappresentazione simbolica raggiunta dal bambino stesso, la sua emotività, il suo vissuto. Secondo alcuni psicologi e pedagogisti «la perception de la mort chez l'enfant suit un ordre rigoureux» (de Carville, 2009: 3), secondo altri, invece, «l'idée de catégoriser par stades [...] semble excessive» (Romano, 2007: 95). Nonostante tali differenze, l'età dei 6 anni è comunemente considerata una soglia importante:

Avant 6 ans l'enfant a une vision assez rudimentaire de la mort; il la perçoit comme un événement imposé de l'extérieur. [...] La mort est pour l'enfant jeune un phénomène passager dont la notion d'irréversibilité et d'universalité n'est souvent pas acquise. [...] Vers 6 ans l'enfant commence

à réaliser que la mort peut le toucher et concerner ses proches et il acquiert progressivement la notion que la mort est universelle et irréversible [...] Les questions sont à cet âge-là plus fréquentes car l'enfant cherche à comprendre le monde qui l'entoure et est en quête d'informations. [...] Vers 10 ans l'enfant a habituellement compris que la mort est irréversible et universelle et qu'elle n'a rien à voir avec ce que racontent les contes de fées et les dessins animés. [...] Vers la préadolescence la conception de la mort de l'enfant est proche de celle des adultes. Les adolescents sont particulièrement exigeants quant aux informations concernant la mort et ressentent de façon persécutrice toute omission ou mauvaises indications relatives au décès (Romano, 2007: 95-97).

Come per qualunque evoluzione psichica, affettiva o cognitiva, anche questa suddivisione è ovviamente indicativa, e «peut varier selon les sujets, leurs vécus respectifs» (Hervé, 2002: 14).

### 1.3 La letteratura e il “potere” delle storie

Un terzo e ultimo aspetto già presente in *Véra veut la vérité* è l'importanza della narrazione e delle storie che possono accompagnare il bambino nell'elaborazione del lutto: un vero e proprio dialogo tra Véra e i suoi genitori riesce infatti a crearsi solo quando il padre, parlando di quanto la figura del nonno possa rimanere viva nella loro memoria, inizia a raccontare alla bambina qualcosa della vita di quell'uomo che Véra ha conosciuto pochissimo, in particolare il suo legame con la musica. Léa e Nancy Huston insistono, in altre parole, sul valore dei racconti, sull'importanza di perdersi negli universi creati dalla voce di chi narra, anche per accettare la finitudine dell'esistenza. Tale aspetto è centrale negli attuali percorsi, talvolta anche scolastici, di educazione alla morte, più sviluppati in ambito anglofono e francofono, ma di cui si sta constatando l'urgenza anche in Italia. Tali percorsi sono basati sulla convinzione che «nel momento del lutto l'utilizzo di un libro delicato e che sull'argomento proceda per assonanze poetiche è molto opportuno. Consente uno scambio affettivo intenso che rimane, fra l'adulto e il bambino, salvaguardato da quel parallelepipedo di carta» (Trinci, 2011:

24). L'uso della letteratura è infatti uno degli strumenti che l'adulto ha a disposizione per dare avvio a un dialogo sul tema della morte, poiché

dire la verità non è in contraddizione con l'usare narrazioni, metafore o elementi fantastici. Credo che sia fondamentale non raccontare storie ai bambini, nel senso di non mentire su cosa è successo, ma penso sia importantissimo narrare. [...] È un modo di stare vicino ai bambini e d'interagire con loro che porta notevoli benefici sempre, e che può diventare una grande risorsa in momenti critici (Ronchetti, 2012: 51).

Proprio per rispondere a tale necessità, la letteratura per giovani lettori pubblicata negli ultimi anni, sia in Francia che in Italia, ha visto un discreto incremento delle pubblicazioni e delle traduzioni, benché i due mercati editoriali presentino, da questo punto di vista, alcune differenze.

## 2. La produzione letteraria in Francia e in Italia: analogie e differenze

Il tema della morte è presente nella letteratura per l'infanzia sin dalla sua nascita, e in particolare in un'epoca in cui essa si confondeva con la letteratura popolare e ne condivideva parte del patrimonio culturale. In effetti, basta pensare alle fiabe della tradizione popolare e alle loro rielaborazioni letterarie, ad esempio a opera di Perrault o dei Fratelli Grimm, così come ai cosiddetti "classici" soprattutto ottocenteschi e del primo Novecento (da *Piccole donne* a *Cuore* o *Pinocchio*), per constatare come la morte compaia quale parte ineluttabile e al tempo stesso naturale della vita: «Fino a un certo periodo la morte, nella letteratura per l'infanzia, è stata vista come la cosa normale che è sempre stata: si moriva nei libri come nella realtà, e soprattutto si moriva in casa, si aveva un contatto con la sua corporeità» (Paggi, 2007: 103).

La percezione e la rappresentazione letteraria della morte si modificano invece nel corso del XX secolo, in virtù di due mutamenti socioculturali sostanziali: la mortalità diminuisce sensibilmente – a eccezione degli anni delle grandi guerre – e viene sempre più spesso associata alle persone anziane. Inoltre, lo sviluppo degli studi sulla psicopedagogia infantile e le preoccupazioni relative a un corretto sviluppo fisico e psicologico del bambino, concepito come un essere umano fragile e bisognoso di particolari attenzioni, fanno sì che il tema della morte

diventi molto più raro nella letteratura per l'infanzia, scomparendo quasi del tutto come tema centrale, e trovandosi relegato in una posizione marginale (cfr. Arfeux-Vaucher, 1994). Al tempo stesso, la vecchiaia e la morte diventano oggetto di una rimozione collettiva in una società votata al culto del progresso, della bellezza e dell'eterna giovinezza. Si tende così a rimuovere la fisicità, la corporeità e la realtà della morte come evento del quotidiano, e perciò ineluttabile, in favore di una sua privatizzazione – si muore in ospedale, lontano da occhi indiscreti – o talvolta in virtù di una spettacolarizzazione favorita dai media, che inscenano la morte come fatto di cronaca o conseguenza politica, banalizzandola (cfr. Paggi, 2007; Scabello-Garbin, 2010).

Bisogna perciò attendere gli anni '80 per assistere a un ritorno della morte quale tema centrale in molti libri per giovani lettori, in tutte le fasce d'età e con un approccio profondamente diverso rispetto al passato (Arfeux-Vaucher, 1994; Paggi, 2007). Non si tratta più (solamente) di rappresentare la morte quale parte imprescindibile della vita, bensì di preparare ed educare il bambino all'idea e alla realtà di questo evento, permettendogli di esprimere il suo punto di vista e di porre all'adulto con franchezza i molti interrogativi che lo assalgono al riguardo. È dunque con un chiaro intento pedagogico-educativo che si affronta il tema della morte, evitando di adottare il vecchio approccio prescrittivo e moralistico:

Si la mort était très présente dans les textes pour enfants à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, comme au début du XX<sup>ème</sup> siècle, elle était descriptive et source de développements moraux. [...] L'enfant-lecteur devait se soumettre aux écrits adultes, sans contestation possible. [...] Aujourd'hui, grâce à la prise en compte de son point de vue, l'enfant questionne la mort, la sienne possible, celle des autres, souvent sur un modèle intimiste, parfois avec des adultes qui l'encouragent dans sa recherche. [...] De lecteur-receveur muet, l'enfant est devenu questionneur, bousculant certaines positions adultes. En raison de cela, la mort aujourd'hui apparaît moins occultée qu'hier, puisque l'enfant est reconnu dans son droit de l'interroger (Arfeux-Vaucher, 1994: 177).

In questa prospettiva, alla letteratura è attribuita una funzione maieutica: «l'incontro con il testo letterario può [...] dimostrarsi spazio privilegiato per un confronto con l'altrui e la propria finitudine, collocando il lettore in un ambito di riflessione protetto dalla *factio*, dalla finzione narrativa, permettendo di raggiungere, talvolta, spazi d'immaginazione negati dalla realtà dell'esistente» (Scabello Garbin, 2010: 53).

All'interno dell'evoluzione storica delineata, che accomuna Italia e Francia, a ben guardare le rispettive produzioni editoriali, si notano tuttavia alcune differenze. La divergenza più macroscopica è di ordine quantitativo: in effetti, basta consultare alcune bibliografie disponibili sul tema della morte,<sup>2</sup> per osservare come la produzione in lingua francese sia decisamente più copiosa rispetto a quella italiana, che invece traduce maggiormente libri su queste tematiche, soprattutto dall'inglese e dal francese. Se questo dato riflette da un lato una caratteristica editoriale più generale – la produzione per ragazzi in lingua francese è quantitativamente più rilevante rispetto a quella italiana – dall'altro può forse lasciar ipotizzare il persistere di un certo imbarazzo rispetto al tema della morte proprio della produzione letteraria italiana, probabilmente connesso a specifici fattori socioculturali o religiosi.

Eppure, in entrambi i casi, si osserva un considerevole incremento del numero di libri che trattano queste problematiche a partire dagli anni '90 e, soprattutto, negli anni Duemila, il che testimonia come il tema della morte sia diventato un filone importante. Tale fenomeno sembra accomunare gran parte delle case editrici, benché, com'è logico aspettarsi, ogni editore privilegi un determinato approccio sulla base del proprio progetto culturale e letterario. Così, sebbene i grandi editori di matrice cattolica non offrano necessariamente un maggior numero di volumi sulla morte rispetto agli altri, cionondimeno essi propongono tali tematiche in una chiave cristiana e/o spirituale. Ne sono un esempio alcuni libri divulgativi per bambini editi da Bayard jeunesse, *Où on va quand on est mort?* (collana "Dis-moi ce que tu crois"), o ancora *Dieu, la vie, la mort... comment en parler aux enfants et aux adolescents* (collana "Catéchèse, enseignement"), che tuttavia coesistono con testi di narrativa talvolta anche molto ricercati dal punto di vista letterario, e

---

<sup>2</sup> Si veda a tal proposito la bibliografia finale.



non contrassegnati da un impianto religioso ben preciso. Lo stesso dicasi per l'italiana San Paolo, che offre una ricca e variegata serie di collane destinate a bambini e ragazzi. La morte è anche in questo caso tematizzata in chiave religiosa in alcuni volumi divulgativi (cfr. Cristina Petit, *Dove è andato il nonno?*), ma emerge spesso quale tema privilegiato anche nell'importante collana "Narrativa San Paolo Ragazzi". Basti pensare ai romanzi di Anne-Laure Bondoux – *La vita come viene, Le lacrime dell'Assassino, Figlio della fortuna* – pubblicati in Francia proprio da Bayard, in cui temi quali la morte, la colpa, il riscatto sono sempre centrali e raccontati in maniera elegante, profonda e spirituale, senza che sia presente un impianto religioso esplicito con intenti dichiaratamente educativi.

Né la morte sembra essere appannaggio dei grandi editori scolastici, anche se una casa editrice molto attenta alla scuola come l'école des Loisirs propone una ricca scelta di testi di varia natura e per molte fasce d'età incentrati sul tema della morte.

Insomma, l'attenzione per la morte raccontata ai giovani lettori, sia tema centrale o secondario, appare una tendenza piuttosto pervasiva nell'odierna editoria italiana e ancor più francese, in seno alla quale taluni autori appaiono poi particolarmente sensibili a questo tema: Roberto Piumini, Silvana Gandolfi e Beatrice Masini in Italia, Anne-Laure Bondoux, Thierry Lenain, Marie-Sabine Roger in Francia, solo per citare alcuni nomi.

E ancora, la morte è un tema che investe, seppur con modalità narratologiche e stilistiche diverse, tutti i generi testuali, dal poliziesco al noir, all'horror fino al romanzo gotico, spesso prediletti dai lettori adolescenziali che, non a caso, come già accennato, sono psicologicamente molto vicini alla morte. Nascono così serie fortunate, ad esempio *Twilight*, e collane di grande successo, quali i "Piccoli brividi", "Giallo junior" e "Horror junior" Mondadori, che sono ancor più numerose in Francia da quando la collana "Souris noir" di Syros ha segnato una svolta, mostrando la via per un giallo ricercato e innovativo, in cui si affrontano tematiche di grande rilevanza socioculturale.

Infine, da un punto di vista editoriale, è possibile osservare come il tema della morte sia proposto in svariate tipologie di pubblicazioni (dagli albi

illustrati, ai romanzi, ai fumetti, ai testi divulgativi), differenziate in relazione alle fasce d'età e alla rappresentazione della morte propria di una particolare fase dello sviluppo.

Ai bambini più piccoli, gli albi illustrati, che già di per sé favoriscono un rapporto dialogico, un legame fisico e quasi simbiotico con l'adulto lettore ad alta voce, presentano spesso la morte in chiave di trasposizione simbolica, sotto forma di metafora e all'insegna della trasformazione: «offrire un oggetto simbolico sostitutivo è un modo per tenere 'vicino', affrontare un cambiamento, ammettere una trasformazione, supportare il pensiero attraverso un'immagine che non nega la morte, così come, tantomeno, dimentica una presenza» (Scabello Garbin, 2010: 76-77). In altri casi, questo tema viene affrontato attraverso la morte di animali, domestici e non, che i piccoli protagonisti devono accettare ed elaborare. Alcuni autori propongono infine narrazioni ancor più limpide e dirette, come nel caso di *L'anatra, la morte e il tulipano*, di Wolf Erlbruch, in cui è inscenato un dialogo «fra l'anatra e la morte, protagoniste di una riflessione che pone la morte a fianco e non in opposizione alla vita, in una prospettiva di naturalità capace di tratteggiare la morte con profilo propriamente umano» (*ibid.*: 79).

Nella fascia d'età scolare, dai 7 ai 10-11 anni, il tema della morte come metamorfosi e la sua metaforizzazione permangono, facendosi tuttavia più raffinati e filosofici: basti pensare alle metafore associate al tema del ricordo, ispirate al mondo della natura in *Mio nonno era un ciliegio* di Angela Nanetti e nello *Stralisco* di Roberto Piumini, o alla trasformazione, in chiave più ironica e giocosa in *C'era due volte il barone Lamberto* di Gianni Rodari. Tuttavia s'impongono anche romanzi più "realistici", in cui la morte viene detta – ed elaborata – per quello che è, senza travestimenti, spesso chiamando in causa il tema della memoria o della storia.

Ma è soprattutto nei romanzi destinati agli adolescenti che gli scrittori osano descrivere il dolore e l'elaborazione del lutto in chiave più realistica e intimista, descrivendo il giovane davanti alla sofferenza e al male, come avviene nei già citati romanzi di Anne-Laure Bondoux pubblicati da San Paolo Ragazzi.

Tali tendenze editoriali sono riscontrabili anche in una recentissima bibliografia dell'"Institut Suisse Jeunesse et Médias", pubblicata nel

2014, che offre un'ampia e dettagliata rassegna di testi per giovani lettori editi da case editrici francesi o francofone, scritti in francese o pubblicati in traduzione, che affrontano il tema della morte. La bibliografia è suddivisa per fasce d'età: a partire dai 3 anni, dai 5, dai 7, dai 12. Rispetto alla suddivisione teorizzata dalla psicologa clinica Hélène Romano, citata nel paragrafo precedente, il mercato editoriale<sup>3</sup> crea dunque maggiori differenziazioni. Ciò che rende tale bibliografia ragionata particolarmente interessante è tuttavia la categorizzazione dei testi a seconda del tema trattato, del soggetto che subisce la morte, del tipo di morte sopravvenuta e infine di eventuali elementi simbolici presenti. Se nelle prime fasce d'età a morire sono soprattutto animali o persone di una certa età, nelle fasce successive viene affrontato con più incisività il tema della morte umana, talvolta accidentale, che colpisce, mano a mano che l'età del lettore cresce, anche soggetti giovani o giovanissimi. Se la presenza di elementi simbolici, quale la Morte personificata o una candela vanno via via diminuendo con l'aumentare dell'età di chi legge, d'altro canto, con l'avvicinarsi all'età adolescenziale, viene approfondita la riflessione sulla memoria e viene, seppur in maniera ancora molto sporadica, trattato anche il tema del suicidio, che nel mercato italiano per giovani lettori è ancora in massima parte considerato tabù. La recente bibliografia commentata evidenzia dunque una volontà, da parte delle case editrici, di seguire l'evolversi degli studi psicologici e pedagogici sul tema della morte nell'infanzia e nell'adolescenza, volontà d'altronde supportata anche dal mondo dell'istruzione, dove gli insegnanti si trovano spesso ad affrontare situazioni difficili, di accompagnamento nel processo del lutto, cui la famiglia, talvolta, non sa rispondere.

### 3. Presentazione del corpus

La selezione dei testi del corpus si è basata su alcuni criteri metodologici, funzionali ai fini dell'analisi. Più precisamente, si tratta di un corpus costituito da 13 romanzi per giovani lettori, italiani e francesi o francofoni. Tutti i testi selezionati sono tradotti nell'altra lingua presa in

---

<sup>3</sup> La bibliografia segue in linea di massima le indicazioni date dagli editori o sulla quarta di copertina o all'interno del loro catalogo.

esame, il che ci ha permesso di confrontare il peritesto editoriale nel testo di partenza e in quello d'arrivo, e d'indagare la questione della trasposizione non solo letteraria, ma anche culturale ed editoriale di un romanzo in un altro paese.

Per quanto concerne la fascia d'età, abbiamo scartato a priori i libri per l'età prescolare, che ci sono parsi meno interessanti dal punto di vista peritestiuale, concentrandoci invece sulle altre due fasce – scolare e adolescenziale – che presentano opere più complesse dal punto di vista letterario e un peritesto più elaborato.

Da un punto di vista temporale, abbiamo scelto alcuni romanzi più datati, uno degli anni '70 e due degli anni '80, decidendo tuttavia di concentrarci soprattutto su alcune pubblicazioni recenti o recentissime, risalenti agli anni '90 e 2000, scelta legata all'evoluzione dell'editoria per ragazzi.

Infine, abbiamo selezionato romanzi eterogenei e di conseguenza rappresentativi di approcci narratologici e stilistici diversi: da un punto di vista del genere testuale, del soggetto che muore (adulto, bambino o animale), dell'approccio prescelto, realistico o al contrario simbolico-metaforico, della presenza (o meno) di una trasformazione, di istanze metafisiche, del tema della memoria o della storia.

Il nostro obiettivo è di analizzare come la spinosa tematica della morte sia affrontata nei peritesti, e in particolare nelle quarte di copertina dei romanzi del corpus, ponendo particolare attenzione alle differenze fra testo di partenza e testo d'arrivo. In particolare, ci soffermeremo sulle scelte editoriali e linguistiche che contraddistinguono tali peritesti, analizzando alcune tendenze ricorrenti: la morte intesa come tabù, la morte declinata in chiave di genere testuale, e infine la morte come trasformazione.

#### **4. Il paratesto in traduzione: uno spazio di mediazione tra il traduttore e le istanze editoriali**

Soprattutto per gli studi sulla traduzione, è fondamentale la distinzione che Genette propone, nel suo *Seuils* (1987), tra peritesto, tutto ciò che, in altre parole, sta attorno al testo, il titolo, le introduzioni, le prefazioni, le note a piè di pagina, eventuali postfazioni o glossari, la quarta di copertina e i risvolti, e l'epitesto, quei contenuti esterni al testo che ne

accompagnano la diffusione sul mercato. Gli spazi paratestuali hanno un'importanza fondamentale nel passaggio che la traduzione consente da una cultura all'altra, perché, nella loro pluralità, «sono spazi ibridi, soglie che, al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera» (Elefante, 2012: 11). Così come il paratesto è posizionato sulla soglia, allo stesso modo il traduttore «opera in uno spazio mutevole, complesso, nel punto di articolazione tra due lingue, due culture, due mondi» (*ibid.*: 12).

In quanto luogo per eccellenza della dimensione pragmatica di un'opera, il paratesto è uno spazio che il traduttore, e chiunque rifletta sulla traduzione, non può non considerare, come osserva giustamente Crisafulli:

Il traduttologo non può prescindere dal rapporto tra testo e paratesto, perché esso si configura come relazione dialettica tra *intentio auctoris* ed *intentio operis*. Se si vuole comprendere il significato complessivo di una traduzione, non si può ignorare l'influsso reciproco tra tutti gli elementi che la costituiscono. Una ricerca calata nella realtà storica [...] non può assolutamente trascurare quegli elementi paratestuali che gettano luce sulla personalità del traduttore (2005: 462).

Se è vero che, come afferma Fedriga, «dal mutare degli aspetti paratestuali del libro [...] si può evincere come cambiano le modalità di lettura» (2005: 676), si può anche affermare che, seguendo l'atteggiamento adottato dagli editori e da chi traduce rispetto ad alcuni elementi peritestiuali quali la collana e il titolo, e studiando il ruolo che il traduttore può assumere all'interno di altri spazi peritestiuali quali ad esempio le prefazioni o le note a piè di pagina, si può evincere come evolvano la teoria e la prassi traduttiva, e altresì come cambi l'atteggiamento di chi legge testi in traduzione. Come afferma Kovala (1996: 120), negli spazi paratestuali il traduttore appare, per antonomasia, un mediatore, tra il testo, l'editore che "orienta" la ricezione dello stesso e il lettore: «The importance of paratext in relation to translation lies in *their* special role as mediators between the text, the reader and their potential influence on the reader's reading and reception of the works in question».

Non c'è unanimità, nell'ambito degli studi di traduttologia, nel valutare la legittimità o meno della voce del traduttore in seno agli spazi peritestuali delle prefazioni, di altri scritti preliminari, mentre un accordo pressoché incondizionato sussiste nell'affermare la necessità, per il traduttore, di partecipare alle decisioni editoriali concernenti il paratesto nelle sue molteplici forme. Tale esigenza è avvertita con tanta intensità da aver indotto un gruppo di traduttologi a coniare il neologismo di "paratranslation" o "paratraduction". Il neologismo è stato creato nel 2004 da José Juste Frías, direttore di un gruppo di ricerca attivo presso l'Università di Vigo, con i seguenti obiettivi:

The prime objective of the creation of the concept of paratranslation is to remind ourselves and stress the essential role performed by paratextual elements in translation, that is, their participation, together with text, in the construction of meaning of the published work. Moreover, since paratextual elements contribute to the structuring of the conception and representation of translating activities in a given publishing culture, paratranslation is what makes a translation appear as a complete translation in the publishing world. [...] The concept of paratranslation was born with the purpose of approaching and analyzing the impact of the aesthetic, political, ideological, cultural and social manipulations at play in all the paratextual productions situated in and out of the margins of any translation (Frías, 2012: 118).

Alcuni elementi peritestuali particolarmente interessanti, e sui quali ci siamo soffermate nell'analisi del nostro corpus di testi tradotti, sono la quarta di copertina e i risvolti, qualora questi ultimi presentino un testo editoriale. Secondo Pierre Bourdieu (1991), l'analisi del fenomeno letterario deve prendere in considerazione l'insieme del sistema di produzione/ricezione dei testi, la dimensione economica accanto a quella simbolica, e infine le diverse figure che prendono parte a quel processo che fa viaggiare un'opera dal mondo di chi la scrive al mondo di chi la legge. La quarta di copertina è forse l'elemento peritestuale che meglio rispecchia la complessità di tali aspetti: il testo che si trova all'interno è legato sia alla produzione che alla ricezione, può essere autoriale o molto più spesso editoriale. Nell'uno e nell'altro caso «il peritesto fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà» (Elefante, 2012: 143). È inoltre

innegabile, per tornare a Bourdieu, che la quarta di copertina sia legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di invogliare il lettorato alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto. Ciononostante, racchiude un'importante dimensione simbolica, poiché attraverso tale spazio «si dispiega sia un'idea di narrativa e di romanzo, sia un'interpretazione del testo presentato» (Cadioli, 2007: 178). La quarta di copertina coinvolge infine, almeno nel caso di un'opera pubblicata nella sua lingua, tutte le istanze che hanno partecipato al lungo percorso della sua produzione. Non altrettanto si può dire nel caso di un'opera di narrativa tradotta, poiché il traduttore è difficilmente coinvolto nell'ideazione e scrittura di tale spazio peritestuale che, proprio per le sue varie funzioni, richiede scelte e strategie di scrittura *ad hoc*. Nonostante il traduttore non prenda quasi mai parte al processo di scrittura del testo della quarta, all'interno di tale elemento peritestuale si possono enucleare elementi interessanti per alcune osservazioni sul processo traduttivo e sull'immagine che di quest'ultimo l'editore intende trasmettere al lettore. Come osserva Cadioli: «ogni quarta ci può dire come, in un certo tempo o in un certo ambiente, si sia letto un testo e come sia stato considerato il suo autore; a quali lettori si siano rivolti gli editori e quali suggerimenti di lettura abbiano dato» (2007: 177).

Il caso del peritesto nella letteratura destinata a giovani lettori, siano bambini, preadolescenti o adolescenti, è particolarmente interessante per varie ragioni. Ovviamente l'aspetto commerciale permane ed è centrale; la differenza sta tuttavia nel fatto che nel caso della letteratura destinata a un pubblico giovanile, l'acquirente è solitamente l'adulto nel caso delle fasce più basse d'età del lettorato, adulto che rimane centrale anche quando è l'adolescente a fare in autonomia le proprie scelte di lettura. Per questo il peritesto si rivolge solitamente, in maniera implicita, a due tipi di lettori: gli adulti che hanno bisogno di essere "rassicurati" sull'originalità e sul valore del prodotto, e i giovani che desiderano essere invogliati alla lettura attraverso un atteggiamento vicino e confidenziale. In Francia esiste la legge n. 49.956 del 16 luglio 1949, successivamente rivista e ampliata nel 1958, 1968 e 1988, che stabilisce quali siano i vincoli di legge che regolano la produzione cosiddetta "de jeunesse" e si pronunciano su quattro aspetti: il sesso, la violenza, il razzismo e la droga.

Non sono frequenti i casi in cui un tribunale abbia giudicato che un autore o un editore abbia trasgredito tale legge, ma questo non è necessariamente la prova che una qualche forma di controllo morale o pedagogica non sia in atto nella produzione letteraria; può anche, viceversa, testimoniare quanto, in questo tipo di letteratura, l'attenzione autoriale ed editoriale sia sempre vigile. In Italia non esiste una legge simile; esiste una legislazione sull'editoria e sui prodotti editoriali, che tuttavia non opera importanti distinzioni tra la letteratura cosiddetta per adulti e quella per ragazzi. L'attenzione da parte di istanze adulte al contenuto di tale letteratura nonché agli spazi paratestuali è cionondimeno forse ancor più forte che in Francia. Come afferma Pederzoli, il paratesto nella letteratura indirizzata a giovani lettori è «l'un des lieux (et/ou des espaces) qui traduisent le mieux les antagonismes parmi les instances différentes de cette production (notamment littéraire, éducative, commerciale), ainsi que la coexistence, parfois conflictuelle, de plusieurs destinataires, officiels et officieux, enfants et adultes, qui est l'un de ses traits typiques» (2012: 79-80). Nel caso della narrativa tradotta, il peritesto, e in particolare le quarte di copertina, come vedremo nell'analisi del corpus, possono essere rivelatori di importanti trasformazioni che i testi subiscono nel passaggio da una lingua e una cultura all'altra.

## 5. Le quarte di copertina nelle opere centrate sul tema della morte

### 5.1 La morte come soggetto tabù

Prenderemo in esame, per ciò che concerne testi italiani tradotti in francese, due romanzi di Beatrice Masini. Il primo è *Se è una bambina*, pubblicato per la prima volta da Bompiani nel 1998 e tradotto nel 2004 dalla casa editrice svizzera francofona La joie de lire. Per ciò che concerne il romanzo italiano abbiamo preso in esame la versione di un anno successiva alla prima, quella del 1999, pubblicata da Fabbri, che presenta un apparato peritestiuale particolarmente interessante.

Il romanzo rappresenta un dialogo a due voci, tra una bambina e sua madre morta: il testo della bambina è quasi la trascrizione di un flusso di coscienza, di impressioni e ricordi centrati appunto sulla figura della madre, mentre il testo di quest'ultima rappresenta il tentativo, estremo, di rimanere legata a sua figlia, al quotidiano della sua vita in collegio.



La quarta di copertina dell'edizione italiana, che riporta un breve estratto del romanzo, è graficamente molto efficace, perché gioca sulla differenza tra carattere stampato e carattere calligrafico, lasciando intravedere così l'importanza del tema della voce, sottolineato peraltro da Antonio Faeti nel risvolto di sinistra del romanzo:

Un libro diverso, questo, anche perché non ci sembra davvero di leggerlo, ma di ascoltare. Sono due voci, noi le sentiamo, non ci sono le consuete regole della scrittura, ci sono le parole perché noi possiamo sentirle, senza fare pause, andando diritto in avanti, tendendo l'orecchio.

Nell'estratto prescelto per la quarta, la morte, come vedremo, non è tuttavia mai menzionata in maniera diretta, nonostante nel passaggio del romanzo immediatamente precedente a quello citato, la bambina dica con forza: «non facciamo più finta mamma lo so che sei morta [...] che non torni perché nel posto dove sei bisogna starci non si viene via quando si vuole tutti cercano di non dirla quella parola ma tanto io lo so e anche da subito [...] ma anche se sei morta se io ti penso sempre proprio sempre tu rimani con me» (Masini, 1999: 112-113). Nella quarta, invece, le parole della bambina, estrapolate dal discorso e dal contesto, appaiono vaghe e immergono il lettore in un'atmosfera indeterminata, tipica del discorso spirituale sull'aldilà più che sulla morte in sé e sulla fase di elaborazione del lutto:

io tanto lo so che ci sei  
e quando sono da sola solissima  
come in collegio di notte ci sei anche di più  
è allora che ti sento che vieni  
e mi dai anche un bacio  
e ti siedi vicino a me e io faccio finta di dormire  
ma tengo gli occhi un po' aperti e ti vedo  
anche adesso che sto quasi dormendo ti vedo  
sei una mamma tutta bianca e mi tocchi i capelli  
e dici che sono la tua bambina  
e io sono contenta così.

L'indicazione della fascia d'età, "Un libro per tutte le età", segue una tendenza editoriale contemporanea diffusa, perché redditizia, vale a dire quella di pubblicare testi designandoli *crossover*, adatti a tutte le età (cfr. Beckett, 2008). Tale notazione, piuttosto frequente nei testi centrati sul tema della morte, tende a confondere le frontiere tra più lettori possibili, neutralizzando altresì, in qualche modo, le differenze che possono sussistere nel discorso sulla morte a seconda del vissuto e dell'evoluzione psichica del lettore.

L'edizione francese riporta invece, nel catalogo editoriale, la fascia d'età dei lettori a partire dai 12 anni. La quarta francese, inoltre, seppur utilizzi anch'essa un eufemismo ("disparue"), chiarisce fin da subito che la madre della bambina è morta, presentando dunque in maniera diretta il tema del lutto e della memoria:

Une mère trop tôt disparue et sa fille de dix ans se racontent entre réalité et au-delà. La petite fille confie à sa mère les peines et les joies de sa nouvelle vie dans le collège où l'ont placée ses tantes. Elle lui parle aussi de leur passé commun. Curieusement, d'un monde qui nous est étranger, la mère répond, mais seul le lecteur peut l'entendre. Elle avoue sa tristesse, ses erreurs, ses regrets, ses espoirs. Et d'une histoire triste, on passe à un récit d'espérance.

Da un punto di vista discorsivo è interessante notare l'utilizzo della forma pronominale di prima persona plurale («qui nous est étranger»). È naturale chiedersi a chi si riferisca il "nous", se al mondo degli adulti, cui l'editore che redige la quarta di copertina appartiene, o al mondo dei preadolescenti cui il libro è destinato. L'indeterminatezza di tale forma, suggellata dalla successiva scelta pronominale dell'indefinito "on" («on passe à un récit d'espérance»), conferma quanto detto sull'ambiguità degli spazi peritestuali nella letteratura destinata a giovani lettori, sospesi tra due universi, quello degli acquirenti adulti e quello dei lettori minori. Al di là di questa analogia, la quarta di copertina in lingua francese, più sintetica, è anche più diretta, e presenta il romanzo come un'opera sull'elaborazione del lutto da parte di una bambina.

Per ciò che concerne lo spazio peritestuale dei risvolti, quello di sinistra dell'edizione italiana, certamente più pensato per un pubblico adulto,

riporta, oltre al commento di Faeti già citato, anche parte di una recensione alla prima edizione a firma di Rossana Sisti, pubblicata sul quotidiano di ispirazione cattolica *Avvenire*:

Davanti alla morte tutti siamo indifesi come i bambini, che vorrebbero far finta di niente. Ma i bambini insegnano. Basterebbe imparare da loro, osservarli quando lasciano andare i palloncini verso il cielo. Imparare ad arrendersi. Liberare i fantasmi senza perdere la memoria.

Il risvolto, oltre a utilizzare l'immagine "melensa" dei palloncini lanciati verso il cielo, tende a stabilire un'assimilazione tra i bambini, che il testo definisce «indifesi di fronte alla morte», e gli adulti, altrettanto vulnerabili. In realtà, il romanzo si basa sull'idea contraria, sulla grande forza della bambina che, nonostante i mille tentativi adulti di ingannarla e camuffare la realtà della morte di sua madre, ha una grande forza, e appare tutt'altro che indifesa.

L'insegnamento che Rossana Sisti vorrebbe i grandi traessero dai bambini, vale a dire quello di "arrendersi", è inoltre tutt'altro che coerente con lo spirito del romanzo, un grido di rivolta proprio per non arrendersi al silenzio, alla rassegnazione, alla rimozione del dolore voluta dagli adulti.

L'edizione francese non presenta testi negli spazi dei risvolti e risulta dunque, da questo punto di vista, molto più fedele all'opera e alla sua natura profonda.

Il secondo romanzo italiano del nostro corpus tradotto in francese è ancora di Beatrice Masini, e porta il titolo *Bambini nel bosco*. È stato pubblicato in italiano da Fanucci editore nel 2010, e in francese sempre dalla casa editrice La joie de lire, nel 2012. Si tratta della storia di un gruppo di bambini che, dopo l'esplosione della bomba atomica, hanno perduto, oltre alle loro famiglie, la memoria; si ritrovano in un campo, denominato nel testo la Base, e tentano di sopravvivere come possono. La privazione più grande è appunto quella della memoria, di cui solo il personaggio di Tom sembra non del tutto sprovvisto. Sarà proprio Tom, il più diverso del gruppo, a suscitare nuovamente emozioni e curiosità negli altri personaggi, grazie a un libro di storie letto ad alta voce.

Nel risvolto di sinistra l'edizione italiana lascia spazio alla voce del testo con una breve citazione dello stesso che rivela la singolarità del rapporto tra Tom e il personaggio femminile Hana, mentre nella quarta di copertina, dopo una sintesi della diegesi del romanzo, leggiamo:

*Bambini nel bosco* è una storia commovente, sospesa in un limbo spaziale e temporale; è un romanzo poetico, dolente, che scava negli animi dei ragazzi, esplorandone i sentimenti. È un libro per loro, ma anche per gli adulti che li circondano.

Ancora una volta l'accento è messo sulla strategia del *crossover*,<sup>4</sup> la morte, la catastrofe dell'esplosione atomica, che creano la situazione iniziale del romanzo, da cui partirà poi il lungo e faticoso processo di elaborazione del lutto e ricostruzione di un possibile futuro non sono neppure indirettamente evocate, e l'editore italiano insiste sulla fruibilità da parte di un lettorato che ingloba ragazzi ma anche adulti, quasi ad auspicare una possibile lettura condivisa. Insistendo principalmente su questo aspetto, la quarta di copertina italiana nasconde una dimensione importante dell'opera, vale a dire l'importanza della memoria, del singolo così come della collettività, nella cura di un trauma, la perdita della famiglia e della memoria che riguarda ogni singolo ragazzo della Base, ma anche il gruppo tutto intero, rappresentativo di una nuova società. La quarta dell'edizione francese, più sintetica, è al contempo più diretta ed eloquente, in particolare rispetto all'atmosfera distopica di parte del romanzo:

Après l'explosion de la bombe atomique, des enfants tentent de survivre.  
Parqués dans un camp, la Base, ils n'ont rien pour se nourrir et sont livrés à

---

<sup>4</sup> È sorprendente notare come nella quarta di copertina da un lato si insista appunto sulla fruibilità del romanzo anche da parte degli adulti, e dall'altro, in fondo, in carattere ridotto rispetto al testo della quarta, si riporti la dicitura, quasi certamente necessaria per ragioni editoriali e commerciali, «Romanzo per ragazzi». Tale ambiguità conferma la complessità degli spazi paratestuali, in particolare nella tradizione editoriale italiana.

eux-mêmes sous l'œil d'inquiétantes caméras. Bientôt naît l'idée de s'enfuir... Un récit captivant au charme étrange, inquiétant et poétique.

Ancora una volta la quarta di copertina francese, cui non si accompagnano risvolti in cui vengano inseriti altri testi editoriali, è più diretta. Con quel semplice riferimento all'esplosione della bomba atomica riesce a contestualizzare il romanzo come un'opera che parla anche di morte, che da una situazione di morte prende l'avvio, per tracciare, attraverso la valorizzazione della memoria grazie al processo della lettura ad alta voce, un percorso collettivo di elaborazione del trauma.

Vediamo ora alcuni casi di testi francesi, pubblicati in traduzione da editori italiani. Partiamo dal romanzo di Thierry Lenain, *Un pacte avec le diable*, pubblicato da Syros nel 1993 e in italiano da Mondadori, nel 1997, con il titolo *Patto col diavolo*, all'interno della collana "Shorts". La fascia d'età cui si rivolge il romanzo francese, riportata nel catalogo dell'editore, è a partire da 11 anni, mentre l'edizione italiana consiglia il libro «a chi ha già compiuto dodici anni». La quarta del romanzo francese, oltre a presentare graficamente l'immagine diretta ed eloquente di una siringa, racconta in maniera estremamente sintetica la storia:

Roxanne ne supporte plus le compagnon de sa mère: elle fugue pour rejoindre son père, mais il est absent! Où aller? David, qu'elle rencontre par hasard, l'accueille chez lui. Elle découvre qu'il se drogue et tente alors de l'arracher à son enfer...

Nonostante la copertina italiana riproduca esattamente quella francese, la quarta, al contrario, si allontana dalla sua immagine ed elude dunque la figura, seppur stilizzata, della siringa.<sup>5</sup> La quarta italiana inoltre, invece

---

<sup>5</sup> Il fatto appare ancor più "singolare" visto che la quarta di copertina francese si colloca in perfetta continuità con la copertina stessa; riporta infatti l'altra parte della stanza di David, che in copertina viene ritratta. L'edizione italiana adotta dunque l'immagine solo a metà, estromettendo l'illustrazione di parte della camera al fine di censurare l'immagine della siringa.

di presentare una sintesi della storia, lascia spazio alla voce del testo e alla citazione di un suo passaggio.

Ho conosciuto un ragazzo. Si chiamava David. Neppure lui viveva in un libro per bambini. Oppure mancava l'ultimo capitolo. Perché David ha divorziato dalla vita. E in questi casi non ci si risposa più.

La forma avverbiale negativa "[n]eppure" stabilisce in questo contesto una correlazione, e rimanda all'incipit del romanzo in cui la voce narrante afferma:

io non sono più una bambina, ma neppure un'adulta. [...] Comunque, i libri per bambini non li leggo più. Ti trattano da poppante. E poi non hanno niente a che vedere con la realtà, perché vanno sempre a finire bene. Come i film d'amore in tivù, dove alla fine si baciano. Altro che cinema, la vita vera è tutta un'altra cosa (Lenain, 1997: 7).

Tale passaggio denota, all'interno del romanzo, un'acuta coscienza, da parte della protagonista Roxanne, delle problematiche legate a una vita autentica e non stereotipata. Citato nella quarta di copertina italiana si trasforma in una chiara allusione, da parte dell'editore, al fatto che il romanzo si situa al di fuori di una certa tradizione, al di fuori dei canoni della letteratura per ragazzi, che si pensa, per consuetudine, necessariamente edificante e caratterizzata dal lieto fine. Il potere in qualche modo sovversivo che tale citazione, "spostata" nella quarta di copertina, attribuisce al romanzo, viene tuttavia attenuato e quasi annullato dal risvolto di destra, sempre dell'edizione italiana, dove leggiamo:

A chi non è mai capitato di non poterne più degli adulti e di sognare la fuga? Roxanne, dodici anni, è esasperata dalla presenza del suo odioso patrigno e decide che non lo sopporterà un minuto di più. Così prende lo zainetto ed esce nella notte, decisa a raggiungere suo padre e a restare con lui per sempre. Solo che papà è partito senza avvertirla e a lei non resta che affidarsi a David, un ragazzo incontrato per caso, che un po' la incanta con la sua gentilezza e un po' la inquieta con la sua evidente infelicità. E quando

scoprirà il suo segreto, così doloroso e così terribile, Roxanne non potrà fare a meno di chiedersi se può aiutarlo, e di illudersi che riuscirà a salvarlo. Ma David ha fatto un patto col diavolo, e scioglierlo è davvero molto difficile... Un libro bellissimo, intenso e semplice, che ha vinto il Prix Sorcières per il romanzo.

Da un punto di vista discorsivo è interessante osservare il valore dell'interrogativa retorica iniziale che, generalizzando il tema della fuga, ne attutisce la trasgressività. Da notare poi l'eufemismo del "segreto" di David, che elude qualunque allusione al tema della droga, invece centrale nel romanzo francese. Sempre nel risvolto di destra, nella presentazione dell'autore, assente nell'edizione francese, l'edizione italiana, dopo vari riferimenti bio-bibliografici, aggiunge a proposito di Thierry Lenain: «Di se stesso dice: 'Scrivo per i ragazzi perché intorno a loro c'è troppo silenzio. Parlare è difficile. Ma il silenzio è una condanna. E io scrivo'». L'intero peritesto dell'edizione italiana presenta dunque un continuo fluttuare tra il detto e il non detto, tra una vita adulta percepita come reale e una vita infantile al contrario falsa, inautentica, tra la visione di una letteratura che tace e quella di una letteratura che rompe la condanna del silenzio parlando. Se da un lato è dunque confortante che il peritesto editoriale denoti coscienza della necessità di rompere il silenzio attorno al tema difficile della morte per droga, d'altro canto l'editore italiano osa meno di quello francese, quasi come se la decisione di far tradurre il testo e pubblicarlo dovesse in qualche modo "giustificarsi", anticipando le eventuali obiezioni critiche rispetto a una simile scelta.

Un altro caso, questa volta ancor più stupefacente, è quello del romanzo francese di Hubert Mingarelli *La lumière volée*, pubblicato nel 1993 da Gallimard jeunesse per lettori a partire dai dodici anni, ed edito nel 2004 in lingua italiana dalla casa editrice Casagrande, in una collana apertamente destinata a un pubblico adulto. Il romanzo, che è ambientato nel 1942 nel cimitero del ghetto di Varsavia, presenta due personaggi, Élie, di undici anni, e Gad, un po' più grande, che tentano di sfuggire ai rastrellamenti e immaginano la loro vita quando quel terribile capitolo della storia si sarà chiuso. Nel romanzo di Mingarelli è

particolarmente valorizzato il potere che può avere, in simili momenti, la poesia. Élie crea infatti poesie; non avendo tuttavia i mezzi per scriverle, e temendo soprattutto che possano andare perdute, le impara a memoria, proiettando così nella poesia e nella voce che le dà corpo la speranza di vita. La quarta del romanzo francese, come possiamo osservare, riassume il quadro storico della vicenda:

Élie a onze ans. Il s'est réfugié dans le cimetière du ghetto de Varsovie. Il ne possède rien d'autre qu'une vieille couverture et l'argent que lui a laissé son père avant de disparaître. En 1942, les rafles sont nombreuses, les exécutions sommaires. Une nuit, il est rejoint par Gad, un garçon un peu plus âgé que lui, qui vit de petits trafics. Ensemble, ils s'inventent un monde intime, fragile. Au loin résonnent des coups de feu, qui se rapprochent...

La quarta italiana è in parte la traduzione, in parte la sintesi di quella francese:

Varsavia, 1942. Elia, un ragazzino di undici anni, si rifugia nel cimitero del ghetto per sfuggire ai rastrellamenti e alle esecuzioni sommarie. Tutt'intorno si prepara uno dei momenti più brutali della seconda Guerra mondiale, ma lui non smette di sognare. Non c'è altro modo per vincere la solitudine, la fame e la paura.

Nessuna allusione, nel peritesto editoriale, al fatto che il romanzo fosse inizialmente indirizzato a un pubblico di giovani lettori. Il risvolto di destra, che continua in quello di sinistra, rappresenta anzi un adattamento, che stravolge il senso del testo, allo spirito di un lettore adulto. Dopo aver contestualizzato la storia, il testo del risvolto riporta infatti: «Per vincere i terribili crampi allo stomaco dovuti alla fame della clandestinità, Elia impara a memoria le proprie poesie e fantastica su un futuro di viaggi e di amori. Ma la sua ingenuità infantile dovrà confrontarsi con il realismo di Gad, che conosce bene il male della storia ma che ogni tanto si lascerà contagiare dalle speranze di Elia». Ora, la forza che nel romanzo di Mingarelli avevano le poesie di Élie, testimonianza della forza che la creazione poetica può assumere in particolari momenti storici, viene banalizzata, divenendo un antidoto



per combattere la fame e un'espressione dell'ingenuità di un personaggio che all'interno del romanzo è tutt'altro che fragile. In questo caso il peritesto in traduzione è diretta conseguenza dell'operazione editoriale di modificare il pubblico destinatario, ma rivela una visione del testo molto parziale e neutralizzante, quasi come se il pubblico adulto non fosse in grado di cogliere la profondità di immagini e personaggi inizialmente pensati per un pubblico a partire dai dodici anni.

Ultimo caso su cui vorremmo soffermarci è il romanzo di Christophe Honoré *Mon coeur bouleversé*, pubblicato dall'école des loisirs nel 1999 e tradotto con il titolo *Sottosopra* dalle edizioni EL nel 2000, all'interno della ricercata collana "Ex libris". Il romanzo è la storia di Léo, già protagonista di un precedente romanzo di Honoré, e della sua difficile elaborazione del lutto dopo la morte per AIDS di suo fratello Marcel. La quarta di copertina del romanzo francese non omette né la realtà della morte, né quella dell'AIDS:

Léo, le grand frère de P'tit Marcel, le héros de *Tout contre Léo*, est mort et enterré. Mort du sida depuis trois ans. Enterré sous une pierre décorée d'une colombe ridicule. Et, depuis, Marcel a l'impression que sa famille fait semblant de vivre.

Pourtant : "Tu vas les remuer, balancer de la vie plein la baraque. Tu vas les forcer à se bouger. Tu les laisseras pas s'abatre, hein?" avait ordonné Léo en annonçant sa fin prochaine à P'tit Marcel. Marcel se sent investi d'une mission, d'un destin. Il écrit des poèmes et des phrases définitives, comme "Ma vie de fils touche à sa fin." Mais ce qu'il faut faire, concrètement, pour que le monde cesse d'être nul, il n'en a pas idée.

Et contre toute attente, c'est sa mère, qui la première, va obéir au vœu de Léo, à sa façon.

À sa façon dévastatrice, enthousiasmante et capable de réveiller les passions de tous les siens.

La quarta italiana fa allusione anch'essa alla necessità di riconoscere la morte e di rinunciare al silenzio e all'eufemismo che sembra velarla, ma poi non va fino in fondo in tale proposito:

Basta con le bugie, basta con i silenzi... Marcel non ci sta più! "Far saltare la baracca": ecco cosa bisogna fare! Come voleva suo fratello, come vorrebbe la mamma... farla esplodere di vita per non piangersi più addosso. E allora ecco i primi segni del risveglio dopo la morte di Leo: Marcel e la mamma si innamorano, lei di "Monsieur", lui di Cécile, e finalmente ricominciano a vivere.

Per Marcel finisce la vita di figlio e comincia quella di giovane uomo, grazie a un "romanticismo estremo... il romanticismo tenebroso di chi è disposto a giocare tutto e a partire per viaggi senza ritorno", non più solo, non più in balia di "demoni incantatori", ma forte d'un coraggio tutto nuovo: il coraggio di affrontare la vita.

Com'è chiaro dunque, alla dirompente frase iniziale, che sembra quasi un commento metaletterario, un secco "no" a una letteratura che sceglie la via del silenzio, dell'eufemismo sulla morte, non si accompagna tuttavia un peritesto editoriale realmente autentico, che riconosca il diritto degli adolescenti a confrontarsi in maniera diretta con la morte.

## 5.2 Tematizzazione della morte e generi testuali

Se la morte appare ancora come un tabù nei peritesti di molti libri per ragazzi, in altri casi essa viene ricontestualizzata in funzione di determinati generi letterari, che tendono a suggerirne una lettura più "mediata", ad esempio il giallo, l'horror, il fantasy, la fantascienza, il romanzo rosa, solo per citare i più popolari fra i giovani lettori.<sup>6</sup>

Tuttavia, l'appartenenza di un testo per ragazzi a un genere, appartenenza rivendicata o talvolta "subita", rappresenta una questione delicata per una produzione letteraria per lungo tempo – e da alcuni tuttora – considerata "di genere", con implicazioni tutt'altro che positive (cfr. Nières, 2009; Pederzoli, 2012). Di fatto, il "genere" testuale si rivela talvolta un'etichetta riduttiva, attribuita dall'editore e tesa a invogliare l'acquisto e la lettura del libro, ma inadatta a restituire la vera

---

<sup>6</sup> Non intendiamo in questa sede addentrarci nel delicato dibattito scientifico legato alla classificazione dei generi testuali letterari. Il nostro proposito è invece di fare riferimento a romanzi presentati dall'editore stesso come appartenenti a un determinato genere.

essenza di opere non riconducibili a stilemi e *topoi* predefiniti. Da questo punto di vista, il peritesto e in particolare la quarta di copertina, in quanto spazi paratestuali dalle intenzioni promozionali, rivelano dinamiche e strategie alquanto interessanti, esitando fra affermazione e negazione del genere, e rivolgendosi a molteplici destinatari, non tutti in giovane età.

Un primo caso significativo è costituito da un romanzo per adolescenti di Malika Ferdjoukh, *Sombres citrouilles* (1999), pubblicato da l'école des loisirs e comunemente presentato da parte della critica e della diffusione libraria come un "polar". Il maggior interesse di questo romanzo profondo e ricercato, vincitore di un prestigioso premio letterario, risiede nel presentare l'intreccio poliziesco dal punto di vista dei bambini e adolescenti coinvolti, ciascuno con il proprio sguardo e linguaggio, sino a comporre un complesso mosaico dal quale emerge, senza veli e in tutte le sue storture e ipocrisie, una grande famiglia patriarcale.

Dal punto di vista peritestiuale, sebbene l'école des loisirs non abbia una collana dedicata ai gialli e benché nel peritesto siano assenti termini espliciti che rimandino al genere del "polar", la quarta di copertina è tutta giocata sui toni e i cliché, lessicali e retorici oltre che tematici, del poliziesco, nell'evidente tentativo di suscitare la curiosità del lettore:

Aujourd'hui, 31 octobre, trois générations de Coudrier sont réunies à la Collinière, la grande demeure familiale entourée de forêts et d'étangs, pour fêter, comme chaque année, l'anniversaire de Papigrand, le patriarche. [...] Mais dans le carré de cucurbitacées encore enveloppé des brumes de l'aube, il y a comme un pépin. Un homme étendu de tout son long, plein de taches rouges, silencieux. Mort. À première vue, personne ne le connaît. L'affaire pourrait donc n'être pas si grave que ça. Le problème, c'est que dans la famille, il y a au moins trois mobiles criminels possibles. Donc trois assassins potentiels. Sans compter tous les secrets qu'on n'a pas encore découverts...

La casa editrice sembra dunque esitare fra la negazione del genere, con l'assenza di un termine che identificherebbe il romanzo come giallo, e la sua evocazione attraverso la quarta di copertina. La morte viene

presentata come l'elemento scatenante dell'azione e dell'intreccio, ed è associata ai *topoi* del poliziesco (si pensi alle espressioni "mobiles criminels" o "assassins potentiels"), senza tuttavia rimandare ad altre problematiche più profonde, ad esempio il tema della colpa e della giustizia, presenti invece nel romanzo. Infine, in questo caso il peritesto sembra rivolgersi principalmente al giovane lettore, al quale del resto è dedicata la collana cui appartiene l'opera.

La traduzione italiana di questo romanzo è edita da Salani nel 2004, fuori collana, in una veste editoriale che tende a presentarlo come *crossover*, sebbene sul sito dell'editore sia di fatto raccomandato ai ragazzi. Se, nel complesso, l'edizione originale si avvale di un peritesto piuttosto essenziale, di fatto composto dalla sola quarta, la versione italiana propone invece un peritesto più articolato, costituito da vari elementi. Le parti più visibili di tale peritesto tendono a sottolineare l'appartenenza del romanzo al genere poliziesco: sulla copertina, sotto il titolo, si può leggere "giallo di famiglia", una precisazione assente nel testo di partenza e che sembra quasi inventare una tipologia particolare di giallo. La quarta presenta invece un estratto del libro, in cui la morte è colta nella sua fisicità e corporeità attraverso il punto di vista di un ragazzino. L'orrore della scena scaturisce così dalla descrizione del cadavere, scarna ed essenziale, priva di commenti morali:

Un leggero scricchiolio nell'aria... tutte le teste si alzarono. Una nocciola si era decisa a lasciare definitivamente il *Corylus avellana*. Rotolò per qualche secondo lungo il ramo, poi si trasformò in un diretto spaventoso contro l'occhio aperto dell'uomo. Gli capitombolò dritta sul bulbo oculare e la pupilla non si chiuse. La realtà è che solo in quel momento compresi che il corpo disteso a tre passi dal campo delle zucche, nel giardino dei nostri nonni, quell'uomo sconosciuto che da almeno cinque minuti buoni stavamo osservando, Annette, Violette, Colin-Seianni e io, era morto...

Se la copertina e la quarta sembrano indistintamente rivolte sia al lettore adulto sia al bambino, il risvolto sinistro appare invece scritto in funzione dell'adulto mediatore, nonché dell'adulto come vero e proprio lettore. E in questo caso il genere si trova a essere dichiaratamente negato:

Un romanzo che si differenzia dai soliti noir per il fatto che il crimine è scoperto e discusso dai protagonisti più giovani, mentre gli adulti ne sembrano lontani e quasi indifferenti. [...] La facciata di perbenismo crolla e alla luce tremolante delle zucche chi si salva è la limpidezza dell'infanzia, i fantasmi penosi della pazzia e la purezza dell'amore.

Questo testo, redatto in un linguaggio più ricercato, è volto a rivendicare il valore estetico del romanzo, negandone l'appartenenza a un genere prestabilito in virtù della presenza del punto di vista puro e dunque nobilitante dell'infanzia. L'espressione "limpidezza dell'infanzia" rimanda peraltro a una concezione piuttosto diffusa del bambino come essere immune da ogni colpa, che tuttavia non corrisponde ai personaggi della Ferdjoukh, i quali sono bambini a tutto tondo, con pregi e difetti. Il testo di questo risvolto rappresenta inoltre una forma ibrida, caratteristica nell'editoria italiana per l'infanzia. Si tratta cioè di un testo in parte descrittivo-denotativo, volto a svelare alcuni particolari sulla trama, e in parte connotativo, redatto sulla falsariga di una recensione, al fine di esaltare le qualità dell'opera e collocarla in un determinato contesto editoriale e culturale. La morte è evocata esplicitamente, ma viene associata a uno sguardo più critico e a tematiche più profonde («la maschera tragica di un uomo morto»; «chi si salva è la limpidezza dell'infanzia», «i fantasmi penosi della pazzia e la purezza dell'amore»).

Un secondo caso emblematico è rappresentato da un recente e pluripremiato romanzo di Silvana Gandolfi, *Io dentro gli spari* (2010), edito fuori collana dalla Salani, e molto diverso dalle altre opere di questa scrittrice, considerata una delle voci più interessanti della letteratura per l'infanzia italiana. In effetti, se in genere le sue storie sono contrassegnate da quello che è stato definito un "realismo magico", ovvero «l'irrompere improvviso del fantastico in una situazione iniziale di quotidianità» (Hamelin, 2011: 212), in questo caso si tratta di un romanzo ispirato a un fatto realmente accaduto, e più precisamente a una storia di mafia. Il tema della morte e del lutto sono centrali in quest'opera, che comincia con l'assassinio da parte di alcuni mafiosi del padre e del nonno del protagonista, e con il mancato assassinio di quest'ultimo.

Sebbene l'argomento trattato in *Io dentro gli spari* possa indurre a considerarlo un romanzo d'inchiesta,<sup>7</sup> di fatto l'opera diventa difficilmente etichettabile se si considera che l'autrice rielabora in maniera del tutto personale e letteraria tale genere, rendendo inoltre quest'opera potenzialmente *crossover*. Il peritesto italiano tenta allora d'interpretare tutte queste anime del romanzo, giocando ancora una volta fra affermazione e negazione del genere. In effetti, nelle parti più visibili di tale peritesto, il genere romanzo d'inchiesta viene esplicitamente evocato. Sulla copertina, oltre al nome dell'autrice e al titolo, risaltano in alto alcuni sintagmi, creati sulla falsariga dei titoli di cronaca, che condensano la vicenda: «un agguato di mafia»; «oggi, in Sicilia»; «un bambino sopravvissuto». La quarta di copertina è ancora più esplicita: in alto, la definizione emblematica «Una storia di mafia raccontata ai ragazzi» è seguita da una citazione di Don Luigi Ciotti che commenta positivamente il romanzo, «Ben vengano i libri come questo [...] che aiutano a capire, a prendere coscienza, a non essere indifferenti». Infine, sotto la citazione di Don Ciotti, che ha chiara funzione di legittimazione del valore politico e sociale dell'opera, si trova un estratto significativo del romanzo, sempre relativo al tema della cultura mafiosa in Italia e alla difficile testimonianza dei bambini, che si conclude con la risoluzione del protagonista di non denunciare i propri carnefici: «Santino sollevò le palpebre con aria sorniona. Col cavolo che parlo, dice il suo sguardo. Mica sono un infame».

Tutti questi elementi nella parte più visibile del peritesto sembrano destinare il romanzo ai bambini e ragazzi, più che agli adulti, e tendono al tempo stesso a collocarlo nell'ambito del romanzo di cronaca, del romanzo "vero", dalle ambizioni politiche e sociali prima che letterarie.

---

<sup>7</sup> Questo genere romanzesco legato all'attualità e alla cronaca, spesso vicino al reportage giornalistico e dal forte impianto etico, vanta alcuni esempi recenti di grande pregio, quali *Gomorra* di Roberto Saviano e *Per questo mi chiamo Giovanni*, di Luigi Garlando, entrambi centrati sul tema della mafia e destinati il primo a un pubblico di adulti, il secondo ai ragazzi. A tal proposito, è interessante osservare quanto la stessa editoria s'interrogò su questo filone recente, come testimoniato da una tavola rotonda dal titolo "I libri che fanno paura. La narrativa di inchiesta dopo Gomorra", svoltasi nel 2008 nell'ambito della Fiera dell'editoria indipendente "Più libri più liberi".

La morte è evocata indirettamente attraverso alcune espressioni dense di riferimenti all'attualità italiana, quali "agguato", "un bambino sopravvissuto", "criminalità", "corruzione", "illegalità", "complicità".

Il risvolto sinistro ne rivendica invece il valore estetico, attraverso un commento che vuol essere una riflessione metaletteraria:

Ispirato a una storia vera, un grande romanzo che affronta uno dei problemi più grandi del nostro paese, e che racconta di vittime innocenti, colpevoli solo di essere nate dalla parte sbagliata. Ma questo non è un romanzo d'inchiesta o una biografia: è una storia vissuta ad altezza di bambino, che solo un'autrice come Silvana Gandolfi poteva raccontare.

Si assiste dunque a un'evocazione del genere («una storia vera»), negato al fine di valorizzare le qualità letterarie del romanzo («ma questo non è un romanzo d'inchiesta o una biografia»), il che pone le premesse per una lettura *crossover*. La morte è ancora una volta associata al fenomeno mafioso attraverso l'espressione "vittime innocenti", ma viene anch'essa in qualche modo nobilitata grazie al punto di vista adottato, «una storia ad altezza di bambino», e alla penna illustre che lo ha adattato alla pagina, «un'autrice come Silvana Gandolfi».

La versione francese del romanzo è pubblicata nel 2011 da una casa editrice indipendente e di recente fondazione, Les grandes personnes. Si tratta anche in questo caso di un volume curato, ma con un peritesto più semplice ed essenziale rispetto a quello italiano. Sulla quarta di copertina si può leggere un accenno alla trama sulla falsariga del testo italiano presente sul risvolto sinistro, anche se con qualche dettaglio in più. In particolare si precisa che Santino è sopravvissuto a un regolamento di conti e che dovrà testimoniare davanti a un giudice: la morte è dunque evocata in maniera decisamente più esplicita. Segue una sorta di riflessione critica:

Inspiré de faits réels, un roman qui évoque la terrible réalité de la Mafia, qui donne une voix aux victimes innocentes. Superstition, loi du silence, corruption, justice sont autant de thèmes de ce Gomorra pour les jeunes, qui demeure avant tout une histoire vécue à hauteur d'enfant.

Il tono è simile a quello del risvolto italiano, anche se meno celebrativo, e tende ancora una volta a nobilitare il genere dopo averlo evocato. In effetti, sebbene il romanzo sia dapprima definito un "Gomorra" per il pubblico giovanile, la locuzione avverbiale "avant tout" chiarisce che esso va innanzi tutto considerato un'opera narrativa («une histoire») vissuta e raccontata da un bambino. Nell'insieme, la quarta ci sembra concepita per i lettori adolescenti e si rivolge loro con una certa franchezza, senza cadere nella tentazione *crossover*. La morte appare legata all'universo mafioso, ma illuminata in modo diverso e più profondo in quanto narrata «à hauteur d'enfant».

Infine, la quarta di copertina è completata da una breve biografia di Silvana Gandolfi, necessaria per presentare l'autrice a beneficio del lettore francofono, e dalla menzione del nome della traduttrice, a dimostrazione di un impegno per una maggiore visibilità dei traduttori per bambini che è più unico che raro nel panorama della letteratura per l'infanzia.

Nei due esempi analizzati, emerge dunque la tendenza a valorizzare e al tempo stesso a negare il genere testuale, esitando fra logiche e obiettivi antagonisti. La rivendicazione del genere sembra volta principalmente ad attrarre la curiosità dei giovani lettori, mentre la sua negazione tende a rassicurare i "mediatori" della letteratura per ragazzi circa la qualità dei romanzi in questione, nonché a presentarli in chiave *crossover*. Infine, in questi esempi, anche la rappresentazione della morte oscilla fra mero *topos* di un determinato genere, elemento scatenante dell'azione che in quanto tale non suscita quasi più dolore o indignazione, e una concezione più complessa, che le restituisce tutta la sua drammaticità e profondità.

La differenza fra i romanzi italiani e francesi risiede allora prima di tutto nel numero e nella complessità degli elementi peritestuali: sia che si tratti del testo di partenza sia nel caso di una traduzione, il peritesto italiano appare tendenzialmente più ricco. La valorizzazione e la negazione del genere investono spazi diversi, il che contribuisce ad accentuare la vocazione *crossover* di queste opere, confermata dall'assenza dell'indicazione della fascia d'età. Nelle edizioni francesi, invece, il peritesto è più essenziale e in genere si concentra sulla quarta di copertina, il che fa sì che affermazione e negazione del genere coesistano in uno stesso spazio



testuale, e si rivolgano principalmente al pubblico designato, ovvero al giovane lettore, senza tuttavia negare del tutto la vocazione *crossover* dei romanzi.

### 5.3 La morte come trasformazione

Fra le strategie più adottate per presentare la morte ai bambini è possibile annoverare la trasposizione simbolica, sotto forma di metafora e all'insegna della trasformazione.

Come già accennato, si tratta di un approccio al tema della morte che contraddistingue soprattutto i libri per la prima infanzia e per l'età scolare, e che s'incontra più raramente nella letteratura destinata agli adolescenti. Un caso emblematico è rappresentato in questo senso da un celebre romanzo di Angela Nanetti, *Mio nonno era un ciliegio*, pubblicato nel 1998 da Einaudi Ragazzi per bambini a partire dai 9 anni, e tradotto in francese nel 2005 da Flammarion, all'interno della collana "Castor Poche". Il romanzo narra la storia dell'intenso rapporto fra il piccolo Tonino e il nonno "di campagna", che nel corso della narrazione si ammala e muore. Ma la storia ruota anche attorno al ciliegio che si trova nel giardino del nonno, perché proprio quel ciliegio rappresenta, metaforicamente, la possibilità di continuare a esistere dopo la morte. Infatti Tonino pensa che «se non si muore finché uno ti vuole bene, come aveva detto il nonno, visto che la persona morta non si vede, vuol dire che si trasforma. E se si trasforma, sceglie per forza di diventare qualcosa che a lei, prima, piaceva molto» (Nanetti, 2009: 56-57). E il bimbo è profondamente convinto che il suo amato nonno non possa che "trasformarsi" nel ciliegio del suo giardino.

A dispetto della profondità di questo romanzo, che affronta il tema della morte in maniera poetica, le svariate edizioni proposte da Einaudi evitano tutte di esplicitare sulla quarta di copertina che si tratta della storia di un nonno che muore trasformandosi agli occhi del suo nipotino in un ciliegio. E che il bambino riuscirà a elaborare il lutto e a coltivare la memoria del nonno proprio lottando strenuamente per difendere l'albero dal pericolo di essere abbattuto. Sulla quarta di copertina dell'edizione più diffusa, all'interno della collana "Storie e rime", si può leggere, in effetti, dopo una breve citazione in cui Tonino presenta i suoi nonni, che

incomincia così questo libro straordinario che parla di un nonno straordinario e di un ciliegio, dell'oca Alfonsina e di suo marito Oreste, della nonna Teolinda e delle sue "cose" morbide; e di un bambino, che non dimentica il nonno "matto" che si arrampicava sugli alberi e che lo ha reso tante volte felice.

Benché in un certo senso questo breve commento esponga tutti gli elementi del romanzo, alludendo implicitamente alla morte attraverso la negazione del verbo dimenticare (Tonino «non dimentica» il nonno), ma anche attraverso l'uso dell'imperfetto e del passato prossimo per evocare le azioni del nonno e il suo ruolo nella vita del bambino, il quadro tratteggiato rimane molto vago. Manca, in particolare, ogni allusione esplicita alla relazione fra il nonno e il ciliegio e all'idea della morte come trasformazione, mentre il testo si perde in un elenco piuttosto lungo di personaggi marginali.

In un'altra edizione pubblicata nel 2009, fuori collana, la quarta di copertina è ancora più essenziale. Dopo una breve citazione relativa alla nascita della mamma di Tonino e al ciliegio, il testo termina con il commento «un nonno speciale, un ciliegio per amico; una storia che vi farà ridere e piangere e che non dimenticherete». Si tratta dunque ancora una volta di un testo allusivo, che richiama alcuni aspetti della narrazione, senza tuttavia permettere al potenziale lettore d'inferire la tematica trattata e soprattutto il punto di vista adottato. Il fatto di evocare il nonno e il ciliegio uno accanto all'altro, e la presentazione in chiave antropomorfa dell'albero («un ciliegio per amico») lasciano intuire che essi siano in qualche modo legati, ma senza precisare in che modo, mentre al tema del dolore e della morte si fa solo un breve cenno attraverso la considerazione banalizzante «una storia che vi farà ridere e piangere».

Rispetto alle edizioni italiane, la quarta di copertina della versione francese è invece tutta giocata sulla trama, e termina in una domanda finale alla quale solo la lettura può permettere di rispondere:

Le grand-père de Tonino est un drôle de bonhomme. Il grimpe aux arbres comme personne, a une oie de compagnie, et surtout adore Félicien, le cerisier de son jardin! Tonino aime lui rendre visite.

Un jour, le cerisier est menacé par un projet de construction. Tonino et son grand-père sont décidés à se battre. Mais ce dernier est de plus en plus fatigué...

Tonino saura-t-il sauver Félicien ?

Malgrado la presenza di qualche dettaglio in più rispetto alla quarta di copertina delle edizioni italiane, anche in questo caso il tema della morte è solo vagamente accennato grazie alla presenza, prima dell'aggettivo "fatigué", della locuzione avverbiale "de plus en plus", che allude alla malattia. Al contrario, il tema della trasformazione è quasi completamente eluso: è evidente che il ciliegio svolge un ruolo importante nella narrazione, ma il motivo di tale rilievo non è esplicitato.

L'esempio menzionato sembrerebbe allora indicare una tendenza dell'editoria italiana e francese, già sottolineata, a non mettere in risalto nel peritesto il tema della morte come trasformazione quando si tratta di romanzi rivolti all'età scolare, tradendo il timore di presentare un libro che tratta una tematica difficile per quello che è, e preferendo puntare su altri aspetti meno problematici. E benché le quarte di copertina analizzate si rivolgano direttamente al bambino con parole a lui comprensibili, è probabile che esse si rivolgano anche, implicitamente, all'adulto prescrittore, che potrebbe non approvare la scelta di un libro ritenuto troppo triste.

Nel caso in cui il tema della morte come trasformazione sia centrale nei romanzi rivolti, invece, a lettori adolescenti, le strategie peritestuali appaiono diverse. Si può citare a tal proposito un celebre romanzo scritto nel 2000 da Silvana Gandolfi, *Aldabra, la tartaruga che amava Shakespeare*, in cui il personaggio centrale, l'anziana nonna della bambina narrante, si trasforma in una gigantesca tartaruga marina per sfuggire alla morte. Attraverso la metamorfosi viene introdotto, in maniera mediata, il tema del distacco: infatti madre e figlia saranno costrette a portare la tartaruga ad Aldabra, un atollo dell'Oceano Indiano, dovrà potrà "vivere" in pace, secondo l'epilogo metaforico di questo romanzo, volto a trasmettere l'idea di una forma di esistenza felice anche dopo la morte.

Quest'opera di Silvana Gandolfi è stata pubblicata dalla Salani dapprima fuori collana, in una veste editoriale *crossover*, per poi essere riedita nella collana "Gl'istrici" con le illustrazioni di Fabian Negrin, connotandosi più chiaramente come romanzo per ragazzi. La prima edizione, che è stata a lungo presente sul mercato editoriale, presenta una quarta di copertina che, sin dalla prima ristampa, nel 2001, consiste in una lista di estratti di recensioni di critici e scrittori per l'infanzia con un'evidente funzione di legittimazione e consacrazione del romanzo. Sul risvolto sinistro viene invece esplicitamente evocato il tema di quest'opera:

"Il trucco per farla in barba alla morte è trasformarsi", dice la nonna alla nipote nella prima parte di questo romanzo. E a tutto si pensa tranne al tipo di trasformazione e alla sorpresa, all'allegria, allo straordinario che vi sono connessi.

È stupefacente quanta complessità si celi in questo breve romanzo: la lenta trasformazione della vecchiaia, dolorosa in altri casi, qui diventa un recupero di vitalità. E il libro invita a valorizzare le infinite risorse che la fantasia ci mette a disposizione. Questa è la qualità particolare di Silvana Gandolfi: raggiungere, attraverso trame e avventure coinvolgenti, temi profondi e simbolici, come avviene nei suoi precedenti romanzi.

La trasformazione è qui associata ad alcuni sostantivi – "sorpresa", "allegria", "straordinario" – che la configurano come un evento positivo e vitale. Si tratta cioè di riconsiderare in un'altra luce la «lenta trasformazione della vecchiaia, dolorosa in altri casi» (e che prelude alla morte), ripensandola come fonte di nuova vita. Inoltre, il riferimento alle risorse della fantasia e ai temi profondi e simbolici sottolinea con chiarezza la valenza metaforica del romanzo. Il testo del risvolto è riproposto anche sulla quarta di copertina della riedizione all'interno della collana "Gl'istrici", che in tal modo non perde completamente la sua vocazione *crossover*, malgrado la collocazione in una fascia d'età indicata in maniera più precisa.

Nel 2003 *Aldabra* è stato tradotto in francese da Seuil jeunesse, fuori collana. Benché il peritesto sia sobrio ed essenziale, la quarta di copertina appare interessante e ben costruita. A sinistra, si può leggere l'estratto di

un passaggio significativo del romanzo, in cui la nonna confessa di avere nostalgia per Aldabra:

- Pourquoi es-tu nostalgique, mamie? Demandai-je en reprenant la conversation de la veille. [...]
- ALDABRA ME MANQUE, écrivit-elle en lettres énormes. [...]
- Comment peut-on éprouver de la nostalgie pour un endroit où l'on n'est jamais allé?
- C'EST COMME ÇA!, fut sa seule réponse, accompagnée d'un de ses profonds souffles marins.

Il tema della metamorfosi compare in filigrana in questo dialogo grazie ad alcuni particolari: la nonna non è più in grado di parlare, ed è dunque costretta a scrivere, emettendo dei «profonds souffles marins», che evocano un tratto non più umano, bensì animale.

A destra di questo estratto, un breve testo presenta invece la trama del romanzo:

- L'astuce pour tromper la mort, c'est de se transformer.  
Tels sont les mots de la surprenante mamie Eia à sa petite fille Élisia. Et autant dire qu'ils ne sont pas à prendre à la légère puisque Élisia, qui rend chaque jour visite à son extravagante grand-mère dans sa petite maison de la Celestia, quartier ouvrier de Venise, va devenir la spectatrice inquiète et émerveillée d'une bien étrange métamorphose.  
Ou comment une vieille dame passionnée de théâtre shakespearien se glisse dans la peau d'une tortue géante de l'Archipel d'Aldabra, comment l'impensable devient réalité grâce à l'amour et l'imagination d'une jeune fille.

Nell'evocare l'intreccio, si mette dunque l'accento sull'incredibile "métamorphose". L'ultima riga è particolarmente allusiva, suggerendo una possibile chiave del romanzo – forse la storia è solo il frutto della fantasia della nipote – e al tempo stesso una sua lettura metaforica, quale trasposizione simbolica della morte raccontata attraverso il realismo magico di Silvana Gandolfi.

Più in generale, l'esempio di *Aldabra* mostra come nel caso di un romanzo per adolescenti, gli editori non abbiano esitato a focalizzare il peritesto sul tema della morte come trasformazione, ritenendo evidentemente che si tratti di un argomento del tutto accettabile per i ragazzi e prima ancora per gli adulti quali mediatori della letteratura destinata ai giovani lettori.

## Conclusioni

Volendo trarre alcune considerazioni generali dall'analisi del nostro corpus, possiamo innanzitutto osservare come il tema della morte venga declinato nei peritesti, e in particolare nelle quarte di copertina, secondo modalità differenziate, sia in relazione alle fasce d'età, che al genere testuale e al tipo di approccio prescelto nel testo stesso. Ma le strategie adottate nelle quarte non sempre sono in sintonia con il testo, e tradiscono talvolta una forte volontà di mediazione, nel tentativo di collocare il libro in un nuovo contesto culturale nonché editoriale, convincendo altresì il potenziale acquirente del valore dell'opera.

Permane un certo imbarazzo nell'affrontare il tema della morte, soprattutto nelle fasce più basse e in particolare nelle edizioni italiane, che fanno largo uso di eufemismi ed espressioni indeterminate. Tale tendenza riflette d'altronde un certo "ritardo" italiano nel pensare la tanatologia inserita nei programmi scolastici e nei percorsi formativi, in particolare in classi confrontate al tema della morte, di un adulto o di un bambino/giovane che sia. "Ritardo" che, a sua volta, può trovare una possibile causa nell'approccio italiano di tipo religioso, nonché culturale, alla questione della morte biologica, considerata come un "tabù" da superare, quasi obbligatoriamente, grazie a una riflessione sul post-morte e sul senso della vita. Basterebbe citare le cifre delle cerimonie religiose, rilevantemente superiori a quelle di riti laici, peraltro non ancora codificati.

Si assiste poi, in Italia, a una maggiore rivendicazione – attraverso estratti di recensioni, menzione di premi riportati, commenti elogiativi – della legittimità e del valore letterario dei libri che parlano di morte, tendenza meno presente nelle edizioni francesi, in ragione dello *status* più consolidato della letteratura per l'infanzia in Francia rispetto

all'Italia e del fatto che oltralpe il tabù della morte è stato maggiormente superato.

Il peritesto si conferma inoltre spazio testuale rivolto a molteplici destinatari: i giovani lettori, gli adulti come mediatori della letteratura per l'infanzia, gli adulti come veri e propri lettori. Il peritesto francese appare tendenzialmente più sobrio e meno abbondante, a fronte di un peritesto italiano più ricco e complesso, e cionondimeno più ambiguo nelle sue intenzioni e nella scelta dei destinatari.

## Bibliografia

### Testi del corpus

- A.-L. Bondoux 2003, *Les larmes de l'assassin*, Paris: Bayard Jeunesse, collana Millézime. Fascia d'età: non indicata.
- A.-L. Bondoux 2008, *Le larmes dell'assassino*, traduzione di Francesca Capelli, Cinisello Balsamo: San Paolo, collana Narrativa San Paolo Ragazzi. Fascia d'età: non indicata.
- M. Ferdjoukh 1999, *Sombres citrouilles*, Paris: L'école des loisirs, collana Médium. Fascia d'età: dai 12 ai 16 anni.
- M. Ferdjoukh 2004, *Livide zucche*, traduzione di Orietta Mori, Milano: Salani. Fascia d'età: non indicata.
- S. Gandolfi 2000, *Aldabra. La tartaruga che amava Shakespeare*, Milano: Salani. Fascia d'età: non indicata. Ripubblicato nel 2006 con le illustrazioni di Fabian Negrin, collana GI' Istrici. Fascia d'età: 9-12 anni.
- S. Gandolfi 2003, *Aldabra. La tortue qui aimait Shakespeare*, traduzione di Nathalie Bauer, Paris: Seuil jeunesse. Fascia d'età: non indicata.
- S. Gandolfi 2010, *Io dentro gli spari*, Milano: Salani. Fascia d'età: non indicata.
- S. Gandolfi 2011, *L'innocent de Palerme*, traduzione di Faustina Fiore, Paris: Les Grandes Personnes. Fascia d'età: non indicata.
- C. Honoré 1999, *Mon cœur bouleversé*, Paris: l'école des loisirs, collana Médium. Fascia d'età: dai 12 ai 16 anni.
- C. Honoré 2000, *Sottosopra*, traduzione di Maria Vidale, Trieste: Edizioni EL, collana Ex Libris. Fascia d'età: da 14 anni.
- T. Lenain 1988, *Un pacte avec le diable*, Paris: Syros, collana Les uns les autres. Fascia d'età: da 11 anni.

- T. Lenain 1997, *Patto col diavolo*, traduzione di Giampaolo Mauro, Milano: Mondadori, Collezione Shorts. Fascia d'età: da 12 anni.
- B. Masini 1998, *Se è una bambina*, Milano: Fabbri Editore. Fascia d'età: Un libro per tutte le età.
- B. Masini 2004, *Si c'est une petite fille*, traduzione di Sophie Gallo-Selva, Genève: La Joie de lire, collana Récits. Fascia d'età: non indicata.
- B. Masini 2010, *Bambini nel bosco*, Roma: Fanucci, collana Tweens. Fascia d'età: non indicata.
- B. Masini 2012, *Enfants dans la forêt*, traduzione di Françoise Liffra, Genève: La Joie de lire, collana Encrege. Fascia d'età: non indicata.
- H. Mingarelli 1993, *La lumière volée*, Paris: Gallimard jeunesse, collana Folio Junior. Fascia d'età: da 12 anni.
- H. Mingarelli 2004, *Luce rubata*, traduzione di Erminio Ferrari, Bellinzona: Edizioni Casagrande, collana Scrittori. Nessuna allusione al fatto che sia stato pubblicato in una collana per ragazzi.
- A. Nanetti 1998, *Mio nonno era un ciliegio*, illustrazioni di Anna e Elena Balbusso, Trieste: Edizioni EL, collana Storie e rime. Più volte riedito dallo stesso gruppo editoriale. L'edizione citata nel testo oltre a quella del 1998 è del 2009, illustrata da Anna e Elena Balbusso, fuori collana. Fascia d'età: da 9 anni.
- A. Nanetti 2005, *Mon grand-père était un cerisier*, traduzione di Faustina Fiore, Paris: Flammarion, collana Castor Poche. Fascia d'età: da 10 anni.
- R. Piumini 1987, *Lo stralisco*, illustrazioni di Cecco Mariniello, Torino: Einaudi, collana Libri per ragazzi. Fascia d'età: da 9 anni in poi.
- R. Piumini 1992, *La verluissette*, traduzione di Armand Monjo, illustrazioni di Alain Millerand, Paris: Hachette, collana Livre de Poche. Fascia d'età: da 9 anni in poi.
- G. Rodari 1978, *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio*, Torino: Einaudi, "Lecture per la scuola media". Riedito più volte dallo stesso gruppo editoriale in varie collane. L'edizione più diffusa è quella del 1992, con le illustrazioni di Francesco Altan, Trieste, Einaudi Ragazzi, collana "Storie e rime". Fascia d'età: da 11 anni.



- G. Rodari 2000[1987] *Il était deux fois le baron Lambert*, traduzione di Roger Salomon, Genève: La joie de lire, collana Récits. Fascia d'età: da 11 anni.
- F. Thinard 2005, *Un Boulot d'enfer*, Paris, Thierry Magnier, collana Roman 4<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> et plus. Fascia d'età: 12-13 anni.
- F. Thinard 2005, *Senza toccare terra*, traduzione di Pico Floridi, Milano, Il castoro. Fascia d'età: da 11 a 13 anni.

#### Altri testi letterari citati

- A.-L. Bondoux 2004, *La vie comme elle vient*, Paris : l'école des Loisirs, collana Médium.
- A.-L. Bondoux 2009, *La vita come viene*, traduzione di Francesca Capelli, Cinisello Balsamo: San Paolo, collana Narrativa San Paolo Ragazzi.
- A.-L. Bondoux 2009, *Le temps des miracles*, Paris: Bayard, collana Millézime.
- A.-L. Bondoux 2010, *Figlio della fortuna*, traduzione di Francesca Capelli, Cinisello Balsamo, San Paolo, collana Narrativa San Paolo Ragazzi.
- C. Clément 2012, *Où on va quand on est mort ?*, Montrouge: Bayard, collana Dis-moi ce que tu crois.
- W. Erlbruch 2007, *L'anatra, la morte e il tulipano*, Roma: Edizioni E/O, collana Il baleno.
- L. Garlando 2004, *Per questo mi chiamo Giovanni*, Milano: Fabbri, collana Narrativa Fabbri.
- L. e N. Huston 1992, *Véra veut la vérité*, Paris: l'école des loisirs.
- C. Petit 2013, *Dov'è andato il nonno*, Cinisello Balsamo: San Paolo.
- R. Saviano 2006, *Gomorra: Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, collana Strade Blu.
- G. de Taisne, V. Westerloppe, C. Asprey 2012, *Dieu, la vie, l'amour et la mort: comment en parler aux enfants et aux adolescents aujourd'hui ?*, Montrouge: Bayard.

Bibliografie sul tema della morte nella letteratura per l'infanzia

Centre Ricochet. On line

<http://www.ricochet-jeunes.org/themes/theme/226-mort-deuil>

Liber. On line

[http://www.liberweb.it/upload/cmp/Liera/Morte\\_bibliografia\\_bambini\\_ragazzi.pdf](http://www.liberweb.it/upload/cmp/Liera/Morte_bibliografia_bambini_ragazzi.pdf)

*La mort dans les livres pour enfants* 2014, Lausanne: Institut Suisse Jeunesse et Médias.

Testi teorici

- A. Antoniazzi 2009, *La morte nella letteratura per l'infanzia*, in A. Antoniazzi, A. Gasparini (a cura di), *Nella stanza dei bambini: tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, Bologna: Clueb, pp. 81-92.
- G. Arfeux-Vaucher 1994, *La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours*, Paris: Imago.
- S. Beckett 2008, *Crossover fiction*, London & New York: Routledge.
- P. Bourdieu 1991, *Le champ littéraire: avant-propos*, «Actes de la recherche en sciences sociales» (LIIIX), pp. 3-46.
- A. Cadioli 2007, *Quarta di copertina*, in A. Cadioli, G. Peresson (a cura di), *Le forme del libro: schede di culutra editoriale*, Napoli: Liguori, pp. 173-179.
- D. Castro 2000, *La mort pour de faux et la mort pour de vrai*, Paris: Albin Michel.
- R. de Carville 2009, *La littérature de jeunesse et la mort : des livres pour la dire...*, Fondation Œuvre de la Croix Saint-Simon.
- E. Crisafulli 2005, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in M. Santoro, M. G. Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 447-463.
- F. Dolto 2008, *Parler de la mort*, Paris: Mercure de France.
- C. Elefante 2012, *Traduzione e Paratesto*, Bologna: Bononia University Press.
- R. Fedriga 2005, *Gli abiti dei libri e i modi di leggere. L'evoluzione delle pratiche di lettura nell'Italia contemporanea*, in M. Santoro, M. G. Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 673-683.

- J. Y. Frías 2012, *Paratextual elements in translation: Paratranslating titles in children's literature*, in A. Gil-Bardají, P. Orero, S. Rovira Esteva (a cura di), *Translation Peripheries: Paratextual elements in translation*, Bern: Peter Lang, pp. 117-134.
- G. Genette 1987, *Seuils*, Paris: Éditions Du Seuil.
- Hamelin, *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Bologna: Hamelin Associazione Culturale.
- G. Hervé 2002, *Comment dire l'indicible*, «tdc (textes et documents pour la classe)» (DCCCXLIII), s.p.
- U. Kovala 1996, *Translations, paratextual mediation, and ideological closure*, «Target» (I), pp. 119-147.
- I. Nières-Chevrel 2009, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris: Didier.
- V. Paggi 2007, “Quella fune sottile per Terabithia: raccontare la morte oggi”, in Hamelin, *Contare le stelle*, Bologna: Clueb, pp. 101-117.
- R. Pederzoli 2012, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles: Peter Lang.
- H. Romano 2007, *L'enfant face à la mort*, «Études sur la mort» (CXXXI), pp. 95-114.
- F. Ronchetti 2012, *Per mano di fronte all'oltre. Come parlare ai bambini della morte*, Molfetta: La Meridiana.
- K. Scabello-Garbin 2010, *Perdita, lutto e distacco lungo i sentieri letterari*, in D. Lambello-Soffiato (a cura di), *Novel e romance: strumenti per l'analisi dei generi letterari in prospettiva pedagogica*, Milano: Clueb-Clued, pp. 53-91.
- E. Trinci 2011, *Le parole per dirlo*, «Liber» (XCII), pp. 20-24.
- C. Voglino, G. Corni, M. Varano 2012, *La pedagogia del coraggio*, Torino: Claudiana editore.

