

La traduzione dei classici per l'infanzia in una prospettiva di genere

Valeria Illuminati

Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture

Bologna
University Press

Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture

43

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.

La traduzione dei classici per l'infanzia in una prospettiva di genere

Valeria Illuminati

Bologna
University Press

Progetto Open Access Consorzio Alphabet

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10 – 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

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

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY-4.0

ISSN: 2283-8910
ISBN: 979-12-5477-060-3
ISBN online: 979-12-5477-061-0
DOI 10.30682/sitlec43

Grafica: Alessio Bonizzato
Impaginazione: Sara Celia

Prima edizione: giugno 2022

Sommario

- 11 **Introduzione**
- 25 **Capitolo 1**
I classici della letteratura per l'infanzia tra traduzione e ritraduzione
- 25 1. *What's in a name?* Classici e canoni
- 35 2. Classici e canoni per l'infanzia
- 37 2.1 Il classico per l'infanzia. Tentativi di definizione
- 48 2.2 Letteratura per l'infanzia e canone
- 62 2.3 Nuovi classici e letteratura *crossover*
- 68 3. La traduzione dei classici per l'infanzia
- 76 3.1 Traduzione e classici internazionali
- 82 4. La ritraduzione tra teoria e pratica
- 88 4.1 Perché ritradurre?
- 93 4.2 Letteratura per l'infanzia, classici e ritraduzione
- 101 **Capitolo 2**
Traduzione per l'infanzia e prospettive di genere
- 101 1. Genere e traduzione per giovani lettrici e lettori:
un incontro recente

- 103 2. La traduzione letteraria per l'infanzia: una panoramica storica
- 117 3. Genere e/in traduzione: storia, teorie e pratiche traduttive
- 123 3.1 La prospettiva storica: donne traduttrici
- 126 3.2 Miti e metafore: dalla "sessualizzazione" alla "femminilizzazione" della traduzione
- 132 3.3 La traduzione femminista tra teoria e pratica
- 139 4. Guardare alla traduzione per l'infanzia da una prospettiva di genere
- 141 4.1 Punti di contatto e immancabili differenze
- 151 4.2 Personaggi, politiche editoriali e lingua: una panoramica delle principali tematiche di ricerca

163 **Capitolo 3**

**Classici, genere e traduzione in Italia (1930-2013):
il *corpus* e l'analisi quantitativa**

- 163 1. Perché un'analisi quantitativa?
- 164 2. Il *corpus* e la selezione dei testi di partenza
- 168 3. Il database: le fonti e l'organizzazione dei dati bibliografici
- 174 4. L'analisi dei dati: alcune considerazioni metodologiche
- 178 4.1 Traduzione e adattamento: il caso della letteratura per l'infanzia
- 185 5. L'analisi: genere e traduzione
- 187 5.1 I test statistici
- 188 5.2 Traduzioni maschili e femminili: una panoramica
- 190 5.3 Le traduzioni "anonime"
- 193 5.4 Genere e traduzione: l'evoluzione diacronica

196	5.5	Lingua del testo di partenza e genere del traduttore.trice
199	5.6	Il genere dell'autore.trice e il genere del traduttore.trice
201	6.	Le traduttrici e i traduttori
206	7.	Scrittura e traduzione al femminile nella letteratura per l'infanzia
208	8.	Le collane
211	9.	Classico, genere, destinatario e (ri)traduzione: il caso di <i>Alice</i> in Italia
214	10.	Il <i>corpus</i> per l'analisi testuale: la costruzione e i criteri di selezione
214	10.1	La scelta dei testi di partenza
225	10.2	La selezione delle traduzioni italiane 1930-2013
226	10.2.1	<i>The Secret Garden</i> e le sue versioni italiane
231	10.2.2	<i>La petite Fadette</i> e le sue versioni italiane
233	10.2.3	<i>Poil de Carotte</i> e le sue versioni italiane
239		Capitolo 4
		Classici, genere e traduzione in Italia (1930-2013): l'analisi qualitativa
239	1.	Classico per l'infanzia e ritraduzione: alcune considerazioni preliminari sui testi
250	2.	La rappresentazione dei personaggi
278	3.	Le figure materne e la loro "problematicità" in traduzione
300	4.	Uso (o non uso) del maschile generico e altre considerazioni linguistiche
315	4.1	"Bambina" vs "ragazzo" e le altre asimmetrie nella rappresentazione
321	4.2	Gli interventi a livello sintattico e la visibilità dei personaggi

325 5. Il paratesto: uno spazio su cui investire?

327 5.1 Il peritesto editoriale

333 5.2 Il peritesto “esplicativo”

343 **Conclusioni: per una traduzione consapevole**

355 **Bibliografia**

355 *Corpus* analisi testuale qualitativa

356 Altre edizioni citate

360 Altre opere letterarie citate

363 Bibliografia generale

*A Fabio, che non ha mai visto questo lavoro finito
ma vive tra le sue pagine*

INTRODUZIONE

La letteratura per l'infanzia costituisce oggi una precisa produzione culturale e editoriale, riconosciuta anche in ambito accademico e critico. La sua diffusione e pubblicazione non solo sono influenzate da fattori ideologici, politici e culturali, ma devono anche necessariamente rispondere alle logiche di un mercato che sembra in piena espansione (Liber 2020; 2019; cfr. Piacentini 2019). La traduzione è da sempre parte integrante di questa specifica produzione e la accompagna fin dalle origini (cfr. Nières-Chevrel 2008). Questa centralità sembra essersi rinnovata anche in anni recenti, come dimostra l'impulso dato dall'internazionalizzazione e dalla traduzione alla crescita del settore (Piacentini 2019). Nonostante questo legame profondo, la riflessione teorica e accademica si è avvicinata alla traduzione letteraria per l'infanzia e per ragazzi solo in tempi relativamente recenti. La letteratura destinata al giovane pubblico e la sua traduzione hanno dunque occupato per lungo tempo una posizione marginale e secondaria all'interno della ricerca accademica e della critica letteraria. La margi-

nalità di questa produzione e della sua traduzione può portare quindi a risultati estremamente interessanti nell'incontro con una disciplina come gli studi di genere (Gender Studies) che si è impegnata per il riconoscimento di punti di vista, quelli delle donne, ma non solo, a lungo soffocati o inespressi in quanto ritenuti secondari e inferiori. Non più limite, ma risorsa, “[o]gni marginalità e ogni punto di osservazione diverso offrono uno spazio critico, uno spazio di riflessione e di sguardi incrociati, che aprono la strada a uno svelamento, a uno smascheramento, diventando così il punto in cui si costruisce la novità di un discorso” (Sofò 2019: xv).

La letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze è del resto ormai da tempo oggetto di studio e di indagine da parte dei Gender Studies e, prima ancora, della critica femminista. Tale interesse è sfociato in una pluralità di filoni di ricerca che hanno analizzato vari aspetti di una produzione intrinsecamente e definitivamente complessa: dall'analisi delle rappresentazioni identitarie (femminilità, mascolinità, identità non binarie, ecc.), passando per i rapporti di genere e i modelli proposti, in un percorso fortemente interdisciplinare, gli ambiti di indagine sembrano testimoniare la fertilità del rapporto tra letteratura per l'infanzia e prospettive di genere¹. A un primo momento di analisi volto soprattutto a denunciare la misoginia dei testi si è infatti affiancata poi una seconda fase di scrittura e produzione di testi per l'infanzia “di genere”. In anni recenti, la produzione letteraria destinata al pubblico di giovani lettrici e lettori ha cercato infatti di rispondere ai cambiamenti storici, sociali e culturali in atto e, anche sotto la spinta di questa prolifica riflessione critica, ha cercato di fornire a bambine e bambini, ragazze e ragazzi nuove strade da percorrere per costruire la propria identità, aprendosi a nuove e diverse rappresentazioni del femminile, del maschile e delle identità LGBTQ+. Un tentativo testimoniato dalla

¹ Per un approfondito stato dell'arte degli studi sulla letteratura per ragazze e ragazzi in prospettiva di genere, si veda Pederzoli (2021). Il saggio offre anche un interessante sguardo comparato sulla loro evoluzione nel contesto italiano, anglofono e francofono. A titolo esemplificativo della ricchezza della ricerca in materia, si vedano Gianini Belotti (2008 [1973]); Zipes (1993); Lyon Clark, Higonnet (1999); Brugeilles, Cromer I., Cromer S. (2002); Paul (2005); Lipperini (2010 [2007]); Hateley (2011); Hintz, Tribunella (2013); Connan-Pintado, Béhotéguy (2014; 2017); Baccolini, Pederzoli, Spallaccia (2019a).

nascita di case editrici indipendenti che potremmo definire militanti, impegnate a offrire non solo una rappresentazione paritaria dei generi, ma anche a testimoniare la pluralità delle esperienze che bambine e bambini, ragazze e ragazzi si trovano a vivere oggi². E l'importanza di una riflessione di genere sulla produzione letteraria e culturale che si rivolge al giovane pubblico, nonché su tutto ciò che gravita attorno a tali prodotti, è stata più volte ribadita dall'osservazione di quanto accade in seno alla società italiana, dove il rapporto tra letteratura per l'infanzia e genere all'interno di percorsi educativi, ma non solo, è stato ripetutamente e violentemente messo sotto accusa:

Italy and many other European countries (e.g., France, Spain, Bulgaria, Poland, and Hungary) have witnessed an increasing hostility towards gender equality, which has been re-branded as “ideology of gender”. This term is a rhetorical device that has been used extensively across Europe by a galaxy of reactionary forces to contest the concept of gender itself, as well as to thwart the implementation of any gender-positive intervention, and to delegitimize feminist and LGBTQ+ stances. (Baccolini, Pederzoli, Spallaccia 2019b: 19)

Lo spettro della cosiddetta “teoria del gender” è stato infatti evocato a più riprese dai detrattori e strumentalizzato a livello mediatico e politico, portando a episodi come la messa al bando dalle scuole di una lista di 49 libri da parte del sindaco di Venezia Luigi Brugnaro nell'estate 2015. Un episodio tra i più emblematici che si accompagna a tante altre manifestazioni di ostilità nei confronti di testi, percorsi, progetti e attività culturali che si pongono l'obiettivo di promuovere la parità di genere, combattere gli stereotipi, la violenza di genere, l'omofobia e la transfobia, ecc., partendo dall'educazione delle giovani generazioni (cfr. Baccolini, Spallaccia, Pederzoli 2019b; Spallaccia 2020; 2019). Non va dimenticato infatti che in tutti questi casi i fenomeni che si

² Si possono citare ad esempio le case editrici italiane Settenove, EDT-Giralangolo (collana “Sottosopra”), Lo Stampatello, Matilda Editrice e quelle francesi Talents Hauts e La ville brûle.

vorrebbero contrastare attraverso progetti variamente incentrati sul genere hanno conseguenze importanti sulla nostra società, anche in termini economici. La letteratura per l'infanzia può quindi svolgere un ruolo decisivo in questo più ampio percorso educativo e culturale e può aiutare a combattere stereotipi e pregiudizi.

L'attenzione dedicata dagli studi di genere alla produzione letteraria per il pubblico più giovane è quindi ormai in larga misura consolidata e spazia tra vari ambiti disciplinari (sociologia, pedagogia, letteratura). A fronte di una simile attenzione, l'interesse per lo studio della traduzione di questa produzione da una prospettiva di genere è ancora limitato. Eppure, tra traduzione per l'infanzia e prospettive di genere i punti di contatto non mancano. Basti pensare al ruolo della letteratura per l'infanzia e della sua traduzione nel fornire alle donne una modalità di accesso alla scrittura, al mondo editoriale e alla sfera pubblica più in generale (cfr. Elefante 2012a; Nières-Chèvreil 2009). La letteratura per l'infanzia è stata inoltre spesso considerata come un ambito prettamente femminile e da destinare alle donne in virtù delle loro supposte capacità di cura e educazione innate (cfr. Lundin 2004). La teoria della traduzione femminista ha sottolineato inoltre a più riprese come la traduzione abbia rappresentato un modo per inscrivere la voce femminile all'interno del mondo editoriale (cfr. Simon 1996; Delisle 2002). Le donne, la traduzione e la letteratura per l'infanzia sembrano quindi essere accomunate da una marginalità che può trasformarsi in una risorsa e in una ricchezza, e offrire prospettive nuove e inedite. Ad avvicinare traduzione femminista e traduzione per ragazzi.e, pur nelle sostanziali differenze che le caratterizzano, sono inoltre le finalità didattico-pedagogiche di cui sono investite le due pratiche, una comune consapevolezza del ruolo di mediazione di chi traduce, una concezione della traduzione favorevole alla manipolazione del testo di partenza e una spiccata attenzione all'aspetto ritmico e musicale della lingua (cfr. Pederzoli 2011a; Elefante 2012a).

Tra traduzione letteraria per l'infanzia e traduzione in prospettiva di genere esistono dunque effettivi punti di contatto e lo studio di tali rapporti è emerso come ambito di ricerca solo recentemente. Se i primi sporadici studi risalgono all'inizio degli anni Duemila, come si avrà modo di approfondire, la maggior parte dei contributi è stata pubblicata nell'ultimo decennio. A livello teorico, inoltre, manca ancora

un'elaborazione organica per un approccio di genere alla traduzione dei testi destinati al giovane pubblico. Infine, nonostante un timido aumento degli studi in materia dopo il 2010, in generale, tanto in Italia quanto negli altri paesi, si registra una scarsità di pubblicazioni in questo ambito, in cui molto può, presumibilmente, essere ancora scritto. La scarsità di contributi in materia e la volontà di fornire nuovi strumenti di riflessione costituiscono il punto di partenza da cui è stata sviluppata la ricerca. Se la traduzione della letteratura per l'infanzia, dunque, ha progressivamente ottenuto un riconoscimento teorico e accademico, l'integrazione delle prospettive di genere al suo interno sembra offrire, sull'esempio di quanto accaduto con la critica letteraria femminista applicata alla produzione letteraria per l'infanzia, interessanti prospettive di ricerca. Il presente lavoro nasce quindi dalla consapevolezza della scarsità di contributi appena descritta e dalla convinzione che la letteratura per l'infanzia e la sua traduzione possano essere un motore di cambiamento, proponendo nuove rappresentazioni, modelli e ruoli di genere.

La ricerca vuole indagare i punti di contatto tra la traduzione della letteratura per l'infanzia e la traduzione in prospettiva di genere, in particolare la teoria della traduzione femminista, a partire da un *corpus* costituito da alcuni classici per l'infanzia francesi e inglesi tradotti in italiano. L'analisi diacronica e comparativa mira a rintracciare le strategie linguistiche, testuali e paratestuali messe in atto nel processo traduttivo in relazione agli aspetti di genere, nonché esplorare la possibilità di tradurre prestando attenzione a tali problematiche. L'obiettivo è quello di studiare se nella traduzione dei testi destinati a giovani lettrici e lettori esista un'attenzione anche alla dimensione di genere e come e in quale misura questa si manifesti. L'ipotesi da cui siamo partiti era la possibilità che la pratica traduttiva in relazione a tali aspetti avesse conosciuto un'evoluzione e che nella traduzione dei classici fosse stata progressivamente prestata maggiore attenzione alla dimensione di genere, assecondando i cambiamenti culturali, sociali, politici e ideologici verificatisi nel periodo considerato dalla ricerca (1930-2013). Il lavoro di analisi così condotto avrebbe rivelato anche come la pratica traduttiva in relazione agli aspetti di genere si sia configurata nel tempo, portando alla luce le diverse strategie. In questo quadro, i concetti di classico per l'infanzia e di ritraduzione da una parte, e il rapporto tra

genere, traduzione e traduzione per l'infanzia dall'altra rappresentano i due grandi pilastri teorici e metodologici a fondamento della ricerca. Il concetto di classico, tanto per adulti quanto per l'infanzia, continua a essere oggetto di dibattito e la sua definizione si rivela alquanto problematica, soprattutto nel rapporto che instaura con il canone, la cui rappresentatività viene spesso messa in discussione. La definizione di "classico per l'infanzia" risulta poi particolarmente complessa, in mancanza di una definizione unica e univoca, universalmente accettata a livello internazionale. In tale operazione definitoria si incontrano, e talvolta scontrano, le necessità di attori diversi e si intrecciano le esigenze della ricerca accademica, gli interessi – anche economici – del mondo editoriale, nonché la definizione stessa di infanzia, concetto che cambia, evolve, si trasforma nel tempo. Del resto, individuare i criteri sulla base dei quali operare la classificazione, alla ricerca di un equilibrio tra successo commerciale e valutazioni di ordine estetico e letterario, non sembra semplice né immediato.

Il classico per l'infanzia eredita così, in parte, la complessità definitoria propria della letteratura per l'infanzia e legata alla ricchezza di una produzione letteraria in bilico tra pedagogia e letteratura, alla costante ricerca di un equilibrio tra finalità pedagogiche e ambizioni estetiche, nel tentativo di costruire un prodotto culturale e editoriale che risponda anche alle imprescindibili logiche commerciali e editoriali (Di Giovanni, Elefante, Pederzoli 2010b: 11). La complessità rappresenta quindi una caratteristica fondamentale di questo tipo di produzione:

qu'est-ce que l'on entend par littérature pour la jeunesse? La littérature que les adultes destinent aux enfants, indépendamment des intentions des auteurs, ou bien les livres que les enfants décident de s'approprier de façon autonome ou, encore, et c'est la conception qui prévaut aujourd'hui, les ouvrages qui sont conçus intentionnellement par les écrivains pour un public non adulte? (Di Giovanni, Elefante, Pederzoli 2010b: 11)

La questione definitoria e le diverse formulazioni che vengono utilizzate per riferirsi a questa specifica produzione celano una serie di nodi

che si impongono come tutt'altro che secondari nel dibattito. Come nota Paruolo (2014: 58-59), infatti,

ci si può chiedere se con la letteratura per l'infanzia ci si trovi dinnanzi a una scrittura *per* l'infanzia, *dell'*infanzia o *sull'*infanzia, cioè di fronte alla nostalgia degli adulti per l'infanzia. L'uso della preposizione *per*, nell'espressione italiana, suggerisce chiaramente una destinazione d'uso e a tale letteratura assegna un obiettivo da raggiungere. Da qui tutta una serie di questioni con cui fare i conti: è adatta, utile, e adeguata all'infanzia? [...] C'è chi all'espressione "letteratura per l'infanzia" ne preferisce altre quali "letteratura per l'infanzia e la gioventù", "letteratura giovanile", "letteratura per ragazzi".

La pluralità di espressioni utilizzate per indicare tale produzione traduce quindi, sul piano linguistico, una serie di questioni concettuali e teoriche centrali che incarnano proprio quella complessità cui si faceva riferimento in precedenza. Se l'uso del genitivo sassone nell'espressione inglese "children's literature" sembra circoscrivere la definizione a un'idea di possesso e rimanda pertanto a una letteratura *dell'*infanzia (cfr. Paruolo 2014: 58), il francese presenta una proliferazione terminologica simile all'italiano ("littérature enfantine", "littérature pour la jeunesse", "littérature d'enfance et de jeunesse", "littérature jeunesse", "littérature de jeunesse"), in cui si riverbera anche l'eterogeneità tanto dei destinatari in base ai quali viene definita quanto delle diverse tipologie testuali riunite sotto tale denominazione (Nières-Chevrel 2009). Non vanno poi trascurate espressioni e definizioni più recenti, quali "letteratura *young adult*" o "letteratura *crossover*", che cercando di dare conto di fenomeni recenti, soprattutto da una prospettiva editoriale, si intrecciano con la riflessione più generale sulla definizione della letteratura per l'infanzia (cfr. Paruolo 2014: 61-67).

Se il concetto di classico chiama in gioco una pluralità di fattori, analogamente la traduzione dei classici pone una serie di questioni critiche, teoriche, metodologiche e editoriali che non possono essere ignorate, a partire dalle motivazioni che spingono a tradurre o, molto più spesso,

a ritradurre un classico, senza tralasciare il problema del potenziale “doppio destinatario” adulto-bambino di testi considerati classici. Se la definizione di classico appare problematica, ancor più nel caso della produzione per l’infanzia, è innegabile che la traduzione rivesta un ruolo fondamentale tanto nella sua trasmissione quanto nella sua preservazione. Il passaggio traduttivo apre infatti il classico a una molteplicità di letture e interpretazioni non solo nel tempo, ma anche nello spazio, permettendo di costruire un repertorio di classici internazionali e di rafforzarne la permanenza nel tempo e la longevità. La traduzione del classico si singularizza inoltre nella ritraduzione, pratica traduttiva che generalmente non interessa la produzione contemporanea. Come nota Lathey (2010: 161), le motivazioni alla base della ritraduzione di un classico per l’infanzia possono essere di natura pedagogica, letteraria o commerciale, quando non una combinazione delle tre.

Se i classici costituiscono l’oggetto di indagine, l’analisi delle traduzioni è stata condotta a partire dalla riflessione teorica su genere e traduzione, facendo riferimento in particolare alla teoria della traduzione femminista. Il punto di partenza per uno studio di questo tipo, a prescindere da quanto applicato in sede di analisi effettiva, è il presupposto che la traduzione non sia mai un’azione neutrale, oggettiva, ma sia, al pari di altre attività, il prodotto di un soggetto dotato di una propria identità, anche di genere. Come afferma Susanne de Lotbinière-Harwood, “*Traduire n’est jamais neutre. C’est l’acte d’une subjectivité à l’œuvre dans un contexte socio-politique précis*” (1991: 27). Uno degli apporti fondamentali della riflessione femminista sulla traduzione è infatti proprio il riconoscimento della dimensione ideologica che permea il processo traduttivo e dei rapporti di potere messi in campo.

Analizzare da un punto di vista di genere la traduzione dei classici per l’infanzia e cercare i punti di contatto tra traduzione per ragazzi.e e teoria della traduzione femminista pone inevitabilmente una serie di difficoltà metodologiche. Innanzitutto, quando parliamo di classici per l’infanzia, e più in generale di letteratura per l’infanzia, ci troviamo di fronte a una tipologia testuale molto diversa da quella su cui la traduzione femminista è stata sperimentata e teorizzata (*l’écriture féminine*, la scrittura femminista), senza dimenticare che l’analisi delle pratiche traduttive da una prospettiva femminista e/o di genere ha privilegiato

largamente opere letterarie scritte da donne, scritti femministi o testi in cui le tematiche di genere sono centrali. Nel nostro caso, la ricerca interessa una produzione molto diversa, soprattutto in termini di destinatario, e sottoposta a una serie di vincoli che si riverberano anche sulla sua traduzione. Inoltre, nel caso dei classici, una lettura di genere della traduzione non viene applicata a una produzione militante o contemporanea, ma a un oggetto di analisi complesso. Proprio per le caratteristiche del classico (persistenza e permanenza nel tempo), in sede di analisi occorre tener presente tanto l'evoluzione delle norme traduttive, direttamente chiamate in causa nella loro specifica realizzazione testuale, quanto i cambiamenti storici, sociali e culturali, che inevitabilmente hanno influenzato sia la traduzione sia la ricezione e diffusione dei testi. Se da una parte applicare una lettura di genere alle traduzioni dei classici costituisce una sorta di sfida, dall'altra vale la pena ricordare la loro importanza, il loro impatto e la loro diffusione, assicurati proprio dallo *status* di classico.

Come anticipato, lo studio si iscrive in una dimensione diacronica e comparativa e considera una selezione di traduzioni italiane di classici francesi e inglesi pubblicate tra il 1930 e il 2013. In questo arco temporale esteso, il 2013 è stato fissato come limite temporale per ragioni pratiche, mentre la scelta del 1930 è finalizzata a creare una cornice abbastanza ampia per l'analisi diacronica. Nello specifico, la scelta nasce dalla volontà di tener conto dei profondi cambiamenti sociali, culturali, ideologici e politici che si sono prodotti nelle società occidentali a partire dagli anni Sessanta e Settanta, sulla spinta del movimento operaio, del movimento studentesco, del femminismo della seconda ondata, ecc. Verosimilmente, tali trasformazioni hanno influenzato anche la produzione culturale e letteraria e il mondo editoriale. Anticipando il limite temporale rispetto ai fenomeni socio-culturali appena descritti, si può cercare di capire meglio cosa sia cambiato, come e in che misura, avendo una sorta di riferimento antecedente. Nel compiere tale operazione, si era pienamente consapevoli del fatto che a partire dagli anni Trenta nell'editoria italiana la censura inizia ad essere applicata in modo sistematico.

L'indagine del rapporto tra genere e traduzione dei classici per l'infanzia si articola in due momenti distinti, ma complementari, che restituiscono la complessità dei legami tra genere e traduzione letteraria

per l'infanzia. All'analisi quantitativa condotta su un *corpus* composto da otto testi di partenza, quattro in lingua francese – *La petite Fadette* (1849) di George Sand, *Sans Famille* (1878) di Hector Malot, *Poil de Carotte* (1894) di Jules Renard, *La guerre des boutons* (1912) di Louis Pergaud – e quattro in lingua inglese – *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, *Little Women* (1868) di Louisa May Alcott, *Anne of Green Gables* (1908) di Lucy Maud Montgomery, *The Secret Garden* (1911) di Frances Hodgson Burnett – considerati classici della letteratura per l'infanzia, segue infatti un'analisi qualitativa testuale, condotta su alcune delle traduzioni italiane pubblicate per il periodo considerato nella ricerca (1930-2013) per tre dei testi di partenza selezionati. A partire dal primo *corpus* ne è stato quindi ricavato un secondo, costituito da *La petite Fadette*, *Poil de Carotte* e *The Secret Garden* e da una selezione di quindici traduzioni italiane individuate secondo specifici criteri. Se l'analisi testuale qualitativa dà conto delle strategie con le quali si realizza testualmente il rapporto tra genere e traduzione, l'analisi quantitativa traccia un quadro della presenza di traduttrici e traduttori all'interno di quel settore specifico della produzione letteraria per l'infanzia rappresentato dai classici.

Il volume comprende quattro capitoli, seguiti da una nota conclusiva, e si articola in due parti simmetriche, una teorica e una di analisi delle prassi traduttive. Il primo capitolo è dedicato alla riflessione sul complesso concetto di classico per l'infanzia e allo stretto rapporto che lo lega alla (ri)traduzione. Dopo aver fornito un quadro dei principali tentativi di definizione del classico e aver presentato le problematiche critiche, teoriche e metodologiche connesse, l'attenzione si concentrerà sulla traduzione e sulle altre modalità di trasmissione del classico per l'infanzia a livello internazionale. La parte finale del capitolo è dedicata invece alla ritraduzione come concetto teorico e pratica, testuale e editoriale, che contraddistingue la traduzione del classico. In particolare, guarderemo come tale pratica si configuri all'interno della traduzione della letteratura per l'infanzia.

Il secondo capitolo cerca di tracciare un quadro della riflessione in materia di genere, traduzione e traduzione della letteratura per l'infanzia. Da una parte verranno quindi delineati il percorso storico della riflessione su genere e traduzione e la sua evoluzione, dall'altra ci si concentrerà sulla traduzione della letteratura per l'infanzia e sull'evolu-

zione del dibattito traduttologico che la riguarda, con una particolare attenzione agli studi che hanno adottato una prospettiva di genere.

Il terzo capitolo apre la parte pratica della ricerca ed è dedicato all'analisi quantitativa. Dopo aver illustrato nel dettaglio i criteri di selezione dei testi di partenza e le modalità di costruzione del database su cui è stata condotta la ricerca, vengono riportati i risultati dell'analisi, il cui obiettivo principale è quello di fornire un quadro dell'evoluzione della pratica traduttiva nella letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere. Il rapporto tra genere e traduzione è indagato rispetto a tre elementi principali: l'evoluzione diacronica delle traduzioni in base al genere di chi traduce; eventuali differenze in relazione al genere di chi traduce a seconda della lingua di partenza; l'esistenza di una relazione tra il genere dell'autore/trice del testo di partenza e il genere di chi traduce. La seconda parte del capitolo è invece dedicata al *corpus* per l'analisi testuale. Per ragioni di natura pratica, considerata anche la pubblicazione in open access del volume, il database contenente il *corpus* utilizzato per l'analisi quantitativa è disponibile sul sito dell'editore, mentre i testi sottoposti ad analisi qualitativa sono riportati nella bibliografia finale, insieme alle altre edizioni citate.

Il quarto capitolo raccoglie infine i risultati dell'analisi condotta sulle traduzioni italiane da una prospettiva di genere. In particolare, attraverso una serie di esempi, verranno illustrate le tendenze riscontrate nella traduzione dei classici all'interno del *corpus* in relazione agli aspetti ritenuti rilevanti. Le riflessioni scaturite dal lavoro condotto e le strategie individuate sono state raggruppate attorno a quattro focus principali: la rappresentazione dei personaggi, la rappresentazione delle figure materne e la loro "problematicità", considerazioni di natura più strettamente linguistica e il paratesto come spazio su cui investire. In chiusura, vengono proposti alcuni spunti di riflessione, emersi a partire dal lavoro condotto, su come potrebbe configurarsi una pratica della traduzione letteraria per l'infanzia *gender-sensitive*. Il volume vuole anche sensibilizzare chi traduce e pubblica testi per l'infanzia e per ragazzi, e non solo alle questioni di genere, ma anche alle conseguenze che spesso le scelte e le strategie traduttive hanno in termini di rappresentazioni identitarie, linguaggio, stereotipi, ecc. L'intento è quindi di fornire degli strumenti di riflessione, anche oltre le mura accademiche,

per accompagnare chi traduce verso una maggiore consapevolezza delle implicazioni di genere della pratica traduttiva.

Coerentemente con le tematiche affrontate e con l'approccio adottato nella ricerca, si è scelto di utilizzare un linguaggio quanto più possibile inclusivo. Tale scelta è stata compiuta nella consapevolezza che l'uso di tale linguaggio incontra ancora forti sacche di resistenza e che anche il dibattito sulle diverse strategie da utilizzare è molto acceso, non solo in ambito accademico ma anche nella società, in particolare a livello mediatico. In questo contesto, sono state operate necessariamente delle scelte e nel volume le diverse strategie di scrittura inclusiva vengono utilizzate alternativamente al fine di garantire la leggibilità del testo. Oltre a formulazioni neutre e a termini collettivi che non marcano il genere, si è fatto uso del raddoppiamento. Sempre nell'ottica di favorire la leggibilità del testo, al posto dello *splitting* verrà utilizzato il punto seguito dalla desinenza femminile della parola (ad esempio "traduttore.trice"), una strategia diffusa nella lingua francese. Rimangono all'interno del volume alcuni casi in cui viene utilizzato il maschile generico. Per quanto si sia cercato di limitarlo al massimo, anche tale ricorso risponde a esigenze di leggibilità e scorrevolezza del testo.

Ringraziamenti

Questo volume è il frutto di un lavoro di ricerca iniziato negli anni del dottorato e arricchitosi di spunti, letture e contaminazioni. Grazie a tutte le persone che mi hanno guidato, consigliato e sostenuto in questi anni e con le quali ho avuto e ho la fortuna di collaborare. Grazie in particolare a Chiara Elefante per la fiducia, il sostegno e la pazienza, a Raffaella Baccolini per il costante incoraggiamento e per aver sempre trovato una parola e un sorriso per me, a Roberta Pederzoli per l'ascolto, i consigli e gli spunti preziosi, a Beatrice Spallaccia, compagna pluriennale di questo lungo viaggio. Grazie per la vostra amicizia e per avermi fatto ritrovare la strada quando mi ero persa. Grazie anche a Katrin Wehling-Giorgi, Licia Reggiani, Chiara Denti, Adriano Ferraresi, Maria Letizia Montanari e al gruppo di ricerca Almaidea: Sara Amadori, Raffaella Baccolini, Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli, Beatrice Spallaccia, Raffaella Tonin, Elizabeth Whitaker.

Una parte di questo lavoro non sarebbe stata possibile senza la collaborazione delle bibliotecarie e dei bibliotecari di tutta Italia, che hanno risposto con pazienza e precisione alle mie e-mail. A loro va la mia profonda gratitudine per avermi permesso di recuperare i dati mancanti e completare l'analisi quantitativa.

Grazie a chi è mi stato accanto in questo lungo percorso, dentro e fuori l'università, donandomi tempo, ascolto, sostegno, ma soprattutto sorrisi e risate: Silvia, Sergio, Francesca, Jannis, Laura, Laura, Chantal. Grazie infine, sempre, alla mia famiglia, la mia forza e le mie radici, per il sostegno incondizionato e per la pazienza infinita. Grazie ai miei genitori per avermi regalato libertà, indipendenza e curiosità. Grazie alle mie sorelle, così diverse eppure così uguali, pezzi complementari senza i quali la vita sarebbe incompleta. Grazie a mia nonna e alla sua infinita forza di volontà.

Il mio ultimo pensiero va a chi oggi non c'è più, ma ha tanto creduto in me. Dentro questo libro ci siete anche voi.

.

CAPITOLO 1

I CLASSICI DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA TRA TRADUZIONE E RITRADUZIONE

1. *What's in a name?* Classici e canoni

In un momento storico in cui si assiste a una proliferazione del termine “classico”, il cui utilizzo, sia come aggettivo sia come sostantivo, trascende la sfera strettamente letteraria per investire altri settori della produzione culturale, quali il cinema o la musica, fino a raggiungere semplici beni di consumo – bibite, abiti, strumenti tecnologici, ecc. – (cfr. Viala 1992: 6), cercare di definire un concetto che si fa di conseguenza sempre più sfuggibile diventa fondamentale. L'operazione, del resto, non costituisce un mero esercizio accademico di ricerca critica e letteraria, ma si impone quasi come necessaria se si considera che tale proliferazione rischia di svuotare completamente la parola del suo significato e soprattutto di cancellare quel valore aggiunto implicito nel suo utilizzo, quell'idea di eccellenza in grado resistere al passare del tempo (Hunt 2011: 46)¹.

¹ Peter Hunt (2011) sottolinea come “one problem [...] is that ‘classic’ is one of

Tentare di definire il concetto di classico e tracciarne l'evoluzione può aiutare allora a raggiungere una maggiore comprensione e consapevolezza del termine, del suo significato e delle implicazioni legate al suo utilizzo, in particolare nell'ambito della letteratura per l'infanzia. La definizione di un *corpus* di testi ai quali è stato attribuito lo *status* di "classici per l'infanzia" si inserisce infatti all'interno di un preciso percorso di legittimazione di tale produzione. La creazione di questo "patrimonio condiviso" si manifesta inoltre in un preciso momento storico ed è realizzata da specifiche istituzioni che si sono fatte carico di tale operazione. Per comprendere le ragioni che hanno portato alla costruzione di un canone della letteratura per l'infanzia, nonché le conseguenze, talvolta problematiche e controverse, legate all'utilizzo delle etichette di classico e canone, è necessario pertanto considerare quali siano i tratti incorporati alle nozioni sottostanti.

Nel suo volume dal titolo emblematico *The Classic*, Kermode (1975) definisce i classici "old books which people still read" (43), una definizione semplice, diretta e immediata che mette in luce una delle caratteristiche fondamentali del classico: la permanenza e la persistenza nel tempo. Questa a-temporalità si accompagna ad altri tratti tradizionalmente associati alla nozione di classico quali la (presunta) universalità e, soprattutto, un'idea di eccellenza e distinzione. Il classico evoca quindi l'idea di un valore estetico e culturale superiore, dal momento che "dès qu'on dit 'classique', on range, on situe sur une échelle de valeurs : la question des classiques [...] est une question de valeurs" (Viala 1992: 6). La designazione di classico ingloba infatti fin dalle origini questa dimensione assiologica, che tende a collocare le opere – e i loro autori. trici – lungo una scala di valori e li definisce gli uni in rapporto agli altri. L'utilizzo metaforico del termine *classicus* per indicare lo scrittore

the most corrupted words in the English language. We have 'classic' Coca-Cola – meaning the original formula; 'classic' computer games – which means they are the last of the old edition, which the company is desperate to sell; 'classic' cars – this is used to mean very old cars, or very old and very good cars, but now they don't have to be either very good or very old; and of course, we now have 'instant' classics, and 'modern' classics – in every sphere from chocolate to popular music to hair-styles. The idea that a *classic* is something that has particular, outstanding virtues, and has maintained its outstanding status for a long time, has been worn away" (46).

ideale da parte di Aulo Gellio nelle *Noctes Atticae* (159 d.C.), infatti, “drew a direct link between literary and social distinction” (Lianeri, Zajko 2008: 2), collocandolo in una posizione superiore, di primo ordine (Kermode 1975: 15; Paruolo 2014: 75). Riprendendo questa metafora, Frontone rafforza ulteriormente la distinzione letteraria tra lo *scriptor classicus* – lo scrittore di alto livello, un autore le cui opere sono dotate di valore estetico e letterario e rappresenta pertanto un modello – e lo *scriptor proletarius*, lo scrittore di successo, di consumo, di massa (cfr. Paruolo 2014: 75). Si profila così una distinzione che, come si avrà modo di osservare, ha conseguenze importanti soprattutto nella definizione del classico per l’infanzia, in cui il successo popolare, di massa dei testi è stato guardato con sospetto: troppa popolarità e troppo successo, soprattutto tra i lettori e le lettrici più giovani, sono stati spesso considerati segni di inferiorità e hanno relegato i testi tra le letture per bambini.e e ragazzi.e (Beckett 2011a: 33).

Il termine *classicus* cade in disuso nel Medioevo e ricompare nel latino rinascimentale per poi passare ai volgari nazionali, arricchendosi nei secoli di nuovi significati. Così, in epoca rinascimentale, il concetto di classico si accompagna a una nuova consapevolezza temporale europea, in cui l’a-temporalità normativa del classico si inserisce nella concezione ciclica di una produzione culturale esemplare che attraverso le diverse fasi di nascita, morte e risurrezione collega antichità e Rinascimento. Tra il Seicento e il Settecento la *querelle des anciens et des modernes* contrappone, invece, tradizione classica e moderna, portando alla nascita di un nuovo concetto, quello di classico relativo. Contrapposto alla nozione di classico universale, il classico relativo si definisce come un’opera la cui perfezione doveva essere valutata in base ai parametri della propria epoca e non a quelli “universali” dell’antichità (cfr. Lianeri, Zajko 2008: 2-11). La nuova nozione di classico avrebbe portato, nei secoli successivi, allo smantellamento e alla negazione del “timeless status” (Lianeri, Zajko 2008: 11) dell’antichità e al progressivo riconoscimento della dimensione storica del classico. La connotazione sociale del classico, intrinseca nella metafora di Gellio, scompare quindi nei secoli a favore di una maggiore enfasi sull’esemplarità e l’a-temporalità delle opere. Solo nella seconda metà del Novecento la critica letteraria ha riportato alla luce il versante sociale (e quindi anche politico e ideologico) del classico, “by linking the classic to the politics of taste,

canon formation, and cultural distinction” (Lianeri, Zajko 2008: 3)². Quel che sembra contraddistinguere la nozione di classico, attraverso i mutamenti e le trasformazioni subite nel tempo, è quindi l'idea di eccellenza: è classico ciò che viene reputato di altissima qualità, è dotato di eccezionalità e il cui valore di eccellenza viene riconosciuto e mantenuto, pressoché immutato, nel tempo. Un altro tratto prominente del classico è la sua a-temporalità, la capacità di sopravvivere e di attraversare il tempo e lo spazio, adattandosi a periodi e culture diversi e lontani tra loro. Secondo Kermode (1975) questa immortalità deriva non solo da qualità intrinseche del classico, ma anche da una “openness to accommodation which keeps them [classics] alive under endless varying dispositions” (44). La capacità del classico di significare oltre le intenzioni dell'autore, consente al testo di aprirsi a una molteplicità di letture, prodotte, di volta in volta, nei diversi contesti in cui l'opera viene recepita. In questo modo, il classico cambia e mantiene la sua identità al tempo stesso (Kermode 1975: 80): il classico sopravvive perché possiede un “surplus of signifier” e i testi canonizzati “must always signify more than is needed by one interpreter or any one generation of interpreters” (Kermode 1975: 140).

Per Kermode, la permanenza del classico si ancora quindi alla pluralità di letture e interpretazioni rese possibili dalle ambiguità e dalle “indeterminacies of meaning” del testo che, amplificate dall'azione del tempo, permettono a chi legge di intervenire in maniera creativa (Kermode 1975: 134). Da questa prospettiva, la permanenza del classico si articola come tensione tra passato e presente e la sua a-temporalità riesce a conciliare queste due dimensioni. Per Eliot (1946), l'a-temporalità del classico si colloca invece su un altro piano, in un “congelamento” della dimensione temporale, nella perfezione raggiun-

² Nel tracciare la storia e l'evoluzione della nozione di classico, Lianeri e Zajko (2008: 3) notano come l'origine del termine sia interessante non solo, o non tanto, da un mero punto di vista filologico e semantico, ma soprattutto per il suo percorso storico e per le trasformazioni subite nei secoli. In questa prospettiva, non è quindi importante il fatto che il termine affondi le sue radici negli scritti di un autore romano minore, sconosciuto ai non esperti, ma come questa origine del termine abbia influito sull'evoluzione del concetto e abbia contribuito a plasmare la nozione di classico, “how classicism constructed its history by appropriating the Latin term and the concept linked to it” (Lianeri, Zajko 2008: 3).

ta dall'Impero romano in termini di maturità e civiltà. La maturità che definisce il classico consiste nel raggiungimento e nell'esaurimento di tutte le possibilità di trasformazione e cambiamento di una lingua e di una cultura, di cui Roma, come centro e autorità politica e culturale, racchiudeva in sé il potenziale e di cui Virgilio rappresenta l'emblema. Nella sua conferenza "What is a classic?" del 1944 alla Virgil Society di Londra, Eliot risponde infatti alla domanda delineando questa nozione di classico marcatamente eurocentrica e individuando in Virgilio, sintesi della cultura greca e romana, il classico per eccellenza, il classico universale, un modello da preservare e tramandare, nonché un parametro critico (Eliot 1946: 29).

In questa prospettiva, l'idea di universalità proposta da Eliot contrasta con l'a-temporalità del classico come capacità di adattarsi a periodi diversi e a culture lontane tra loro. Ignora cioè quella tensione tra passato e presente, tra permanenza e cambiamento (Kermode 1975: 42) e la conseguente capacità del classico di conciliare storicità e presente, anche grazie alla traduzione e alle diverse letture che questa rende possibili (cfr. Sanguineti 2003):

It can be argued [...] that the idea of the classic is invested in a particular model of history, one that allows for a perpetual tension between the enduring and the transient and for the survival of the past in ways that are comprehensible even to a radically different present. This comprehensibility is not immediate or unmediated but involves acts of translation by successive generations of readers. (Lianieri, Zajko 2008: 4)

La capacità di resistere al passare del tempo e di continuare a parlare ai lettori e alle lettrici attraverso epoche e culture diverse – e quindi un'universalità come dialogo tra passato e presente, intesi anche come momenti diversi della propria esperienza personale di lettori.trici e della propria vita – ritorna anche nella definizione proposta da Calvino in *Perché leggere i classici* (1991). Se la lettura del classico, secondo Calvino, si configura spesso come rilettura, è fondamentale (ri)tornare alle proprie letture giovanili da adulti, perché "un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire" (Calvino 2002:

7). Cosa ancora più importante, per Calvino, i classici non sono testi immobili, al contrario “ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)” (Calvino 2002: 8). Pur riconoscendo quindi l'importanza del classico all'interno di un sistema di circolazione culturale e sociale, lo scrittore sottolinea la necessità per chi legge di non ricorrere a mediazioni eccessive (apparato critico, bibliografie, introduzioni, commenti, ecc.), perché solo il classico è in grado di parlare direttamente a chi legge (Calvino 2002: 8). Il Grande Libro, inoltre, non si limita a insegnare qualcosa di nuovo, di sconosciuto, ma funziona talvolta come un'epifania e diventa scoperta dell'origine di idee e sentimenti di cui si aveva già consapevolezza (Calvino 2002: 9). Il classico assume così una dimensione universale, assoluta, totalizzante per il lettore e la lettrice che lo amano e, in qualche modo, se ne appropriano, utilizzandolo per definire se stessi e in rapporto o anche in contrapposizione con esso (Calvino 2002: 10). Dalla definizione di Eliot (1946) a quella di Calvino (1991), passando per Kermode (1975), il concetto di classico, pur mantenendo alcuni tratti distintivi quali l'eccellenza e la persistenza nel tempo, tende quindi a spostarsi da una dimensione universale, storica, a una relativa che tiene conto del contesto storico, ma anche geografico, in cui l'opera viene prodotta e recepita (cfr. Viala 1992). L'opera che assurge allo *status* di classico mantiene cioè quei requisiti di alto valore artistico, letterario ed estetico, ma la sua autorevolezza e la sua sacralità si fanno relative, legate alle contingenze storiche, presenti e passate. L'attenzione si sposta quindi sulla ricezione del testo e sulla capacità del classico di parlare anche a un pubblico contemporaneo, temporalmente e geograficamente distante da quello originario. Secondo Viala (1992), questa capacità deriva non tanto dalle caratteristiche intrinseche del classico che gli permettono di eccedere il significato del testo (cfr. Kermode 1975), quanto da qualità formali e semantiche che consentono a chi scrive e alle sue opere di rivolgersi, con successo, a una molteplicità di destinatari (Viala 1992: 13-14) e di essere inseriti in un sistema di comunicazione e socializzazione (Viala 1992: 11-12). Un classico è quindi un testo che sopravvive a diversi livelli, anche in un altrove spaziale e temporale grazie innanzitutto alla traduzione intesa

anche come interpretazione personale e collettiva di un testo e non necessariamente come trasposizione interlinguistica (Sanguineti 2003: 211-212).

Per Sanguineti (2003), la sopravvivenza del classico è legata alla sua alterità e alla capacità di farsi convertire da ciascun lettore o lettrice nel proprio codice, non solo individuale e soggettivo, ma anche storico e sociale. I classici non solo testimoniano uno storicismo assoluto, ma ci orientano verso questa prospettiva, non sono “immagini di durata”, “monumenti di eternità”, al contrario “aprono a un possibile futuro, in quanto sono lì a dichiararci, di fatto, che si può cambiare la vita e modificare il mondo” (Sanguineti 2003: 212). Non a caso Pontiggia, nella sua riflessione sul classico, chiede provocatoriamente non tanto se i classici siano attuali ma se lo siamo noi rispetto a loro (2006: 34). Lo scrittore, ben consapevole della complessità che circonda la definizione di classico, sottolinea come i classici non siano nostri contemporanei ma siamo noi che dobbiamo farci loro contemporanei. Come osserva Dionigi (2006), i classici diventano per Pontiggia il luogo del dialogo, dell’incontro e della scoperta. Nella sua a-temporalità, universale o relativa, il classico sopravvive alla prova del tempo perché è in grado di farsi contemporaneo, di riuscire a parlare, oggi come ieri, a chi lo affronta per la prima volta o a chi ritorna ai testi indimenticabili della propria biblioteca e a quelli “nascosti nelle pieghe della memoria” (Calvino 2002: 7).

Strettamente connesso al concetto di classico è quello di canone, con cui si intende generalmente una lista di opere ritenute di alto valore letterario e pertanto fondamentali in una data tradizione e/o in un dato periodo storico. Tanto nella parola “classico” quanto nel termine “canone” si intrecciano quindi l’idea di una tradizione e un patrimonio letterari selettivi, di autorevolezza e di permanenza nel tempo. Il termine canone si arricchisce poi di un’aura di sacralità, derivata dalla sua origine religiosa: “la sacralità propria della Scrittura si riflette su quei testi che possiedono qualità di eccellenza largamente attestate, e la letteratura si fa scrittura secolare” (Venturi 2011: 36).

Adottando una prospettiva sociale e concentrandosi sulle dinamiche che regolano la produzione culturale, Rakefet Sela-Sheffy (2002) evidenzia come le opere canonizzate siano contraddistinte essenzialmente dalla longevità e dalla permanenza e persistenza nel tempo. Confu-

tando l'opinione diffusa secondo cui il canone sarebbe in continua evoluzione e verrebbe costantemente ridefinito per poter riflettere la gerarchia sociale, Sela-Sheffy individua un repertorio canonizzato condiviso e durevole, che supera le mode e i gusti del momento e sopravvive all'eterna lotta per il potere e la visibilità tra le varie sottoculture (Sela-Sheffy 2002: 144-145). Questo repertorio è il risultato di un processo di accumulo sul lungo periodo, nonché di processi di standardizzazione e istituzionalizzazione attraverso cui le società creano una serie di “unshakably sanctioned cultural *reservoirs* [...], which reservoirs we call canons” (Sela-Sheffy 2002: 145). L'opera canonizzata mantiene quindi la sua funzione di riferimento all'interno del sistema culturale che la riconosce come tale, indipendentemente dalle circostanze storiche contingenti e da specifiche dinamiche culturali e ideologiche (Sela-Sheffy 2002: 145). Parallelamente, il processo di ratificazione culturale insito nella canonizzazione “oggettifica” e sacralizza le opere, cristallizzandole e rendendole inviolabili, ed escludendole così dalla circolazione e dal consumo culturali correnti (Sela-Sheffy 2002: 147). Il canone non costituisce solo un patrimonio e una tradizione letteraria – i “reservoirs”, i serbatoi di cui parla la studiosa –, ma anche una norma, modello estetico e letterario, metro di giudizio ed esempio da imitare, spesso sospeso in una inviolabilità sacra che lo rende inattuabile.

Il canone in quanto tradizione letteraria si definisce inoltre non solo per la sua capacità selettiva ma anche, e soprattutto, per la sua funzione di mettere in rapporto le opere tra loro, di posizionare un testo rispetto all'altro: la sua funzione è esclusiva piuttosto che inclusiva (cfr. Lundin 2004: xvii). La dimensione politica e ideologica del canone diventa così evidente e, come nota Paruolo (2014), “la difficoltà di definire con precisione il canone è anche una prova del fatto che la questione (decisamente complessa) non è esclusivamente letteraria, sebbene le opere letterarie siano il suo oggetto dichiarato. Alla costruzione del canone concorre una molteplicità di fattori che letterari non sono: i media, la critica, i lettori e, più in generale, la storia, le istituzioni, la politica” (71).

Il processo di valutazione e valorizzazione, che la selezione dei classici e la costruzione del canone implicano, dipende infatti dalle scelte operate da diverse istituzioni, a partire dalla scuola e dal mondo accade-

mico, che legittimano lo *status* delle opere attraverso l'insegnamento scolastico e universitario, passando per la critica letteraria e l'editoria (Viala 1992), fino a considerare gli altri media che si sono appropriati dei classici in tempi più recenti (cinema, televisione, ecc.). I classici sono quindi il prodotto di scelte precise, il frutto di "toute une série de manipulations qui 'font' les classiques, un processus de *classicisation*" (Viala 1992: 9). Un processo, quello della "costruzione" del classico, in cui è fondamentale considerare "qui et quoi a été élevé au rang de modèles, et quand et comment et par qui; on a alors quelque chance d'en trouver les 'pourquoi'" (Viala 1992: 8). Il canone si rivela così "an ideological construct in its curriculum, its field of power, its choice to represent or not certain groups, certain ideas, which in a democratic society need the definition of print and the expression of story, poetry, art" (Lundin 2004: xvi).

Definire il canone come costruzione ideologica, frutto di scelte che trascendono la sfera puramente culturale e artistico-letteraria per investire anche la dimensione politica, significa riconoscere innanzitutto una storicità delle scelte (cfr. Viala 1992: 14), sottraendole a quella dimensione universale e atemporale che ha rafforzato l'aura di sacralità del canone. Relativizzare e storicizzare i concetti di canone e classico presuppone quindi un riconoscimento della loro parzialità e la necessità di ripensare il canone, aprendolo a una pluralità di nuove prospettive (cfr. Paruolo 2014: 72). Una revisione e un'apertura in chiave di genere del canone portano ad esempio a interrogarsi, inevitabilmente, sul posto che hanno occupato e occupano le donne nella presunta universalità maschile della letteratura. Facendo specifico riferimento alla letteratura italiana e alla situazione delle scrittrici e degli scrittori rispetto al canone, Alberica Bazzoni (2016a; 2016b; 2017) ha cercato di rispondere a questo interrogativo. La studiosa ha così tracciato una mappa della presenza storica delle donne, delineando il faticoso percorso che ha portato le autrici ad affermarsi in Italia e riflettendo sulle implicazioni teoriche della loro marginalità (Bazzoni 2016a). Bazzoni si è poi dedicata a verificare quale sia l'effettiva presenza di scrittrici e scrittori nel canone letterario, considerando in particolare la "presenza – o, per meglio dire, [l]'esclusione – delle scrittrici nei manuali, nei corsi universitari e nelle storie letterarie italiane, sedi principali della formazione del canone" (Bazzoni 2016b: online). Infine, l'attenzione

si è spostata sulla rappresentazione degli scrittori e delle scrittrici nel sistema letterario italiano, una rappresentazione che ha nell'universalità del maschile contrapposta alla parzialità femminile il suo meccanismo retorico principale (Bazzoni 2017).

Una visione relativistica e pluralistica dei canoni e dei classici, quanto mai necessaria, si manifesta allora innanzitutto in un cambiamento linguistico: al monolitico termine singolare canone, espressione della cultura dominante, maschilista ed eurocentrica, si contrappone e sostituisce l'uso del plurale. Un plurale che sottolinea come sia più corretto parlare di canoni letterari di fronte all'esistenza di tutta una serie di tradizioni consolidate, anche al di fuori del mondo occidentale ed europeo (cfr. Lianeri, Zajko 2008: 7). Il ricorso al plurale è tuttavia più appropriato soprattutto perché "values [...] are contingent and certainly not fixed. No list or award or selection or library collection or scholarship can change that shifting sense of truth. Classics are indeed political" (Lundin 2004: xvi) e implicano specifici rapporti di potere³. Una maggiore consapevolezza della portata ideologica delle nozioni di canone e classico, nonché dei meccanismi che regolano i sistemi culturali, si rende sempre più indispensabile per affrontare le sfide poste dallo scenario contemporaneo. Di fronte alla globalizzazione e all'avvento di nuove letterature e culture estranee al canone occidentale, diventa fondamentale non solo superare il modello eurocentrico, ma anche ripensare i concetti di classico e canone. Come sottolinea Pontiggia (2006: 25), il confronto con altre tradizioni, anche radicalmente estra-

³ Pur non negando il ruolo e la portata della componente ideologica nell'organizzazione della vita sociale e nel mantenimento delle gerarchie culturali, Sela-Sheffy (2002) propone di riconsiderare non solo il ruolo del canone da una prospettiva realmente storica (e non semplicemente critica), ma di riconoscere anche il suo reale impatto nella produzione culturale contemporanea. In particolare, la studiosa esorta a esaminare con attenzione i riferimenti al passato, dal momento che questi non equivalgono automaticamente a una forma di conservatorismo e di perpetuazione del canone, dei suoi valori e delle sue gerarchie. Si tratta di una prospettiva sicuramente interessante, che aiuta a comprendere più in profondità la complessità delle operazioni e delle dinamiche culturali. È tuttavia innegabile che nelle scelte operate nella selezione del canone, così come nella volontà di allontanarsi da quel repertorio e da quel modello, sia insita una componente ideologica.

nee alla nostra, diventerà inevitabilmente sempre più frequente con il passare del tempo. Auspicando una rilettura della tradizione eurocentrica occidentale e una visione sempre più caleidoscopica, aperta e problematica (Pontiggia 2006: 25-26), lo scrittore esorta a “raccolgere una sfida fatta non di eliminazione, ma di integrazione” (Pontiggia 2006: 36), in cui i classici convivono idealmente con altre tradizioni. In particolare, davanti alla visibilità reclamata dalle opere di culture e letterature non europee e occidentali, occorre riconoscere l’esistenza di una pluralità di lingue e di culture che hanno contribuito a costruire e plasmare l’Europa (Ceserani 2003) e le possibilità offerte da “una formazione culturale basata sulla molteplicità e i conflitti fra le tradizioni piuttosto che sulla forza egemone di un’unica tradizione” (Ceserani 2003: 105).

Il riconoscimento della parzialità del modello culturale eurocentrico e dell’incapacità di una tradizione culturale europea monolitica di farsi completamente carico dei mutamenti storici e culturali porta a chiedersi quale possa essere il ruolo della letteratura per l’infanzia all’interno di una visione pluralista e relativista della tradizione. In questa nuova configurazione, che dovrebbe implicare un superamento della valorizzazione gerarchica tradizionalmente inscritta nei concetti di classico e canone, la letteratura per l’infanzia potrebbe reclamare una nuova posizione, non più marginale. Non da ultimo resta da interrogarsi su quale possa essere allora il posto dei cosiddetti “classici per l’infanzia”, categoria complessa ed elusiva, non solo all’interno della produzione destinata a giovani lettori e lettrici, ma anche del più ampio e rinnovato panorama letterario e culturale.

2. Classici e canoni per l’infanzia

Il concetto di classico è dunque ampio e multiforme e porta inscritte le tracce indelebili dell’evoluzione storica che ha subito. Nozione ambigua, complessa e problematica anche per le sue implicazioni ideologiche, politiche e culturali – legate soprattutto al concetto di canone –, il classico è il risultato di una stratificazione del dibattito che lo ha accompagnato. Un percorso in cui, attraversando fasi di legittimazione o di rifiuto del discorso esistente, il concetto ha mantenuto alcuni tratti salienti ed essenziali – permanenza nel tempo ed eccellenza –, mentre

altri, come l'universalità, pur tornando costantemente, sono stati messi maggiormente in discussione. I classici sono quindi per certi versi "a literary mystery", un mistero letterario, come li definisce Peter Hunt:

"Classics" are a literary mystery. We might define them as books that have lasted a long time, are particularly "good", and are particularly significant. But it is not as easy as it sounds. If you are a cynic, you might say that if a book is lucky enough to have become a classic, then it was simply in the right place at the right time, and probably many books that were a lot better, or a lot more significant, have simply disappeared. And once a book is a classic, then it goes on being a classic, whether or not anyone reads it. (2011: 45)

Quando ci si sposta nell'ambito della letteratura per l'infanzia, il quadro si fa ancora più problematico. Se stilare una lista di testi considerati "classici per l'infanzia" si rivela un'operazione non troppo impegnativa, attingendo semplicemente al proprio patrimonio di letture giovanili, il quadro cambia radicalmente quando si tratta di individuare i criteri di selezione e di delineare il profilo teorico della nozione di classico della letteratura per l'infanzia. Concetto proteiforme ed elusivo, sulla natura e sullo *status* di classico per l'infanzia non esiste un consenso ampio, diffuso e condiviso anche a livello internazionale (cfr. Paruolo 2014; 2011; O'Sullivan 2005) – come del resto non si registra un'analoghi unanimità nella definizione del classico per adulti (cfr. Paruolo 2014: 73; Paruolo 2011: 14). Sebbene il classico per l'infanzia condivida alcune delle problematiche definitorie con il classico per adulti, alcune difficoltà sono specifiche di questo tipo di produzione. Analogamente, sebbene alcune caratteristiche fondamentali del classico *tout court* contraddistinguano anche quello per l'infanzia – permanenza nel tempo, alto valore estetico, eccellenza, significatività – altri tratti sono invece peculiari della produzione letteraria destinata al pubblico più giovane. Tali caratteristiche specifiche rispecchiano la complessità e la ricchezza connaturate alla letteratura per l'infanzia e traducono, a vari livelli, l'asimmetria comunicativa adulto-bambino, il potenziale doppio destinatario adulto-bambino e la doppia appartenenza al sistema letterario

e pedagogico, senza tralasciare la definizione dell'idea stessa di infanzia, concetto mutevole nel tempo e attraverso le culture. Questa stessa complessità si ritrova anche quando ci si interroga sulla formazione e lo sviluppo di un canone della letteratura per l'infanzia, ambito in cui il peso della componente ideologica e politica che sottende tali operazioni, come già evidenziato dal canone per adulti, rivela la sua reale portata. Nel caso della letteratura per l'infanzia c'è inoltre da chiedersi quanto l'introduzione di un canone possa essere realmente funzionale, dal momento che questa operazione è stata condotta proprio in un momento storico in cui la nozione di canone veniva fortemente problematizzata (Paruolo 2014: 73-75).

Gli interrogativi fondamentali che attraversano la definizione dei concetti di classico e canone per l'infanzia interessano, come si avrà modo di illustrare, le questioni fondamentali che innervano la produzione della letteratura per l'infanzia non solo in termini teorici e letterari, ma anche di produzione e circolazione editoriale e commerciale. Ancorandosi nel presente, a partire da questi interrogativi, si può dunque guardare non solo retrospettivamente al passato e analizzare quei testi il cui *status* di classico è attestato e costituiscono, con maggiore o minore consenso, testi canonizzati, ma ci si può anche chiedere, prospettivamente, quali potranno essere i "nuovi classici". Individuare quei testi che potrebbero, in un futuro più o meno prossimo, entrare a far parte del canone permette infatti di acquisire una maggiore consapevolezza della produzione attuale e di tutto quello che si muove intorno a quei classici la cui presenza, tanto nel discorso letterario e critico-academico quanto sul mercato editoriale, sembra consolidata proprio in ragione dello *status* di cui godono.

2.1 Il classico per l'infanzia. Tentativi di definizione

Quando si cerca di definire cosa sia un classico della letteratura per l'infanzia ci si scontra con l'assenza di una definizione unanime e internazionalmente condivisa e riconosciuta⁴. Una circostanza legata,

⁴ Paruolo (2014: 73-74; 2011: 13) nota come l'interesse accademico nei confronti del classico per l'infanzia vari da paese a paese. Se il mondo anglosassone (e nordamericano in particolare) ha avvertito il bisogno di procedere alla definizione di un canone della letteratura per l'infanzia, gli accademici francesi sembrano

secondo O'Sullivan, alle modalità stesse di fruizione e ricezione di tali testi nell'ambito della letteratura per l'infanzia, poiché alle selezioni prodotte dal giudizio estetico e letterario della critica e della ricerca accademica si affianca un *corpus* di (presunti) classici internazionali, classici "popolari" effettivamente letti e tramandati nel tempo da una generazione all'altra (2005: 133). A complicare ulteriormente il quadro contribuisce poi la nozione stessa di infanzia, che rende ancora più problematica la definizione. Come nota Hunt (2011), "childhood changes rapidly, and so a book that children thought was good a hundred years ago (or that was thought to be good for children) may have no meaning at all for children today" (45). Alla variabilità e alla storicità dei giudizi estetici e letterari sulle opere, si aggiunge quindi anche la relatività della nozione di infanzia, la cui immagine e la cui costruzione variano attraverso il tempo, i luoghi e le culture⁵. Nella definizione del "classico per l'infanzia" si intrecciano quindi le esigenze della ricerca accademica, gli interessi – anche economici – del mondo editoriale, le finalità pedagogiche di cui l'adulto-mediatore investe la lettura del classico, nonché la definizione di infanzia. Gli ostacoli derivano inoltre dalla difficoltà di individuare i criteri sulla base dei quali operare la classificazione, alla ricerca di un equilibrio tra successo commerciale e valutazioni di ordine estetico e letterario (cfr. O'Sullivan 2005: 132-133).

Partendo quindi dalla consapevolezza di questa mancanza di unani-

poco interessati all'idea. Una posizione che Paruolo giustifica sulla base della loro scarsa propensione "a tracciare delle marcate linee divisorie tra letteratura per l'infanzia e letteratura per adulti" (Paruolo 2014: 74). In Germania, gli studi comparati sulla letteratura per l'infanzia sono diventati una disciplina indipendente che vede tra i suoi principali centri di interesse anche quello di un canone dei testi classici. Sebbene un canone della letteratura per l'infanzia tedesca sia lungi dall'essere stabilito, studiose quali Emer O'Sullivan e Bettina Kümmerling-Meibauer hanno fornito importanti contributi al dibattito sulla costruzione del canone. Per quanto concerne infine la realtà italiana, Paruolo sottolinea come gli accademici del nostro paese stiano costruendo un proprio canone selezionando gli autori e le autrici contemporanee più significative e consacrando loro biografie.

⁵ Per una ricognizione sul concetto di infanzia, sulla sua evoluzione storica e culturale e sul suo rapporto con la letteratura che ad essa si rivolge, si veda Paruolo (2014: 25-51).

mità – sulla definizione, sui criteri, sulle caratteristiche e le qualità del classico e sulle liste stesse di classici –, è pertanto evidente come i criteri di selezione che si decide di adottare quando ci si appresta ad analizzare i classici giochino un ruolo fondamentale. Sottolineando la parzialità e la relatività di qualsiasi prospettiva adottata a riguardo, Hunt nota ancora come alcune questioni si delineino come prominenti nel processo di selezione implicito in qualsiasi discorso sul classico, e sul classico per l'infanzia in particolare:

If it is adults who confer the status of “classic” on a book, does this mean that a “children’s classic” has nothing to do with real children today? And what do we mean by good? Is “goodness” or “high quality” something you can find in the text and point at? The obvious answer to that is, no: ideas about what is good depend on who is reading, when and why – although it is instructive to find out what certain people at certain times thought was “good”. Then what do we mean by significant? Significant for whom? And who says what is significant? And the answer to that, of course, is adults. (Hunt 2011: 45)

Le parole di Hunt mettono quindi in luce i nodi cruciali della definizione e selezione del classico. Da una parte la dipendenza dal giudizio dell'adulto, anche in veste di mediatore, dall'altra i termini stessi del giudizio e quindi la validità (e l'autorevolezza) della valutazione. In quest'ultimo caso entrano infatti in gioco la componente personale e soggettiva (chi legge), ma anche quella temporale e culturale (quando si legge), nonché le circostanze contingenti della lettura (perché si legge).

Se identificare un classico è quindi sempre una questione di definizioni e di criteri di selezione più o meno problematici (Müller 2011: 67), la consapevolezza delle peculiarità di questo processo di selezione e le asimmetrie che lo contraddistinguono aiutano certamente a focalizzare l'importanza e la rilevanza dei criteri proposti. I principali tentativi di fornire una definizione di classico e dei criteri di selezione si ritrovano nelle monografie di Emer O'Sullivan (2000) e Bettina

Kümmerling-Meibauer (2003), che presentano due approcci diversi: mentre la prospettiva di O'Sullivan è più orientata alla ricezione dei testi, Kümmerling-Meibauer privilegia criteri di innovazione e qualità estetica⁶. Secondo Müller (2011: 67-69), nella definizione e identificazione dei classici si riscontrano tre direzioni principali. L'approccio ideologico collega lo *status* di classico per l'infanzia di un testo alla sua supposta capacità di esprimere un "universal, essential character of 'the child'" (Müller 2011: 68), in cui la presunta universalità del bambino e di conseguenza del testo deriva dall'idea romantica dell'infanzia come espressione di uno stato originale e incorrotto dell'umanità. Negli approcci orientati alla ricezione del testo, come quello di Emer O'Sullivan, non solo lo *status* di classico si precisa in termini di "produttività", ma viene preso in considerazione anche il legame tra lo *status* di classico e i fenomeni di mercato. In questa prospettiva, sono classici quei testi che sono diventati patrimonio collettivo e condiviso di una cultura – un'idea che richiama i depositi culturali di cui parla Sela-Sheffy (2002) –, in grado di durare nel tempo e di generare una pluralità di adattamenti in diversi media e quindi di avere un impatto significativo non solo sui futuri lettori e lettrici, ma anche sugli sviluppi culturali successivi. Il terzo approccio, infine, può essere riassunto dalla posizione di Bettina Kümmerling-Meibauer, secondo la quale una prospettiva orientata alla ricezione ignora il valore estetico dei libri per l'infanzia. Nella sua definizione di classico e canonicità, la studiosa cerca pertanto di integrare la componente estetica e quella letteraria. Combinando criteri di innovazione e qualità estetica, definisce i classici come i prototipi di alcuni generi letterari, testi che hanno ispirato e influenzato in modo tangibile la produzione di altri testi, fornendo un modello in termini di genere, tematiche o stile. Müller (2011) riassume così i criteri individuati da Kümmerling-Meibauer: "innovation,

⁶ Per limiti legati alla mancata conoscenza della lingua tedesca, non è stato possibile leggere le due monografie in questione che rappresentano alcuni dei contributi più significativi al dibattito sui classici e il canone per l'infanzia. Mentre per il volume di O'Sullivan *Kinderliterarische Komparatistik* è disponibile una versione inglese basata sul testo in lingua tedesca pubblicato nel 2000 e tradotto da Anthea Bell (O'Sullivan 2005), per quanto riguarda la teorizzazione proposta da Kümmerling-Meibauer si farà riferimento a quanto riportato da Müller (2011) nel suo contributo sui classici tedeschi.

representative character, aesthetic quality, simplicity without being trivial, the representation of the experiential world of children, fantasy, polyvalence and cross-writing” (68-69).

Molti dei tratti definitivi del classico proposti da O’Sullivan si ritrovano nella riflessione, cronologicamente antecedente, di Victor Watson (1991) “What Makes a Children’s Classic?”, in cui l’autore cerca di definire il classico facendo riferimento a una serie di criteri esterni al testo e dipendenti dalla sua ricezione. Anche in questo caso, il classico viene identificato in base alla sua permanenza nel tempo e alla sua capacità di mantenersi contemporaneo, di diventare patrimonio condiviso, anche attraverso adattamenti e riscritture, e di essere quindi significativo, importante, riconosciuto all’interno di una cultura.

Gli approcci orientati alla ricezione del testo (ad esempio O’Sullivan 2005; 2000; Watson 1991) hanno il pregio di fornire una prospettiva più ampia, che trascende tanto le necessità della ricerca accademica e dello studio universitario quanto le finalità pedagogiche che guidano le scelte delle istituzioni scolastiche e delle biblioteche, e prende in considerazione anche i testi effettivamente presenti sul mercato editoriale (O’Sullivan 2005: 132). In questa prospettiva ampliata, il classico per l’infanzia non rappresenta semplicemente un’opera letteraria, ma costituisce un prodotto culturale, che spesso oltrepassa la dimensione prettamente letteraria in cui ha avuto origine e viene adattato in altre forme e attraverso altri media, fino ai casi estremi di commercializzazione “sfrenata” dei prodotti ridotti a beni di consumo (cfr. O’Sullivan 2005: 145-151). L’attenzione così riservata alla popolarità e al successo, anche commerciale, di un’opera e alle sue capacità “ri-creative”, attraverso adattamenti e riscritture, permette di considerare la permanenza nel tempo da una prospettiva più ampia. La capacità di un testo di sopravvivere al passare del tempo dipende infatti non solo, o non esclusivamente, dalle qualità intrinseche dell’opera, ma anche dalla sua circolazione culturale, dal modo in cui l’opera viene trasmessa, fruita e recepita nel tempo, anche in luoghi e culture diversi da quelli di origine: “the thriving appropriation of children’s tales and novels by the film industry clearly contributes to the deployment of the source text onto other media, which usually prompts a new form of curiosity for the original story and consolidates its canonicity thanks to new visual adaptations and textual retranslations” (Cabaret 2014: 18).

In questo modo vengono prese in considerazione anche le implicazioni del mercato editoriale non solo nella definizione del classico, ma anche nella sua permanenza nel tempo. Quest'ultima è infatti inevitabilmente legata alla questione della popolarità e del successo di vendite, immediato ma anche sul lungo periodo. Popolarità e successo di massa sembrano, del resto, collocarsi agli antipodi della definizione di classico, se si considera che l'opera canonizzata si distingue, tradizionalmente, per la sua separatezza, la sua eccellenza e una supposta superiorità estetica e artistica, caratteristiche negate alle forme letterarie popolari. Sandra Beckett (2011a) nota come “too much popularity, especially among child readers, was often seen as a sign of literary inferiority and sometimes led to relegation to the children's library” (33). Da una parte la definizione del classico si è storicamente accompagnata a una svalutazione del successo commerciale e popolare dei testi, dall'altra, sottolinea la studiosa, nel mercato editoriale attuale caratterizzato da “blockbusters and ever-changing best-selling lists” (Beckett 2011a: 33), il termine *bestseller* sembra essere l'esatto contrario del “timeless classic”. È tuttavia innegabile, continua Beckett, che “the majority of classics are or were bestsellers, at least by the standards of their day” (2011a: 33). La permanenza del classico dipende, inevitabilmente, anche da questi fattori di popolarità e dalla ri-pubblicazione dei testi. Il ruolo esercitato dalle case editrici “as agencies of selection or at least of transmission, keeping the group of classic children's books on the market” (O'Sullivan 2005: 133) non può e non deve quindi essere ignorato o sottovalutato: “Classics are a safe bet for publishers: they sell well, copyright has usually run out so that no royalties are payable and, as they have no immediate topical relevance, their shelf-life is not limited” (O'Sullivan 2005: 133). Considerazioni simili si ritrovano nelle parole di Peter Hunt, che individua due ragioni principali alla base della pubblicazione dei classici, soprattutto nell'editoria per l'infanzia: “The first is that the books sell because the word ‘classic’ sounds respectable – regardless of whether the books have any value; the second is because the books are out of copyright, and therefore cheap to produce” (2011: 46).

Una conferma della rilevanza delle case editrici arriva dalla presenza di collane dedicate ai classici nei cataloghi di moltissimi editori. Alcune sono destinate a un pubblico adulto, altre a giovani lettori e lettrici e

altre ancora a un doppio pubblico, e sono quindi collane volutamente *crossover*. Un esempio di collana di classici per ragazzi fruita anche da adulti è rappresentato dai famosi “Delfini”, collana pubblicata da Fabbri Editore a partire dal 1994. La collana, diretta da Antonio Faeti – padre fondatore della letteratura per l’infanzia come disciplina accademica in Italia –, è stata pensata per un pubblico di lettori e lettrici a partire dai 10-12 anni, ma incontra anche un pubblico misto di adulti (insegnanti, genitori, bibliotecari, ecc.) (cfr. Paruolo 2011: 14-15). Nella sezione specificamente dedicata ai classici, i testi sono accompagnati da una prefazione di Antonio Faeti che ne legittima lo *status*, a ulteriore conferma dell’importanza rivestita dagli spazi paratestuali nei processi di classicizzazione e canonizzazione delle opere (cfr. Pederzoli 2011b; 2012: 84-85). L’analisi condotta da Pederzoli (2011b) sulle traduzioni italiane de *La guerre des boutons* di Louis Pergaud dimostra come la collana di pubblicazione, insieme ad altri elementi peritestiuali quali prefazioni e note, sia in grado di orientare la ricezione di un testo, soprattutto in termini di destinatario. In particolare, la pubblicazione del romanzo all’interno dei prestigiosi e celebri “Delfini Classici” ne sancisce la consacrazione come classico per l’infanzia in Italia. Uno studio recente sulla ricezione italiana di *Anne of Green Gables* (Illuminati 2020) ribadisce il ruolo cruciale delle strategie editoriali nella “creazione di un classico” e la centralità della collana all’interno di questo processo. Negli oltre settant’anni trascorsi tra la pubblicazione del romanzo di Lucy Maud Montgomery (1908) e la prima traduzione italiana (1980), *Anne of Green Gables* si era infatti imposto come classico per l’infanzia a livello internazionale. La pubblicazione all’interno di collane conosciute – e talvolta prestigiose – consacrate ai classici per l’infanzia ha permesso agli editori di introdurre il romanzo sul mercato italiano come classico e di presentarlo al pubblico come tale, “by creating a recognizable literary and editorial framework” (Illuminati 2020: 14). La collana ratifica così lo *status* di classico, garantendo altresì al romanzo una presenza stabile e duratura sul mercato.

Un’ulteriore testimonianza della rilevanza editoriale del classico è legata al ritorno al classico che si è registrato in anni recenti e che si è accompagnato spesso alla pubblicazione di nuove traduzioni e a vere e proprie operazioni commerciali e di marketing mirate. In particolare, negli anni della crisi dell’editoria italiana (2011-2014), le caratteristi-

che del classico, derivanti in parte dalla sua permanenza temporale, hanno rappresentato una risorsa per le case editrici, permettendo di ridurre rischi e investimenti e ottimizzare i guadagni. Da una parte infatti si tratta di testi spesso liberi dal diritto d'autore, e quindi economici da produrre, dall'altra possono contare su una legittimazione, quando non su una vera e propria canonizzazione, di lunga data, che assicura buone vendite. In un articolo del 2015, Stefania Vitulli fornisce alcuni dati sulle vendite dei classici, dati che fotografano in maniera diretta e immediata la presenza dei classici sul mercato editoriale italiano:

centomila copie [...] sono la tenuta annua dei due titoli classici Oscar Mondadori più venduti: *1984* e *La fattoria degli animali* di George Orwell. Al secondo posto tra i primi dieci autori classici Oscar c'è Italo Calvino, che con cinque titoli al top fa di nuovo oltre centomila copie [...]. E al terzo *Fahrenheit 451* di Bradbury, quasi 30mila copie. E stiamo parlando solo di titoli "in diritti", dei quali cioè Mondadori detiene l'esclusiva perché i diritti d'autore [...] non sono ancora scaduti. I titoli classici in produzione ogni anno tra novità e ristampe sono circa 1.700, con un prezzo intorno ai 10 euro. (Vitulli 2015: online)

Vitulli analizza poi le collane di pubblicazione dei classici e le scelte editoriali e di marketing compiute da alcune delle principali case editrici italiane, sottolineando ad esempio come le collane Oscar Mondadori dedicate ai classici siano 6 su 23 e rappresentino un quarto delle vendite.

I dati dimostrano quindi una facilità di vendita e di commercializzazione del classico, nonché una certa predisposizione da parte degli editori, almeno quelli generalisti, a investire in questo settore. Se si considera il caso specifico della letteratura per l'infanzia e per ragazzi.e, i dati confermano una presenza importante dei classici anche all'interno di questa produzione. È quanto emerge dall'analisi contenuta nel numero 119 della rivista *LiBeR*, che si focalizza sulla riproposizione dei classici tra le novità librarie (nuove edizioni o versioni) e sulla presen-

za di rapporti intertestuali (citazioni, riferimenti, personaggi, ecc.) tra classici e altre opere, un fenomeno in espansione che si rivela spesso fondamentale per la trasmissione del classico. Secondo i dati tratti da LiBeR Database⁷, fra le circa 4.200 novità di narrativa pubblicate dal 2013 al 2017, “le riproposizioni di classici in nuove edizioni integrali o in nuove versioni che non alterano in modo rilevante la forma e il contenuto rappresentano circa il 5%. Analoga, ma in crescita significativa, l’incidenza di riscritture, adattamenti e riduzioni” (Liber 2018: 36). Non va dimenticato, inoltre, che i classici compaiono spesso nelle letture consigliate da insegnanti e bibliotecari, e, talvolta fanno parte delle letture scolastiche obbligatorie, altre ancora sono state letture d’infanzia amate per i genitori, che al momento dell’acquisto si fanno guidare dal ricordo o più semplicemente dalla presenza della dicitura “classico” sulla copertina (cfr. Hunt 2011: 46). Nel panorama editoriale attuale, in cui l’editoria per ragazzi è sempre più soggetta alle logiche di mercato e sottoposta alle pressioni dell’industria culturale, i classici rappresentano inoltre dei punti di riferimento, delle costanti, sottratti all’iperproduzione e al consumo bulimico di libri; i classici, grazie alla loro capacità di affrontare temi universali sono in grado di essere ancora contemporanei e di parlare alle nuove generazioni (Grilli 2012).

Un altro aspetto da non sottovalutare in questa predisposizione alla commercializzazione del classico è il fatto che molto spesso bambini e bambine entrano in contatto con i classici e i loro protagonisti ancor prima di entrare in libreria o di sfogliare il libro, e questo grazie agli adattamenti a cui il classico viene sottoposto (film, serie tv, cartoni animati, videogiochi, ecc.): “Children’s acquaintance with classic figures who originally appeared in books is today based more often on their appearance in the media (films, CDs, cassettes, etc.), as toys, domestic accoutrements or advertising items, with commercial as well as technological changes affecting the ways in which children engage with them” (O’Sullivan 2005: 133; cfr. Perrot 2011: 57). Queste modalità di circolazione del classico, dei suoi personaggi e dei suoi deriva-

⁷ Liber Database (<http://www.liberdatabase.it/>) è un archivio che documenta (quasi) tutte le novità librarie destinate al giovane pubblico distribuite in Italia a partire dal 1987.

ti, hanno delle conseguenze significative sulle modalità di trasmissione e ricezione dei testi, in particolare possono influire sulla traduzione e sulle strategie adottate nel passaggio da una lingua all'altra e da una cultura all'altra (cfr. O'Sullivan 2005: 138-149; O'Sullivan 2006).

Per O'Sullivan (2005), il discorso critico accademico non può prescindere dal considerare quell'insieme di classici popolari effettivamente presenti sul mercato, né può ignorare come questo *corpus* si sia costituito. In caso contrario, infatti, nessuna teoria e nessun discorso critico sono in grado di spiegare come e perché opere provenienti da epoche e culture diverse siano state selezionate e valutate positivamente, né di giustificare la loro popolarità duratura. La studiosa colloca così la definizione del classico per l'infanzia in una dimensione a sé stante, separata e distinta dal classico per adulti e dalle sue caratteristiche, e sostiene la necessità di utilizzare parametri e criteri diversi, poiché quelli generalmente adottati nel discorso sul classico potrebbero rivelarsi insufficienti o inadeguati. O'Sullivan rifiuta la possibilità di utilizzare il carattere esemplare e normativo come tratto definitorio del classico per l'infanzia e mette in luce i limiti del ricorso a criteri di qualità estetica e innovazione nella definizione del classico per l'infanzia. Tali criteri trascurano infatti gli aspetti legati alla ricezione dei testi. Così, ad esempio, la presenza di opere di dubbio valore letterario nelle liste di classici dimostra l'impossibilità di stabilire una corrispondenza diretta tra classico ed eccellenza letteraria. Analogamente, non meno controverso è il tentativo di definire il classico in termini di innovazione: una storia della letteratura per l'infanzia riposa su criteri diversi da quelli utilizzati quando si considera la sua ricezione. Ne consegue che non tutti i testi che hanno fatto la storia della letteratura per l'infanzia e l'hanno segnata sono classici, così come spesso i testi considerati innovativi da una prospettiva storica, che ne valuta la qualità estetica, non sono in grado di avere un grande impatto, fattore quest'ultimo cruciale per i classici realmente presenti sul mercato (O'Sullivan 2005: 135-136). Quando il discorso sul classico per l'infanzia si focalizza sul versante delle qualità più propriamente estetiche e letterarie, l'accento viene infatti posto spesso sulla capacità di questi testi di generare un discorso critico (Nodelman 1985b) e sul loro potenziale di innovazione letteraria (cfr. Shavit 1986).

Adottando una prospettiva diversa e spostandosi sul piano del conte-

nuto, per alcuni una caratteristica fondamentale per un classico è la capacità di trattare argomenti universali, di rappresentare valori archetipici, di raccontare l'essenza della natura umana (cfr. Müller 2011: 68). Capacità questa che rende il classico in grado di parlare nel tempo alle diverse generazioni (Soriano 1973; Grilli 2012), giustificando così il suo successo prolungato e la sua sopravvivenza nel tempo. Sebbene tale approccio sia minoritario all'interno del dibattito sul classico per l'infanzia, meriterebbe forse di essere preso maggiormente in considerazione. Talvolta le tematiche trattate, configurandosi come universali e riallacciandosi a una produzione precedente già ratificata dal successo di pubblico e di critica, possono infatti fungere da istanza legittimatrice dei testi (cfr. Ciocia 2011; Sela-Sheffy 2002).

Quando si parla di classico per l'infanzia si tende quindi a sottolineare maggiormente o la popolarità, più legata al pubblico di giovani lettori, trici e alle loro preferenze, o la qualità letteraria del testo, più incentrata sul punto di vista dell'adulto. Dalle diverse definizioni, in cui può essere attribuita maggiore o minore enfasi al valore estetico, al successo di pubblico e/o critica e a chi opera le scelte, appare evidente come il concetto di classico sia innegabilmente contraddistinto da una dimensione temporale. Se il consenso sugli altri parametri tradizionalmente associati alla definizione di classico è lontano dall'essere unanime, la capacità di resistere al passare del tempo non viene messa in discussione nei diversi approcci teorici e critici adottati. Ne è un esempio la definizione fornita nella sezione "Classici" della bibliografia "Almeno questi!"⁸ prodotta dal Centro regionale di servizi per le biblioteche per ragazzi, promosso da Regione Toscana e Comune di Campi Bisenzio, e disponibile sul sito internet della rivista *LiBeR*: "Intendiamo per 'classici' quei libri che – rigorosamente antecedenti al 1945, data che abbiamo considerato quale spartiacque cronologico – sono stati riconosciuti dalla critica e dal favore del pubblico come opere destinate a venir lette con piacere e profitto da più generazioni"⁹. La definizione sottolinea quindi come sia il valore estetico sia il successo di pubblico siano necessari allo *status* di classico, ma soprattutto come il valore letterario del testo sia condiviso da più generazioni e, presumibilmente,

⁸ http://www.liberweb.it/index.php?option=com_content&view=article&id=20337.

⁹ http://www.liberweb.it/upload/cmp/Biblioteche/pdf/bibliografia_2020_06.pdf.

da lettori.trici appartenenti a diverse fasce d'età, quindi sia bambini e bambine che adulti. La permanenza temporale, la popolarità e il successo commerciale del testo costituiscono dei presupposti fondamentali: un classico, per essere definito tale, deve "sopravvivere" ed essere tramandato per almeno più di una generazione, ed essere conosciuto non solo tra il pubblico più giovane, ma anche tra gli adulti.

2.2 Letteratura per l'infanzia e canone

Se l'idea dell'esistenza di classici per l'infanzia sembra diffusa e pressoché indiscussa, tanto che alcuni testi sono stati tradizionalmente riconosciuti come tali, diverso è il caso del canone della letteratura per l'infanzia. Come evidenziato in precedenza, la formazione del canone è il prodotto dell'attività selettiva di una serie di istituzioni che si fanno carico di individuare e legittimare quelle opere ritenute esemplari e riconosciute come di altissima qualità – e che pertanto devono essere tramandate, plasmando l'idea di letteratura in un determinato periodo storico. Se si considera che la scuola e l'università, a causa del bisogno di fornire modelli e valori esemplari, hanno rappresentato e continuano a rappresentare le principali istanze legittimatrici (cfr. Viala 1992; O'Sullivan 2005: 131), si capisce perché, storicamente, un canone della letteratura per l'infanzia non sia esistito. La posizione marginale di questa produzione, la sua presunta inferiorità rispetto alla letteratura alta, l'hanno esclusa dal discorso critico e accademico: "as it [children's literature] was not regarded as part of great literature, it was not taught as an academic subject and received hardly any attention in universities" (O'Sullivan 2005: 131). I libri per l'infanzia che fanno parte del canone adulto sono, del resto, molto pochi e tra queste eccezioni si possono annoverare *Alice nel paese delle meraviglie* e *Pinocchio* (Paruolo 2014: 73).

I primi tentativi di creare un canone della letteratura per l'infanzia risalgono agli anni Ottanta del Novecento e sono stati portati avanti da alcuni studiosi americani. Da una parte questa operazione rispondeva alle esigenze dell'insegnamento universitario e alla necessità di ricostruire (e scrivere) una storia della letteratura per l'infanzia (O'Sullivan 2005: 131), dall'altra la creazione del canone doveva fornire un riconoscimento e una rispettabilità accademici alla disciplina (Nodelman 1985b). Paruolo (2014) sottolinea la necessità di interrogarsi sulle mo-

tivazioni che hanno portato al tentativo “di imporre nella letteratura per l’infanzia quelle stesse norme prescrittive rimesse in discussione nella letteratura adulta” (74), e l’importanza di capirne le implicazioni. L’operazione rischia altrimenti di “apparire come un gesto che relega tutto ciò che ha a che fare con tale letteratura a uno stadio già superato nella letteratura per adulti” (Paruolo 2014: 74). In realtà, prosegue la studiosa, l’esigenza di stilare liste canoniche per l’infanzia nasce anche dalla volontà di “dare ai testi per l’infanzia un posto più importante all’interno delle istituzioni e della cultura, e [...] aprire un dibattito sull’argomento” (Paruolo 2014: 74).

Inquadrata in questo contesto, l’operazione non rischia più di apparire anacronistica, ma affonda le sue radici in un bisogno di legittimazione e riconoscimento da parte di una produzione considerata la “Cenerentola” della letteratura. Secondo Lundin (2004: xvii), il fatto che la letteratura per l’infanzia non sia stata coinvolta nelle “tempeste” che hanno scosso il canone occidentale testimonia l’isolamento di tale produzione e ne sancisce l’estraneità al canone dominante. Cercare una forma di riconoscimento creando un canone e una tradizione in grado di sviluppare un discorso critico che possa inserirsi nel più ampio dibattito letterario significa quindi affermare la propria esistenza. L’assenza dal canone esclude infatti le opere da una porzione rilevante della circolazione culturale, nello specifico quella accademica e critica, condannandole di fatto a essere dimenticate, o relegandole a forme di trasmissione minori. Sebbene alcuni nodi problematici legati alle motivazioni e alle modalità di costruzione di questo canone per l’infanzia permangano, analizzata da questa prospettiva, l’operazione appare non dissimile dai tentativi compiuti da altre produzioni letterarie tradizionalmente escluse dal canone di ottenere un riconoscimento letterario e uno spazio critico¹⁰.

Nella formazione di un canone della letteratura per l’infanzia si ritrovano, naturalmente, molte delle problematiche che hanno accompa-

¹⁰ Si pensi, ad esempio, al ruolo svolto dal recupero di una tradizione letteraria femminile nell’ambito della critica femminista (cfr. Baccolini 2005), in cui la necessità di (ri)costruire una genealogia letteraria trae origine dalla celebre affermazione di Virginia Wolf, secondo la quale “we think back through our mothers if we are women” (Wolf 1935: 114).

gnato la messa in discussione del canone per adulti: la sua natura selettiva ed elitaria; la presunta universalità della sua validità, coerenza e rappresentatività; la rigidità e la prescrittività che lo caratterizzano; la sua etnocentricità. Nel caso della letteratura per l'infanzia, queste caratteristiche vengono amplificate dalla natura stessa dell'oggetto sottoposto a canonizzazione. Tale operazione viene realizzata da istituzioni, quali il sistema bibliotecario, il mondo accademico, il sistema scolastico, ecc. (cfr. Lundin 2004) che rappresentano il giudizio (morale) e il gusto (estetico) dell'adulto-mediatore piuttosto che le scelte di giovani lettori e lettrici, ricalcando l'asimmetria adulto-bambino che caratterizza questa produzione. La selezione dei libri per l'infanzia degni di essere letti da bambine e bambini e di essere tramandati alle generazioni future – in sostanza i classici – è avvenuta di fatto applicando parametri “adulti” (Lundin 2004: xvi, 19-55). La selezione “prescrittiva” che ha accompagnato la formazione del canone è quindi basata, secondo Lundin, su un “adultist’ standard”, secondo il quale “children’s books, as part of the body of literature, must be evaluated in a similar manner and must be appreciated by adults as well as children” (2004: 23). Non solo: questi stessi adulti coinvolti nel processo di istituzionalizzazione e ratificazione del testo devono anche tener conto di una serie di criteri, in cui fattori di natura più propriamente estetica e letteraria si affiancano, ancora una volta, a valutazioni di natura pedagogica. Ne consegue che a seconda della preminenza accordata da ogni attore a una tendenza o all'altra si farà ricorso a criteri di selezione diversi, che danno risalto ad alcune caratteristiche piuttosto che ad altre, guidando di fatto le scelte operate e la concettualizzazione proposta. O'Sullivan (2005: 132) nota ad esempio come gli interessi e le esigenze nella formazione di un canone per scopi di critica letteraria siano completamente diversi da quelli che possono guidare la compilazione di liste canoniche per la scuola: mentre la critica letteraria è interessata a questioni inerenti la storia della letteratura per l'infanzia e dell'infanzia stessa, la scuola deve prendere in considerazione gli interessi degli studenti e delle studentesse e i vincoli dei programmi scolastici, per cui un suo canone deve essere basato su norme e valori pedagogici e deve tener conto della facilità di ricezione. A tale proposito, Paruolo sottolinea che

[r]imane [...] ancora da interrogarsi sui motivi che possono influire sulla formazione e sullo sviluppo di un canone. Fino ad ora, gli studiosi si sono basati per lo più su criteri di carattere estetico o derivanti dai diversi concetti d'infanzia trascurando altri aspetti quali l'impatto esercitato sui testi dalle istituzioni (biblioteche, musei, scuole, premi), la preferenza per certi generi letterari piuttosto che per altri, l'esistenza di diversi concetti di canone (canone occidentale, europeo, globale, multiculturale, postcoloniale), la percezione del canone come fenomeno transnazionale, e così via. (2014: 74)

In *Constructing the Canon of Children's Literature. Beyond Library Walls and Ivory Towers*, interrogandosi sui meccanismi di formazione del canone della letteratura per l'infanzia da una posizione critica nei confronti del canone, Anne Lundin (2004) individua tre categorie di "meaning-makers" nei libri per l'infanzia: le biblioteche, il mondo accademico, i lettori e le lettrici. Mentre le prime rappresentano istituzioni tradizionalmente investite di autorità culturale e sono pertanto soggetti attivi nel processo di selezione del canone, il ruolo di chi legge viene spesso tralasciato nei discorsi sulla canonizzazione dei testi. La scelta di includere il lettore nella riflessione sul canone traduce la volontà di trovare delle alternative alla tradizione selettiva dominante, di generare una pluralità di canoni e di prendere in considerazione anche la ricezione dei testi (Lundin 2004: 111). Se chi legge non riceve passivamente i testi, ma contribuisce attivamente alla costruzione del significato in una visione della lettura come processo dinamico, allora le modalità in cui un testo viene recepito e utilizzato dal lettore. trice sono in grado di esercitare un controllo e un'influenza maggiori di qualsiasi lettura imposta da un'autorità culturale e pertanto calata dall'alto:

Reader response criticism calls into question the idea of the canon as an elite cultural club, to which readers belong as they differentially evaluate certain works as classics. Despite the supposed objectivity of the canon, the ways in which readers attribute value and meaning to a text are shaped by the social, cultural, and political

background they bring to their reading. Rather than an absolute standard of literary value, there are multiple centers of value from which to assess a text. A reader judges quality not through a pure analysis of immutable text but through cultural tools, which continuously evolve and differ according to gender, class, race, ethnicity, geography, and time. (Lundin 2004: 111)

Non a caso, considerando la dimensione sociale e personale della lettura in una prospettiva di critica e superamento del canone, Lundin fa propria la nozione di “para-canon” proposta da Catharine Stimpson (1990). Il concetto di “paracanone” rivendica, nella valutazione di un testo, la sua capacità di suscitare l'affetto e il piacere di chi legge, a prescindere dalle valutazioni di carattere estetico (Stimpson 1990: 958). L'inclusività del paracanone deriva dal non essere basato su giudizi di valore sul testo in sé, ma sulla sua capacità di entrare in un rapporto affettivo, sentimentale con il lettore e la lettrice. Sebbene paracanonico non sia sinonimo di popolare, è necessario, tuttavia, che il testo sia amato e apprezzato da un certo numero di lettori e lettrici, poiché “popularity is one sign that love is more than a singular obsession” (Stimpson 1990: 959). La relazione stabilita tra testo e lettore/trice non si limita dunque alla sola sfera personale e alla dimensione privata della lettura, ma impegna chi legge nella costruzione di una propria soggettività all'interno di una comunità, chiamando in gioco le forze sociali e culturali coinvolte nel processo.

Nella sua prospettiva inclusiva, il paracanone permette infine di superare la dicotomia “canonico” *vs* “non canonico”, che riproduce e rafforza un'altra opposizione binaria, quella tra gruppi sociali inclusi ed esclusi. L'esclusione dal canone comporta infatti una mancanza di potere e prestigio sociali. Il paracanone, operando a margine del canone e non mirando né a essere annesso a una tradizione egemonica, né a crearne una alternativa, ingloba canonico e non canonico e al suo interno i due poli convivono.

I vantaggi di una posizione simile e le implicazioni nel dibattito sulla canonizzazione della letteratura per l'infanzia sono evidenti. Selezionando i propri testi in base alla capacità di stabilire un rapporto affettivo con chi legge, il paracanone non è interessato al riconoscimen-

to da parte di istituzioni culturali e gruppi sociali, una caratteristica che nell'ambito della produzione per l'infanzia permette di superare il dibattito sul valore estetico e letterario delle opere. Prediligendo la ricezione dei testi, il paracanone si costruisce su presupposti e criteri diversi, che privilegiano il piacere della lettura, e si pone pertanto come alternativo, e non sostitutivo, al canone o ai canoni già presenti nella società.

Ma in cosa consiste la "selective tradition", la tradizione selettiva promossa e tramandata da istituzioni culturali autorevoli, quali biblioteche e università, di cui parla Lundin e che è la chiara espressione di un gusto e di un discorso critico elitario e canonico? Facendo specifico riferimento alla realtà americana, nel suo studio Lundin (2004) ricostruisce il percorso storico della canonizzazione dei libri per l'infanzia. L'operazione è stata realizzata essenzialmente attraverso la compilazione di liste di classici ispirate da criteri selettivi, il cui mantra era quello di fornire il libro giusto, al momento giusto e al lettore giusto. Il processo di selezione dei testi e compilazione di liste contraddistingue in particolare l'attività di legittimazione culturale svolta dalle biblioteche e interessa gli ultimi decenni dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. La missione, morale e sociale, delle biblioteche è quella di fornire letture di qualità, dove per qualità si intendono sia un elevato valore letterario sia una certa capacità pedagogica ed educativa, in grado di promuovere il bene pubblico e fornire "a blueprint for self-improvement" (Lundin 2004: 33).

La posizione adottata da Lundin permette così di prendere in considerazione il contributo delle biblioteche nel processo di canonizzazione dei classici per l'infanzia e di valutarne la portata e l'impatto, due aspetti spesso trascurati e sottovalutati nello studio della letteratura per l'infanzia. La studiosa sottolinea inoltre l'importanza del ruolo svolto da queste istituzioni e dalle loro collezioni a livello sociale e politico:

Despite their perceived passivity, librarians can be defined as canon makers who produce social hierarchy in a systematic act of tradition bearing (also known as collection development). As civic space, the library in its action is inherently political: Who does what with finite resources? Who is represented in collections? Who

is served? These questions are highly charged when the matter is selecting what is included or excluded and even more potent when the issue concerns children. That librarians can construct standards to evaluate literature – and make choices in a commodity culture – is based on their ideology of reading that conflates professional ethics, moral idealism, and market influence. (Lundin 2004: 30)

A essere davvero interessante nella prospettiva adottata da Lundin, che non manca di sottolineare il legame tra biblioteche e mondo editoriale, nonché lo stretto rapporto che lega il processo di selezione delle biblioteche ai premi letterari (cfr. Lundin 2004: 22-29; 37-52), è la luce che lo studio getta sul rapporto tra genere e letteratura per l'infanzia, e più precisamente tra le donne e l'attività di selezione operata dalle biblioteche come spazio istituzionale. Il riconoscimento del ruolo delle biblioteche nella storia e nell'evoluzione della letteratura per l'infanzia è quindi anche il riconoscimento del ruolo e della storia delle donne, di quelle "matriarchs" (Lundin 2004: xvii) della professione, la cui importanza viene spesso sottovalutata. Alla base di questa centralità delle donne risiede una motivazione storica: l'origine della biblioteconomia per l'infanzia, che si colloca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, è coincisa con un momento di cambiamento della posizione sociale delle donne e di una contemporanea nuova attenzione alle condizioni di bambini e bambine, soprattutto nelle aree urbane. In questo contesto, la supposta predisposizione naturale delle donne alle attività di cura ed educazione ha garantito loro una certa autonomia nello svolgimento della professione di bibliotecarie e ha permesso loro di sviluppare una propria filosofia sul servizio da offrire e di promuovere e accrescere l'importanza delle biblioteche (Lundin 2004: 20). Sfruttando il presunto talento naturale, riconosciuto loro dalla società, nel distinguere le "buone" letture per l'infanzia dalle "cattive" e l'autonomia che ne derivava, "powerful library women were instrumental in constructing the service paradigm for children's work, which centered on *selection as prescription*: choosing books to change lives" (Lundin 2004: 22). La storia della canonizzazione dei classici per l'infanzia è stata quindi, in origine e per lungo tempo, una storia al femminile.

Al di là delle interessanti implicazioni di genere messe in luce dal suo studio, Lundin sottolinea come per molto tempo le biblioteche siano state le “guardiane” della qualità della letteratura per l’infanzia, selezionando e tramandando una tradizione basata sull’eccellenza, dunque sui classici. Il progressivo isolamento di una letteratura per l’infanzia così concepita rispetto alla produzione contemporanea, unito all’incapacità di bibliotecarie e bibliotecari di far fronte alle nuove esigenze prodotte dalle trasformazioni culturali degli anni Sessanta del Novecento, hanno fatto sì che questa istituzione perdesse progressivamente la propria autorità e venisse sostituita dal mondo accademico come centro di validazione culturale (Lundin 2004: 54-55).

Nel momento in cui avviene questo passaggio, nel panorama accademico americano, si afferma la necessità di promuovere la letteratura per l’infanzia come letteratura, di fornirle un apparato critico e teorico unitario, comune e condiviso, di costruire una tradizione (Lundin 2004: 64). Negli anni Settanta la letteratura per l’infanzia avverte cioè il bisogno di trovare una legittimazione istituzionale come disciplina, e la cerca proprio in quegli strumenti che venivano profondamente messi in discussione negli altri ambiti della critica letteraria: il classico e il canone (cfr. Paruolo 2014: 74). Questo percorso culmina con l’istituzione, nel 1980, del Canon Committee da parte della Children’s Literature Association (ChLA), il cui compito era quello di creare un canone della letteratura per l’infanzia.

La lista di sessantatré titoli selezionati dal comitato ha dato poi origine a un’opera in tre volumi, *Touchstones*¹¹, che raccoglie altrettanti saggi critici, in cui ciascun testo selezionato viene presentato e in cui si cerca di fornire “a clearer, deeper sense of the best in children’s books, and all of the strength and joy to be drawn from them” (Nodelman 1985b: 1). Nei tre volumi, si cerca così di illustrare e giustificare la validità delle scelte compiute e, attraverso l’analisi delle singole opere, di definire

¹¹ La serie, dedicata al meglio della letteratura per l’infanzia come recita il sottotitolo (*Touchstones: Reflections on the Best in Children’s Literature*), si articola in tre volumi, in cui i sessantatré saggi critici sono suddivisi in base al genere di appartenenza. Il primo volume è dedicato ai romanzi, il secondo a fiabe, favole, miti, leggende e poesia, mentre il terzo è consacrato agli albi illustrati (Nodelman 1985a; 1987; 1989).

e affermare le caratteristiche di un testo canonizzato, dunque di un classico. Dai saggi emergono infatti non solo quei tratti che definiscono la canonicità di un'opera, ma anche gli approcci critici implicati nell'operazione di selezione e definizione. È interessante notare anche l'utilizzo del termine "touchstone" nel titolo, che va a sostituire il più elitario e connotato "canon", utilizzato invece nella denominazione del comitato di selezione (cfr. Nodelman 1985b: 7). Letteralmente "pietra di paragone", il termine "touchstone", come spiega Nodelman nell'introduzione al primo volume, è mutuato dalla riflessione di Matthew Arnold, che lo usa metaforicamente per indicare il ricorso alla poesia come metro di giudizio, termine di paragone, per valutare l'intera produzione letteraria (Nodelman 1985b: 1).

Un "touchstone", che Nodelman (1985b) evita accuratamente di chiamare "classico", viene variamente definito "a book beside which we may place other children's books in order to make judgments about their excellence" (2), "a set of guidelines" (5), "a shared context" (6). Independentemente dalle diverse definizioni proposte, un "touchstone" risponde a determinati criteri in termini di eccellenza, importanza, unicità e popolarità¹². Per Nodelman (1985b), nel momento storico in cui è stata compilata la lista, questi testi colmavano un vuoto e una necessità che in altri ambiti della produzione letteraria erano dati per scontati: una tradizione, un canone. Dal momento che nella letteratura per l'infanzia mancava "a list of works everybody agreed were the important ones" (Nodelman 1985b: 6), lo studioso conclude che una lista come quella stilata, seppure non priva di difetti e mancanze, sia meglio di nulla (Nodelman 1985b: 9). Nodelman sottolinea la necessità di un canone, di un *corpus* di testi di riferimento condivisi e sul cui valore ci sia consenso – una tradizione in sostanza –, per poter studiare e insegnare realmente la letteratura per l'infanzia, in ultima analisi per legittimarla come disciplina accademica (Nodelman 1985b: 6).

Nodelman illustra poi i criteri di selezione sulla base dei quali sono sta-

¹² In merito alla popolarità dei testi canonizzati analizzati nei tre volumi, scrive Lundin (2004): "In general, I noticed critics referencing a book's popularity when needed, or highlighting its unpopularity when held in contrast to the book's so obvious, although at one point misunderstood, worth. They fail to mention a book's popularity when it does not obviously make a strong statement" (145).

ti individuati i testi. Dalle sue parole si evince come i parametri adottati rispondano a una visione adulta, elitaria e accademica, in cui il canone si definisce in relazione a valore, significatività e qualità estetiche. Le opere devono infatti essere innanzitutto “excellent or important” (Nodelman 1985b: 6), eccellenti e importanti. Nel definire l’eccellenza occorre poi distinguere “the good from the likeable, and the great from the good” (Nodelman 1985b: 7), motivo per il quale dalla lista sono state scartate tre categorie di libri. Le prime due riuniscono quei libri “undeniably worthwhile, but widely unread”, validi ma non letti, e quelli “widely popular but not particularly worthwhile”, popolari ma non validi, in base al principio per cui i testi dovessero combinare “distinctiveness with popularity”, peculiarità e popolarità, e che nessuna delle due potesse funzionare da sola. La terza categoria di testi esclusi, la più ampia e più difficile da trattare, comprende invece quei testi che “were undeniably excellent, and were also widely read, but that were not, for want of a better word, important – books that had elicited admiration but not much discussion”, libri che, pur essendo eccellenti e letti, non potevano essere ritenuti importanti (Nodelman 1985b: 7). Un’altra caratteristica che i testi devono possedere è l’innovazione: “A touchstone has to be unconventional enough to draw attention to itself, to cause controversy, perhaps to encourage imitators; it cannot be merely another excellent book of a conventional sort” (Nodelman 1985b: 8).

Nodelman non trascurava di riconoscere e sottolineare i difetti che gravano sulla lista elaborata. Un primo limite è rappresentato dal mancato respiro internazionale e dal conseguente ripiegamento su testi britannici e americani. Si aggiungono poi l’assenza o la marginalizzazione di opere che altri potrebbero ritenere significative, e dunque degne di essere incluse in una selezione di questo tipo. Infine, riconoscendo le obiezioni che possono essere mosse a un canone della letteratura per l’infanzia che sia rappresentativo solo delle esigenze delle istituzioni accademiche, difende la lista stilata dal comitato, presentandola come uno strumento di dialogo, come un modo per aprire un dibattito e offrire una guida (Nodelman 1985b: 8-11).

Sebbene il canone elaborato dal ChLA Canon Committee abbia inevitabilmente sollevato critiche e ricevuto attacchi (cfr. Lundin 2004: 106-107), a causa delle modalità di costruzione, delle scelte operate,

della rappresentatività e dei criteri adottati, nel 2006 Sandra Beckett e Maria Nikolajeva ricorrono agli stessi criteri di selezione per il loro volume *Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature*¹³: “excellence, importance, distinctiveness, and popularity” (Beckett 2006: ix), a cui aggiungono la disponibilità di una traduzione in lingua inglese. Il progetto iniziale delle due studiose nasceva infatti dalla volontà di selezionare “the best international children's novels” (Beckett 2006: v) e si poneva come ideale proseguimento e completamento dei tre volumi curati da Perry Nodelman (da qui la continuità anche nei criteri di selezione). La raccolta avrebbe così permesso di superare il limite legato al ripiegamento sul mondo anglofono della selezione precedente e avrebbe potuto offrire visibilità ai capolavori della letteratura per l'infanzia provenienti da tutto il mondo. Le difficoltà dovute alla mancanza di traduzioni in lingua inglese per questi testi hanno però costretto a un ridimensionamento del progetto e a limitarsi alla sola letteratura europea, come si evince chiaramente dal sottotitolo.

I testi selezionati, precisa Beckett nell'introduzione al volume, dovevano inoltre non solo essere stati tradotti, ma essere anche facilmente accessibili e disponibili in inglese, dal momento che le traduzioni hanno spesso una vita editoriale breve e finiscono subito fuori commercio (Beckett 2006: ix). È interessante notare, proprio come fa Beckett (2006), che, in generale, le opere selezionate hanno segnato la storia della letteratura per l'infanzia nel proprio paese di origine e, spesso, anche oltre i propri confini nazionali, ma sebbene siano state scritte da alcuni degli autori e delle autrici più importanti del Novecento, sono tendenzialmente poco conosciute nel mondo anglosassone (ix-x). A riprova della bontà delle scelte operate e della rilevanza dei testi selezionati, la studiosa ribadisce come si tratti di classici della letteratura per l'infanzia che, pur non godendo di tale *status* nel mondo di lingua inglese, sono considerati dei capolavori e inclusi nei canoni di determinate aree linguistiche (Beckett 2006: xii-xiii). A tale scopo, ne illustra alcuni dei tratti distintivi, evidenziandone la corrispondenza con i criteri adottati. Molti dei testi hanno vinto premi e riconoscimenti letterari, anche di prestigio internazionale, sono apprezzati e

¹³ Il volume analizza undici romanzi europei tradotti in lingua inglese e considerati “the most celebrated European children's novels” (Beckett 2006: ix).

diffusi tra il pubblico più giovane, tra genitori, insegnanti, educatori, trici ed editori in molti paesi, fanno parte anche dei programmi scolastici e in alcuni casi intorno a loro si è prodotto un discreto discorso critico e accademico. Il successo duraturo, anche all'estero, di questi romanzi costituisce inoltre una prova della loro eccellenza. Infine, le opere selezionate rappresentano dei testi innovativi, tanto sul piano formale quanto su quello del contenuto: rompendo con le convenzioni dell'editoria per l'infanzia del tempo, e affrontando temi controversi e a lungo tabuizzati, questi autori e autrici hanno anche aperto nuove strade per la produzione successiva (Beckett 2006: ix-xii).

Come si evince dalla presentazione dei testi contenuta nell'introduzione di Sandra Beckett, i criteri adottati da Nodelman continuano a essere considerati validi, almeno da una parte della critica. Pur essendo chiaramente espressione di un approccio selettivo, basato sul valore letterario e sulle qualità estetiche dei testi, e di una prospettiva elitaria e accademica, questi parametri di riferimento sono riusciti a durare nel tempo. Tra le ragioni di questo successo si può ipotizzare il fatto che, seppure marginalmente, tali criteri considerano anche la popolarità dei testi. È innegabile che questa dimensione sia chiaramente più marcata nella posizione di Beckett rispetto a quella di Nodelman, che si limita semplicemente ad accennare alla popolarità. A parità di criteri, si registra pertanto uno slittamento, uno spostamento del focus: se il punto di vista di Nodelman è decisamente ancorato alla distanza e separazione della prospettiva accademica, Beckett prende in considerazione anche la reale circolazione dei testi, con un conseguente maggiore interesse per il riscontro di pubblico delle opere, tanto nel paese di origine quanto nelle culture di arrivo, intese sia come il mondo anglofono su cui si concentra lo studio, sia come gli altri paesi in cui il testo è stato tradotto. La maggiore attenzione alla popolarità e al successo di pubblico dei testi deriva inoltre dalla prospettiva internazionale adottata da Beckett e Nikolajeva, che le costringe a considerare la ricezione delle opere.

Al di là della validità e della necessità di un canone, la complessità del processo stesso di canonizzazione dei testi è evidente. Un processo in cui sono coinvolti una pluralità di attori e che si differenzia da quello del classico per adulti, operato principalmente sulla base dell'esemplarità letteraria ed estetica dell'opera. Nel caso del classico per l'infanzia,

il valore e la qualità letteraria non costituiscono necessariamente il fattore determinante, ma possono accompagnarsi a finalità pedagogiche. A questo proposito, Stevenson distingue tra “*canon of significance*”, quello della letteratura per adulti, e “*canon of sentiment*”, quello della letteratura per l'infanzia (1997: 112-113). Secondo Stevenson, infatti, sebbene la ricerca accademica abbia portato a un crescente interesse nei confronti della letteratura per l'infanzia e alla formazione di un canone legato a motivi di studio, non sono i meccanismi della critica letteraria basata sull'importanza e la rilevanza delle opere a determinare il canone della letteratura per l'infanzia, poiché “*popular judgments of sentimental regard, not academic lists of significance, create and control the canon of children's literature*” (Stevenson 1997: 114). Non solo i processi di formazione dei due canoni individuati dalla studiosa sono diversi, quindi, ma il secondo, il “*canon of sentiment*”, riflette la natura asimmetrica della letteratura per l'infanzia e la maggior parte dei classici per l'infanzia sono determinati e selezionati dagli adulti (Stevenson 1997: 119-120). Se è vero che i libri raggiungono i lettori e le lettrici più giovani attraverso la mediazione dell'adulto, è innegabile tuttavia che nella realtà questi adulti non siano critici letterari, ma genitori, insegnanti, bibliotecari, ecc. che spesso si indirizzano verso testi conosciuti o che hanno apprezzato loro stessi, e, piuttosto che ricorrere a criteri di rilevanza letteraria e storica (Stevenson 1997: 115). Nonostante il “*sentimental canon*” si costruisca su presupposti diversi, non è esente da critiche, e presenta le stesse caratteristiche problematiche che contraddistinguono il canone accademico in termini di validità e rappresentatività. E nonostante prenda maggiormente in considerazione il destinatario bambino della letteratura per l'infanzia rispetto alle liste accademiche, la sua formazione dipende comunque dalle scelte dell'adulto:

Like the academic canon, the popular canon is problematically conceived and misleadingly weighted; it too selects its entries based on shifting and arguable notions of what fills a need and what is valuable. It reflects the taste and intentions of those adults empowered to affect the purchase of books, which has in the past excluded and continues to exclude large groups of

people who have lacked the opportunity and economic capability to enforce any textual choices they might make. (Stevenson 1997: 115)

Tuttavia, sottolinea Stevenson (1997), è impensabile che un testo possa rimanere all'interno del canone senza essere realmente letto dal pubblico più giovane, sebbene non sia chiaro né quanto ampio debba essere questo lettorato, né quanto questa popolarità debba protrarsi nel tempo o essere diffusa per permettere all'opera di rimanere canonizzata (Stevenson 1997: 120).

Pur riconoscendo che anche nel "sentimental canon" della letteratura per l'infanzia operano, inevitabilmente, parametri estetici (cfr. Stevenson 1997: 116), Stevenson rifiuta i criteri di selezione basati sul giudizio estetico e letterario delle opere e derivati dalla tradizione del Grande Libro. Tali criteri, adottati ad esempio nella selezione effettuata dal ChLA Canon Committee (cfr. Nodelman 1985b), sono infatti propri del processo di canonizzazione accademico e della letteratura per gli adulti. Così facendo, Stevenson può rivendicare anche la differenza della letteratura per l'infanzia e del suo "canone popolare".

Tanto il concetto di canone, quanto il processo di formazione sottostante rimangono, in ultima istanza, ancora fortemente problematici. Come scrive Anne Lundin,

[c]onstructing a canon is a culture-based political act of making literary pasts, of decontextualizing literary works, a process that, validated by the institution, naturalizes its definitions of what literature is – and what they do. [...] The act of canonization [is] so steeped in privileging class, race, gender, and age, the Other. Inherent is a cultural debate on how to read and what to read: a troubling question for a democratic and free society. (2004: 142)

Il dibattito sul canone della letteratura per l'infanzia lascia aperte molte questioni, a partire proprio dalla necessità, validità, efficacia e rappresentatività della formazione di un canone. C'è da chiedersi poi se non sia più corretto parlare, anche per la letteratura per l'infanzia, di

canoni, e occorre altresì interrogarsi su come questi possano influire sulla circolazione transnazionale e internazionale della letteratura canonica, spesso trasmessa in varie forme di riscritture e adattamenti, anche attraverso altri media. Non da ultimo, resta da definire il rapporto con i “nuovi classici” e il “nuovo canone”, per i quali il successo e la popolarità sembrano essere fattori determinanti.

2.3 Nuovi classici e letteratura *crossover*

Se fornire una definizione di “classico per l'infanzia” o cercare di delinearne un canone è difficile, tentare di individuare i “nuovi classici” si rivela ancora più problematico. La prossimità temporale con i testi candidati a diventare i classici del futuro non permette infatti una sufficiente distanza critica per valutare retrospettivamente se il grande successo di pubblico e di vendite, che questi libri riscuotono, basterà a garantire loro di sopravvivere alla prova del tempo.

Occorre inoltre tenere presente la continua evoluzione del dibattito su classico e canone e prendere in considerazione la possibilità che i parametri oggi privilegiati nella definizione del classico potrebbero cambiare in futuro. Quel che è certo, se si guarda alla produzione per l'infanzia contemporanea e alle tendenze attuali, è che nell'attribuzione dello *status* di classico la contrapposizione tra produzione “alta” e successo di massa tende a farsi meno netta. Come nota Paruolo (2014), sebbene tradizionalmente un successo eccessivo sia stato e spesso continui a essere interpretato come un segno di inferiorità letteraria, soprattutto nella produzione per l'infanzia (cfr. Beckett 2011a: 33), oggi, sempre più, “proprio il successo di vendite a livello nazionale e/o internazionale riportato da un autore, e/o il suo ingresso in liste di premi, sembra spingere ad applicargli l'etichetta di classico” (Paruolo 2014: 76). Riflettendo su una lista di possibili “nuovi classici”, Paruolo si chiede, ad esempio, se il successo commerciale e popolare sarà sufficiente a garantire a un vero e proprio fenomeno letterario, editoriale e mediatico come *Harry Potter* un posto sicuro tra i classici del futuro; o quale sarà il destino di autori o autrici che vantano traduzioni in un numero elevato di paesi, come l'inglese Anne Fine o le scrittrici francesi Susie Morgenstern e Marie-Aude Murail (Paruolo 2014: 76). Lo scrittore Guido Sgardoli, interpellato sulla questione dei “classici contemporanei”, offre una lista basata sull'idea di classico come eternità e moder-

nità costante: “esistono libri che si sono già conquistati il loro spazio di immortalità [...]. Penso a *Il Signore degli anelli*, *La storia infinita*, *Il buio oltre la siepe*, *Harry Potter e la pietra filosofale*, *It*, *Pippi Calzelunghe*, *Le memorie di Adalberto*, *Sette Minuti dopo la mezzanotte*, *La fabbrica di cioccolato*, *Furore*. Ma la lista sarebbe troppo lunga” (Sgardoli, Baccalario 2018: 28).

Da questi pochi esempi emerge come sia davvero difficile individuare i “nuovi classici” e solo la prova del tempo potrà testare le ipotesi avanzate. Il dibattito continuerà, inevitabilmente, e con ogni probabilità si amplierà, soprattutto se si tiene conto, come nota con perspicacia Elena Paruolo, che “tutto oggi sembra avere vita breve, anche per la grande disponibilità di informazioni, e che migliaia di testi possono essere messi in rete facilmente, e senza alcun controllo critico” (2014: 76-77).

Se il classico, per adulti e per l’infanzia, senza tempo e universale, è un testo a cui si può sempre tornare, anche in momenti diversi della propria vita, e se il classico per l’infanzia è un testo che si rivolge a un doppio destinatario adulto e bambino, è possibile ipotizzare allora che i classici del futuro saranno sempre più costituiti dai testi *crossover*, quei testi che scavalcano le barriere dell’età e si rivolgono a un pubblico di lettori.trici di tutte le età (bambini.e, adolescenti e adulti). Questa ipotesi appare tanto più plausibile e veritiera se si considera che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, il confine tra le categorie di adulto e bambino e tra le fasce d’età si è fatto più sfumato: la distanza si è ridotta e si è prodotta una contaminazione dei comportamenti tipicamente adulti o infantili e giovanili, che vengono anticipati o, al contrario, conservati. Da una parte si assiste a un’“adultificazione” di bambini e bambine (*tweenager*), dall’altra a un’“infantilizzazione” degli adulti (*kiddultery*). Sul piano letterario e editoriale, questo riavvicinamento delle età si è tradotto nel fenomeno della letteratura *crossover*. Rachel Falconer (2009: 31-41; 2004: 569-570), focalizzandosi sul processo di *cross-reading*, la lettura *crossover*, sottolinea il legame tra il fenomeno letterario e mediatico e il più ampio contesto culturale e sociale in cui ha avuto luogo. In particolare, facendo riferimento soprattutto alla realtà britannica di inizio anni Duemila, evidenzia come l’esplosione del fenomeno *crossover* e l’avvento delle culture “kidult” e “tweenager” riflettano una serie di cambiamenti sociali, culturali, ideologici e poli-

tici molto più profondi, che hanno attraversato la società occidentale (Falconer 2009: 31-41).

Sebbene la letteratura *crossover* non sia un fenomeno nuovo, “the term itself was not adopted until J. K. Rowling’s Harry Potter books gave this literature a high profile” (Beckett 2011b: 58). Già in uso sul finire degli anni Novanta, il termine si è quindi imposto come espressione ricorrente nel mondo di lingua inglese all’inizio del nuovo millennio (Beckett 2014: 302). Il fenomeno *crossover* è infatti precedente al successo dei libri di *Harry Potter* ed era già iniziato nei media, nei programmi televisivi, nei film e nei videogame, che avevano attratto un pubblico intergenerazionale. Adottato dall’industria editoriale e dai media per designare i libri per l’infanzia letti anche dagli adulti, “il termine è usato da teorici e critici per indicare un tipo di letteratura che, sfumando i confini tra i due tipi di lettori tradizionali (bambini e adulti), ‘scavalca’ le barriere dell’età” (Beckett 2014: 302). In realtà, il pubblico cui si rivolge è più ampio del semplice doppio destinatario adulto-bambino, specialmente alla luce della narrativa *young adult*, e include un pubblico realmente intergenerazionale di lettori e lettrici di tutte le età (Beckett 2009: 3). È interessante notare come, sebbene lo “scavalcamento” delle età sia bidirezionale – il passaggio del testo può avvenire dal destinatario adulto a quello bambino o dal bambino all’adulto – “theoretical discussions of crossover literature have occurred almost exclusively within the field of children’s literature, as theorists of adult fiction rarely ‘cross-over’ to children’s books and therefore have shown little interest in the subject” (Beckett 2011b: 59).

Come già ricordato, la letteratura *crossover* non è un fenomeno nuovo o contemporaneo, soprattutto se si guarda al mondo dei classici per l’infanzia, e di fatto “many of the great classics of world literature are crossover classics read by both children and adults” (Beckett 2011a: 31). Oltre ai due classici per l’infanzia che hanno raggiunto il canone della letteratura per adulti, *Alice e Pinocchio*, anche i testi di autori come Charles Perrault, Jean de La Fontaine, Fénelon e Johnathan Swift, antecedenti alla separazione adulto/bambino avvenuta a metà del Settecento, si sono rivolti tradizionalmente a un doppio pubblico adulto e bambino (Beckett 2011b: 35-36; Beckett 1999: xii). Il fenomeno si è accentuato a partire dalla seconda metà del Novecento ed è diventato davvero globale negli ultimi anni. Alla luce della sua evolu-

zione, Sandra Beckett puntualizza come occorra distinguere tra *cross-writing* (o *crosswriting*) e *crossover*, poiché, nonostante l'affinità, i due termini non sono sinonimi. Il primo, *cross-writing*, include autori.trici che scrivono per un pubblico di adulti e bambini.e in opere separate, mentre il secondo, *crossover*, indica quegli autori e autrici che si rivolgono contemporaneamente ai due tipi di pubblico. Inoltre, i testi *crossover* sono letti da bambini.e e adulti, sebbene non sia indispensabile che siano stati scritti intenzionalmente per entrambi i tipi di pubblico. Se il *crossover* puro è un libro scritto, pubblicato e venduto per lettori e lettrici di tutte le età, quindi alquanto raro e piuttosto ideale, nella realtà la maggior parte dei testi *crossover* raggiunge un doppio pubblico di adulti e bambini.e senza che l'autore.trice o l'editore li abbiano destinati volutamente a entrambi. Le opere *crossover* possono cioè essere state originariamente pubblicate per un determinato pubblico ed essere state appropriate successivamente dall'altro, in un processo di *cross-reading*. È evidente quindi come il *cross-writing* e il *cross-reading* siano due aspetti essenziali della letteratura *crossover* (Beckett 2014: 303; 2011b: 59).

Non va inoltre sottovalutata l'importanza della collocazione editoriale in relazione al destinatario, soprattutto nel passaggio traduttivo: “Books published for one audience quite often are released later for the other in another context, either another time period or in another country and/or cultural setting. Novels published for adults in one country are sometimes marketed for a juvenile audience in another, or occasionally, the reverse” (Beckett 1999: xv). In modo non dissimile, il paratesto può essere fondamentale nel determinare il tipo di pubblico di destinazione (adulto e/o bambino) e “minor cosmetic changes have turned many works written for adults into children's books” (Beckett 1999: xv). Nei capitoli conclusivi di *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Beckett (2009) mette in luce proprio le dinamiche editoriali legate alla pubblicazione dei testi *crossover*¹⁴. In particolare, sottolinea il ruolo cruciale svolto dal mondo editoriale e le logiche profondamente commerciali ed economiche che regolano l'introdu-

¹⁴ Per un'analisi approfondita di tali aspetti, cfr. “Chapter Six: Publishers and the Marketplace” e “Chapter Seven: Paratexts and Packaging” (Beckett 2009). Sulle strategie di pubblicazione, cfr. Falconer (2009: 25-26).

zione sul mercato di tali opere. Nel contesto editoriale attuale, il libro non rappresenta un mero oggetto letterario ma si configura sempre più spesso come un prodotto culturale, che come tale si inserisce in un mercato e richiede specifiche strategie di commercializzazione. La studiosa rimarca allora come il paratesto e le modalità di presentazione dei testi giochino un ruolo fondamentale all'interno delle strategie adottate dal mondo editoriale e segnino spesso il passaggio nella sfera della letteratura *crossover*. Gli spazi paratestuali, a partire dalla copertina, non vanno pertanto sottovalutati quando si considera il fenomeno e di fatto “the packaging and repackaging of crossover fiction has become a very important aspect of the crossover phenomenon” (Beckett 2009: 250).

Il rapporto di lunga data che lega letteratura *crossover*, tanto come *cross-writing* quanto come *cross-reading*, e mondo del classico per l'infanzia sembra giustificare la scelta di prefigurare i testi *crossover* come i classici del futuro. Bettina Kümmerling-Meibauer (1999), ad esempio, inserisce il *cross-writing* tra i criteri definitivi dei classici della letteratura per l'infanzia e cita l'esempio dello scrittore tedesco Erich Kästner, illustrando come la sua produzione letteraria per l'infanzia sia complementare a quella per adulti. Nei suoi studi, Sandra Beckett ha dimostrato, a più riprese, come le liste di classici per l'infanzia includano spesso testi per adulti di cui il pubblico più giovane si è appropriato. In effetti, sebbene si tenda a identificare il *crossover* con uno “scavalco” a senso unico, dal pubblico più giovane agli adulti, nella categoria rientrano anche quei testi che compiono il percorso inverso, cioè la narrativa adulta che attrae i lettori e le lettrici più giovani e che può vantare una lunga tradizione costruita proprio su testi classici (Beckett 2014: 304). Per molto tempo, infatti, le versioni ridotte e adattate dei classici hanno rappresentato una porzione consistente delle letture giovanili, senza dimenticare, tra i classici che non costituivano originariamente dei testi per l'infanzia, favole, fiabe e racconti orientali (Beckett 2011b: 35).

Altrettanto ricco è il *corpus* di classici che hanno seguito il più “tradizionale” percorso dalla letteratura per l'infanzia al pubblico adulto. Ai già ricordati *Alice nel paese delle meraviglie* e *Le avventure di Pinocchio* si possono aggiungere *Piccole donne* di Louisa May Alcott, *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry, solo per fornire qualche esempio significativo.

Sebbene qualcuno abbia visto nella narrativa *crossover* un mero fenomeno mediatico e commerciale, incarnato da *Harry Potter*, grazie a titoli quali la trilogia *Queste oscure materie* di Philip Pullman e *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte* di Mark Haddon, legittimati dalla vittoria di importanti e prestigiosi premi letterari¹⁵ (cfr. Beckett 2009; Falconer 2009), “oltre ad essere riconosciuta come una distinta categoria sul mercato, la letteratura *crossover* viene ora considerata anche degna dell’interesse del pubblico e della critica” (Beckett 2014: 304)¹⁶. Questi testi hanno infatti coniugato l’apprezzamento dell’istituzione letteraria e un enorme successo popolare, candidandosi a diventare “nuovi” classici *crossover*. Naturalmente, solo la prova del tempo potrà svelare il loro destino.

L’a-temporalità si impone, del resto, come uno dei parametri in grado di superare indenne l’evoluzione del dibattito sul classico. Volendo provare a tracciare una nostra definizione di classico per l’infanzia, potremmo affermare che un classico è un testo da cui ci separa una distanza temporale, il cui valore letterario, e talvolta pedagogico, è stato riconosciuto e ratificato da una serie di istituzioni (biblioteche,

¹⁵ Il successo mondiale della trilogia *Queste oscure materie* (*His Dark Materials*) è stato accompagnato dalla vittoria di importanti premi letterari. Il primo volume, *La bussola d’oro* (*Northern Lights*), si è aggiudicato il CILIP Carnegie Medal nel 1995. Nel 2001, *Il cannocchiale d’ambra* (*The Amber Spyglass*), ultimo libro della serie, ha vinto il prestigioso premio Whitbread non solo nella categoria dei libri per l’infanzia, ma anche come miglior libro dell’anno (Whitbread Book of the Year Award), diventando il primo testo della letteratura per l’infanzia a essere insignito di tale riconoscimento. Proseguendo in questo percorso di legittimazione, il romanzo di Mark Haddon (*The Curious Incident of the Dog in the Night-time*) si è aggiudicato il premio Whitbread per il miglior libro dell’anno nel 2003. Per un’analisi approfondita dei testi in chiave *crossover*, si veda Falconer (2009: capitoli 3 e 4).

¹⁶ Sul ruolo svolto dai premi letterari come istanza legittimatrice della letteratura *crossover*, si veda quanto scrivono Falconer (2009) e Beckett (2009) nelle loro monografie dedicate al fenomeno. I due volumi offrono una panoramica dettagliata della produzione, con un ampio *corpus* di esempi, e ne indagano le cause e le implicazioni, non solo letterarie, ma anche culturali, sociali ed economiche, da due prospettive diverse ma complementari. Se Falconer, come già sottolineato, privilegia il versante del *cross-reading*, Beckett si focalizza maggiormente sull’attività di *cross-writing*.

scuole, critica letteraria, ricerca accademica, mondo editoriale, ecc.), che continua a essere letto e apprezzato dal pubblico più giovane e a essere pubblicato dalle case editrici. In quest'ottica, la dimensione temporale e la persistenza nel tempo interessano sia il valore estetico sia il successo di pubblico, due elementi a nostro avviso necessari allo *status* di classico. Affinché un testo continui a essere letto nel tempo con successo e con piacere, il suo valore letterario deve essere condiviso da più generazioni di lettori e lettrici e, possibilmente, da un pubblico tanto di bambini e bambine quanto di adulti. La nostra definizione rientra quindi negli approcci orientati alla ricezione, nella misura in cui la permanenza temporale è inscindibile anche dalla popolarità e dal successo commerciale del testo: un classico, per essere definito tale, dovrebbe essere tramandato per almeno più di una generazione, dovrebbe essere letto e pubblicato anche oggi, ed essere conosciuto non solo tra il pubblico più giovane, ma anche tra gli adulti.

3. La traduzione dei classici per l'infanzia

Il classico è durevole e senza tempo, nella sua a-temporalità concilia storicità e presente, e nelle diverse letture che la traduzione rende possibili cambia mantenendo la propria identità (cfr. Kermode 1975: 80). Dis-locandosi e ri-locandosi nel tempo e nello spazio grazie alla traduzione, il classico permane. La centralità delle traduzioni si manifesta in quella che Lianeri e Zajko (2008: 15) chiamano “untimeliness”, “non-temporalità” del classico. Le traduzioni permettono non solo di preservare nel tempo le Grandi Opere, attraverso quella pratica traduttiva peculiare rappresentata dalla ritraduzione, ma svolgono anche un ruolo cruciale nel mantenimento dei classici all'interno delle diverse culture:

The classic is always “idem et alius”. It is through translation that it maintains the identity of the source language and from time to time it acquires the new form of the target language [...]. Tradition is translation. The first storehouse of tradition is language, which is why the relationship with the classics first of all takes a linguistic form. Translation means a continuous rein-

terpretation of a changeable body of texts, enrolled in a changeable canon. (Paruolo 2011: 16)

Le traduzioni e gli adattamenti, sia intraculturali sia interculturali, costituiscono uno strumento fondamentale di trasmissione e divulgazione del classico e di tutta la produzione canonica. Adottando un approccio semiotico, Venuti (2008) individua proprio nella traduzione una delle pratiche culturali attraverso le quali un testo assume allo *status* di classico. Nello specifico, la traduzione, in quanto processo interpretativo che assegna significato e valore, contribuirebbe alla formazione del canone applicando al testo di partenza un'interpretazione divenuta prevalente e dominante tra le istituzioni accademiche e culturali (Venuti 2008: 29). A livello metalinguistico, la traduzione attribuisce un significato al testo di partenza, ricontestualizzandolo nella cultura ricevente; a livello assiologico, dando valore al testo, "translation performs various cultural and social functions, including the establishment and reinforcement of the classic status of foreign texts" (Venuti 2008: 38). In particolare, in un dato periodo storico, determinate pratiche traduttive possono essere ritenute estremamente appropriate per la traduzione dei testi canonizzati e possono pertanto diventare a loro volta una marca di canonicità. Nelle varie traduzioni e ritraduzioni inglesi di classici stranieri che si sono susseguite nel corso del Novecento, Venuti (2008: 38) osserva ad esempio una resa sempre più aderente al testo di partenza, che evita variazioni eccessive, interventi invasivi e riscritture proprio in ragione della canonicità dei testi. Analogamente, alcune scelte lessicali e sintattiche si impongono come le più adeguate alla resa dei testi canonizzati, indirizzando chi traduce verso specifiche strategie traduttive (Venuti 2008: 38). L'adozione di una particolare lettura critica e accademica di un testo può, a sua volta, orientare i traduttori e le traduttrici verso scelte lessicali, sintattiche e stilistiche che codificano tale lettura e la riproducono nella cultura di arrivo (Venuti 2008: 39-40). In questo processo, sottolinea Venuti (2008: 46-50), non vanno sottovalutate le attese della comunità ricevente: se da una parte i lettori d'*élite* manifestano una certa resistenza all'innovazione nel passaggio traduttivo, dall'altra certe pratiche traduttive consolidate nella traduzione dei classici incontrano le loro aspettative, tanto che "the translation of a canonical text can itself acquire canonicity, beco-

ming a standard by which to evaluate competing retranslations or to pre-empt them” (Venuti 2008: 46).

Dalle osservazioni di Venuti (2008) su traduzione e formazione del canone emerge quindi come la traduzione possa contribuire alla canonizzazione dei testi, ma, al contempo, non manchi di essere influenzata dal prestigio e dalla sacralità riservati ai classici. Come sottolinea Venturi (2011: 30),

la presenza stessa dei testi tradotti garantisce la trasmissione degli originali e ne rinsalda il prestigio. Il rapporto che lega canone e traduzione è tuttavia biunivoco. Se è vero che i testi tradotti possono contribuire alla canonizzazione dell'originale, lo status canonico acquisito dal testo non manca di incidere a sua volta sul processo traduttivo che ne segna il passaggio a un'altra cultura.

Nel suo studio sulla traduzione dei classici moderni inglesi in italiano, Venturi (2011; 2009) analizza le norme traduttive che contraddistinguono il passaggio dei testi canonizzati da un sistema culturale all'altro e mette a fuoco, in particolare, il “modo in cui l'idea di ‘classico’ possa guidare (più o meno consapevolmente) i traduttori o le traduttrici nelle loro scelte, anche alla luce dei condizionamenti operanti nella cultura ricevente e del modello di lettore/destinatario che il testo presuppone” (Venturi 2011: 3)¹⁷. Muovendo da una prospettiva sistemica e descrittiva, Venturi individua quelle norme che guidano

¹⁷ I testi selezionati nello studio dal titolo emblematico *L'immobilità del traduttore: la traduzione dei classici moderni inglesi in Italia* (2011) rientrano in tre categorie. Un primo gruppo è costituito da tre romanzi inglesi dell'Ottocento: *Emma* (Jane Austen, 1816), *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Middlemarch* (George Eliot, 1871-72). Il secondo gruppo comprende due romanzi risalenti ai primi del Novecento ed espressione della prosa modernista: *Women in Love* (D.H. Lawrence, 1921) e *To the Lighthouse* (Virginia Woolf, 1927). Il terzo gruppo, infine, raccoglie opere a cavallo tra classico moderno e classico per l'infanzia, che rientrano in parte anche nel sottosistema della letteratura per l'infanzia: *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Alice in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865).

le versioni italiane di testi narrativi inglesi ormai canonizzati, e che, al di là delle varietà stilistiche individuali, presentano delle regolarità. L'analisi mostra come le due diverse spinte individuate – la tendenza all'innalzamento linguistico e stilistico del testo di partenza e quella contrapposta al rispetto della lettera – confluiscono in un'unica macro-norma tautologica: “traduci il classico in modo da evidenziarne la natura di classico” (Venturi 2011: 14). In particolare, Venturi mette in luce come la marca di canonicità del testo, associandosi spesso anche a una funzione educativa, “produca una sorta di ‘cristallizzazione’ del testo e conduca in traduzione a una riscrittura innalzante, conservatrice e immobilizzante a un tempo” (Venturi 2011: vii). Il traduttore e la traduttrice del testo canonizzato si trovano quindi “immobilizzati” dal suo *status*: al testo classico sacralizzato ci si avvicina con deferenza, tanto nella lettura quanto nella traduzione; l'opera letteraria cristallizzata nella sfera alta del Grande Libro, spesso depositaria di autorità e fonte di potere, incute soggezione e rispetto ed esige una speciale cautela. Sul piano traduttivo, questo atteggiamento comporta una ridotta libertà di movimento e una resa il più possibile aderente al testo di partenza:

With its aura of unquestionable, enduring value, surrounded as it is by the imposing walls of commentary, the classic will not allow much leeway to its translator either, and will direct his/her choices towards a style at the same time extremely respectful of the original and, paradoxically, “ennobling”, where the height and decorum associated with canonized texts should appear to be lacking. (Venturi 2009: 340)

La studiosa giunge così alla conclusione che “nel (poli)sistema letterario e culturale italiano, la funzione principale del testo santificato dalla canonicità continui ad essere non tanto quella di farsi leggere con piacere ma quella di farsi depositario dei buoni principi e del bello scrivere” (Venturi 2011: 324).

Si potrebbe ipotizzare che le norme individuate regolino il passaggio traduttivo solo dei classici *tout court*, il cui *status* elevato “incontra – e al tempo stesso innesca – le aspettative elitarie dei lettori” (Venturi 2011: 44). In realtà, prendendo in considerazione anche delle ope-

re “ambivalenti” (cfr. Shavit 1986), che considera a metà strada tra il classico moderno e il classico per l'infanzia, Venturi rivela come nell'area comune delle finalità educative e, in parte, dell'elevazione morale – “due finalità che vengono più o meno esplicitamente ascritte sia ai classici per ragazzi sia ai classici *tout court*” (Venturi 2011: vi) – la traduzione produca, in entrambi i casi, una nobilitazione stilistica e un innalzamento del registro lessicale.

La scelta della studiosa è ricaduta – significativamente – su due testi che hanno attraversato il confine tra letteratura per adulti e per l'infanzia in due direzioni opposte: se *David Copperfield*, inizialmente rivolto al pubblico generale è stato poi canonizzato anche come classico per l'infanzia, *Alice nel paese delle meraviglie* ha compiuto il percorso inverso e, seppure concepita dall'autore per un pubblico di bambini e bambine, è stata poi consacrata nel canone adulto, diventando così oggetto di una lettura adulta più sofisticata. Questo *status* ambivalente permette quindi di mettere in evidenza aspetti di contiguità e di sovrapposizione nella traduzione di opere che apparentemente godono di uno *status* antitetico (Venturi 2011: 273). I libri per bambini non godono infatti di quell'aura di sacralità che investe invece il classico per adulti – O'Sullivan parla infatti di “non-sancity of the original – both in terms of contents as well as of style” (2006: 161). Questa non sacralità del classico per l'infanzia, unita alle norme prevalenti nella traduzione della letteratura per ragazzi e ragazze, fa sì che questo tipo di libri sia spesso sottoposto a svariate manipolazioni nel passaggio traduttivo. È bene ricordare, inoltre, che il doppio destinatario a cui si rivolgono chiaramente le due opere selezionate da Venturi determina una “proliferazione di edizioni notevolmente diverse tra loro per scopi e strategie traduttive” (Venturi 2011: vi), che rispecchiano proprio il diverso pubblico di arrivo.

Se nella traduzione della letteratura per l'infanzia si riflettono le caratteristiche costitutive e definitorie di questa produzione, in particolare la doppia appartenenza al sistema letterario e pedagogico e l'asimmetria adulto-bambino (cfr. Pederzoli 2012; Di Giovanni, Elefante, Pederzoli 2010b), la traduzione del classico per ragazzi non può sottrarsi a queste due ambivalenze fondamentali. “Esperienza estetica e ricreativa, ma al tempo stesso mezzo di elevazione morale e sociale” (Venturi 2011: 275), la letteratura per l'infanzia dipende fortemente dalla

presenza dell'adulto, sia come autore di testi destinati al pubblico più giovane, sia come mediatore, che permetterà a quei testi di raggiungere o meno giovani lettori e lettrici. Anche quando sono scritti e concepiti ufficialmente per il giovane pubblico, i libri per l'infanzia devono necessariamente rivolgersi contemporaneamente anche all'adulto-mediatore (genitori, insegnanti, bibliotecari.e, educatori.trici, ma anche editori), da cui dipendono l'approvazione, la scelta e l'acquisto dei libri stessi, operazioni queste spesso orientate verso la funzione didattica dei testi. L'asimmetria adulto-bambino si manifesta quindi sia in termini di scrittura – tra lo scrittore-adulto e il lettore-bambino – sia in termini di doppio destinatario della letteratura per l'infanzia. In merito alla prima forma di asimmetria e al suo rapporto con la traduzione, Paruolo osserva come tanto chi scrive quanto chi traduce per l'infanzia è un soggetto dotato di una dimensione politica, ideologica ed estetica e “traducendo per l'infanzia, [traduttori e traduttrici] possono intervenire sul testo partecipando, in maniera più o meno attiva e individuale, alla produzione del significato, fondendo i loro orientamenti soggettivi, le loro opinioni e le loro immagini di infanzia con quelle della loro epoca, classe sociale, paese di appartenenza, oltre che con le mode del momento e le esigenze del mercato” (2014: 136).

Nella traduzione della letteratura per l'infanzia, il traduttore e la traduttrice sono chiamati a compiere una scelta di fondo tra due strategie opposte, due modi di intendere la traduzione stessa, in cui la concezione del destinatario bambino e, soprattutto, delle sue supposte competenze di comprensione e lettura gioca un ruolo tutt'altro che secondario (Pederzoli 2012). La scelta è infatti quella tra una strategia di *domestication* in cui il testo tradotto “assimil[a] la traduzione alle norme linguistiche e culturali del lettore d'arrivo” (Paruolo 2014: 137) e una di *foreignization* in cui nella traduzione vengono preservati tutti gli elementi culturalmente “altri”, estranei, esotici del testo di partenza¹⁸. Se per Nikolajeva (2006) queste due posizioni traducono l'approccio più generale alla letteratura per l'infanzia “reflecting the

¹⁸ Per una panoramica delle strategie adottate nella traduzione della letteratura per l'infanzia con particolare riferimento alla mediazione degli aspetti culturali (*culture-specific items*), nonché alle presunte competenze del destinatario si vedano Pederzoli (2012) e O'Sullivan (2005: capitolo 4).

pedagogical versus the aesthetic view” (279), O’Sullivan (2005) osserva come “translators of children’s literature decide [...] what young readers can or cannot understand; they make assumptions about elements of foreign cultures that in their view are not part of the reader’s repertory” (97). La studiosa sottolinea anche come “the acceptable ‘degree of foreignness’ is, of course, culturally and historically variable” (O’Sullivan 2005: 97).

Per i classici, quei testi che sono divenuti “the household names of what is regarded as ‘good’ children’s literature” (O’Sullivan 2006: 147), l’asimmetria adulto-bambino è ancora più evidente che negli altri settori della produzione destinata al pubblico più giovane. La permanenza, circolazione e trasmissione dei classici per l’infanzia nelle diverse culture dipende dalla ratifica del pubblico adulto, alle cui attese e prescrizioni il testo tradotto dovrà inevitabilmente conformarsi (cfr. Venturi 2011: 276). La traduzione diventa allora “another filter through which a text has to pass before reaching child readers, and the filter is often used to ‘correct’ aspects of the original text that are not deemed pedagogically acceptable for them” (O’Sullivan 2006: 153). Il passaggio traduttivo è quindi il momento in cui il testo viene rimodellato e reso accettabile e accessibile, secondo le norme e i dettami della cultura di arrivo (O’Sullivan 2006: 153-154).

L’adulto, tuttavia, non è destinatario dei testi per l’infanzia solo nella sua veste di mediatore, di cui il testo deve cercare l’approvazione, ma anche in quanto lettore. I classici per l’infanzia presentano infatti spesso un doppio destinatario adulto-bambino, un “dual addressee” (O’Sullivan 1993), in cui l’adulto è anche il destinatario effettivo, l’unico realmente in grado di comprendere alcuni degli elementi presenti nel testo. La traduzione dei classici chiama quindi in gioco il destino di questo doppio destinatario e le strategie adottate da chi traduce si rivelano cruciali per la sua preservazione e per una doppia ricezione anche nella cultura ricevente (O’Sullivan 1993). La presenza di un doppio destinatario mette in relazione traduzione e acquisizione della marca di canonicità: quando i tratti legati al *dual addressee* presenti nel testo di partenza non vengono preservati nel passaggio traduttivo, all’opera vengono attribuiti un valore e uno *status* letterari più elevati nel paese di origine rispetto alle culture di arrivo (cfr. O’Sullivan 2005: 138).

Nella traduzione dei testi destinati a giovani lettori e lettrici, la società ricevente condiziona fortemente il processo, dettando le norme traduttive. A questo proposito, in relazione alla traduzione dei classici per l'infanzia analizzati nel suo studio, Venturi nota come, analogamente a quanto avviene nella traduzione dei classici moderni per adulti, anche in questo caso, l'aspetto pedagogico e socio-educativo del testo prevale sulla dimensione ricreativa dell'opera, con un conseguente slittamento della norma verso la letterarietà e il rispetto dell'ortodossia linguistica (Venturi 2011: 279-280). Nella traduzione della letteratura per l'infanzia, a queste norme si accompagna una maggiore disponibilità a intervenire sul testo con modifiche, tagli e aggiustamenti. Quando il testo tradotto è destinato al lettore bambino,

in linea con i principi di adeguamento alle presunte capacità cognitive dei bambini e al rispetto dei valori comuni, i testi di partenza vengono spesso riassunti, tagliati, spiegati e commentati, in un generale processo di semplificazione che mira ad attenuarne i tratti ambigui, complessi, oppure non conformi ai modelli etici e linguistici della cultura ricevente. [...] Il maggiore grado di cedevolezza a censure e riscritture segna dunque un punto di divergenza tra il sottosistema dei classici per l'infanzia e quello dei classici destinati a un pubblico più ampio. Si articola invece sul piano dell'alzo stilistico e della varietà lessicale il terreno in cui i due sottosistemi si sovrappongono. (Venturi 2011: 280-281)

Lo studio di Venturi conferma quindi in parte le osservazioni di O'Sullivan (2006: 158-160) sulla traduzione dei classici per l'infanzia. Secondo O'Sullivan, questi testi, privi dell'aura di sacralità e dell'intoccabilità dei grandi classici della letteratura mondiale e percepiti come un patrimonio comune, sono soggetti alle manipolazioni e agli adattamenti più svariati. Liberamente adattati e modificati per rispondere alle esigenze di editori e pubblico di arrivo, questi classici perdono la loro identità culturale nazionale originaria per acquisirne di volta in volta delle nuove, a seconda della cultura di arrivo. C'è da chiedersi

allora, come fa O'Sullivan (2006) se sia possibile parlare davvero di classici internazionali o, come fa Nikolajeva (2006: 294), cosa traduciamo quando traduciamo la letteratura per l'infanzia.

3.1 Traduzione e classici internazionali

Quando O'Sullivan definisce i classici per l'infanzia come "books that have been commercially successful over several generations in several countries" (2006: 147), non solo rifiuta una definizione basata sul valore letterario, ma afferma anche il ruolo fondamentale della diffusione e circolazione internazionale per il raggiungimento dello *status* stesso di classico.

I classici (internazionali) costituiscono il "meglio" della letteratura per l'infanzia, sono costantemente ripubblicati in edizioni, collane, formati diversi, e sebbene il loro *status* non sia permanente ma dipenda dai mutamenti nel gusto e nei criteri di valutazione, tanto che nessuna lista di classici sarà mai uguale a un'altra, alcuni titoli sono considerati imprescindibili (O'Sullivan 2006: 147). Nonostante l'importanza riconosciuta alla dimensione internazionale dei classici, nonché alla centralità della traduzione come primo passo per uscire dal proprio paese di origine e iniziare un percorso di riconoscimento e consacrazione internazionale, O'Sullivan (2006) mette in discussione la reale portata di questa internazionalità dei classici, delle loro storie e personaggi (cfr. O'Sullivan 2005: 138-151), suggerendo di ripensare i termini in cui viene concepita.

Riconoscendo la centralità della traduzione – e quindi la rilevanza dei meccanismi che regolano la produzione e circolazione di un testo e il suo passaggio da una cultura all'altra – O'Sullivan rifiuta infatti l'internazionalismo utopico, monoliguo e monoculturale, di Paul Hazard, il suo "ideal of a world literature for children, promoting the free exchange of the best from all countries into all countries, with the aim, above and beyond that of aesthetic enrichment, of what would be described today as international tolerance" (O'Sullivan 2005: 73). L'ideale astratto di Hazard di una letteratura mondiale dell'infanzia ignora infatti le reali condizioni in cui avviene la comunicazione interculturale. Negli scambi internazionali vi è uno squilibrio tra paesi e la partecipazione di alcune aree del mondo è minoritaria: la direzione in cui vengono attraversate le frontiere dipende non solo dal prestigio internazionale

di cui godono una lingua e una cultura, ma anche da fattori politici ed economici, e i paesi si dividono, di fatto, in importatori ed esportatori. Non di rado, inoltre, i classici internazionali “serve as an instrument of cultural hegemonism” (O’Sullivan 2004: 21). L’internazionalismo della letteratura per l’infanzia si dimostra in realtà una prerogativa occidentale, europea e nordamericana (cfr. O’Sullivan 2004). Questo monopolio culturale si traduce anche sul mercato: la letteratura per l’infanzia pubblicata, distribuita e letta internazionalmente è occidentale. Anche all’interno del mondo occidentale si registrano, del resto, squilibri importanti e la diffusione della traduzione, momento primario e cruciale dello scambio interculturale, varia da un paese all’altro¹⁹. Lévêque (2016), fotografando la presenza della traduzione all’interno della produzione francese per il giovane pubblico, constata come non solo i testi tradotti siano aumentati in modo esponenziale a partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento, ma sottolinea anche come tale crescita rimanga costante e non si arresti: “En 2010, elle est de l’ordre de 16% [...]. Un livre publié pour la jeunesse sur six est donc un livre traduit” (Lévêque 2016: 1). Se è innegabile che le traduzioni dall’inglese dominino il mercato editoriale francese, la studiosa nota come un’analisi attenta dei testi tradotti pubblicati a partire dagli anni 2000 rivela “des exceptions notables [qui] reflètent en effet des choix littéraires et esthétiques plus audacieux” (Lévêque 2016: 2). Tali eccezioni non sono sufficienti, tuttavia, a contrastare il predominio anglofono: “si la diversité des provenances s’est légèrement accrue au cours des dernières années [...], plusieurs aires culturelles restent exclues ou très marginales dans le paysage éditorial français, comme l’Amérique latine, le Monde arabe, l’Iran ou l’Inde. Les traductions de l’hébreu, du grec ou du turc sont de l’ordre de l’exception” (Lévêque 2016: 14). Il mercato editoriale italiano offre un panorama non dissimile. La traduzione gioca un ruolo primario all’interno della produzione per l’infanzia e per ragazzi.e registra una crescita costante, tanto che nel 2019 le novità librarie i cui diritti sono acquisiti dall’estero hanno superato per

¹⁹ Per un’analisi più approfondita sul mercato del libro per ragazzi in Europa, ma non solo, e sul ruolo della traduzione nella sua internazionalizzazione, con particolare riferimento agli scambi tra Italia e Francia, si veda Piacentini (2019: 33-42).

la prima volta, seppur di poco, le opere “made in Italy”, attestandosi al 51% (Liber 2020: 51). Analogamente, l'inglese si conferma come la lingua principale da cui si traduce (26,9%, sommando i testi tradotti provenienti da Gran Bretagna e Stati Uniti), seguito dal francese (10,1% dei testi sono importati dalla Francia) (Liber 2019: 47). Se la Francia e l'Italia ricorrono ampiamente alla traduzione, il mondo di lingua inglese mostra una marcata chiusura a questa pratica (O'Sullivan 2005: 65-73; Douglas 2014: 322; Zanfabro 2019: 126)²⁰, sebbene recentemente si registrino nel Regno Unito segnali di una progressiva apertura alla traduzione, come la nascita di case editrici specializzate (Douglas 2014: 322).

Il quadro tracciato porta a chiedersi se sia davvero possibile costruire un canone della letteratura per l'infanzia realmente internazionale, dato che alcuni testi sono considerati classici solo in un certo paese o in una determinata lingua (Beckett 2011a: 37), e soprattutto dato che la possibilità di compilare una lista internazionale dipende dalla disponibilità di traduzioni. Inoltre, la traduzione di un testo considerato un classico nel suo paese di origine non è sufficiente affinché venga recepito e considerato come tale anche nella cultura di arrivo (cfr. O'Sullivan 2006; 2005; Pederzoli 2012: 89; Denti, Illuminati 2021). La traduzione costituisce tuttavia un requisito indispensabile per la selezione e formazione di un canone internazionale. Il ridotto volume di traduzioni in lingua inglese rispetto ad altri paesi spiega così perché una lista di classici stilata in un paese anglofono abbia una portata internazionale minore rispetto ad altri paesi:

the majority of the small proportion of International children's books translated into English in North America are from the Western tradition. Children's literature from the so-called developing countries hardly ever reaches American readers. Paradoxically, globalization is only making the problem more acute. Regretfully, one is forced to conclude [...] that a “genuinely International

²⁰ Zanfabro (2019) fornisce alcuni dati sui paesi anglofoni e nota come “solo il 3% dei libri del mercato editoriale per ragazzi/e in inglese è in traduzione, la percentuale si abbassa all'1% per quanto riguarda gli Stati Uniti” (126).

literature” for children is not available [...], at least not in English-speaking countries. (Beckett 2006: vi)

La traduzione gioca quindi un ruolo fondamentale e la scarsa propensione dell’editoria anglofona a ricorrervi produce un quadro sconcertante per la circolazione internazionale dei testi, con uno squilibrio a favore del mercato in lingua inglese. Mentre molte opere che sono considerate classici, o più semplicemente sono dei *bestseller*, nel loro paese di origine – e spesso anche in altri paesi – non raggiungono mai il mercato inglese o americano, i principali autori/trici che scrivono in lingua inglese tendono a essere tradotti rapidamente nella maggior parte delle lingue europee. Di conseguenza, spesso anche le opere di autori e autrici di primo piano e consacrati dai premi letterari rimangono sconosciuti nei paesi di lingua inglese. Anche quando il testo viene tradotto la ricezione non è sempre semplice o immediata. Così, in alcuni casi la traduzione può rivelarsi inadeguata o di scarsa qualità, in altri può invece finire fuori commercio o non avere successo, indipendentemente dall’ottima qualità (cfr. Beckett 2006: vi-vii).

Secondo O’Sullivan, “assuming that children’s literature as a whole and particularly its classics are truly international” è alquanto problematico, dal momento che “genuine cultural transfer or exchange is often equated or confused with an international book market” (2005: 73). Interrogandosi sulla dimensione internazionale della letteratura per l’infanzia, la studiosa sottolinea, inoltre, come “children’s literature – predominantly in English – has become an International commodity in an increasingly global market, and among the most fruitful branches of this commodity are its classics” (O’Sullivan 2004: 21).

La traduzione, o meglio la trasmissione dei classici per l’infanzia avviene infatti secondo modalità peculiari e distinte rispetto a quella dei classici della Grande Letteratura mondiale, in cui il testo, sacralizzato e inviolabile, mantiene la sua identità autoriale e testuale. La stessa logica non si applica al classico per l’infanzia, che richiede forme di trasmissione diverse dovute alla necessità di rendere testi temporalmente distanti accessibili a un lettore o una lettrice giovane che, a differenza dell’adulto, non è in grado di effettuare una lettura storica, che tenga conto dell’evoluzione della ricezione del testo e delle diverse letture che lo hanno accompagnato nel tempo (O’Sullivan 2005: 145). La tra-

smissione avviene allora anche attraverso riscritture e adattamenti, sia testuali sia multimediali, in cui il testo viene modificato e trasformato finché non è ritenuto adatto. Le motivazioni che rendono una storia un classico e che sono state elaborate sulla base del testo di partenza non si applicano a queste trasposizioni; analogamente, questi parametri non sono validi per versioni contemporanee in un'altra lingua e/o cultura ricevente e certamente non lo saranno in futuro (cfr. O'Sullivan 2006: 158-160; 2005: 138, 145). Le manipolazioni nell'opera tradotta, le riscritture e gli adattamenti portano infatti spesso a estrapolare personaggi – ma anche situazioni ricorrenti e prototipiche – per farne delle figure classiche facilmente adattabili e reinterpretabili in nuovi contesti, testuali e mediatici, una sorta di patrimonio comune. O'Sullivan (2006: 159-162) propone allora di considerare i meccanismi che operano nella trasmissione dei classici per l'infanzia a livello internazionale e che permettono a modalità diverse – e talvolta antitetiche – di convivere all'interno di questo processo. Le varie traduzioni/adattamenti si collocano infatti lungo un *continuum* i cui poli estremi sono la “literary translation”, la traduzione attenta all'invulnerabilità del testo di partenza, da una parte, e il “written folklore”²¹, dall'altra. La

²¹ O'Sullivan mutua l'espressione dalla riflessione di Alieda Assmann, che individua cinque aree di differenza tra il “written folklore” e la letteratura, relative alle opere e alla loro struttura, all'autorialità, alle modalità di circolazione, trasmissione e ricezione dei testi: “the first of the five areas is openness of the work: whereas ‘literature’ is defined as being composed, complete, finished, written folklore has the character of a compilation, a collection of materials. [...] The second characteristic is the variant status of the text: what applied to the openness of the compilation on the level of the whole work, applies also to the text itself, to the words, sentences, paragraphs, etc. [...] The third area [...] is the question of author and authority. Whereas in the ‘literature’ mode, the author, and only he or she is the originator of the text, the folklore and written folklore modes display an obliteration of the author: what is transmitted is general property, merely given different form in a new version or a compilation. [...] The fourth point is that, whereas the continued existence of a literary text is linked with its being conserved as a unique work, that of written folklore is guaranteed by a series of versions which replace one another. The final characteristic is that of the use of the texts. Whereas one of the main features of ‘literature’ is its autonomous status, its lack of practical function in life, folklore is to be found bang in the middle of it. The texts have a use, often a didactic or a social one in initiation, instruction, illustration of skills,

prima costituisce una modalità di trasmissione “ideale”, più vicina alla pratica traduttiva del classico per adulti, e cerca di riprodurre accuratamente il testo di partenza, preservando la complessità narrativa, estetica e linguistica dell’opera. La seconda modalità invece trascura, fino a ignorarla completamente, la “letteralità” del testo e autorizza modifiche e manipolazioni per adattarlo al momento storico e al destinatario. Personaggi, trame e situazioni vengono estratti dalle opere e integrati in altri prodotti dell’industria editoriale e multimediale (libri, prodotti audiovisivi, video giochi, ecc.). Quel che resta al termine di questo processo di astrazione sono figure, immagini che hanno perso la loro identità culturale originaria per essere riempite, di volta in volta, con delle altre, nuove identità che riflettono la tradizione letteraria a cui appartengono e le norme culturali, ideologiche e pedagogiche a cui si conformano. Secondo O’Sullivan, queste figure possono essere considerate internazionali perché non sono fisse: alle caratteristiche essenziali che le contraddistinguono e che si mantengono nelle varie trasformazioni si aggiungono ogni volta i tratti propri della nuova cultura ricevente (O’Sullivan 2006: 162; cfr. O’Sullivan 2005: 145-147). Se O’Sullivan si mostra piuttosto critica rispetto a queste modalità di trasmissione dei testi, esse non costituiscono necessariamente un fenomeno negativo, soprattutto quando non sono assoggettate a strategie di marketing e mode comunicative, ma rappresentano riscritture in grado di avvicinare il giovane pubblico al classico e ai diversi linguaggi narrativi (letterario, filmico, ecc.) (Bellatalla 2018: 18-21). Sebbene l’adattamento sia sempre guardato con un certo sospetto e sia vittima di una “ancillarità pregiudiziale” in quanto “produzione subalterna e secondaria rispetto all’originale” (Calabrese, Conti 2018: 22), Calabrese e Conti sottolineano come l’intertestualità e la riscrittura narrativa siano tipiche del postmodernismo, tanto che “la letteratura, il cinema, la televisione e i new media sembrano essersi messi ormai da vent’anni al servizio dell’intertestualità” (2018: 23). Alcuni testi, come i classici, presentano figure e temi che “costituiscono degli archetipi narrativi e forme prototipiche [...] in grado di coagulare significati universali”

knowledge, rituals relevant for everyday life, in other words, they are orientated towards the needs of their readers – also in terms of entertainment” (O’Sullivan 2006: 160).

(Calabrese, Conti 2018: 23). Tali opere riescono così ad attraversare i secoli, sopravvivere alle epoche e “navigare nelle correnti transmediali della storia” (Calabrese, Conti 2018: 25). Come sottolinea Douglas, del resto, “traduction et retraduction ne sont que les étapes d’un processus de transformation marqué par la polyexploitation²², qui mène le livre de son support papier jusqu’aux objets dérivés que sont les jouets et jeux (figurines, déguisements, etc.)” (2014: 328).

Le modalità peculiari di trasmissione dei classici internazionali, che esulano dalla traduzione in senso stretto e assumono la forma di riscritture, versioni abbreviate, adattamenti, anche in altri media, spiegano così perché spesso la loro ricezione fuori dai confini del proprio paese di origine sia diversa e perché alcuni testi siano considerati classici solo in patria – circostanza su cui influiscono indubbiamente anche le diverse norme che operano nel sistema letterario della cultura di arrivo, il diverso contesto storico, culturale, politico e sociale, i cambiamenti nella pratica traduttiva, nonché le diverse istituzioni che agiscono sul processo di valutazione, validazione e canonizzazione di un testo. La traduzione resta, come scrive Gillian Lathey, “the first excursion of the future classic beyond its culture of origin”, proprio come, continua la studiosa, “retranslation becomes central to its reinvention for each successive generation” (2010: 128). La ritraduzione si impone quindi come caratteristica che contraddistingue la traduzione dei classici e testimonia la loro capacità di “regenerate, mutate, and survive” (Lianeri, Zajko 2008: 21), di aprirsi a una pluralità di interpretazioni, letture, usi, generazione dopo generazione. La ritraduzione apre la strada alla possibilità di uno studio diacronico delle traduzioni dei classici, anche dell’infanzia, aiutando ad acquisire una nuova consapevolezza dei testi stessi e del processo traduttivo.

4. La ritraduzione tra teoria e pratica

Nel panorama editoriale attuale, il ritorno al classico, tanto per adulti quanto per l’infanzia, rappresenta un fenomeno attestato, in cui la riproposizione sul mercato dei Grandi Libri della letteratura mondiale

²² Per un’analisi approfondita del fenomeno nella letteratura per l’infanzia e per ragazzi e ragazze, si veda Ferrier (2009).

spesso non si limita alla semplice riedizione dei testi, ma si accompagna alla pubblicazione di “nuove” traduzioni. La ritraduzione, definita spesso in modo più accattivante “nuova traduzione” dalle sapienti strategie di marketing editoriale, rivela così come i classici, al pari e forse più di ogni altro testo, costituiscano dei prodotti culturali e editoriali e in quanto tali la loro diffusione e circolazione non solo possa essere influenzata da fattori ideologici, politici e culturali, ma debba anche necessariamente rispondere alle logiche economiche e di mercato.

Il ricorso alla ritraduzione, da un punto di vista editoriale, ha quindi radici di natura prevalentemente commerciale, dal momento che, come osserva Lathey (2010), “fresh versions of old favourites always hold great promise” (161). In questo contesto, le motivazioni editoriali alla ritraduzione – che interessa in modo prioritario i testi canonizzati ed è molto meno frequente nella narrativa contemporanea – sono le stesse che spingono alla pubblicazione del classico. I testi oggetto di ritraduzione sono infatti spesso liberi dal diritto d’autore, quindi economici da produrre, e, in virtù della notorietà di cui godono di norma, sono in grado di assicurare buone vendite²³. La ritraduzione del classico permette così alla casa editrice di ampliare il catalogo e di imporre e rafforzare la propria presenza sul mercato²⁴. A questa stessa logica commerciale sembra rispondere anche il caso in cui la casa editrice che detiene i diritti sull’opera, non ancora entrata nel dominio pubblico, decide di procedere alla pubblicazione di una nuova traduzione, ope-

²³ A questo proposito, Monti (2011) nota: “une retraduction – ou mieux une ‘nouvelle traduction’ dans la terminologie éditoriale – se révèle souvent plus attractive aux yeux des lecteurs / critiques qu’une ancienne traduction rééditée, et par conséquent plus rentable pour les éditeurs. Les stratégies commerciales de ces derniers, en effet, visent souvent à souligner la nouveauté et l’actualité de l’opération de retraduction, de façon à convaincre les lecteurs qu’ils se trouvent devant une traduction plus ‘authentique’ que les précédentes et devant un texte, au bout du compte ‘nouveau’” (18).

²⁴ Venuti (2013) non manca di notare le conseguenze di questo scenario sull’intero processo traduttivo, in particolare sulle strategie adottate, che andranno generalmente nella direzione di un’umentata leggibilità del testo di arrivo: “an ideology of commercialism will govern the selection of a source text for retranslation and dictate a discursive strategy that enhances the readability of the translation to ensure sales” (100).

razione che spesso si inserisce in una più ampia strategia di marketing, quale il lancio, o il rilancio, di una collana²⁵. Talvolta, infine, il progetto di ritraduzione nasce dall'iniziativa personale del traduttore o della traduttrice che, reputando la/e versione/i esistenti inadeguate, carenti, deficitarie in qualche aspetto, decide di proporre agli editori la ritraduzione del testo in questione. Un esempio recente e significativo delle possibilità editoriali offerte dalla ritraduzione è rappresentato proprio da un classico per l'infanzia letto anche dagli adulti: *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry. Nel 2015, anno della scadenza dei diritti sul testo, si contano infatti ben ventidue nuove traduzioni italiane, a cui si aggiungono le versioni dialettali come quella in dialetto triestino o reatino²⁶. Al di là del dato numerico, è interessante notare le scelte compiute dalle maggiori case editrici italiane. La stessa Bompiani, detentrica dei diritti, ha proposto alla fine del 2014 una nuova traduzione d'autrice firmata dalla scrittrice Beatrice Masini, già traduttrice di *Harry Potter*, che si affianca all'edizione storica con la traduzione di Nini Bompiani Bregoli del 1949. Feltrinelli ha pubblicato il testo nella

²⁵ La pubblicazione della nuova traduzione de *Il giovane Holden* (*The Catcher in the Rye*, 2014) di J. D. Salinger a cura di Matteo Colombo da parte della casa editrice Einaudi può essere fatta rientrare in questa categoria. In un incontro tenutosi il 31 marzo 2015 presso il DIT (Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, Università di Bologna – Campus di Forlì), il traduttore ha sottolineato l'unicità del progetto rispetto al consueto processo traduttivo. Il testo, infatti, oltre a essere il capolavoro di Salinger e ad aver riscosso un successo senza precedenti nel suo percorso editoriale italiano, doveva segnare il rilancio, anche con una nuova veste grafica, della collana “Super ET” di Einaudi. Alla traduzione sono state quindi dedicate una cura e un'attenzione particolari e durante la lunga lavorazione, protrattasi per quasi due anni, si sono svolte numerose riunioni con la casa editrice al completo, in cui alle discussioni si sono affiancate letture collettive della traduzione. A ulteriore conferma del versante promozionale – e dunque commerciale – dell'operazione, sul sito internet della casa editrice è possibile leggere il carteggio tra Anna Nadotti, che si è occupata della revisione, e il traduttore Matteo Colombo (<http://www.einaudi.it/speciali/Il-giovane-Holden-carteggio-Anna-Nadotti-e-Matteo-Colombo>).

²⁶ L'intensa attività di (ri)traduzione è stata accompagnata dall'adattamento cinematografico del romanzo. Il film di animazione in 3D, diretto da Mark Osborne, è stato infatti presentato in anteprima al Festival di Cannes 2015 e distribuito nelle sale italiane a partire dal 1 gennaio 2016.

collana “Universale Economica” con prefazione della scrittrice Chiara Gamberale e traduzione della grande francesista Yasmina Melaouah, “voce italiana” di Daniel Pennac, mentre l’edizione di Einaudi è stata curata e tradotta dallo scrittore Andrea Bajani. Mondadori offre al lettore la possibilità di scegliere tra tre edizioni diverse: l’edizione “Oscar bestsellers” in formato tascabile (traduzione di Leopoldo Carra); la raffinata edizione “Meridiani Paperback”, curata da Leopoldo Carra, francesista e cultore dell’opera di Saint-Exupéry, arricchita da un ricco dossier iconografico (disegni preparatori, fotografie del manoscritto, foto dell’autore) e destinata a chi vuole andare oltre il testo; l’edizione per ragazzi “Oscar Junior” con la traduzione di Chandra Livia Candiani. Numerose sono anche le traduzioni d’autore proposte: Emanuele Trevi per Newton Compton, Massimo Birattari per Garzanti, Roberto Piumini per Barney Edizioni. Tra le versioni per il pubblico più giovane, Simona Mambrini firma la traduzione per Piemme-Battello a Vapore, Arnaldo Colasanti cura l’edizione Giunti junior (traduzione e prefazione), mentre Gribaudò ripropone la traduzione di Yasmina Melaouah.

Sebbene la ritraduzione sia quindi profondamente legata al mondo e al mercato editoriali, non si può tuttavia ignorare che questa pratica riposa anche su presupposti teorici che fanno parte della più ampia riflessione sulla traduzione. La ritraduzione assume così una natura quasi duale, configurandosi come concetto teorico e pratica editoriale. Inevitabilmente, queste due componenti interagiscono tra loro, e nelle motivazioni che portano ad avviare un progetto di ritraduzione possono prevalere, di volta in volta, considerazioni letterarie, estetiche, ideologiche e culturali o, al contrario, esigenze economiche e commerciali. Quel che è certo è che si tratta di un fenomeno complesso e che la nuova traduzione non costituisce necessariamente un miglioramento rispetto alle versioni precedenti e non comporta automaticamente la scomparsa di queste ultime, che continuano spesso a essere lette e ripubblicate, senza dimenticare la loro disponibilità come patrimonio librario all’interno delle biblioteche. All’interno della dimensione temporale che contraddistingue la ritraduzione, la nuova traduzione convive infatti con le precedenti in un rapporto a cui è stata prestata poca attenzione, ma che potrebbe aprire prospettive interessanti sulla ritraduzione come “opération consciente” che presuppone e implica una

consapevolezza e una rivisitazione dell'atto traduttivo (Monti 2011: 22). Come sottolinea Venuti (2013),

[i]n the case of retranslations, the translator's agency is distinguished by a significant *increase in self-consciousness* that seeks to take into account the manifold conditions and consequences of the translating. Retranslations typically highlight the *translator's intentionality* because they are designed to make an appreciable difference. [...] *The retranslator is likely to be aware*, then, not only of the competing interpretations inscribed in the source text by a previous version and by the retranslation, but also of the linguistic and cultural norms that give rise to these interpretations, such as literary canons and dominant discursive strategies. (100, corsivo mio)

Secondo Monti (2011: 22-23), chi traduce può decidere, inizialmente, di non guardare alle versioni esistenti per non essere influenzato, ma in seguito ha il dovere di conoscere le altre traduzioni in quanto altre letture e interpretazioni del testo, al pari delle diverse letture critiche prodotte²⁷. Venuti (2013: 96-97) nota, inoltre, come la ritraduzione, in particolare nel caso dei testi canonizzati, può mantenere, rafforzare e riaffermare l'interpretazione istituzionalizzata o, al contrario, contestare tale interpretazione. In quest'ultimo caso, la ritraduzione non solo non ignora le versioni esistenti, ma si giustifica proprio affermando la differenza e la distanza rispetto a queste. La ritraduzione rivela così la dimensione storica del processo traduttivo e permette di cogliere a pieno anche il ruolo svolto da fattori esterni, quali le circostanze storiche, politiche, socio-economiche, ideologiche, che influiscono su tale processo. In quanto prodotto di un'interpretazione, influenzata anche dal contesto storico e sociale, nessuna traduzione può essere considerata defini-

²⁷ Nel corso di un seminario svoltosi in occasione delle "XI Giornate della traduzione letteraria" (Urbino, 19 ottobre 2013), parlando del suo lavoro di (ri) traduzione di *Il grande Meaulnes* di Alain Fournier, Yasmina Melaouah ha definito ad esempio le traduzioni esistenti il "convitato di pietra" del traduttore.

tiva (Monti 2011: 23; Collombat 2004: 13) e “rien n’empêche qu’on puisse donner une nouvelle interprétation du texte et que l’on puisse avoir une pluralité de traductions (tant en diachronie, qu’en synchronie)” (Monti 2011: 23). Le traduzioni sono quindi strettamente legate al momento storico e culturale in cui sono prodotte e riflettono una precisa gerarchia di valori che cambiano nel tempo. La scelta stessa dei testi oggetto di ritraduzione, nonché le strategie discorsive adottate, soprattutto a livello linguistico, e le norme traduttive sono profondamente influenzate dal momento storico. La storicità del processo traduttivo si manifesta infine nella volontà di distinguersi e contrapporsi alle interpretazioni precedenti che spesso anima la ritraduzione (Venuti 2013: 105-107).

Secondo Isabelle Collombat, la ritraduzione è un “phénomène historiquement marqué” (2004: 8) non solo perché riflette le mutate condizioni storiche e sociali in cui una traduzione viene realizzata, ma anche perché sembra essere un fenomeno tipico del ventesimo secolo, che prevede sarà “l’âge de la retraduction”: “Depuis les années 1990 on assiste à une vague de retraductions – notamment vers le français, mais aussi vers d’autres langues – d’une ampleur et d’une soudaineté extraordinaires” (Collombat 2004: 1). La studiosa coglie cioè un legame tra l’aumento del numero di ritraduzioni e la caduta del muro di Berlino e la conseguente maggiore libertà di scambi tra lingue e letterature. Come nota Monti (2011: 14), la mancanza di studi statistici in prospettiva diacronica non permette di corroborare questa ipotesi. Per quanto riguarda il caso specifico dei testi che costituiscono il nostro *corpus* di analisi, come si avrà modo di approfondire nel terzo capitolo, non si assiste a un incremento delle ritraduzioni a partire dagli anni Novanta, anzi il loro numero sembra in leggera flessione rispetto ai decenni precedenti. Naturalmente questa considerazione interessa il dato aggregato totale e non tiene conto delle variazioni che interessano invece i singoli testi analizzati, per i quali possono invece registrarsi fenomeni in linea con le osservazioni di Collombat (2004). In queste considerazioni prettamente statistiche va inoltre considerato che si sta facendo riferimento a una particolare tipologia di produzione, vale a dire i classici della letteratura per l’infanzia, e che tali osservazioni non possono quindi essere generalizzate.

4.1 Perché ritradurre?

Esistono quindi una teoria e una pratica della ritraduzione letteraria, intesa appunto come nuova traduzione di un testo già tradotto in una data lingua. Tuttavia, se la pratica di ritradurre le opere, soprattutto quelle canonizzate, è antica e diffusa e rivela la storicità di ogni atto traduttivo, l'interesse degli studi traduttologici è recente e molte delle sue implicazioni restano ancora inesplorate (Monti 2011: 10)²⁸.

Ma quali sono le motivazioni che spingono a ritradurre, al di là delle valutazioni strettamente economiche del mondo editoriale? Monti (2011: 14-17) individua una serie di ragioni alla base della ritraduzione, indicando nell'insoddisfazione ermeneutica nei confronti delle traduzioni esistenti quella più frequente e più diffusa, e per più di un motivo. Una traduzione può essere insoddisfacente innanzitutto a causa delle omissioni o delle modifiche e manipolazioni che contiene, e la ritraduzione sarà motivata dalla volontà di ristabilire "l'intégralité du texte" e sottrarlo a quella "censure idéologico-politique, ou encore [à] cette censure morale qui édulcore, voire efface, dans les traductions, les éléments contraires à la morale dominante" (Monti 2011: 14-15). Analogamente, una nuova edizione critica del testo di partenza può portare a una ritraduzione animata da uno spirito di aderenza filologica all'integralità del testo. Una nuova traduzione sembra imporsi, poi, quando la traduzione precedente era stata realizzata a partire dalla traduzione in un'altra lingua e non dal testo originale, per cui si sente il bisogno di recuperare un rapporto diretto con l'opera.

Il principale motivo di insoddisfazione nei confronti di una traduzione nasce tuttavia dal fatto che le traduzioni "invecchiano" in modo diverso rispetto al testo di partenza, o almeno questa è la percezione del pubblico:

Là où ceux qu'on définit des textes "originaux" prennent des rides qui les rendent encore plus charmants, les imperfections dues à l'âge des traductions ont une propension toute particulière à les rendre grotesques. Cette

²⁸ Per una bibliografia critica di riferimento si veda ad esempio il volume *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* (2011) a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder.

série de causes et d'effets peut s'expliquer par le fait que le statut des traductions n'atteint jamais l'autorité des textes "originaux". En tant que méta-textes, les traductions ne sont qu'une interprétation possible du texte de départ et, par conséquent, elles n'ont pas l'unicité de ce dernier. (Monti 2011: 15-16)

La caducità e l'invecchiamento delle traduzioni sarebbero da imputare in prima istanza a fattori linguistici, sui quali influisce il rapporto diverso che il testo di partenza e quello di arrivo instaurano con la distanza temporale che li separa dal lettore. Come nota anche André Topia: "l'expérience de la lecture montre que, sans qu'on puisse toujours se l'expliquer, on accepte souvent mal dans la traduction ce qui dans l'original n'est jamais mis en question. [...] La notion de décalage temporel n'a pas le même sens selon qu'il s'agit de l'original et ou de la traduction" (1990: 45). Lo studioso individua proprio in questo diverso rapporto temporale il nodo centrale. Mentre l'opera si colloca e si muove continuamente all'interno di una rete di interazioni diacroniche e sincroniche, in cui ogni nuova lettura e prospettiva diacronica non può essere separata dalle connessioni sincroniche stabilite al momento della sua comparsa, la traduzione è immobile. Rovesciando la prospettiva, Topia afferma così, paradossalmente, che l'opera cambia e rimane aperta a mutazioni future, a differenza della traduzione: "alors que l'œuvre ne cesse de se déplacer imperceptiblement en fonction des changements de perspective qu'entraîne l'évolution historique, la traduction est figée dans un temps verrouillé une fois pour toutes" (Topia 1990: 46). La lingua del testo di partenza sembra quindi avere una sua specificità, è la voce di quell'autore.trice e di quel testo, mentre la lingua della (ri)traduzione è il frutto di una specifica interpretazione, legata a un determinato momento storico e sociale, e tende spesso a essere normalizzata e standardizzata per favorire la comunicazione e la leggibilità. Un'eccessiva attualizzazione linguistica, che nel tentativo di svecchiare la lingua e avvicinare l'opera a chi legge finisce per non rispettare la cifra stilistica e linguistica di quel dato autore o autrice e di quel dato testo, rischia di far invecchiare la traduzione in tempi ancora più brevi. La scelta di storicizzare la lingua si rivela, del resto, altrettanto controproducente nella misura in cui sfocia in una lingua artificiale,

di cui si ha una conoscenza libresca. Le traduzioni che invecchiano meno – o meglio – sono proprio quelle in cui chi traduce non ricorre a una lingua eccessivamente moderna e riesce a mantenere quel sapore e colore d'altri tempi.

Ladmiral (2011: 31) si mostra scettico nei confronti dell'idea che le traduzioni invecchino, sottolineando come non sia tanto la traduzione a invecchiare quanto il nostro rapporto con essa, vale a dire la lettura che ne facciamo. Sebbene l'invecchiamento delle traduzioni sia legato alla dimensione diacronica delle lingue, lo studioso evidenzia infatti come a cambiare non sia la lingua in cui è scritta una traduzione, ma più propriamente gli usi linguistici e la nostra sensibilità letteraria, portatrice a sua volta di una serie di implicazioni culturali e rapporti intertestuali (Ladmiral 2011: 39-40). L'evoluzione diacronica, storica e culturale di due lingue segue inevitabilmente percorsi diversi, invalidando le condizioni che hanno permesso di stabilire le delicate equivalenze tra un testo di partenza appartenente a una lingua-cultura di origine e il testo di arrivo delle traduzioni all'interno della lingua-cultura ricevente: "Concrètement [...] les traductions sont directement tributaires des *états de langue* au sein desquels elles s'attachent à mettre en œuvre leur médiation" (Ladmiral 2011: 40).

Oltre alla lingua, cambiano anche i mezzi (tecnologici) a disposizione di chi traduce, strumenti che offrono oggi possibilità precluse in passato e che si accompagnano al miglioramento generale delle competenze linguistiche di traduttori e traduttrici in seguito alla professionalizzazione dell'attività. Se questi miglioramenti, tecnologici e linguistici, non determinano automaticamente una traduzione migliore, contribuiscono tuttavia, al pari di un'analisi critica più approfondita, a una migliore comprensione del testo di partenza (Monti 2011: 16). Infine, le norme traduttive, "ces contraintes socioculturelles qui influencent profondément l'activité de traduction et ses résultats" (Monti 2011: 16), sono essenziali nell'evoluzione della pratica traduttiva e ritraduttiva. I cambiamenti di tali norme rendono obsolete e "fastidiose" per chi legge alcune pratiche e scelte traduttive perfettamente accettate, e accettabili, in passato.

Altre circostanze che spingono alla ritraduzione sono poi la volontà di offrire una nuova prospettiva al testo, mettendone in luce aspetti non considerati o non adeguatamente valorizzati nelle versioni precedenti,

e un cambiamento di *skopos*, che dà origine a (ri)traduzioni-adattamenti, come quello dei classici per adulti adattati per il pubblico più giovane, o a riscritture militanti. Alle motivazioni elencate da Monti si può infine aggiungere il caso specifico della ritraduzione dei “marginal texts” – quei testi che occupano una posizione periferica rispetto ai canoni letterari nella cultura ricevente – alla cui base si trova spesso una precisa agenda politica e culturale: la scelta di ritradurre un autore o un’autrice e un testo è dettata da motivazioni ideologiche che determinano il ricorso a specifiche strategie traduttive finalizzate a canonizzare l’opera in questione attraverso la nuova interpretazione fornita (Venuti 2013: 98).

Una delle concettualizzazioni teoriche centrali nella riflessione sulle modalità in cui prende vita la ritraduzione, sebbene successivamente contestata, è la cosiddetta *retranslation hypothesis*, “l’ipotesi della ritraduzione” o “l’hypothèse de la retraduction”, avanzata da Paul Bensimon e Antoine Berman nel 1990. Secondo questa ipotesi, la ritraduzione sarebbe un movimento progressivo di avvicinamento, di traduzione in traduzione, verso il testo di partenza: la prima traduzione serve sostanzialmente a introdurre il testo nella cultura ricevente, e pertanto sarà una traduzione addomesticante, che adatterà l’opera alla lingua e alla cultura di arrivo; le traduzioni successive sono invece portate a mostrare quanto di estraneo, straniero e esotico è contenuto nel testo di partenza, e sono quindi estranianti (Bensimon 1990: ix-x; Berman 1990). Le ritraduzioni sarebbero pertanto sempre più *sourcières*, più attente “à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité” (Bensimon 1990: ix-x) rispetto alle prime traduzioni. La ritraduzione nasce allora dalla necessità di ridurre la “défaillance originelle” (Berman 1990: 5) che grava su qualsiasi traduzione. Ne consegue che “dans ce domaine d’essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c’est seulement aux retraductions qu’il incombe d’atteindre – de temps en temps – l’accompli” (Berman 1990: 2). Berman (1990: 2-3) introduce inoltre la nozione di “grandes traductions”, le “grandi traduzioni” sottratte alla caducità che affligge normalmente le traduzioni e in grado di durare nel tempo. Tra le caratteristiche che contraddistinguono la grande traduzione vi è quella di essere sempre una ritraduzione, che non solo costituisce un “précédent incontournable” (Berman 1990: 3) per l’attività traduttiva presente o futura, ma

crea anche uno stretto legame con il testo di partenza, riproducendone le specificità linguistiche, stilistiche e culturali. Per Berman, la “grande traduzione” è quindi una (ri)traduzione “accomplie” (Berman 1990: 5), mentre secondo Ladmiral (2011: 41) è in grado di sottrarsi all’effetto del tempo semplicemente perché ha assunto lo *status* di “testo originale” all’interno della cultura ricevente, ed è in grado di fungere da riferimento indipendentemente dall’originale di cui è la traduzione. Tra le critiche mosse all’ipotesi della ritraduzione vi è certamente quella di essere troppo riduttiva e semplicistica, a fronte di un fenomeno complesso. In merito all’ipotesi bermaniana, Gambier (2011) osserva ad esempio come questa implichi

une vision téléologique des retraductions (avec des premières traductions toujours défectueuses, ciblistes), une vision aussi logocentrique (même s’il y a allusion au traducteur, c’est l’état des textes qui demeure central) et une vision immanente du sens – comme si les traducteurs pouvaient se débarrasser ou faire fi des interprétations postérieures à l’œuvre même, comme s’ils pouvaient faire une lecture non idéologique, non culturelle d’un sens, d’un style, prétendument stables. (58-59)

Secondo Gambier (2011: 59), inoltre, la ritraduzione, in quanto interpretazione, non può consistere in un ritorno lineare, diretto ad avvicinarsi sempre di più al testo di partenza (cfr. Douglas 2014: 324-325). L’interpretazione cambia perché anche il testo di partenza può cambiare, ad esempio con la pubblicazione di una nuova edizione critica, e perché un’opera può occupare un posto diverso all’interno del sistema ricevente. L’ipotesi avanzata da Berman presenta dunque una serie di limiti: è basata sulla distanza cronologica ed è costruita su un numero ridotto di esempi, che fanno riferimento ad autori canonizzati, e su un approccio micro-testuale che ignora le condizioni socio-culturali che sono all’origine della ritraduzione. Nonostante questi limiti evidenti, costituisce comunque una prima teorizzazione su un problema complesso, al quale la ricerca si sta avvicinando sempre più (Gambier 2011: 59).

4.2 Letteratura per l'infanzia, classici e ritraduzione

Nei trentadue anni trascorsi dalla pubblicazione, nel 1990, del numero monografico “Retraduire” della rivista francese *Palimpsestes* – volume in cui veniva avanzata la *retranslation hypothesis* di Bensimon e Berman –, l’interesse accademico nei confronti della ritraduzione è cresciuto. Come nota Florence Cabaret (2014) nella sua introduzione al volume dedicato alla ritraduzione nella letteratura per l’infanzia *La retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children’s Literature*, “retranslation [...] has gained academic prominence over the past fifteen years as it is perceived as magnifying linguistic and ideological issues which acquire greater visibility thanks to the test of contrastiveness” (12). Parallelamente, anche la traduzione della letteratura per l’infanzia ha acquisito una sempre maggiore legittimazione come ambito di ricerca accademica. L’incontro di queste due prospettive si rivela quindi potenzialmente molto proficuo nell’analisi della traduzione letteraria per l’infanzia, poiché “the metalinguistic dimension of the retranslation process casts relevant light on what is at work when one (re)translates a text for children” (Cabaret 2014: 12). La prospettiva diacronica che si può adottare nello studio della ritraduzione permette cioè di ampliare la consapevolezza della peculiarità della ricezione dei testi tradotti da parte dei lettori e delle lettrici più giovani (Cabaret 2014: 12).

La ritraduzione è dunque un’operazione complessa che va oltre il semplice “aggiornamento” linguistico del testo per avvicinarlo ai gusti, alle aspettative e alle competenze linguistiche di chi legge, e ingloba al suo interno una serie di motivazioni ideologiche, culturali, storiche ma anche commerciali: “in the long history of the retranslation of texts for children, the impetus for new versions may be educational, literary, commercial, or a combination of the three”, nota Gillian Lathey (2010: 161). Anche la ritraduzione porta dunque inscritti i segni indelebili della doppia appartenenza al sistema didattico-pedagogico e a quello letterario propria di tutta la letteratura per l’infanzia.

Nella traduzione dei classici per ragazzi.e, e nella traduzione della letteratura per l’infanzia più in generale, la presenza di un (potenziale) *dual addressee*, un doppio destinatario, rappresenta uno dei motivi che può spingere alla ritraduzione. La conseguenza più evidente del doppio pubblico di destinazione di questi testi è infatti una moltiplicazione e una differenziazione delle edizioni in base al destinatario (adulto,

bambino, entrambi), versioni in cui gli scopi e le strategie traduttive adottate cambiano in funzione del pubblico a cui ci si rivolge²⁹. La “non santità” (cfr. O’Sullivan 2006) dei classici per l’infanzia sembra autorizzare una maggiore libertà di manipolazione del testo in traduzione, quando si rivolge solo a un pubblico di giovani lettrici e lettori. Il testo viene allora modificato, adattato, riscritto, ridotto e persino censurato per essere adeguato alle competenze del pubblico più giovane e per rispondere alle norme di accettabilità delle traduzioni imposte dalla cultura ricevente (cfr. O’Sullivan 2006; Venturi 2011). Le stesse categorie di “destinatario bambino” e “destinatario adulto”, del resto, non sono entità monolitiche ma presentano al loro interno una certa eterogeneità, a partire dalle diverse fasce d’età in cui si stratifica il pubblico più giovane o ai diversi interessi di ciascuno. Le motivazioni per la lettura del classico si scompongono così in una pluralità di finalità che influenzano a loro volta l’accettabilità delle strategie traduttive e la conseguente ricezione del testo:

The retranslation of children’s texts after the passage of many decades involves a reconsideration of the implied reader. When a children’s classic becomes a text for scholarly study, its historicity is likely to be preserved for an academic audience. On the other hand, a very different process of domestication of historical detail and linguistic modernisation transforms an antiquated translation into a child-friendly edition for contemporary young readers. (Lathey 2010: 162)

Un esempio che illustra efficacemente questa duplicità di destinazione e le conseguenze sull’opera tradotta, è rappresentato dalla traduzione inglese delle *Avventure di Pinocchio* realizzata da Ann Lawson Lucas e

²⁹ Analisi comparative di (ri)traduzioni dei classici per l’infanzia che prendono in considerazione il “dual addressee” si trovano ad esempio in O’Sullivan (2006; 2005; 2001; 1993), Lathey (2010), Venturi (2011) e Pederzoli (2011b). Quest’ultimo prende in considerazione, in particolare, la funzione del paratesto nella traduzione dei classici per l’infanzia analizzando le versioni italiane de *La guerra dei bottoni* di Louis Pergaud.

pubblicata nella collana “Oxford World Classics”, versione che viene riportata a titolo esemplificativo in vari studi che si focalizzano in particolare sul rapporto tra traduzione della letteratura per l’infanzia e destinatario (ad esempio Lathey 2010; O’Sullivan 2006; 2005; Paruolo 2014). La traduzione, preceduta da un’ampia introduzione della traduttrice e annotata, intende rivolgersi a un pubblico di bambini e bambine e di specialisti al tempo stesso. Questa particolare doppia destinazione produce delle scelte traduttive che sono state messe in discussione proprio per la loro capacità di rivolgersi ai due destinatari contemporaneamente. L’ambiguità delle scelte produce delle vere e proprie anomalie che derivano dalla tensione tra un “dual adult audience (scholar and general adult reader) and the very ‘childness’ of the text” (Lathey 2010: 172). Lo scollamento tra le intenzioni della traduttrice e la realizzazione testuale porta Lathey (2010) ad affermare la necessità, per chi traduce, di scegliere chiaramente tra un pubblico accademico o di bambini, e poiché è impossibile che una traduzione possa essere adatta per entrambi (172). Secondo Lathey (2010), la ritraduzione della letteratura per l’infanzia, tuttavia, non può essere ridotta solo a motivazioni e interessi commerciali da parte degli editori. Analizzando in termini di destinatario adulto-bambino le versioni delle fiabe dei fratelli Grimm a opera di Wanda Gág – versioni chiaramente e volutamente rivolte a bambini e bambine –, alcune versioni inglesi delle fiabe di Andersen pubblicate nel corso del Novecento e le due traduzioni inglesi di *Pinocchio* più recenti – quella già citata di Ann Lawson Lucas (1996) e quella di Emma Rose (2003) – Lathey osserva infatti che nell’operazione entrano in gioco anche altri interessi, inclusi quelli personali del traduttore o della traduttrice. La ritraduzione dei classici della letteratura per l’infanzia offre la possibilità di uno studio diacronico della pratica traduttiva, non solo in relazione al potenziale doppio destinatario di questi testi, ma anche nella più ampia prospettiva di individuare le norme linguistiche e traduttive prevalenti in determinati periodi, in alcuni paesi. È questa la prospettiva in cui si inserisce ad esempio lo studio di Miryam Du-Nour (1995) “Retranslation of Children’s Books as Evidence of Changes of Norms” in cui l’analisi e il confronto di traduzioni e ritraduzioni (o revisioni) di alcuni testi per l’infanzia in ebraico, pubblicati in un arco di settanta anni, vengono utilizzati per individuare le norme linguistiche e traduttive prevalenti in periodi diversi e determinare come queste norme sia-

no cambiate alla luce della mutata situazione storica, culturale e linguistica. Du-Nour osserva come nel tempo le motivazioni alla base della traduzione dei testi per l'infanzia si siano progressivamente spostate da un piano puramente ideologico a un approccio più commerciale e come, parallelamente, anche le norme linguistiche siano cambiate. Il ricorso a una lingua letteraria, classica, quasi biblica, e a uno stile elevato, che innalza la letterarietà del testo (cfr. Venturi 2011), impregna le prime traduzioni. Le scelte linguistiche compiute rispondevano infatti alle finalità didattico-pedagogiche di cui veniva investita la traduzione, che doveva arricchire il linguaggio dei bambini e delle bambine e “teach good language and good style” (Du-Nour 1995: 335). Nelle versioni più recenti, invece, l'innalzamento stilistico si riduce e all'interno dei testi tradotti trova spazio anche la lingua parlata. Sul piano delle norme culturali, sebbene con notevole ritardo rispetto ad altri settori della produzione letteraria, a partire dagli anni Ottanta, anche nella letteratura per l'infanzia all'adattamento culturale e alla manipolazione delle opere si sono sostituiti “fullness and adequacy” (Du-Nour 1995: 338). Al termine della sua analisi Du-Nour (1995) osserva che “the requirements of translational adequacy as well as considerations of readability to the young reader have been gaining in importance. [...] As a result, the gap between translation for children and translation for adults has been narrowing considerably” (342).

La ritraduzione rivela e amplifica quindi non solo la storicità del processo traduttivo e delle diverse norme che lo regolano – norme che mutano al cambiare della cultura ricevente e delle circostanze storiche e politiche al suo interno –, ma svela anche come la nostra immagine dell'infanzia si sia trasformata nel tempo. Secondo Florence Cabaret (2014: 17), infatti, la tensione tra passato e presente si rivela cruciale quando il destinatario della ritraduzione è il giovane pubblico. L'immagine dell'infanzia, rappresentazione mentale e idealizzata prodotta dagli adulti, si manifesta così nel processo traduttivo, intrecciando il ricordo nostalgico dell'adulto per l'infanzia, le rappresentazioni dei bambini per i quali si traduce, i mutevoli modelli linguistici che la società propone al giovane lettore, e i valori sociali e morali da trasmettere a un destinatario che si presume malleabile (Cabaret 2014: 17).

Se la traduzione è stata fondamentale nella storia del libro e della

letteratura per l'infanzia, fornendo opere e modelli per costruire un repertorio (Nières-Chevrel 2008: 18-20), la ritraduzione, come specifica pratica traduttiva, ha trasformato questo repertorio in un vero e proprio patrimonio, canonizzando alcuni libri divenuti classici per l'infanzia. Di traduzione in (ri)traduzione, infatti, il successo e la popolarità di un'opera in seno alla cultura ricevente si auto-alimentano, generando nuove ritraduzioni (Douglas 2014: 320).

Douglas (2014) evidenzia come tra (ri)traduzione e letteratura per l'infanzia esista un legame "storico", derivante dall'evoluzione stessa della produzione destinata a giovani lettrici e lettori. Un legame rafforzato da "une conjoncture qui leur est favorable au tournant du XXI^e siècle – l'explosion de la pratique de la retraduction et l'avènement de phénomènes éditoriaux sans précédent en littérature de jeunesse" (317). Secondo la studiosa, è quindi possibile stabilire un parallelo tra la prima grande fase di traduzioni (e talvolta ritraduzioni) registrata a partire dalla fine del Settecento e il movimento ritraduttivo del ventunesimo secolo, in cui si è perfezionata quella spinta alla ritraduzione iniziata negli anni Novanta del Novecento. Mentre la prima fase, attraverso gli scambi all'interno della produzione europea, ha rappresentato un momento costitutivo per la comparsa e lo sviluppo di un patrimonio letterario comune, l'attuale fase di ritraduzione è caratterizzata invece da un'attività eccezionale nel settore della produzione per l'infanzia e l'adolescenza, che corrisponde a una sua legittimazione e a un nuovo riconoscimento da un punto di vista economico o letterario (Douglas 2014: 317-318). La ritraduzione, pur restando centrale nella storia del libro per l'infanzia, ha cambiato quindi la propria funzione. Se la serie traduzione-adattamento-ritraduzione iniziale era orientata a fornire opere e modelli letterari al fine di costruire un patrimonio, un repertorio (cfr. Nières-Chevrel 2013: 936), l'intensificazione del ricorso alla ritraduzione che si registra attualmente risponde alla "légitimité croissante d'une littérature marquée par la canonisation de certains livres pour enfants devenus des classiques et par la massification d'une partie de ses productions" (Douglas 2014: 318). L'accresciuta considerazione sociale di cui gode la letteratura per l'infanzia ha modificato l'approccio alla traduzione di questa produzione, conferendole un'aura di serietà e rispettabilità, che giustifica così anche la ritraduzione dei testi (Douglas 2014: 318).

Anche nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze, la ritraduzione risponde a una molteplicità di esigenze e finalità e si declina in pratiche diverse, talvolta anche molto distanti tra loro, che non vanno necessariamente nella direzione di un maggior rispetto per il testo di partenza (cfr. Lévêque 2016: 12-14; Douglas 2014: 323-325). Se “retraduire, c’est d’abord accorder au texte un statut de classique, tout en lui redonnant son lustre originel” (Lévêque 2016: 12), alcune ritraduzioni permettono effettivamente un ritorno al testo di partenza e alle specificità linguistiche, stilistiche e culturali delle opere, rimediando così a una pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia a lungo improntata all’adattamento, alla manipolazione e alla semplificazione. Questo movimento verso il testo di partenza, anche quando innegabile, non è sempre sufficiente a restituire all’opera la sua integralità, sia sul piano linguistico e stilistico sia su quello del contenuto (si veda ad esempio Colin 2014). La nuova traduzione permette inoltre di rimediare alle mancanze della versione precedente, non solo dal punto di vista letterario e culturale ma anche ripristinando la dimensione ideologica dei testi, come accade nella ritraduzione in francese de *La Frecchia Azzurra* di Gianni Rodari pubblicata dalla casa editrice svizzera La Joie de lire (Denti, Illuminati 2021). L’analisi della nuova versione permette di elaborare alcune interessanti considerazioni sul ruolo cruciale giocato dalle case editrici e dalla linea editoriale adottata. La ritraduzione, tuttavia, non si configura automaticamente come una versione più rispettosa del testo di partenza e non è pertanto esente dal ricorso a strategie talvolta discutibili, soprattutto quando volte ad aggiornare, modernizzare e semplificare i testi (si veda ad esempio Pederzoli 2013; Douglas 2014: 324-325). Come sintetizza in modo efficace Douglas,

la *retranslation hypothesis* ne s’applique donc pas à toutes les situations. Pour le même texte source et la même langue cible dans des périodes proches ou contemporaines, on peut trouver certaines retraductions confirmant cette théorie, d’autres l’infirmant [...]; on peut par ailleurs observer des situations éditoriales trahissant une incohérence, telle la cohabitation sur le marché de deux traductions fort différentes et éloignées dans le temps mais adressées au même type

de public. [...] Certaines traductions échappent à un système et doivent finalement être interprétées comme des cas particuliers. (2014: 325)

La storia delle ritraduzioni di un testo è anche la storia della sua ricezione e la ritraduzione permette così di tracciare l'evoluzione dei rapporti e degli scambi tra lingue e culture. Oggi, la trasmissione interculturale e transnazionale delle opere si articola e si ramifica tuttavia in una pluralità di forme: traduzioni, ritraduzioni, riscritture, adattamenti, trasposizioni segnano il passaggio dei classici da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, producendo una contaminazione delle letture e delle interpretazioni. In questo quadro variegato e multiforme, la traduzione e la ritraduzione diventano una delle modalità che permettono al classico di trascendere i confini geografici e storici dell'opera e di sopravvivere nel tempo.

CAPITOLO 2

TRADUZIONE PER L'INFANZIA E PROSPETTIVE DI GENERE

1. Genere e traduzione per giovani lettrici e lettori: un incontro recente

Gli approcci di genere alla traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazze e ragazzi costituiscono un ambito di ricerca recente. È infatti solo all'inizio degli anni Duemila che alcune studiose iniziano a interessarsi allo studio delle implicazioni di genere legate alla traduzione dei testi destinati a giovani lettrici e lettori. Dopo questi primi sporadici tentativi, a partire dal 2010 la ricerca in materia sembra lentamente strutturarsi: il numero di contributi aumenta e le piste di ricerca si moltiplicano, diversificandosi. A fronte di questa innegabile evoluzione e crescita, resta da constatare come gli studi che guardano alla traduzione della produzione destinata al giovane pubblico da una prospettiva di genere restino un ambito di ricerca marginale all'interno di una disciplina – la traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi.e – che ha occupato a lungo una

posizione periferica e che ha raggiunto solo recentemente una piena legittimazione accademica.

In un articolo del 2011, Pederzoli notava come “malgrado l'esistenza di studi puntuali sulla trasposizione (spesso discutibile) di celebri eroine femminili da una lingua all'altra [...] non esiste attualmente un vero e proprio dibattito teorico per un approccio 'di genere' alla traduzione della letteratura per l'infanzia” (Pederzoli 2011a: 545-546). Il quadro sembra essere solo parzialmente mutato. Se da una parte negli ultimi dieci anni la ricerca ha ampliato il proprio orizzonte d'indagine, ben oltre la sola trasposizione dei personaggi femminili, dall'altra l'interesse delle teoriche e dei teorici che si occupano di traduzione, letteraria e non, per ragazzi, resta ancora piuttosto limitato. Tra le poche eccezioni, si possono annoverare il tentativo di Oittinen (2000) di integrare la teoria della traduzione femminista all'interno del dibattito, e la recente concettualizzazione di Epstein (2017; cfr. 2019) per un approccio queer alla traduzione per ragazzi e ragazze. In questo contesto,

la quasi totalità delle ricerche condotte finora sono casi di studio. Se queste analisi traduttologiche, prevalentemente contrastive, in varie combinazioni linguistiche, rivelano e fanno emergere i nodi cruciali della riflessione, nonché le problematiche principali e più pressanti, hanno tuttavia il limite di non portare a una vera e propria teorizzazione. Circostanza che allontana le questioni e le problematiche di genere dal cuore del dibattito teorico sulla traduzione per l'infanzia. (Illuminati 2021: 48)

Per cercare di comprendere le ragioni di queste difficoltà, può essere utile ripercorrere l'evoluzione tanto degli studi traduttologici sulla letteratura per l'infanzia quanto della riflessione su genere e/in traduzione. È questo spazio teorico interdisciplinare, ampio e sfaccettato che costituisce l'orizzonte in cui si colloca l'indagine dei rapporti tra traduzione per ragazzi, e prospettive di genere, e a partire dal quale interrogarsi sulle implicazioni di genere della e nella traduzione dei testi destinati al pubblico più giovane.

2. La traduzione letteraria per l'infanzia: una panoramica storica

Le caratteristiche specifiche della produzione letteraria destinata al pubblico di giovani lettrici e lettori influenzano, inevitabilmente, anche il processo traduttivo, lasciando l'impronta della sua complessità definitoria. La traduzione, sia come pratica sia come riflessione teorica, eredita quindi la natura complessa e molteplice di questa produzione¹. L'asimmetria adulto-bambino che segna la letteratura per l'infanzia si riverbera sulla sua traduzione e in virtù di questo rapporto di comunicazione asimmetrico, non solo la produzione, ma anche la traduzione vengono definite in funzione del destinatario. Le diverse – e limitate – competenze del lettore bambino lo collocano al centro della traduzione, tanto sul piano teorico, quanto su quello pratico. Dalla riflessione traduttologica alla pratica editoriale, si evidenziano infatti una serie di strategie finalizzate a rendere il testo “accessibile” a chi legge. Strategie che comportano una serie di manipolazioni e interventi più o meno invasivi sul testo di partenza, realizzati testualmente sulla base di una determinata idea del lettore bambino (Pederzoli 2012: 71-77).

L'altro tratto che contraddistingue la traduzione letteraria per l'infanzia deriva dalla doppia appartenenza di questa produzione al sistema letterario e pedagogico (O'Sullivan 2005: 19). Una doppia appartenenza che ha conseguenze significative non solo sullo *status* della letteratura per l'infanzia, ma anche sulla sua traduzione “constamment déchirée entre des principes littéraires et d'autres impératifs de nature pédagogique-éducative, qui poussent souvent les traducteurs à opter pour des manipulations conçues en fonction du destinataire” (Pederzoli 2012: 77). Pederzoli (2012: 77-79) sottolinea come nella traduzione della letteratura per l'infanzia operi anche un terzo sistema, il sistema editoriale, che non manca di influenzarla a sua volta. Da una parte, il mondo editoriale interseca infatti i sistemi letterario e pedagogico ed è chiamato a compiere delle scelte, indirizzando la traduzione verso una dimensione più letteraria o educativa-pedagogica, oppure scegliendo una terza via, quella di un equilibrio tra i due poli. Dall'altra, il sistema editoriale deve rispondere alle esigenze che gli sono proprie, anche come mercato.

¹ Per una disamina degli aspetti della letteratura per l'infanzia che possono influenzare la traduzione, si veda Pederzoli (2012: capitolo 1).

Storicamente la letteratura per l'infanzia e per ragazzi, e sembra legata a doppio filo alla traduzione. Fin dalle origini la produzione destinata al giovane pubblico è caratterizzata infatti da una vocazione internazionale, in cui la traduzione svolge un ruolo fondamentale. Come sottolinea Isabelle Nières-Chevrel,

c'est en Angleterre, aux Pays-Bas, en Allemagne et en France que s'invente, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la première littérature de fiction destinée à la jeunesse. Cette littérature est d'emblée internationale et largement fondée sur la traduction. [...] Les premiers écrivains pour enfants s'imitent les uns les autres, se traduisent et s'entre-traduisent. Les textes et les personnes circulent. (2008: 18-19)

La traduzione permette così di costruire un repertorio e rinnovarlo, fornisce opere e modelli letterari, crea un pubblico di lettori e lettrici e stimola autori e autrici nei diversi paesi, attraverso lo scambio e la circolazione di concetti editoriali, generi, tematiche, stili narrativi e comunicativi tra le diverse letterature europee (Nières-Chevrel 2008: 18-20). Come sottolinea Pederzoli (2012: 57-58), occorre tuttavia attendere il ventesimo secolo per avere una vera riflessione critica accademica sulla traduzione letteraria per l'infanzia. Prima di allora, le testimonianze critiche si limitano generalmente alle riflessioni di traduttori e traduttrici all'interno degli spazi peritestuali (prefazioni, note, postfazioni, ecc.) e, talvolta, epitestuali. Un elemento che sembra accomunare il percorso di emancipazione della traduzione per l'infanzia come disciplina e quello della traduzione femminile. Anche in questo caso, sebbene un legame tra donne e traduzione sia sempre esistito e abbia trovato proprio negli spazi paratestuali una prima forma di visibilità, è solo negli anni Ottanta del Novecento che questo legame viene reso esplicito (Santaemilia 2013: 9).

Le prime riflessioni teoriche organiche in materia di traduzione letteraria per l'infanzia risalgono agli anni Sessanta e Settanta. Si tratta principalmente di studi in chiave comparatista che adottano un approccio prescrittivo e *source-oriented* (Klingberg, Ørvig, Amor 1976), "concentrandosi sulla presenza di numerosi adattamenti e manipola-

zioni, e rivendicando la necessità di traduzioni più rispettose dei testi di partenza, di cui sostengono la piena dignità e legittimità letteraria” (Pederzoli, Illuminati 2020: A224).

Gli anni Ottanta segnano un momento di svolta nella riflessione sulla traduzione letteraria per l’infanzia e per il suo riconoscimento in ambito accademico. Nel 1986 vengono infatti pubblicate le importanti monografie di Zohar Shavit, *Poetics of Children’s Literature*, e di Göte Klingberg, *Children’s Fiction in the Hands of Translators*. I due studi si muovono su posizioni diverse e fundamentalmente opposte. Se Klingberg sostiene la necessità per chi traduce di rispettare il testo di partenza, preservandone la culturalità, Shavit introduce nella riflessione sulla traduzione letteraria per l’infanzia l’approccio descrittivo e *target-oriented*. La posizione periferica della letteratura per l’infanzia all’interno del polisistema letterario fa sì che nel passaggio traduttivo i testi siano sottoposti alle norme della cultura di arrivo e a una serie di manipolazioni:

the translator is permitted to manipulate the text in various ways by changing, enlarging, or abridging it or by deleting or adding to it. Nevertheless, all these translational procedures are permitted only if conditioned by the translator’s adherence to the following two principles on which translation for children is based: an adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally “good for the child”; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society’s perceptions of the child’s ability to read and comprehend. (Shavit 1986: 112-113)

La manipolazione dei testi in traduzione per adeguarli alle norme sociali, culturali, letterarie e editoriali di arrivo avviene quindi lungo questi due assi principali, l’appropriatezza e la leggibilità. Le forme in cui gli interventi sul testo si concretizzano possono essere diverse tra loro e rispondere a esigenze di natura stilistica (modelli, forme e generi letterari predominanti), “etica” e pedagogica (eliminando passag-

gi considerati troppo difficili o inaccettabili e sconvenienti, o ancora aggiungendo spiegazioni), o ideologica (adattamenti e interventi che possono arrivare fino alla censura), senza dimenticare le manipolazioni legate alla leggibilità del testo, quando si tratta di ridurne la complessità sintattica e lessicale (Pederzoli 2012: 60).

Gli anni Novanta registrano un aumento degli studi dedicati alla traduzione della letteratura per l'infanzia (Oittinen 1993; 1996; O'Sullivan 1998; Puurtinen 1997; 1998) e un interesse crescente da parte del mondo accademico. Sono questi gli anni in cui si affacciano sulla scena della riflessione teorica sulla traduzione per l'infanzia anche Riitta Oittinen ed Emer O'Sullivan, le cui monografie pubblicate negli anni 2000 contribuiscono in modo significativo alla piena legittimazione critica e accademica della disciplina e costituiscono ancora oggi un punto di riferimento.

In *Translating for Children*, in particolare, Oittinen adotta un approccio funzionalista e *target-oriented*, in cui la traduzione per bambini è concepita come un'attività culturale con uno scopo specifico e legata a una specifica situazione:

Situation and purpose are an intrinsic part of all translation. Translators never translate words in isolation. They bring to the translation their cultural heritage, their reading experience, and, in the case of children's books, their image of childhood and their own child image. In so doing, they enter into a dialogic relationship that ultimately involves readers, the author, the illustrator, the translator, and the publisher. (Oittinen 2000: 3)

La situazione di arrivo è quindi un concetto centrale per Oittinen e include non solo il contesto inteso come tempo, spazio e cultura, ma anche il soggetto “interpreting the context and acting in the context. When reading, writing, translating, illustrating we are always in a situation” (Oittinen 2000: 9). Cosa si traduce, chi traduce e per chi, quando, dove e perché influiscono quindi sulla traduzione. Ogni situazione, prosegue la teorica, è inoltre unica e genera “a different set of functions and purposes” (Oittinen 2000: 9). Lo scopo di una traduzio-

ne può quindi non coincidere con quello del testo di partenza poiché la situazione in cui la traduzione viene letta e recepita è diversa: “The scopos of a translation may well be, and to my understanding, always is different from that of the original, because the readers of the texts, the original and the translation, are different: they belong to different cultures, they speak different languages, and they read in different ways. Their situations are different” (Oittinen 2000: 12).

Centrale nella teoria di Oittinen è anche una concezione della lettura come processo dialogico e costruzione attiva del significato, da parte di chi traduce prima e da parte di chi legge la traduzione, quindi bambini e bambine, poi: “translators are reading not just for themselves but also for the future readers of translations” (Oittinen 2000: 7). L'altro elemento chiave nella teorizzazione della studiosa è infatti rappresentato dal destinatario della traduzione, per chi (“for whom?”) cioè si traduce. I destinatari sono naturalmente coloro che leggeranno, ascolteranno e interpreteranno la storia tradotta:

I consider that reading is the key issue in translating for children: first, the real reading experience of the translator, who writes her/his translation on the basis of how she/he has experienced the original; second, the future readers' reading experiences imagined by the translator, the dialogue with readers who do not yet exist for her/him, that is: imaginary projections of her/his own readerly self. The translator reaches toward the future child readers, who are the beneficiaries of the whole translation process [...]. Translators are readers who are always translating for their readers, the future readers of the translation. (Oittinen 2000: 5)

Chi traduce lo fa quindi per un destinatario (il futuro lettore/trice della sua traduzione), di cui il traduttore/trice deve avere un'idea chiara e precisa e che Oittinen chiama “superaddressee”, prendendo a prestito il termine da Bachtin:

The child image of the translator for children (and her/his time and society) could be described as this

kind of “superaddressee”: she/he is directing her/his words, her/his translation, to some kind of a child: naïve or understanding, innocent or experienced; this influences her/his way of addressing the child, her/his choice of words, for instance. Later, in a real dialogue, a real child takes up the book and reads, and new meanings arise. Yet, without any “superaddressee” the book would not be a coherent whole. (Oittinen 2000: 24)

Chi traduce, nello svolgere il suo lavoro, ha quindi in mente un destinatario ben preciso, con specifiche conoscenze e competenze. Tuttavia, l'idea di bambino a cui fa riferimento è il prodotto di fattori individuali (la propria storia ed esperienza) e collettivi (l'immagine di infanzia in un dato momento storico, all'interno di una società):

If we have a “functionalist” point of view of translation and if we think of children as our “superaddressee”, we must take their experiences, abilities, and expectations into consideration. [...] [C]hildren have lived for a shorter time than adults and do not have the same “world knowledge” as adults, which is one reason we tend to explain more for children than for grown-ups. This is taking the expectations of our future readers into consideration; it could also be called loyalty. (Oittinen 2000: 34)

Con un approccio funzionalista, Oittinen mette dunque il destinatario bambino al centro del processo traduttivo e parla volutamente di “translating for children”, tradurre *per* l'infanzia, per sottolinearne l'importanza e la centralità. Come nota Pederzoli (2012: 65), per la teorica finlandese, “la traduction de jeunesse [...] doit être fortement orientée en faveur du destinataire, susceptible, en cela, de modifications par rapport au texte de départ, en fonction des exigences présupposées du lecteur”. Nella visione di Oittinen, modifiche e adattamenti non vanno tuttavia nella direzione di una semplificazione e banalizzazione dei testi, ma traducono un rispetto profondo per il destinatario.

Pederzoli (2012: 66) riconosce l'apporto significativo di Oittinen al dibattito teorico in materia e l'influenza che continua a esercitare, sottolineandone tuttavia alcuni limiti, in particolare la difficoltà a estendere il modello teorico proposto ad altre tipologie testuali rispetto ai libri per lettori e lettrici in età prescolare sui quali è stato costruito (cfr. O'Sullivan 2005: 79²).

L'altro testo fondamentale all'interno della riflessione teorica sulla traduzione della letteratura per l'infanzia è la monografia di Emer O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik* (2000), successivamente tradotta in inglese e pubblicata da Routledge nel 2005³, traduzione che, sottolinea Pederzoli, "vaut à cette théoricienne la consécration internationale dans cette discipline" (2012: 66). Come si evince dal titolo, le riflessioni di O'Sullivan sulla traduzione si inseriscono in un più ampio e nuovo approccio comparato alla letteratura per l'infanzia⁴. Partendo dagli studi di Giuliana Schiavi e di Theo Hermans, e rielaborando il modello narratologico di Seymour Chatman, la studiosa propone una teoria descrittiva della traduzione per il pubblico più giovane incentrata sull'idea della "voce del traduttore/traduttrice", "the voice of the translator". La manipolazione del testo di partenza, come caratteristica che contraddistingue la traduzione per l'infanzia, viene considerata da O'Sullivan in un'ottica narratologica, proponendo "a communicative model of translation which links the theoretical fields of narratology and translation studies" (O'Sullivan 2005: 104). Il modello narratologico viene quindi ripensato in funzione della traduzione della letteratura per l'infanzia. Il traduttore, grazie alle sue competenze

² Anche secondo O'Sullivan (2005: 79) la teoria oittiniana non è in grado di costituire una valida teoria generale per la traduzione della letteratura per l'infanzia. I limiti principali risiederebbero nell'impossibilità di estendere e applicare l'analisi, condotta principalmente su albi illustrati per un pubblico in età prescolare, a tutta la produzione per l'infanzia e per ragazzi.e, e quindi renderla una teoria generale.

³ Come già sottolineato nel primo capitolo, si farà riferimento alla versione inglese del testo.

⁴ A proposito della riflessione teorica di O'Sullivan, Pederzoli (2012) sottolinea infatti che "le mérite d'O'Sullivan est donc celui de proposer une réflexion organique et approfondie sur la traduction de la littérature de jeunesse, dans le cadre plus ample d'une nouvelle approche comparée de cette production littéraire" (69).

e conoscenze linguistiche, funge innanzitutto da lettore reale del testo di partenza e da lettore implicito. In un secondo momento, come creatore del testo di arrivo, funge da controparte dell'autore reale del testo di partenza. Interpretando il testo di partenza, seguendo certe norme, adottando strategie specifiche, creando un testo che possa essere compreso dal lettore. trice della cultura di arrivo, il traduttore instaura una nuova relazione tra il testo tradotto e il suo lettore. In questo processo di ricreazione del testo, il traduttore crea quindi anche un nuovo lettore implicito diverso da quello del testo di partenza: il lettore implicito della traduzione. Questo lettore implicito può essere più o meno vicino al lettore implicito del testo di partenza, ma i due non sono sicuramente identici (O'Sullivan 2005: 106). O'Sullivan introduce così l'idea di un traduttore implicito: così come il lettore implicito del testo di partenza è creato dall'autore implicito, il lettore implicito del testo di arrivo è creato dal traduttore implicito. La studiosa sottolinea come questo traduttore implicito non sia necessariamente e perfettamente sovrapponibile al traduttore reale, ma sia un'istanza più ampia: "all involved in a translation – translators, editors, programme planners – can be found in the agency of the implied translator; the 'translator's consciousness' is not necessarily or exclusively that of the real translator" (O'Sullivan 2005: 107).

Nel testo tradotto sono quindi spesso presenti due voci distinte: la voce del narratore del testo di partenza e la voce del traduttore. Secondo O'Sullivan, la presenza discorsiva di chi traduce, la sua voce, si manifesta non solo negli spazi paratestuali (prefazioni, postfazioni, note, ecc.), ma emerge anche a livello testuale e narrativo (O'Sullivan 2005: 109). Il rapporto tra la voce del narratore del testo di partenza e la voce del narratore della traduzione può variare considerevolmente a seconda delle pratiche traduttive adottate in un dato contesto. La traduzione potrà allora essere dialogica o polifonica, quando le due voci coesistono e sono ugualmente percepibili nel testo tradotto, oppure monologica, quando la voce di chi traduce prende il sopravvento:

The voice of the narrator of the translation can slip in behind that of the narrator of the source text, that is mimic it entirely or (to use a musical metaphor) sing in unison with it. Translations in which the address

of the text in translation does not differ significantly from that of the source text, and in which all the voices in the source text are fully heard in their own right in the translation, could be called dialogic. However, the voice of the narrator of the translation can also dislocate from that of the narrator of the source text or sing in a slightly different register. This can result in a translation in which the implied translator tries to control the source text with a voice which always remains dominant and organizing and always has the last word, ultimately changing the address. This type of translation could, accordingly, be called monologic. (O'Sullivan 2005: 109)

Se il traduttore implicito è presente in ogni testo tradotto, la sua voce, sostiene O'Sullivan, sembra tuttavia essere più evidente nella traduzione della letteratura per l'infanzia a causa dell'asimmetria comunicativa che contraddistingue i testi scritti, tradotti e pubblicati dagli adulti per il giovane pubblico. Nel caso della letteratura per l'infanzia (e dunque della sua traduzione) la costruzione del lettore implicito è inoltre fortemente condizionata dall'idea di infanzia e dalle supposte necessità, aspettative e competenze del destinatario. Chi traduce per il pubblico più giovane, così come chi scrive, modella il proprio lettore implicito sulla base di un'idea di infanzia legata a un dato momento storico e all'interno di una specifica cultura. Di conseguenza, il lettore implicito del testo tradotto è spesso sostanzialmente diverso dal lettore implicito del testo di partenza, con una riconfigurazione del lettore implicito, e quindi del destinatario (O'Sullivan 2005: 110).

Il modello narratologico così elaborato permette a O'Sullivan di spiegare quelle manipolazioni sui testi della letteratura per l'infanzia operate in base alle supposte necessità del nuovo lettore. Nella traduzione si può quindi registrare una tendenza ad ampliare la narrazione, aggiungendo dettagli e spiegazioni, fino al caso limite in cui la voce del traduttore schiaccia quella del narratore (O'Sullivan 2005: 114). All'opposto, si può intervenire sul testo riducendolo. In questo caso saranno eliminati particolari, tagliate porzioni più o meno ampie del testo, mentre i passaggi ritenuti troppo complessi saranno semplificati, o ancora sarà

modificato il destinatario (O'Sullivan 2005: 115-118). I casi più interessanti sono tuttavia quelli in cui la distanza tra la voce del narratore della traduzione e quella del narratore del testo di partenza è tale da risultare in un predominio della voce del traduttore. Le motivazioni alla base della scelta di una simile strategia sono molteplici e possono essere legate, ad esempio, a fattori di natura stilistica o a difficoltà traduttive. In tutti questi casi, “shifts in the narrative style of the translation provide evidence of the preferences of translators and their assumptions about their readers, and also of the norms and conventions dominating the translation of children's literature” (O'Sullivan 2005: 118).

Gli anni Duemila possono essere quindi definiti come il momento della consacrazione della traduzione della letteratura per l'infanzia e testimoniano una grande vitalità del settore, tanto come realtà editoriale, quanto in termini di riflessione critica e accademica. Oltre ai numerosi convegni internazionali organizzati⁵, numeri monografici di importanti riviste traduttologiche sono dedicati alla traduzione letteraria per l'infanzia (ad esempio, *Meta* [Oittinen 2003], *Palimpsestes* [Douglas 2019] e *Équivalences* [D'Arcangelo, Elefante, Pederzoli 2019]) e si moltiplicano le pubblicazioni in materia, sia monografie (ad esempio, Frank 2007; Colin 2011; Pederzoli 2012; Kruger 2012; Constantinescu 2013; Lathey 2010; 2016), sia opere miscelanee (ad esempio, Van Coillie, Verschueren 2006; Lathey 2006; Diamant, Gibello, Kifié 2008; Di Giovanni, Elefante, Pederzoli 2010a; Douglas, Cabaret 2014; Douglas 2015a; Bazzocchi, Tonin 2015; Van Coillie, McMartin 2020).

Il percorso di progressiva legittimazione della traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi.e si è accompagnato, sul piano teorico, a “un'evoluzione da un approccio prescrittivo, *source-oriented*, a uno descrittivo e funzionalista, *target-oriented*, da intendersi però in almeno due diverse accezioni, ovvero da una parte in quanto analisi della traduzione come prodotto della cultura d'arrivo [...] e dall'altra come approccio pragmatico alla traduzione, volta a soddisfare i bisogni e le aspettative del nuovo pubblico nel contesto d'arrivo” (Pederzoli, Illuminati 2020: A227).

⁵ Tra gli altri, a Las Palmas (2003 e 2005), a Bruxelles (2004), a Forlì (2006, 2013 e 2017), a Parigi (2007), a Rouen (2013), Bruxelles/Anversa (2017).

Nonostante l'interesse, accademico e non⁶, nei confronti della traduzione della letteratura per l'infanzia non conosca flessioni, di fronte a una produzione in costante evoluzione (cfr. Douglas 2015b), ci sembra che la considerazione di Pederzoli (2012) sulla mancanza di teorizzazioni organiche dopo le due importanti monografie di Oittinen e O'Sullivan all'inizio degli anni Duemila sia ancora valida:

la plupart des monographies les plus significatives publiées récemment ont analysé de façon descriptive cette typologie de traduction dans certains pays et/ou moments historiques précis. Sans rien enlever à l'intérêt scientifique de ces ouvrages et à leur apport à la compréhension de la traduction de jeunesse en tant que réalité socioculturelle et éditoriale, on ne peut que constater la rareté, voire l'absence de théories cohérentes, qui osent proposer des approches concrètes, basées sur des présupposés théoriques solides, à la traduction pour enfants. (Pederzoli 2012: 71)

Tuttavia, proprio la riflessione generale di Pederzoli sulla traduzione della letteratura per l'infanzia, che si articola sul doppio binario di teoria e pratica, fornisce un apporto significativo da un punto di vista teorico. L'analisi portata avanti a partire dalla riflessione traduttologica per l'infanzia su un *corpus* di romanzi francesi, italiani e tedeschi in traduzione, utilizzando una metodologia che combina analisi qualitativa e quantitativa, sfocia infatti in una serie di considerazioni estremamente importanti e rilevanti anche da un punto di vista teorico. In particolare, lo studio delle pratiche traduttive si articola in tre momenti principali: le questioni legate alla mediazione culturale (la traduzione dei cosiddetti *culture-specific items*), il rapporto tra traduzione e ideologia e le conseguenti manipolazioni a cui i testi sono sottoposti a vari livelli

⁶ Per il contesto italiano, basti pensare alla nascita del Centro Traduttori/Translators Café e del concorso di traduzione "In altre parole" all'interno della Bologna Children's Book Fair, o al riconoscimento della traduzione nell'ambito del Premio Strega Ragazze e Ragazzi, versione dell'omonimo e prestigioso premio letterario dedicata ai libri di narrativa per ragazzi.e.

(aggiunte, omissioni, parafrasi), e infine la complessa questione della “leggibilità”. Il concetto di leggibilità e le manipolazioni stilistiche e linguistiche che comporta sono affrontate, nello specifico, attraverso un’analisi quantitativa semi-automatica, con un approccio metodologico originale. Alla luce dei risultati ottenuti, Pederzoli si propone di “correggere”, senza rifiutarlo, l’approccio descrittivo e *target-oriented*, troppo spesso interamente incentrato sul destinatario e quindi squilibrato in favore di quest’ultimo. Il destinatario, come indica il titolo stesso della monografia *La traduction de la littérature d’enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, costituisce per Pederzoli un “dilemma” per due motivi principali. Innanzitutto, il bambino destinatario messo al centro del processo traduttivo non è un concetto universale, stabile e immutabile, ma è legato a una visione storicamente e culturalmente determinata. Inoltre, se questo destinatario è un’entità precaria, altrettanto incerte sono le conoscenze di cui disponiamo in relazione alla reale ricezione dei testi da parte dei lettori e delle lettrici più giovani, nonché quelle che possediamo in merito alla nozione complessa e controversa di leggibilità.

Nella teoria e nella pratica traduttiva, il destinatario e il rispetto delle sue aspettative e (supposte) competenze di lettore.trice fungono da principio teorico ed etico di base nella traduzione letteraria per l’infanzia, giustificando la necessità di intervenire sul testo di partenza, quando questi interventi sono finalizzati a favorire una migliore comprensione. In questo quadro, alla centralità del destinatario vanno dunque sacrificati tutti gli altri aspetti, incluso il rispetto per la componente estetica del testo e la sua identità estetico-letteraria (Pederzoli 2012: 269-270). Tuttavia, sostiene Pederzoli, se i testi per l’infanzia sono testi letterari a tutti gli effetti, portatori anche di valori estetici e letterari, allora la traduzione deve riflettere questa concezione, il che non significa automaticamente cancellare l’idea del rispetto del destinatario. Al contrario, si può, e si deve, trovare una conciliazione: “il faut repenser ce respect qui doit être non seulement un respect pour les attentes et les compétences de l’enfant, mais aussi pour son droit de lire des textes littéraires à plein titre” (Pederzoli 2012: 270-271).

I principi di “poéticité” e di “éthicité” proposti da Berman possono quindi essere applicati alla letteratura per l’infanzia, secondo Pederzoli, e le sembrano lo strumento attraverso cui riconciliare ambizioni este-

tiche e preoccupazioni etiche, evitando una sterile contrapposizione dicotomica *sourciers vs ciblistes*. La studiosa invoca quindi la necessità di una presa di coscienza, all'interno della riflessione sulla traduzione letteraria per l'infanzia, di una realtà fortemente squilibrata verso il destinatario, che, se certamente non può essere ignorato, deve tuttavia lasciare spazio anche al rispetto del testo di partenza in quanto opera letteraria: "l'objectif serait donc de trouver un équilibre délicat, inévitablement précaire et toujours à négocier, en ménageant les deux entités de la traduction: le lecteur et le texte" (Pederzoli 2012: 274). Alla luce dell'attento e approfondito lavoro di analisi, Pederzoli rintraccia quindi nella traduzione dei *culture-specific items* l'elemento che differenzia traduzione per ragazzi.e e per il pubblico adulto. Se è vero che l'obiettivo ultimo deve essere il rispetto della culturalità del testo di partenza, non si può tuttavia prescindere dal rispetto per il destinatario bambino, le cui conoscenze e capacità, verosimilmente limitate, vanno prese in carico, cercando le strategie di mediazione più appropriate. Se le considerazioni di Pederzoli, come sottolinea a più riprese la studiosa, non vogliono essere, nelle sue intenzioni, una "nuova teoria" o metodologia, né delle norme rigide e prescrittive da applicare indiscriminatamente in tutti i casi, hanno il merito innegabile di cercare un equilibrio tra le istanze contrapposte che contraddistinguono la traduzione della letteratura per l'infanzia, tentando una conciliazione, un equilibrio, un dialogo. La doppia appartenenza di questa produzione al sistema pedagogico e letterario si riflette infatti anche sulla teoria e sulla pratica della sua traduzione: riconoscere e sottolineare la componente estetica e letteraria del testo di partenza è stato spesso contrapposto a un rispetto etico del lettore.trice che si faccia carico delle sue conoscenze, competenze e capacità limitate rispetto all'adulto. Pederzoli ci esorta allora a vedere questi aspetti non come esclusivi l'uno rispetto all'altro, ma come facce diverse di uno stesso rispetto per il destinatario bambino, rispetto che passa anche per una sua "educazione" come lettore: "une traduction éthique et esthétique, qui respecte l'enfant non seulement dans le souci de ses attentes et de ses compétences de lecture, mais aussi dans son droit d'être initié à la beauté et à une littérature digne de ce nom" (Pederzoli 2012: 282). Come sintetizzano efficacemente le parole conclusive del volume, con un neologismo "esth-éthique" che gioca sull'assonanza tra i due aggettivi,

[i]l s'agit donc de concevoir une traduction qui soit en même temps éthique et esthétique, on oserait dire "esth-éthique". Car l'engagement envers l'enfant ou l'adolescent ne peut pas se limiter à une évaluation – souvent improbable – de leurs compétences de lecture, mais doit viser également un objectif tout aussi noble: l'initiation à la lecture littéraire et à l'art. (Pederzoli 2012: 289)

La posizione di Pederzoli ci sembra non solo pienamente condivisibile, ma ha anche il pregio di restituire piena dignità a tutti gli attori coinvolti nel complesso processo di mediazione rappresentato dalla traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi.e. Il rispetto per il lettore bambino non può sfociare in un appiattimento e in una "messa a livello" del testo indiscriminata, operata, del resto, non sulla base di reali competenze e conoscenze del bambino, ma a partire da un'idea astratta, culturalmente e storicamente determinata e connotata. Anche quando gli interventi e le manipolazioni non sono così estremi e invasivi da snaturare il testo di partenza, occorre interrogarsi sulla loro legittimità e sull'effettiva necessità, ricercando la strategia di mediazione più appropriata. Pederzoli sottolinea, giustamente, come il rispetto per la dimensione estetica e letteraria del testo sia anche una forma di rispetto verso chi legge e il suo diritto ad avere accesso a una letteratura degna di questo nome. Virginie Douglas (2015c: 38) sembra constatare, in effetti, un'evoluzione della pratica traduttiva che si muove in questa direzione, con un minor ricorso all'adattamento e una maggiore attenzione al testo di partenza, alla sua alterità e al mantenimento delle sue caratteristiche. Scelte che si traducono, secondo la studiosa, in un sempre più diffuso abbandono della teoria oittiniana. Alla luce del quadro teorico tracciato, "complessità" ci sembra dunque essere la parola che più e meglio fotografa la traduzione della letteratura per l'infanzia, in bilico tra le diverse esigenze della pluralità di attori coinvolti nel lungo percorso che porta un testo di partenza al suo nuovo destinatario nella cultura di arrivo. Un percorso non privo di "implicazioni e problematiche di ordine educativo, etico, e più in generale ideologico" (Pederzoli, *Illuminati* 2020: A230). E proprio quest'ultima dimensione inizia a ricevere una maggiore attenzione ne-

gli studi sulla traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze, che sembra sempre più interessata al suo impatto sociale ed etico, a come questa produzione e la sua traduzione possano contribuire alla promozione di una società più inclusiva e rispettosa delle differenze (Pederzoli, Illuminati 2020: A232). Su questa scia, in anni recenti, alcune studiose si sono dedicate allo studio della traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze da una prospettiva di genere. Per capire come la traduzione di questa specifica produzione possa incorporare una dimensione di genere è necessario chiarire innanzitutto come la traduzione a livello teorico, ma anche pratico, entri in rapporto con gli studi di genere.

3. Genere e/in traduzione: storia, teorie e pratiche traduttive

La riflessione sul rapporto tra genere e traduzione e lo sviluppo di pratiche e metodologie traduttive da una prospettiva di genere hanno ricevuto un primo, forte e cruciale impulso dall'attività pionieristica e innovativa di un gruppo di autrici, traduttrici e teoriche femministe canadesi che, “a partire dalla fine degli anni settanta e in modo particolare a metà degli anni ottanta, si sono interrogate sulle implicazioni della traduzione da una prospettiva femminista” (Baccolini, Illuminati 2018: 523). Il contesto bilingue canadese e quebecchese è infatti lo spazio in cui negli anni Settanta e Ottanta, un gruppo di scrittrici femministe dà vita a *une écriture au féminin*⁷. Questa scrittura estremamente sperimentale e radicale vuole attaccare, sovvertire e decostruire apertamente la lingua convenzionale del patriarcato e il discorso dominante, sentiti come fortemente misogini, e “dare voce” all'identità femminile marginalizzata, inscrivendo nuovamente la soggettività e il discorso femminile nella lingua (von Flotow 1991: 72-73). La traduzione di questa forma peculiare di scrittura porta quasi inevitabilmente

⁷ A proposito della specificità del contesto linguistico, culturale, politico e ideologico in cui è nata la teoria della traduzione femminista, Santaemilia (2011: 55) nota come, in qualche modo, la scrittura femminista canadese/quebecchese degli anni Settanta e Ottanta “parallels the double subordination experienced in Québec by both the French language (with respect to English) and women (with respect to men)”.

a elaborare una specifica pratica traduttiva definita *feminist translation* (von Flotow 1991: 74). Negli anni Ottanta e Novanta nasce così in Québec la cosiddetta scuola canadese della traduzione femminista⁸: “*Feminist translation* [...] was a fortunate result of the cross-fertilization of Québec’s *écriture au féminin*, second-wave feminism [...], the ‘cultural turn’ in translation studies, as well as poststructuralism and deconstruction” (Santaemilia 2011: 56; cfr. Santaemilia 2013: 6-7).

Il lavoro della scuola canadese e della *feminist translation* (cfr. Maier 1985; Chamberlain 1988; Godard 1990; de Lotbinière-Harwood 1991; von Flotow 1991) si rivela quindi fondamentale per la nascita e lo sviluppo della riflessione su genere e traduzione. Un contributo significativo arriva, in particolare, dalle due monografie – fondamentali e fondanti – pubblicate a metà degli anni Novanta: *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* (1996) di Sherry Simon e *Translation and Gender: Translating in the Era of Feminism* (1997) di Luise von Flotow. Come sottolinea Santaemilia (2013: 9), i due volumi “inaugurated the *gender and translation discipline*, as they provided both a theory and a practice of identity issues in translation, from a feminist perspective and focusing particularly on women translators”. Negli anni Duemila, dal Nord-America la riflessione si sposta in Europa, trovando in Spagna⁹ un terreno particolarmente fertile. A partire dal 2010, le attività scientifiche e le iniziative editoriali si intensificano e diventano, riprendendo le parole di Santaemilia, “[a] visible

⁸ Luise von Flotow (2006), che ha contribuito in maniera significativa al dibattito su genere e traduzione, ha riflettuto proprio sul “Canadian factor” come elemento alla base della nascita e dello sviluppo di questo campo di ricerca e riflessione. La congiuntura di una serie di fattori culturali, sociali e politici e uno specifico contesto linguistico, ideologico e letterario hanno fatto sì che la riflessione sulla traduzione da una prospettiva di genere si sviluppasse in Canada prima che altrove. Von Flotow non manca di sottolineare i limiti del lavoro portato avanti dalla scuola canadese, in particolare l’associazione-assimilazione tra *gender* e femminismo e la dimensione marcatamente ed esclusivamente letteraria a cui rimangono circoscritti lo studio e l’analisi (von Flotow 2006: 18-19).

⁹ Federici, Fortunati (2011: 14-15) e Santaemilia (2013: 10) notano come in Spagna la Catalogna, “where issues such as identity and language are central” (Federici, Fortunati 2011: 14) costituisca un centro importante e prolifico di riflessione.

proof of the vitality of an interdisciplinary field of research which is questioning its own practice and which places itself as the centre of an on-going discursive conflict [...] that may help us understand the complexity of reality” (2005b: 7). Convegni e conferenze internazionali, volumi miscellanei (cfr. Santaemilia 2005a; von Flotow 2011; Federici 2011; Federici, Leonardi 2013; Federici, Santaemilia 2022), antologie (cfr. Di Giovanni, Zanotti 2018), numeri monografici di riviste (cfr. Raguet 2008; Sardin 2009a; Santaemilia, von Flotow 2011; Phoenix, Slavova 2011; Godayol 2012; Postigo, Martinez 2013; Castro 2013a; Malena 2015; Sofo, Berger 2019) testimoniano non solo la vitalità del settore e la molteplicità degli approcci, ma anche un ampliamento della prospettiva tanto in termini geografici quanto dal punto di vista teorico e disciplinare. All’interesse crescente per la traduzione femminista che si registra oltre i confini europei e occidentali, dall’America Latina all’Asia, fino ai paesi mediorientali (Castro, Ergun 2017b: 1), si accompagnano così la volontà e il tentativo di ampliare la riflessione in ottica intersezionale oltre il binarismo uomo-donna del femminismo bianco occidentale. “Riconoscendo come il genere sia uno dei fattori che costituiscono l’identità del soggetto [...] e tenendo conto della pluralità di fattori che si intersecano e sovrappongono nel processo di costruzione e definizione identitaria” (Baccolini, Illuminati 2018: 525), la riflessione critica e la ricerca su genere e traduzione si sono aperte alla dimensione postcoloniale e translocale (cfr. Alvarez et al. 2014; von Flotow, Farahzad 2016; Castro, Ergun 2017a; von Flotow, Kamal 2020), nonché alle teorie queer (cfr. Spurlin 2014; Epstein, Gillet 2017a; Baer, Kaindl 2018)¹⁰. Parallelamente, in una sorta di richiamo all’attivismo, alcune studiose, ribadendo il ruolo della traduzione come atto politico, hanno rivendicato la specificità di un approccio femminista nel senso di attivista, militante, politico. Un approccio femminista che nasce dalla necessità di “re-envisioning the future of the transnational as a polyphonic space where translation (as a feminist praxis) is embraced as a tool and model of cross-border

¹⁰ Una bibliografia più approfondita, sebbene non esaustiva né aggiornata, a cura di Brian J. Baer e Klaus Kaindl è disponibile sul sito del convegno *Queering Translation – Translating the Queer* (Vienna, 2015): <https://queertranslation.univie.ac.at/bibliography/>.

dialogue, resistance, solidarity and activism in pursuit of justice and equality for all” (Castro, Ergun 2017b: 1).

La moltiplicazione delle piste di ricerca e il rinnovamento e l'ampliamento costante delle prospettive all'interno della riflessione su genere e traduzione sono un'ulteriore testimonianza della sua interdisciplinarietà. Del resto, tanto gli studi di genere quanto i Translation Studies costituiscono due campi essenzialmente interdisciplinari, due “transdisciplines” (von Flotow, Scott 2016). Nell'incontro tra discipline e apporti teorici che ha permesso di aprire la traduzione a una prospettiva di genere (cfr. Santaemilia 2011; 2013), ci preme sottolineare il ruolo e l'importanza del cosiddetto “cultural turn” all'interno degli studi traduttologici, grazie al quale la traduzione cessa di essere considerata una mera attività linguistica per farsi pratica di mediazione e negoziazione tra culture e identità, “produttrice di differenza” (Sofò 2019: xvii). La riflessione sulla prassi traduttiva prende così in considerazione il più ampio contesto culturale e ideologico: “This cultural turn gave rise to studies that situated the translated text in its social and historical circumstances and considered its political role, paying attention to ideological values, to cultural, economic and political inequalities, to individual choices and also, most importantly, to the ethics of translation” (Castro 2013b: 7). L'incontro con gli studi culturali apre allora la “possibilità di esplorare il tema del *gender* come costruzione culturale nel suo intreccio con quello della traduzione intesa come trasferimento culturale” (Taronna 2006: 16). Castro (2013b) sottolinea non solo l'apporto significativo fornito dalla riflessione femminista agli studi sulla traduzione nel momento in cui il “cultural turn” prendeva forma all'interno degli studi traduttologici, “opening up new avenues of dialogue” (Castro 2013b: 7), ma anche la prossimità e la complementarità tra i due ambiti, che condividono un comune interesse per la dimensione ideologica, politica e sociale della lingua. Tanto i Translation Studies quanto il pensiero femminista avvertono infatti l'esigenza di trasformare la lingua come luogo in cui si esprime e rappresenta la differenza:

Both feminism and translation are concerned by the way “secondariness” comes to be defined and canonized; both are tools for a critical understanding

of difference as it is represented in language. The most compelling questions for both fields remain: how are social, sexual and historical differences expressed in language and how can these differences be transferred across languages? (Simon 1996: 9)

La dimensione linguistica dei testi è allora uno dei punti su cui si è concentrata inizialmente non solo la pratica di una traduzione femminista, ma anche la riflessione che ne è scaturita e che l'ha accompagnata. E ciò in virtù tanto delle peculiari forme testuali su cui è stata sperimentata la traduzione (*l'écriture au féminin*, la scrittura femminista) quanto del ruolo e della funzione attribuite alla lingua dal movimento femminista, per il quale “language is not only a tool for communication but also a manipulative tool” (von Flotow 1997: 8). Come sottolinea Delisle (1993) analizzando l'attività delle traduttrici femministe, se per il pensiero femminista la lingua non è neutra, ma è espressione della visione patriarcale, maschile e androcentrica del mondo e della marginalità e subalternità della donna, e se “la parole est instrument de pouvoir, même la parole relayée par la traduction” (1993: 206), allora “loin d'être neutre, l'acte de traduire constitue une prise de parole pleine de conséquences. En plus d'être une voie de passage d'une langue à une autre, la traduction est aussi un lieu de pouvoir. Pour les traductrices féministes, elle représente un espace à investir, un pouvoir à exercer” (de Lotbinière-Harwood 1991: 12). La traduzione diventa presa di parola, che presuppone “une opération d'appropriation du texte original” (Delisle 1993: 206), in cui chi traduce si pone sullo stesso piano dell'istanza autoriale: le traduttrici femministe si definiscono co-creatrici, co-autrici (Delisle 1993: 209), rivendicando la possibilità – e il diritto – di manipolare il testo di partenza. In un ambizioso progetto socio-politico-linguistico, la traduzione si configura come “véritable outil politique” (de Lotbinière-Harwood 1991: 27), strumento politico e militante di sovversione del discorso dominante e di legittimazione del discorso e della parola femminili.

La questione linguistica si rivela dunque fondamentale fin dalle origini della riflessione e della pratica traduttiva femminista e la sua centralità non si esaurisce. Se ruoli e rapporti di genere, al pari di altre categorie con cui si intersecano (classe, etnia, nazionalità, orientamento sessuale,

ecc.) vengono costruiti, definiti e ridefiniti discorsivamente attraverso la lingua e la traduzione, allora la traduzione e il linguaggio sono atti politici in grado legittimare o sovvertire le strutture di potere:

Notions such as power and ideology are inextricably linked to the critical study of language and translation. Language is a political act of mediation and communication which either perpetuates or challenges existing power structures within wider social and cultural contexts – and the same can be said of translation. Far from traditional assumptions [...] translation is now considered a process of mediation [...]. Language and translation inevitably are tools for legitimizing the *status quo* or for subverting it; tools for gender oppression or liberation. (Castro 2013b: 5-6)

La questione linguistica attraversa quindi in modo trasversale i diversi filoni in cui si articola la ricerca, dall'analisi delle pratiche e delle metodologie traduttologiche, alla storia e alla critica della traduzione, passando per l'elaborazione di nuove teorie. Nel ricostruire la storia della riflessione su genere e traduzione, Santaemilia (2013) individua quattro obiettivi principali, che trascendono la pluralità degli apporti teorici all'origine della disciplina e le rispettive specificità: la rilettura della metaforizzazione tradizionale e misogina della traduzione, la trasformazione ideologica dei testi, la rivendicazione di una nuova autori(ali)tà sui testi e la concezione della traduzione “as ‘feminine’/‘female’ solidarity and genealogy” (7). Come si intuisce da questi quattro obiettivi, quel che è emerso dalla riflessione è come il mondo della traduzione sia sempre stato caratterizzato da una dimensione fortemente femminile. Questa presenza del femminile riposa tuttavia su una doppia supposta inferiorità e ancillarità che permette l'associazione, dispregiativa, tra donne traduzione:

Because they are necessarily “defective”, all translations are “reputed females.” In this neat equation, John Florio (1603) summarizes a heritage of double inferiority. Translators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies:

translators are handmaidens to authors, women inferior to men. [...] Whether affirmed or denounced, the femininity of translation is a persistent historical trope. “Woman” and “translator” have been relegated to the same position of discursive inferiority. The hierarchical authority of the original over the reproduction is linked with imagery of masculine and feminine, the original is considered the strong generative male, the translation the weaker and derivative. (Simon 1996: 1)

Sovvertendo questa tradizionale equazione, nella traduzione femminista la propria identità di genere e la femminilità vengono rivendicate come presupposti fondamentali di una concezione della traduzione come azione e atto politico e militante, come pratica che scaturisce da un corpo non neutro (D’Arcangelo 2005: 62).

3.1 La prospettiva storica: donne traduttrici

Una doppia inferiorità, discorsivamente costruita, lega dunque storicamente donne e traduzione. Eppure, nell’attività traduttiva le donne hanno trovato una via d’accesso alla scrittura, al mondo culturale e letterario e alla sfera pubblica, spazi che erano generalmente loro preclusi. Sebbene private dei “privileges of full authorship” (Simon 1996: 39), “women turned to translation as a permissible form of public expression” (Simon 1996: 2) e “use[d] the discourse of the translator to give themselves a public voice and to ensure themselves a place in the world of writing” (Simon 1996: 45). Come lascia intuire lo stesso aggettivo “permissible” utilizzato da Simon, la traduzione in quanto attività ancillare, secondaria e subordinata, derivativa era “concessa” alle donne¹¹. Traducendo, le donne si limitano infatti a (ri)esprimere le idee di un’altra persona, molto spesso un uomo, non elaborano un pensiero autonomo e indipendente, delle idee personali e non minacciano pertanto di invadere questi spazi di prerogativa maschile (Delisle 2002: 7). Così,

¹¹ A tale proposito, Delisle (2002) nota come “C’est en grande partie la traduction qui leur a fourni ce moyen d’action et d’affirmation, les femmes n’étant alors autorisées à pénétrer dans le monde des idées que comme traductrices” (9-10).

[s]ebbene la traduzione sia stata tradizionalmente destinata alle donne in ragione di una supposta inferiorità condivisa (della donna rispetto all'uomo e della traduzione rispetto alla scrittura autoriale) nel tempo le donne hanno saputo appropriarsene come spazio e mezzo di espressione, a seconda delle possibilità offerte dal contesto storico, sociale, politico e ideologico in cui hanno svolto la loro attività. (Baccolini, *Illuminati* 2018: 533)

Recuperare il contributo delle traduttrici da un punto di vista storico significa dunque “réévaluer la part jouée (mais trop souvent passée sous silence) par les femmes dans la transmission des idées” (Sardin 2009b: 11). La riscoperta di queste voci femminili appare allora non dissimile dal lavoro svolto dalla critica femminista nel (ri)costruire una genealogia letteraria e un canone femminili¹² (cfr. Baccolini 2005). Il faticoso lavoro di ricerca in archivio ha portato alla luce la presenza storica delle traduttrici e ha fatto emergere al contempo il ruolo, spesso fondamentale, che hanno rivestito nella trasmissione e diffusione di idee e conoscenze, rivelando come abbiano partecipato attivamente all'innovazione politica, culturale, sociale, letteraria e scientifica della società¹³ (cfr. Simon 1996: 39-40; Delisle 2002: 7).

¹² A proposito dell'attività di riscoperta e recupero del contributo storico delle donne come traduttrici e del rapporto con l'esperienza delle critiche letterarie femministe, Federici e Fortunati (2011) notano: “From this perspective, feminist scholars engaged in translation have learnt the main lesson offered by feminist literary critics who, in trying to redefine the female literary canon, have stressed the complexity of shaping and creating a female authorship with regard to the anxiety of male influence and tradition” (11-12). Sul rapporto tra marginalità e necessità di legittimare la propria “voce” attraverso il recupero di una tradizione e di una genealogia cfr. Capitolo 1. Da questo punto di vista, il percorso di legittimazione della traduzione “al femminile” può essere equiparato a quello della letteratura per l'infanzia e dei classici per il pubblico più giovane in particolare. Del resto, come la traduzione, anche la scrittura per l'infanzia è stata a lungo considerata una forma di espressione “inferiore” rispetto alla letteratura per adulti.

¹³ Per von Flotow (2006: 19) la necessità di estendere la riflessione su genere e traduzione ai testi non letterari (cfr. von Flotow, Scott 2016) dovrebbe accompagnarsi al recupero e alla valorizzazione in prospettiva diacronica del ruolo che le donne hanno svolto in ambiti extra-letterari, ad esempio quello scientifico. Una ricerca di questo

Se la prospettiva femminista ha guidato gran parte dell'attività di recupero della presenza femminile nel mondo della traduzione, la ricerca si è orientata talvolta verso una direzione più strettamente storica e storiografica, come nel caso del volume *Portraits de traductrices* (Delisle 2002), che presenta in forma di mini-biografie dieci donne che hanno dedicato la loro vita o una parte della loro vita alla traduzione. È lo stesso Delisle, curatore della raccolta, ad affermare chiaramente la prospettiva apolitica, non militante e non femminista adottata nell'opera¹⁴ e la necessità di non presentare queste traduttrici come femministe o attiviste *ante litteram* (Delisle 2002: 8-9). D'Arcangelo (2005) si mostra giustamente critica rispetto alla posizione assunta da Delisle, giudicando la sua dichiarazione d'intenti "limitante rispetto all'effettivo contributo che tale volume può dare nell'ambito del recupero del ruolo delle traduttrici nella storia" (68).

Lo studio degli apporti femminili alla traduzione rivela anche come le traduttrici abbiano accompagnato alla pratica traduttiva la riflessione sulla propria attività, anche quando tale riflessione non è sfociata in elaborazioni teoriche organiche (Simon 1996; von Flotow 1997; D'Arcangelo 2005). Sempre presente anche indirettamente, la riflessione teorica sulla traduzione e l'attività traduttiva rimane a lungo confinata in spazi liminari, limitati e privati come prefazioni, note alla traduzione, dediche, epistolari. Occorre infatti attendere l'inizio dell'Ottocento per avere i primi veri e propri trattati sulla traduzione redatti da donne, a opera di Madame de Staël¹⁵ e di Sarah Austin, e portare l'attività teorica sulla traduzione fuori dagli spazi paratestuali.

tipo permetterebbe di rintracciare il contributo delle traduttrici nella trasmissione del sapere, nella diffusione di nuove conoscenze e nello sviluppo delle diverse discipline. Per un esempio di studio che si muove in questa direzione, si veda Celotti (2020).

¹⁴ Nella presentazione al volume, Delisle (2002) scrive: "Le présent recueil n'est pas pour autant un ouvrage féministe. Il ne cherche pas à stigmatiser des injustices historiques dont les traductrices auraient été victimes et ne se veut pas non plus une dénonciation de leur marginalisation. La constitution de dossiers noirs n'est pas une méthode de recherche privilégiée par l'historien et relève plutôt de l'action politique" (8-9), ribadendo, poco più avanti, che "*Portraits de traductrices* n'est donc pas un ouvrage revendicatif qui se porte à la défense des traductrices" (9).

¹⁵ Sulla figura di Madame de Staël e sul suo importante ruolo di intermediatrice culturale si veda ad esempio Simon (2002).

3.2 Miti e metafore: dalla “sessualizzazione” alla “femminilizzazione” della traduzione

La tradizionale inferiorità sociale delle donne rispetto agli uomini e letteraria della traduzione rispetto alla scrittura ha preso forma anche nel linguaggio storicamente utilizzato per descrivere e definire il processo traduttivo. Nei secoli, la questione della fedeltà rispetto al testo di partenza è stata verbalizzata attraverso metafore, sessiste e misogine, legate al genere e alla sessualità, con una conseguente sessualizzazione del linguaggio e del discorso sulla traduzione (cfr. Chamberlain 1988; 1998; Godayol 2013; Wilhelm 2014). Riproducendo “una logica gerarchica e di dominazione” (Sofa 2019: xvi), queste immagini riposano da una parte su stereotipi di genere, dall'altra sui rapporti di potere uomo-donna, che rispecchiano a loro volta la gerarchia testo originale-traduzione, autore-traduttore¹⁶. Come sottolinea Godayol (2013), interrogarsi sulla metaforizzazione della traduzione in termini di genere

is not a question of judging the value systems of a particular period, but rather of questioning them to discover how the consumption and re/production of texts are linked to other social and cultural practices of power, and to remind ourselves that we are also part of

¹⁶ L'utilizzo del maschile generico (“autore” e “traduttore”) costituisce in questo caso una scelta deliberata volta a rimarcare la componente ideologica insita in queste metafore. Se in queste rappresentazioni il processo traduttivo e il prodotto vengono femminilizzati, le istanze autoriali (e generalmente anche quelle traduttive) sono invece maschili, come si evince anche dall'efficace quadro riassuntivo tratteggiato da Godayol (2013: 100): “Over time, there have been different models of sexual relationships in translation discourses such as that of the author (man) with the translation (woman), that of the translator (man) with the translation (woman), the friendship between the translator (man) and the author (man) characterized by the paternal attention paid by both to the translation (woman), the relationship between the author (man) and his mother tongue (woman), or that between the translator (man) and the language of the original text (woman)” (cfr. Chamberlain 1988: 461). Analogamente, l'utilizzo di “testo originale” e “traduzione” invece di “testo di partenza” e “testo di arrivo” mira a evidenziare la gerarchizzazione tra scrittura e traduzione operata da queste metafore (cfr. Chamberlain 1988).

a system which is what furnishes us with a subjectivity
for translating or creating metaphors. (102)

In “Gender and the Metaphorics of Translation” Lori Chamberlain (1988) analizza una serie di metafore in cui la traduzione viene definita in relazione al genere, metafore che rivelano “something of the politics of translation. They reveal an anxiety about origins and originality, and a power struggle over the meaning of difference” (Chamberlain 1998: 93). Chamberlain parte dalla contrapposizione tra produzione e riproduzione (“productive and reproductive work”) su cui si fonda l’intero sistema di valorizzazione della cultura e che rappresenta l’originalità e la creatività in termini di paternità e autorità, quindi in termini maschili, relegando il femminile a una serie di ruoli secondari (Chamberlain 1988: 455). La studiosa si interroga quindi sulle conseguenze di tale contrapposizione nel campo della traduzione, in particolare come questa si configuri nella distinzione tra scrittura (autorale) e traduzione, “between writing and translating – marking, that is, the one to be original and ‘masculine’, the other to be derivative and ‘feminine’” (Chamberlain 1988: 455).

L’analisi di Chamberlain parte dalla metafora forse più celebre sulla traduzione, le famigerate *belles infidèles*. L’espressione, coniata in Francia nel Seicento, lega le donne alla traduzione attraverso la questione centrale della fedeltà, matrimoniale e traduttiva. Una metaforizzazione che ha alimentato per secoli una forma di sospetto sulla fedeltà e dunque sull’affidabilità della traduzione¹⁷:

For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous “double standard” operates here as it might have in traditional marriages: the “unfaithful” wife/translation

¹⁷ L’espressione, che gioca sull’assonanza della lingua francese tra “belles” e “infidèles”, sintetizza la tradizionale polarizzazione tra traduzione letterale (fedele) e libera (infedele); in questa polarizzazione la traduzione si configura anche come “tradimento” secondo l’adagio italiano “traduttore-traditore”, costruito ancora una volta sull’assonanza linguistica.

is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract [...] makes it impossible for the original to be guilty of infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation; it mimics the patrilineal kinship system where paternity – not maternity – legitimizes an offspring. (Chamberlain 1988: 456)

La metafora opera inoltre una doppia svalutazione della donna e della traduzione. Sulla traduzione, rappresentata come femminile e subordinata, grava un ulteriore stereotipo culturale e sessista: instaurando un doppio parallelismo tra i concetti di fedeltà/infedeltà da una parte, e bruttezza/bellezza dall'altra, questa associazione implica che se le traduzioni (e le donne) sono belle, probabilmente saranno infedeli, viceversa se sono fedeli, probabilmente saranno brutte. Per D'Arcangelo le *belles infidèles* è una delle metafore che mostra maggiormente “i limiti del discorso tradizionale sulla traduzione” e “radicalizz[a] una simbologia legata, ancora una volta, all'idea della traduzione come qualcosa di sporco e impuro, opposta a una simbologia di purezza originaria del testo di partenza” (D'Arcangelo 2005: 64-65). Susanne de Lotbinière-Harwood (1991) riprende provocatoriamente l'espressione per descrivere la sua pratica traduttiva radicale sovversiva e femminista. Definisce quindi le sue traduzioni “re-belles et infidèles”, come recita anche il titolo del suo libro. “Re-belles”, ribelli, perché sfidano il rapporto tradizionale tra testo di partenza e di arrivo implicito nella metafora delle *belles infidèles*, ma anche “nuovamente belle”, perché, giocando sul valore iterativo del prefisso “re”, mettono in discussione cosa sia una “bella traduzione” (de Lotbinière-Harwood 1991: 23-24). Queste traduzioni sono inoltre “infidèles” non più all'originale, ma “à la loi du langage patriarcal” (de Lotbinière-Harwood 1991: 28).

Esplorando ulteriormente i concetti di fedeltà e di autorità, Chamberlain si concentra su una serie di metafore che si sono succedute dal Seicento inglese fino a teorici contemporanei e che hanno segnato il discorso sulla traduzione. L'opposizione maschile-femminile che permea queste rappresentazioni, e le relative teorie traduttive, sfocia talvolta in immagini particolarmente violente, come nelle parole di Drant, nel modello ermeneutico di George Steiner e in quello “cannibalistico” di

Serge Gavronsky (Chamberlain 1988: 460; 1998: 95; cfr. D’Arcangelo 2005; Godayol 2013).

I modelli maschili di Steiner e Gavronsky come rappresentazione metaforica sessuale e sessista della traduzione sono approfonditi e commentati anche da Jane Wilhelm (2014) in “Anthropologie des lectures féministes de la traduction”, in cui la studiosa esamina diverse teorie della lettura, della scrittura e della traduzione nel quadro di un’antropologia interdisciplinare della traduzione, a partire da una riflessione femminista e in una prospettiva ermeneutica. L’articolo offre una rassegna dell’isotopia metaforica della sessualità e del matrimonio¹⁸ nella rappresentazione della traduzione e nel discorso sulla traduzione, a partire proprio dalla riflessione di Chamberlain. Wilhelm avanza poi l’ipotesi dell’esistenza di “un inconscient amoureux” che sembra permeare tutto il pensiero sulla traduzione e la riflessione traduttologica, come dimostrano alcune letture della traduzione in termini amorosi ed erotici¹⁹, ad esempio quelle di Valery Larbaud e Serge Gavronsky. Alla rappresentazione sessualizzata della traduzione e al modello maschile di Steiner, la studiosa contrappone varie letture femministe, in

¹⁸ Wilhelm (2014: 175-176) sottolinea come l’analisi condotta da Chamberlain, pur rimanendo fondamentale per il pensiero femminista, sia necessariamente situata storicamente e sia in qualche modo parte della simbologia della coppia tradizionale e del matrimonio eterosessuale che costituiscono l’immaginario occidentale. L’isotopia delle metafore analizzate, continua Wilhelm, è plasmata sull’idea di famiglia nucleare, sebbene i mutamenti in atto all’interno delle società occidentali rimettano sempre più in discussione il matrimonio tra uomo e donna come pilastro della società e il binarismo uomo-donna come paradigma dell’identità di genere. La studiosa si chiede quindi “quelle lecture effectuer de ce champ métaphorique de la sexualité et du couple homme-femme en traduction au regard du paysage mouvant et fluide abolissant les frontières entre les genres, tel qu’il se présente à nous aujourd’hui, et ce que pourraient désormais signifier toutes ces métaphores sexuelles en traduction à l’époque du ‘mariage pour tous’” (Wilhelm 2014: 176).

¹⁹ A tale proposito, Berger (2019) nota come esista una sorta di dimensione erotica nella traduzione letteraria – che nasce dall’amore per la lingua e le lingue –, e come la traduzione venga tipicamente rappresentata come “un corps-à-corps entre deux langues, – chacune étant conçue comme homogène et les deux comme hétérogènes l’une à l’autre”, un corpo a corpo che, inoltre, “a tendance à être figuré comme un corps-à-corps (hétéro)sexuel” (xi).

particolare la lettura postcoloniale di Spivak, che illustrano la libertà di ribellarsi contro gli stereotipi e la disuguaglianza tra i generi, e che aprono al contempo la riflessione sulla questione dell'autorità, centrale per le teoriche e le traduttrici femministe.

L'analisi di Chamberlain evidenzia come, nella costruzione metaforica, la subalternità linguistica e culturale delle donne e del femminile si intreccia con la svalutazione della traduzione come attività secondaria e ri-produttiva, derivata e inferiore perché priva dell'autorità propria della scrittura (e del testo "originale") in quanto attività produttiva. Alla luce della pervasività di tale legame, della dimensione ideologica e dei rapporti di potere (tra i generi, ma anche tra i testi), affiora la necessità di trovare nuove immagini. Poiché queste metafore non hanno una funzione puramente descrittiva ma influenzano anche la concezione della traduzione e le aspettative sui testi tradotti (cfr. Guarracino in Sofo 2019: xvi), diventa indispensabile trovare delle alternative per esprimere un modo diverso di concepire la traduzione: "Raccontare la traduzione con metafore nuove [...] significa allora intervenire sulla storia del concetto stesso di traduzione e non solo sulla sua pratica, e quindi, in definitiva, significa 'tradurre' la traduzione, reinventarla" (Sofa 2019: xvii).

In questo percorso di revisione di miti e metafore in un'ottica di (ri)appropriazione del linguaggio per pensare e raccontare la traduzione, Godayol (2013) individua due tipi di metaforizzazione: le metafore della "frontiera" ("borderland metaphors") e le metafore "mitologiche" ("feminine myths or stereotypes"). Le metafore del primo gruppo paragonano "the paradox of living on the edge of reality, in plastic, mobile regenerating structures" al processo traduttivo (Godayol 2013: 105). Partendo dall'esperienza e dall'opera letteraria di Gloria Anzaldúa, Godayol (re)interpreta la frontiera non come limite e chiusura, ma come apertura e scambio. Identificando i "borderlands", gli spazi di frontiera, come luogo ideale della comunicazione tra identità, culture e lingue, come spazi aperti e tolleranti, spazi di contaminazione e rigenerazione culturale (Godayol 2013: 105-106), la studiosa passa in rassegna una serie di immagini in cui la traduzione e il processo traduttivo sono associati positivamente alla frontiera in quanto spazio attivo e produttivo: la traduzione diventa "spazio tra", "zona di contatto", luogo decentrato, spazio ibrido (Godayol 2013: 106-109).

Il secondo gruppo di metafore recupera dall'oblio personaggi reali o immaginari, miti e figure femminili, e (ri)scrive le loro vite e gesta accostandole al processo traduttivo, con una duplice finalità. Da una parte questa attività di recupero e riscrittura opera "a historical, mythological and genealogical retrieval and vindication of women (whether myths, archetypes, historical figures or heroines)", dall'altra crea "a new translation discourse through their relationship with translation" (Godayol 2013: 106). Su questa scia, Littau (2000) ad esempio ha riletto e riscritto il mito di Pandora per farne una rappresentazione positiva della traduzione, trasformando il celebre vaso in una cornucopia, simbolo di fertilità e abbondanza. Da prima donna e origine di tutti i mali del mondo, incluso il caos linguistico, a causa della sua curiosità, Pandora diventa incarnazione di ricchezza, pluralità, molteplicità, creatività. Pandora rappresenta "the impossibility of putting a stop to endless retranslation", "the serial nature of translation" (Littau 2000: 32), la proliferazione di traduzioni, ritraduzioni, testi, significati, l'impossibilità di fissare il significato in modo stabile, definitivo, assoluto (cfr. von Flotow 2009). Tra i personaggi storicamente esistiti, la figura storico-mitologica de La Malinche è tra gli esempi più significativi. Utilizzata come metafora della complessità della traduzione (Godayol 2013; D'Arcangelo 2005; von Flotow 1997; Simon 1996), è stata recuperata proprio in quanto figura ibrida, "a 'translation site', a metaphor for the convergence of languages and cultures" (Godayol 2013: 110-111), metafora e personificazione del processo traduttivo stesso. Come nota Godayol (2013) a proposito di Pandora e La Malinche, "[their] retrieval [...] as myths and metaphors for translation succeeds in expelling the old sexist discourses and breaking the sexual binaries that for so many years have relegated women and translation to a position of second-class citizens" (111), e produce così un nuovo discorso sulla traduzione.

La riflessione su miti e metafore e sul linguaggio utilizzato per descrivere il processo traduttivo non costituisce un mero esercizio speculativo. Al contrario, rappresenta un punto centrale nell'indagine sui rapporti tra genere e traduzione e contribuisce attivamente all'elaborazione teorica della traduzione femminista, continuando ad alimentare il dibattito. Dietro alle parole e alle immagini si celano infatti una determinata visione e concezione del processo traduttivo, del rapporto

tra testo di partenza e di arrivo, tra chi scrive e chi traduce, tra le lingue (di partenza e di arrivo, la lingua madre e la lingua straniera). Come nota Sofo (2019),

[d]iventa dunque fondamentale studiare il ruolo che queste metafore hanno svolto nella teoria e nella pratica della traduzione, i modi in cui hanno contribuito a plasmare i testi tradotti e l'influenza che hanno avuto sulla loro ricezione, perché le metafore non sono mai costruzioni puramente astratte, ma si basano su un aspetto della realtà e causano a loro volta una certa percezione della stessa. (xvi)

Analogamente, la ricerca di immagini e metafore alternative ha una valenza ideologica, significa proporre un altro modo di concepire, rappresentare e leggere la traduzione. La riflessione sulle metafore si rivela dunque fondamentale e a partire dall'analisi del linguaggio arriva a toccare alcuni nodi centrali della riflessione traduttologica, come la nozione di equivalenza:

Se nelle metafore identificabili come sessiste il rapporto tra testo di partenza e di arrivo viene codificato in termini di fedeltà e infedeltà, la denuncia della terminologia misogina utilizzata rimette in causa il concetto di "fedeltà" e rivendica la dimensione creativa e produttiva della traduzione. L'idea della traduzione come processo produttivo e non riproduttivo, come processo di co-creazione del testo, in collaborazione con l'autore-trice o in aperta sovversione del testo, configura infatti una diversa etica della traduzione. (Baccolini, *Illuminati* 2018: 541)

È da questi presupposti e fondamenti che muovono la teoria e la pratica della traduzione femminista che ci apprestiamo a illustrare.

3.3 La traduzione femminista tra teoria e pratica

La traduzione femminista è in grado di prospettare e creare alternative non solo nelle rappresentazioni, ma anche nei rapporti di potere che

la traduzione implica, di riscrivere teorie e pratiche traduttive riscatandole dalla tradizionale subalternità: “[o]ne of the greatest potentialities of feminist translation is that it generates positive rewritings of women’s attitudes, bodies and texts. Both feminist translation theory and practice are empowering women as translators and creators, [...] women and translation are no longer subordinated terms, but rather growing sites of alternative textual/sexual power” (Santaemilia 2011: 61).

La traduzione femminista si prefigge quindi di riconcettualizzare le nozioni di identità, testo, autore/autorità, scrittura. Così facendo, offre una cornice critica in cui è possibile non solo inquadrare, ma anche palesare e rivelare i rapporti di potere messi in campo dalla traduzione, tanto a livello teorico quanto sul piano pratico, e la componente ideologica insita in ogni atto traduttivo. Nel saggio “Theorizing Feminist Discourse/Translation”, divenuto un classico degli studi sulla traduzione di matrice femminista, Barbara Godard (1990) assimila traduzione femminista e “feminist discourse”, il discorso femminista, come pratiche di emancipazione che passano attraverso una trasformazione del testo per dare spazio al femminile: “As an emancipatory practice, feminist discourse is a political discourse directed towards the construction of new meanings and is focused on subjects creating themselves in/by language. [...] Feminist texts generate a theory of the text as critical transformation” (88). La traduzione femminista, come topos del discorso femminista, è volta a sovvertire il monologismo del discorso patriarcale attraverso procedimenti trasformativi. Configurandosi come pratica di resistenza e di emancipazione, la traduzione cerca di fornire alle donne un modo per riappropriarsi del testo e del discorso al fine di dare spazio alle loro esperienze, diventa un modo per rappresentare la propria soggettività attraverso la scrittura. Godard teorizza quindi la traduzione come “transformance” il cui focus è “on the process of constructing meaning in the activity of transformation, a mode of performance” (1990: 90). La traduzione, come la scrittura femminista, è ri-lettura e ri-scrittura. L’idea di traduzione come trasformazione e performance si situa agli antipodi dell’idea tradizionale di traduzione come equivalenza e trasparenza: “feminist discourse presents transformation as performance as a model for translation. [...] This is at odds with the long dominant theory of translation as equivalence grounded

in a poetics of transparency” (Godard 1990: 91). Tali nozioni vengono ulteriormente sovvertite dall'idea della traduzione come atto critico di riscrittura e come strumento di trasformazione critica del discorso dominante. La traduttrice diventa così partecipante attiva nella costruzione del significato, abbandonando la tradizionale invisibilità. L'emblema di questa pratica traduttiva è il concetto di “womanhandling”, la manipolazione al femminile del testo e la visibilità dell'intervento di chi traduce:

The feminist translator, affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. Womanhandling the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. Taking her place would be an active participant in the creation of meaning who advances a conditional analysis. [...] The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes – even in a preface. (Godard 1990: 94)

Dalle parole di Godard emergono quindi almeno altri due aspetti fondamentali che caratterizzano la teoria della traduzione femminista e che si riverberano nella pratica traduttiva concretizzandosi nelle strategie adottate testualmente: l'appropriazione e la manipolazione del testo e la visibilità testuale e paratestuale di chi traduce. Una pratica traduttiva di questo tipo rimette in discussione alcuni concetti fondamentali, non solo nel dibattito traduttologico, come identità, autorialità e autorità. La traduttrice femminista reclama infatti una nuova “autorità” come produttrice di testi e non come mera riproduttrice, assegnando al lavoro di chi traduce un'autorità simile a quella dell'autorialità. Per Susanne de Lotbinière-Harwood la traduzione è non solo una pratica di riscrittura al femminile, ma anche un vero e proprio processo di co-creazione. Consapevole che non esiste traduzione che sia neutra, ideologicamente libera e non connotata, concepisce la traduzione come presa di parola politica non interamente sottoposta all'autorità e all'autorialità del testo originale. Svincolata da questa autorità, la traduzione come pratica di riscrittura al femminile può farsi

attività veramente creatrice. La traduzione è un luogo di potere dove si negoziano i rapporti tra produzione e riproduzione, uno spazio da investire per rendere il femminile visibile nella lingua e nel mondo. La manipolazione e la “visibilità” di chi traduce sono segni, tracce testuali tangibili e concrete di un’idea diversa di concepire la traduzione, l’autori(al)ità, l’originalità, in ultima istanza la fedeltà e l’equivalenza al testo di partenza su cui è stata basata per secoli non solo la pratica traduttiva, ma anche l’elaborazione teorica. La traduzione femminista rimette in causa e sfida apertamente il concetto di fedeltà e le idee di trasparenza, oggettività ed equivalenza ad esso connesse, relativizzandole:

Each polar element in the translating process is construed as an absolute, and meaning is transposed from one pole to the other. But the fixity implied in the oppositions between languages, between original/copy, author/translator, and, by analogy, male/female, cannot be absolute; these terms are rather to be placed on a continuum where each can be considered in relative terms. (Simon 1996: 12)

Sottratta alla rigidità e alla fissità della polarizzazione, la traduzione diventa quindi possibilità, sperimentazione, pluralità, serialità, proliferazione, concetti più fluidi e problematici (cfr. Santaemilia 2011: 66-67). Come nota Santaemilia (2011), “curiously, feminist translation does not reject ‘fidelity’ altogether, but posits instead a very problematic notion: feminist translators are committed simultaneously, to production and reproduction, to manipulation and fidelity” (67). Il concetto di fedeltà si fa quindi sfaccettato e viene declinato variamente dalle teoriche della traduzione femminista. Per Arrojo (1994) l’idea stessa di fedeltà si rivela illusoria di fronte all’instabilità del significato, all’impossibilità di una traduzione definitiva e assoluta. L’unica forma di fedeltà a cui chi traduce può far riferimento è pertanto quella alla propria comunità culturale e ideologica di appartenenza:

the only kind of fidelity we can possibly consider is the one we owe to our own assumptions, not simply as

individuals, but as members of a cultural community which produces and validates them. [...] If meaning cannot be intrinsically stable, if every meaning is always already a translation that fails to protect that which could be called an “origin” and, therefore, if it cannot be forever “attached” to our writings, readings or translations, then any other kind of fidelity is but an illusion. (Arrojo 1994: 160)

In modo non dissimile, Simon (1996) mette al centro il progetto di scrittura, e dunque di traduzione: “For feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project – a project in which both writer and translator participate” (2). Per von Flotow (1997), invece, “[f]eminist translators are less concerned with the final product and its equivalence or fidelity than with the processes of reading, rereading, rewriting, and writing again, and with issues of cultural and ideological difference that affect these processes” (48).

In questa nuova visione della fedeltà, la manipolazione del testo diventa creazione e viene rivalutata positivamente. La traduttrice rompe quindi con la sua supposta neutralità e invisibilità e dissemina il testo della sua presenza. In “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories”, Luise von Flotow (1991) classifica le pratiche e le tecniche femministe di intervento sul testo in tre categorie: “supplementing”, “prefacing and footnoting” e “hijacking”. Le diverse strategie di intervento, vale la pena ricordarlo, erano strettamente legate alle peculiarità dei testi su cui le traduttrici femministe hanno inizialmente costruito la propria attività, vale a dire testi caratterizzati da una sperimentazione linguistica con una forte connotazione ideologica. Nel caso del *supplementing* o integrazione, l’obiettivo è quello di compensare le differenze tra lingue, soprattutto nella traduzione di neologismi e giochi di parole legati alle donne. A livello linguistico, si realizza generalmente attraverso la femminilizzazione o la disambiguazione del genere.

L’aggiunta di prefazioni, introduzioni e note (*prefacing and footnoting*) è il mezzo attraverso il quale la traduttrice femminista segna nel modo più visibile ed esplicito la propria presenza nel testo (von Flotow 1991; Lotbinière-Harwood 1991; Delisle 1993; Santaemilia 2011). In questi

spazi peritestuali le traduttrici riflettono sul loro lavoro, soprattutto nelle prefazioni, e sottolineano la loro presenza “attiva” nel testo e nel processo traduttivo, in particolare attraverso l’inserimento di note. In questo modo, “[t]he modest, self-effacing translator, who produces a smooth, readable target language version of the original has become a thing of the past” (von Flotow 1991: 76). Le prefazioni e le note possono anche svolgere una funzione “didattica” (cfr. Delisle 1993), diventando il luogo in cui riflettere su problemi di natura linguistica, richiamare l’attenzione su termini e concetti particolarmente rilevanti e significativi in un’ottica femminista, mettere in luce aspetti culturali, ideologici, storici, sociologici e riferimenti intertestuali, fornire una lettura e un’interpretazione femministe del testo di partenza e di arrivo (von Flotow 1991; Delisle 1993). In particolare, Delisle (1993) nota come le indicazioni su come leggere e interpretare i testi non derivino da preoccupazioni di natura esclusivamente letteraria, ma siano anche e soprattutto “des manifestations concrètes d’un militantisme féministe qui porte spontanément les traductrices à amplifier l’aspect didactique de leur travail” (217). A proposito della presenza delle traduttrici femministe negli spazi paratestuali, Santaemilia (2011: 70) sottolinea come il loro uso sia radicalmente diverso, per presupposti e finalità, da quello che ne facevano le traduttrici del Settecento. Se quest’ultime nelle prefazioni si lamentavano delle difficili circostanze che le avevano costrette a intraprendere l’attività traduttiva, le traduttrici femministe se ne sono appropriate come luogo di affermazione della propria voce: “feminist translators have transformed this apologetic space into a site of contestation and reinforcement of feminist tradition” (Santaemilia 2011: 70).

L’ultima strategia di intervento e manipolazione del testo, l’*hijacking* o “dirottamento”, può essere considerata la più radicale e sovversiva. La traduttrice si appropria infatti del testo di partenza, usandolo per i propri scopi e piegandolo alle proprie esigenze, “femminizzando” deliberatamente il testo di arrivo, incorporando, ad esempio, una componente femminista anche quando era assente o poco visibile nel testo di partenza. La traduzione si fa quindi concretamente strumento e intervento politico e sociale, inscrivendo la voce e l’esperienza femminile nel testo e nella lingua, rendendo il femminile visibile e riscattandolo dalla sua subalternità.

Come nota Sardin (2009b: 17), “les enjeux d’une traduction dite ‘féministe’, à la fois divers et complexes, débordent largement les objectifs de cette même traduction dite ‘féministe’”. La traduzione femminista mira infatti a rompere la visione binaria e dicotomica che tende a categorizzare, dividere, escludere, a ridurre la complessità, per fare della traduzione il luogo della differenza, della molteplicità e della proliferazione²⁰. L’evoluzione recente degli studi di genere e le teorie queer aggiungono complessità alla traduzione e alla riflessione su genere e/ in traduzione e “attraverso il ‘queering’ della traduzione [...] si ricerca [...] un nuovo superamento della binarietà e uno smascheramento della sua artificiosità” (Sofa 2019: xxiv). Al cuore della riflessione rimane allora ancora – sempre – la questione centrale dei rapporti di potere: “it is precisely [...] this interrogation of categories and attitudes, and this constant uncovering of operations of power in structures of thought that constitutes the common ground between queer as an oppositional attitude of mind and critical translation studies” (Epstein, Gillett 2017b: 3).

Sovvertendo i rapporti gerarchici, la riflessione della traduzione femminista attorno al concetto di fedeltà, centrale in buona parte degli studi traduttologici, ha messo in luce una diversa etica della traduzione, ha ridefinito i rapporti tra i testi (di partenza e di arrivo), ha dato visibilità a chi traduce. Se nelle sue forme più radicali mira a trasmettere il pensiero femminista, appropriandosi del testo di partenza e manipolandolo, anche mitigandone gli obiettivi e l’impatto testuale, è innegabile che

[l]a théorie féministe en traduction nous a sensibilisés aux rapports de pouvoir et aux conflits qui sous-tendent toute activité de traduction, nous informant des pratiques hégémoniques qui contribuent à des desseins

²⁰ Esaltando la natura plurale e generativa della traduzione, von Flotow (2012) concettualizza la traduzione come attività metamorfica che permette un’espansione e uno sviluppo del significato. Nell’atto traduttivo si instaura così un rapporto di incontro, scambio, trasformazione reciproca, che tenta di rispondere a uno degli interrogativi recenti degli studi sulla traduzione, vale a dire come riconoscere, accogliere e valorizzare la differenza e l’alterità nel testo tradotto senza appropriarsene (von Flotow 2012: 138).

idéologiques. Aussi la rencontre de la traductologie et de la pensée féministe s'est-elle révélée particulièrement fructueuse en ouvrant de nouvelles perspectives théoriques et pratiques, en particulier en relation avec la question de l'éthique en traduction. [...] L'évolution actuelle des sociétés remet en question les acquis du mouvement féministe depuis les années 1970, et la traduction, en mettant au jour des enjeux de pouvoir, peut apporter de nouveaux éléments dans les débats autour de la question du rapport au pouvoir et celle de la violence de la tradition patriarcale. (Wilhelm 2014: 160)

La denuncia della dimensione ideologica della traduzione e dei rapporti di potere rimane quindi uno degli apporti maggiori della riflessione femminista e uno degli strumenti per ampliare l'orizzonte della ricerca, esplorando nuovi ambiti disciplinari, altri generi e tipologie testuali. Ci si può quindi chiedere cosa accada nel caso della letteratura per l'infanzia e per ragazzi, e nel passaggio da una lingua-cultura di partenza a una lingua-cultura di arrivo.

4. Guardare alla traduzione per l'infanzia da una prospettiva di genere

La riflessione teorica sulla traduzione della letteratura per ragazze e ragazzi costituisce una disciplina accademica giovane e relativamente recente, sebbene la traduzione sia sempre stata legata a questa specifica produzione letteraria. Negli stessi anni in cui in Québec un gruppo di traduttrici e teoriche femministe dava vita, come abbiamo visto, alla scuola canadese della traduzione femminista, aprendo per la prima volta gli studi traduttologici a una prospettiva di genere, la teoria della traduzione per l'infanzia iniziava ad affermarsi e a conquistare un riconoscimento accademico. Considerata la relativa giovinezza di questa disciplina, non stupisce che l'interesse per la dimensione di genere da parte di teorici e teoriche che se ne occupano sia ancora pressoché inesistente, né che i contributi in materia siano ancora limitati. Anche il progressivo aumento degli studi che si è registrato nell'ultimo

decennio e la moltiplicazione e diversificazione delle piste di ricerca sembrano avvalorare questa ipotesi e fanno prospettare un auspicabile miglioramento per il futuro. Del resto, sebbene nella sua monografia fondamentale von Flotow avesse accennato velocemente alla traduzione della letteratura per l'infanzia tra gli spazi di riflessione aperti dalle prospettive contemporanee su genere e scrittura femminile (von Flotow 1997: 91), “la traduzione della produzione destinata a bambine.i e ragazze.i è rimasta periferica, se non completamente esclusa, all'interno della vasta e articolata riflessione su genere e traduzione” (Illuminati 2021: 46). I contributi di Hennard Dutheil de la Rochère (2009) all'interno del numero speciale della rivista *Palimpsestes* (Sardin 2009a) e di Epstein (2017) nel volume *Queer in Translation* (Epstein, Gillett 2017a) costituiscono quindi rarissime eccezioni nel panorama attuale. In questo contesto, vale la pena sottolineare il ruolo e l'attività del Centro MeTRa (Centro di Studi interdisciplinari sulla Mediazione e la Traduzione a opera di e per Ragazze/i) del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna a Forlì²¹, come centro di riflessione teorica e accademica in materia, particolarmente attivo e prolifico negli ultimi anni. Il convegno *Literature, Translation, and Mediation by and for Children: Gender, Diversity, and Stereotype* (ottobre 2017) ha preceduto la pubblicazione dei volumi *Literature, Gender and Education for Children and Young Adults - Littérature, genre, éducation pour l'enfance et la jeunesse* (Baccolini, Pederzoli, Spallaccia 2019) e *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes* (D'Arcangelo, Elefante, Illuminati 2019a). I risultati del progetto di ricerca AlmaIdea “La traduzione di testi per l'infanzia in una prospettiva di genere: aspetti teorici e applicati” (2018-2020), finanziato dall'Università di Bologna e coordinato da Roberta Pederzoli, sono stati invece raccolti nel volume *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi* (Pederzoli, Illuminati 2021). I contributi propongono una serie di analisi interdisciplinari, al crocevia fra studi traduttologici, letterari e di genere, condotte su svariate tipologie e generi di testi per l'infanzia, letterari e non, tradotti dal francese, dall'inglese e dallo spagnolo. A queste attività di ricerca, si affiancano poi progetti di taglio più culturale, come i progetti G-BOOK “Gen-

²¹ Cfr. <https://metra.dipintra.it/>

der identity: Child readers and library collections” (2017-2019) e G-BOOK2 “European teens as readers and creators in gender-positive narratives” (inizio dicembre 2020), coordinati da Raffaella Baccolini e cofinanziati dal programma Europa creativa dell’Unione Europea. I progetti sono volti a promuovere “una letteratura per l’infanzia ‘positiva’ dal punto di vista dei ruoli e modelli di genere, ovvero aperta, plurale, varia, priva di stereotipi, improntata al rispetto e alla valorizzazione delle diversità”²². Tra gli obiettivi figura la realizzazione della prima bibliografia europea sul tema, nella quale la traduzione svolge un ruolo di primo piano.

4.1 Punti di contatto e immancabili differenze

Se un’elaborazione teorica organica per un approccio di genere alla traduzione delle letteratura per ragazzi, come abbiamo visto, non esiste ancora, tracce di un interesse per gli aspetti e le implicazioni teoriche di una tale pratica traduttiva si ritrovano in alcuni studi come i contributi di Pederzoli (2011a) ed Elefante (2012a) o quelli più recenti di Epstein (2017; 2019). In questi casi, l’analisi testuale delle pratiche traduttive è preceduta da un inquadramento più teorico che mette in luce i punti di contatto tra traduzione letteraria per l’infanzia e traduzione femminista o queer, al di là delle immancabili e sostanziali differenze che esistono. Le parole di Oittinen (2000), che per prima ha messo in contatto questi due ambiti a livello teorico, possono quindi essere un utile spunto da cui partire per rintracciare sovrapposizioni e convergenze. Nella monografia *Translating for Children*, citando apertamente la teoria della traduzione femminista, in particolare Godard (1990) e Simon (1996) in merito ai concetti di equivalenza e manipolazione, scrive:

Feminist theories, especially on the translation of women authors, express parallel views: translation is manipulation, and the translator should be visible. Translation can be made visible by including the translator’s name, her/his “signature”, and prefaces and afterwards, “the word” of the translator. Sherry

²² Dalla presentazione sul sito del progetto: <https://g-book.eu/it/>

Simon writes that through prefaces we have “access to the collective dimensions of translatability, the ‘will to knowledge’”, that created the need for translations. And in some cases – the Canadian feminist novel is one – translation is defined as an activity “deeply, and consciously, engaged in the social and political dimensions of literary interchange”. (Oittinen 2000: 10)

Tanto la traduzione femminista quanto quella della letteratura per l'infanzia sono attività con una forte valenza ideologica, che porta spesso a intervenire e manipolare il testo di partenza, sebbene i presupposti etici e ideologici siano profondamente diversi: “in entrambi i casi ci troviamo in effetti di fronte a una concezione della traduzione favorevole alla manipolazione del testo di partenza, con finalità didattico-pedagogiche e una forte consapevolezza del ruolo di mediazione che deve svolgere il traduttore” (Pederzoli 2011a: 546). La manipolazione del testo ha tuttavia una valenza, delle implicazioni ideologiche, etiche e culturali, nonché una visibilità diverse. Nella traduzione femminista le manipolazioni e gli interventi testuali sono parte integrante di una pratica traduttiva radicale e sovversiva di appropriazione del testo, e in quanto tali sono generalmente resi espliciti e visibili. Diverso è il caso della traduzione dei testi per il giovane pubblico, dove “i molteplici cambiamenti sui testi d'arrivo, che possono essere sia stilistici sia di contenuto, non sono in genere segnalati al lettore né ai cosiddetti adulti ‘intermediari’ dell'atto della lettura, bibliotecari, insegnanti e genitori” (Pederzoli 2011a: 547).

L'etica della traduzione e la visibilità di chi traduce, nodi centrali nel dibattito traduttologico sulla letteratura per l'infanzia (Pederzoli 2012), collocano inoltre le due pratiche traduttive su posizione pressoché antitetiche. Se nella traduzione femminista, l'appropriazione del testo e la funzione didattico-pedagogica sono finalizzate alla trasmissione del pensiero femminista, “l'etica della traduzione per l'infanzia è concepita unicamente in funzione del bambino destinatario del testo letterario, e spesso a discapito del testo di partenza” (Pederzoli 2011a: 547). La visibilità testuale, e soprattutto paratestuale di chi traduce, menzionata dalla stessa Oittinen (2000), assume inoltre forme diverse nelle due pratiche. Vero pilastro della traduzione femminista, fortemente

rivendicata dalle traduttrici, tale visibilità è stata storicamente negata a chi traduce per il pubblico più giovane (cfr. Pederzoli 2011a: 546). In anni recenti, si registrano tuttavia segnali positivi di cambiamento e, anche grazie a un aumento degli spazi e delle occasioni, la visibilità di traduttrici e traduttori per l'infanzia è migliorata.

La scrittura femminista e la scrittura per l'infanzia sono inoltre accomunate da un uso peculiare di alcune forme linguistiche, seppur con presupposti e implicazioni ideologiche e culturali ben diversi. Da una parte, la scrittura di molta letteratura femminista si caratterizza infatti per una spiccata attenzione alla lingua e alla sperimentazione linguistica nell'ottica di sovvertire la lingua del patriarcato e un linguaggio percepito come androcentrico, e inscrivere nel testo la *voix-femme* (Lotbinière-Harwood 1991: 42). Dall'altra, in molta della produzione per l'infanzia si ritrova questa stessa attenzione al ritmo della lingua, alle rime, ai giochi di parole, alla componente sonora del testo. In entrambi i casi, la traduzione di testi così connotati pone sfide e difficoltà comuni a chi traduce, sebbene risolte diversamente (Pederzoli 2011a: 546; cfr. Elefante 2012: 302).

Il legame che unisce storicamente donne, traduzione e letteratura per l'infanzia e per ragazze.i si rivela cruciale in prospettiva di genere. La letteratura per l'infanzia ha rappresentato tradizionalmente per le donne un modo per accedere al mondo letterario e alla scrittura²³. Questa produzione del resto è stata spesso, e per molto tempo, considerata come un ambito non solo prettamente femminile, ma anche di prerogativa delle donne in ragione delle loro supposte capacità di cura ed educazione innate (cfr. Lundin 2004). Analogamente, la traduzione ha fornito loro una via di accesso al mondo letterario e alla sfera pubblica, come dimostra il lavoro di recupero del contributo storico delle traduttrici. Sia la letteratura per l'infanzia, sia la traduzione in quanto

²³ A proposito della presenza delle donne nel mondo della letteratura per l'infanzia in veste di autrici, Nières-Chevrel (2009) nota come se da una parte non si può parlare storicamente di una esclusività e di un monopolio femminili nella scrittura per l'infanzia, dall'altra è vero che "la littérature de jeunesse fut historiquement un lieu d'accès des femmes à l'écriture et que la littérature de jeunesse est un des volets de l'histoire de l'écriture féminine. Les raisons en sont largement imputables à l'accès tardif des femmes au savoir et, par contrecoup, aux fonctions d'enseignement" (84).

attività culturalmente “inferiori”, se paragonate rispettivamente alla letteratura per adulti e alla scrittura “originale” (generalmente maschile), sono quindi state destinate tradizionalmente alle donne in quanto gruppo minoritario. In questa marginalità e subalternità condivise, la letteratura per l'infanzia e la traduzione hanno offerto alle donne un modo per sfuggire al silenzio culturale e letterario in cui erano relegate e conquistare una voce pubblica, seppur marginale. Se è certamente troppo azzardato parlare di un monopolio “storico” delle donne tanto nella scrittura quanto nella traduzione per il pubblico più giovane, è tuttavia innegabile, come sottolinea Elefante, che molte donne scrivono e traducono per bambine.i e ragazze.i e che il passaggio dalla traduzione alla scrittura ha segnato l'attività di molte di loro:

Si dans l'histoire passée de la traduction de la littérature de jeunesse on ne saurait sans doute parler d'une présence majoritaire de traductrices, il n'en demeure pas moins qu'en Europe les cas de femmes ayant débuté précisément par cette forme de traduction pour se consacrer ensuite à l'écriture sont assez nombreux. Cette tendance se perpétue encore aujourd'hui, tout au moins dans les panoramas français et italien. (Elefante 2012a: 300)

Elefante cerca quindi di fornire una chiave di lettura per interpretare questa presenza crescente delle traduttrici all'interno del mondo editoriale per l'infanzia, e della traduzione in particolare. Un primo punto di contatto risiederebbe in una sorta di solidarietà tra traduttrici e scrittrici, ma anche nella prossimità e contiguità “entre les femmes qui traduisent et les enfants auxquels elles s'adressent, qui ont fait pendant longtemps partie de ce que Susanne de Lotbinière définissait ‘le groupe muette’²⁴” (Elefante 2012a: 301). Proseguendo nella sua riflessione, tra le ragioni che spingono il mondo editoriale per l'infanzia a scommettere sulla traduzione femminile, ci sarebbe, secondo Elefante, anche la capacità delle donne di abitare lo spazio di intersezione e mediazione tra il mondo adulto e quello infantile, una posizione che la traduttrice

²⁴ Cfr. De Lotbinière-Harwood (1991: 14).

per l'infanzia condividerebbe con le traduttrici culturali che si muovono a partire dallo spazio ibrido della frontiera:

On peut encore reconnaître [...] la capacité des femmes à vivre à l'intersection entre l'univers adulte auquel elles appartiennent et l'univers enfantin ou juvénile auquel elles s'adressent. En ce sens les traductrices de littérature de jeunesse pourraient être rapprochées des traductrices de textes émanant de minorités, dont le point de départ en traduction est justement l'abolition de la frontière entre un soi-disant centre et une prétendue marginalité. (Elefante 2012a: 301)

La riflessione di Elefante si inserisce in uno studio che attraverso l'analisi di alcune versioni italiane di *Poil de Carotte* realizzate da traduttrici segue non solo il percorso di ricezione del romanzo di Renard in Italia, ma anche il rapporto tra la traduttrice – e la sua voce – e l'editore, in un ambito peculiare come quello della letteratura per l'infanzia. Secondo la studiosa, si può quindi rintracciare una sovrapposizione “entre l'affranchissement de certains classiques de leur vocation exclusivement édifianse, et l'émancipation de la traduction féminine de certains stéréotypes dont les femmes ont dû, pendant très longtemps, se faire les gardiennes tutélaires” (Elefante 2012a: 313). Per Elefante si può parlare di un percorso di emancipazione parallelo, lungo e delicato, tra traduzione femminile e letteratura per l'infanzia, “si bien qu'au fur et à mesure que cette dernière [la littérature de jeunesse] s'affranchissait de sa vocation exclusivement pédagogique, la traduction féminine se libérait du rapport ancillaire qu'elle entretenait avec la voix auctoriale et avec les différentes instances éditoriales” (Elefante 2012a: 302).

In questa indagine degli stretti rapporti che legano scrittura e traduzione, una figura estremamente interessante è quella della scrittrice femminista inglese Angela Carter. I contributi di Elena Paruolo (2006) e Martine Hennard Dutheil de la Rochère (2011; 2009) analizzano infatti la sua attività di traduttrice delle fiabe di Perrault per un pubblico di bambine e bambini. Dalle analisi emerge come per Carter l'attività di traduzione destinata al pubblico più giovane, prevalentemente femminile, sia complementare alla più radicale riscrittura, rivolta invece a

un destinatario adulto. Ad accomunare le due esperienze è il rapporto con il testo “originale”, manipolato e trasformato per trasmettere un nuovo messaggio apertamente femminista. Così, “[q]uand elle décide de réécrire les *Contes* de Perrault, elle le fait dans l'intention de suggérer aux femmes des alternatives d'autonomie et d'autodétermination, ayant donc dans l'idée leur émancipation” (Paruolo 2006: 149). Analogamente, nella traduzione Carter mette in atto delle strategie sovversive, appropriandosi del testo e affidandogli un nuovo messaggio, militante e femminista, rivolto alle bambine del ventesimo secolo.

Le analisi di Hennard Dutheil de la Rochère mostrano inoltre come Carter sia pienamente consapevole del destinatario della sua traduzione, vale a dire le lettrici bambine contemporanee. Tale consapevolezza porta la scrittrice anglosassone a semplificare il testo e adattare le sue scelte stilistiche e lessicali alle loro capacità e necessità (Hennard Dutheil de la Rochère: 2009), ma anche ad aggiornare alcuni riferimenti culturali e a “ri-centrare” la fiaba sulle problematiche femminili (e femministe) attraverso specifiche scelte grammaticali e sintattiche (Hennard Dutheil de la Rochère 2011: 169-173). La studiosa sottolinea, ad esempio, come

[a]lors que le conte place “a man” au centre de la première phrase, le premier paragraphe du texte de Carter se termine sur le mot “woman”. L'incipit introduit les personnages, leurs relations au sein de la famille et le conflit qui les oppose. Cet effort de clarification [...] se traduit par des structures grammaticales soulignant l'opposition entre les filles des épouses successives dans la traduction de Carter: les filles de la nouvelle épouse sont introduites par le possessif “two daughters of her own”, alors que la première épouse “had given him a daughter of his own”, qui oppose de façon symétrique les deux filles adoptives d'une part et la fille biologique issue du premier lit d'autre part, que renforce encore l'expression “like her own natural mother”. (2011: 172-173)

Tuttavia, è nella traduzione delle “Moralités” delle fiabe di Perrault che la riattualizzazione del messaggio in chiave femminista appare più evidente:

conformément à son projet d'actualiser la visée pédagogique et utilitaire des contes de Perrault au service de l'émancipation des filles, Carter reste proche du texte de Perrault dont elle conserve les moralités, contrairement à la plupart des éditions pour enfants jusqu'à une date récente. [...] Carter vise surtout à restituer le projet de wordly instruction des contes de Perrault, qui abordent des questions liées à l'éducation des filles, à l'institution du mariage, à la séduction et à la réussite sociale. Ces préoccupations rejoignent celles de la traduttrice qui cherche à son tour à transmettre une morale utile à ses jeunes lectrices. [...] Carter réactualise leur critique de l'idéologie dominante pour son jeune public. (Hennard Dutheil de la Rochère 2011: 167-169)

L'attività di traduttrice di Carter – esperienza atipica e quasi unica di traduzione apertamente femminista, radicale e sovversiva all'interno della letteratura per l'infanzia, almeno fino a tempi recenti – testimonia come sia possibile coniugare traduzione per l'infanzia e strategie della traduzione femminista. Il genere testuale specifico su cui Carter ha lavorato, la fiaba, può, a nostro avviso, aver influenzato e favorito il progetto della scrittrice-traduttrice. La presenza di una dimensione “morale”, educativa e pedagogica all'interno dei testi ha cioè permesso a Carter di innestarsi su un elemento già presente e persino costitutivo dell'opera. La scrittrice “riformula” infatti il messaggio morale delle opere che traduce, adattandolo alle esigenze del suo progetto militante e al mutato contesto storico e sociale (cfr. Hennard Dutheil de la Rochère 2009: 197-198).

A partire dall'attività e dal progetto di Carter possiamo interrogarci su quali siano gli spazi di cui si dispone per avvicinare una dimensione di genere alla traduzione letteraria per il giovane pubblico, senza cedere a una manipolazione libera e indiscriminata dei testi in nome di un più alto obiettivo ideologico e culturale. Da questo punto di vista, sicuramente il genere e la tipologia testuali costituiscono un primo, rilevante fattore da prendere in considerazione: tradurre un testo militante è diverso da tradurre un classico, tradurre un albo illustrato è diverso da

tradurre un romanzo, e così via. Chi traduce (e pubblica) per l'infanzia deve quindi negoziare di volta in volta gli spazi e le modalità di intervento, valutando le strategie più adeguate al testo, sia sul piano formale che su quello del contenuto, e soprattutto segnalando a chi legge che si trova di fronte a un progetto traduttivo e editoriale radicale.

L'etica della traduzione, inevitabilmente chiamata in gioco da esperienze traduttive come quella di Carter, e la manipolazione dei testi in traduzione sono centrali anche nella recente elaborazione teorica di Epstein per un approccio queer alla traduzione della letteratura per l'infanzia e young adults (YA). Elaborazione doppiamente interessante, non solo per la carenza di teorizzazioni su genere e traduzione per ragazze.i, ma anche perché muove dalla prospettiva dei Queer Studies, ai quali la riflessione su genere e traduzione si è aperta solo recentemente. Nel contesto di questi nuovi contatti, Epstein analizza in prospettiva queer la traduzione dei testi letterari per giovani lettrici e lettori, alla luce delle pratiche che la contraddistinguono e in particolare del fatto che la manipolazione dei testi per adeguarli a principi di appropriatezza e leggibilità è largamente accettata (cfr. Shavit 1986: 171-172). A questa consapevolezza, Epstein aggiunge una duplice constatazione. Da una parte, cambiamenti e interventi testuali sono finalizzati ad allineare il testo a ciò che viene giudicato adatto e appropriato in un dato momento storico, culturale e politico. Dall'altra, tali manipolazioni si concentrano su tematiche e questioni tradizionalmente considerate spinose e controverse o a lungo tabuizzate come la sessualità, e in particolare la non-eterosessualità (Epstein 2017: 118). Coniugando riflessione teorica e pratica traduttiva, la concettualizzazione proposta da Epstein persegue un duplice obiettivo: analizzare la traduzione dalla prospettiva dei Queer Studies e individuare strategie queer per tradurre i testi. Rifacendosi apertamente alla traduzione femminista e alle sue tre strategie fondamentali – *supplementing, prefacing and footnoting, hijacking* (von Flotow 1991, 1997, 2011; Simon 1996; de Lotbinière-Harwood 1991), Epstein identifica due strategie – opposte – a cui chi traduce può far ricorso rispetto alla sessualità e agli elementi queer del testo. Se la dimensione queer del testo viene sottolineata o aumentata ci troviamo di fronte a una strategia definita *acquiring*:

Queer translators/translators of queer texts [...] can focus on the queerness of a character or a situation, or

they can push a reader to note how a queer character is treated by another character or by the author, or they can otherwise “hijack” a reader’s attention by bringing issues of sexuality and gender identity to the fore. Such strategies can be called “acqueering”, as they emphasize or even increase queerness. (Epstein 2017: 121)

Se invece gli elementi e la dimensione queer del testo vengono smorzati o addirittura eliminati, chi traduce adotta “strategies that remove or downplay queer sexualities, sexual practices, gender identities, or change queerness to the straight/cis norm. Doing so can be considered ‘eradicalization’, as this eradicates the radical nature of queerness” (Epstein 2017: 121). In chiusura, Epstein si sofferma su alcune nozioni come marginalità, (in)visibilità, potere e rapporti di potere, da sempre centrali nella riflessione su genere e traduzione. La studiosa ribadisce come occuparsi di traduzione e questioni, approcci e teorie queer significati esplorare questioni che hanno a che fare con invisibilità e potere, l’invisibilità della traduzione e di chi traduce, ma anche delle persone LGBTQ+ e delle loro rivendicazioni:

Translators and translations are often ignored, which is one reason why researchers are attempting to make the work of translators and translators themselves more visible. Likewise, LGBTQ people are frequently invisible or are expected/hoped to be invisible by society. So the question I have been interested in here is what happens when LGBTQ issues are made visible (even if subtly so) in a text and, furthermore, what happens when that queer text is then translated. I thus have attempted to explore a doubly ignored/invisible topic. (Epstein 2017: 127)

Come ribadisce anche la recente concettualizzazione di Epstein, uno degli apporti maggiori della riflessione su genere e traduzione, a partire dalla traduzione femminista, è proprio il riconoscimento della dimensione ideologica – e politica – della traduzione, concepita non più come azione neutra e oggettiva ma come prodotto di un soggetto dota-

to di una propria identità, anche di genere, che opera in uno specifico contesto (politico, sociale, culturale). In ogni atto traduttivo vengono quindi messi in campo specifici rapporti di potere. Tali aspetti si rivelano cruciali nella letteratura per l'infanzia e per ragazze.i e nella sua traduzione. In una produzione contraddistinta da un'asimmetria costitutiva adulto-bambino e in cui l'intervento degli adulti in veste di mediatori si manifesta a vari e molteplici livelli (autori.trici, editori, traduttori.trici, genitori, insegnanti, bibliotecari.e), le scelte assumono inevitabilmente una valenza ideologica e politica. Un approccio e una prospettiva di genere nella traduzione della letteratura per ragazzi.e, oltre a guidare una pratica traduttiva più attenta e consapevole, possono quindi aiutare a ripensare alcuni nodi centrali e controversi del dibattito teorico e traduttologico, che rimangono spesso ancorati a rigide contrapposizioni binarie. Se la riflessione su genere e traduzione ricerca un superamento delle strutture binarie, allora anche nella traduzione dei testi per il pubblico più giovane si può cercare una terza via, come suggeriva già Pederzoli (2012), nel rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo; si possono ripensare la manipolazione del testo – in particolare censure, omissioni e temi tabuizzati – e la visibilità di chi traduce nel suo ruolo di mediazione linguistica e culturale, nonché la centralità del destinatario, le sue capacità di lettura e comprensione e la sua conoscenza del mondo.

Infine, non va sottovalutato il ruolo che la traduzione può svolgere nella promozione e nella diffusione di una letteratura attenta alle tematiche di genere, una letteratura che proponga ruoli, modelli e rappresentazioni non stereotipati e che valorizzi le diversità. Nel rinnovamento messo in moto in questo senso dalla nascita, in anni recenti, di case editrici indipendenti, alcune delle quali apertamente militanti, “la traduzione ha svolto e continua a svolgere un ruolo fondamentale per la circolazione transnazionale dei libri” (Illuminati 2021: 55). In questo contesto, la traduzione si rivela un momento cruciale e una risorsa preziosa a cui attingere, soprattutto quando

the publishing market and the production of books for children in a single country lack the books and resources to address and confront ongoing social changes, as well as to talk about them to young readers.

In such cases, translation can help start to close the gap, bringing with it also the added value of exposing readers to societies that have dealt with similar issues earlier. (D'Arcangelo, Elefante, Illuminati 2019b: 14)

Resta poi da interrogarsi sul ruolo della traduzione alla luce dell'attenzione crescente che l'editoria, italiana ma non solo, ha iniziato a riservare ad alcune tematiche, come la rappresentazione di bambine e ragazze e l'*empowerment* femminile, anche al di fuori della nicchia editoriale della produzione attenta e sensibile alle questioni di genere. Zanfabro (2019) sembra mettere in guardia sui rischi e sulle insidie che possono nascondersi in questo interesse generalizzato, quando afferma che “se è vero che alcuni testi che prestano attenzione alla rappresentazione delle bambine stanno diventando, in qualche modo, un *brand*, l'ideologia che promuovono è comunque addomesticata” (131). Le parole di Zanfabro sono un'ulteriore prova del bisogno di approfondire, studiare, indagare le implicazioni di genere legate alla traduzione della produzione, letteraria e non, destinata al pubblico più giovane. Testimoniano anche, a nostro avviso, la necessità di accompagnare all'analisi della prassi traduttiva un approfondimento della riflessione teorica, per fornire validi strumenti a traduttrici e traduttori, nell'ottica di promuovere una pratica traduttiva consapevole e attenta alle questioni e alle implicazioni di genere.

4.2 Personaggi, politiche editoriali e lingua: una panoramica delle principali tematiche di ricerca

In uno studio del 2003, uno dei primissimi contributi in questo ambito e un punto di riferimento importante per le ricerche successive, Le Brun ha analizzato la rappresentazione della femminilità in sette traduzioni e adattamenti francesi di *Little Women* di Louisa May Alcott, pubblicate in un arco temporale che va dalla fine dell'Ottocento ai primi anni Duemila. L'analisi diacronica si concentra sulla caratterizzazione del personaggio anticonformista di Jo, “l'adolescente *éprise d'action et d'indépendance*” (Le Brun 2003: 58). Al termine di un percorso sviluppato lungo quattro assi principali (“*portrait physique et psychologique*”, “*Jo vue par son entourage*”, “*goûts, rêves et ambitions*”, “*le point d'aboutissement*”), Le Brun rileva come a tutti i livelli

– descrizione fisica e psicologica, enunciazione, azioni – gli aspetti più sovversivi del personaggio siano stati ridimensionati o eliminati nelle diverse versioni francesi, offrendo al pubblico francofono un personaggio edulcorato:

Cette étude [...] fait apparaître – même dans les traductions récentes, sous certains aspects – une édulcoration de l'héroïne. Les traits physiques, la parole, les actions et les ambitions ont subi d'importantes retouches dans les versions françaises, qu'il s'agisse des adaptations, mais aussi des traductions. Les sœurs March continuent de fasciner les lectrices francophones [...]. Mais on peut déplorer que le premier contact avec ces héroïnes américaines du XIX^e siècle soit bien souvent faussé et appauvri, selon l'édition qui leur sera accessible en bibliothèque ou en librairie. (Le Brun 2003: 58)

Lo studio di Le Brun (2003) dimostra come il passaggio traduttivo possa influire sulla rappresentazione dei personaggi, e dunque sulle idee di femminilità veicolate, nonché sulla ricezione del testo. Una maggiore consapevolezza delle implicazioni di genere delle scelte linguistiche, stilistiche, lessicali e testuali compiute può portare, a nostro avviso, a un maggior rispetto non solo per il testo di partenza, ma anche per il lettore e la lettrice, quando ad esempio aiuta a restituire la pienezza dei personaggi e quindi la dimensione letteraria ed estetica del testo. L'importanza di tali aspetti può essere colta in tutta la sua portata in alcuni delle trasformazioni subite dal personaggio di Jo. Trasformazioni che riguardano innanzitutto la sua rappresentazione fisica e psicologica. Le scelte lessicali, in particolare nella traduzione degli aggettivi, modificano il ritratto della protagonista e influiscono sull'immagine che si crea in chi legge:

Les traducteurs français tentent souvent d'atténuer ce qui dans l'apparence physique de l'héroïne [Jo] peut leur sembler outré ou disgracieux, en se conformant à leurs propres canons de la beauté féminine. Ainsi le *comical*

nose devient “retroussé” ou “petit”, la bouche (*decided*) est “bien dessinée”. Ces retouches, particulièrement évidentes dans les versions dérivées de l’adaptation de 1880, se retrouvent encore dans les plus récentes. Ainsi, dans CP [édition Castor Poche] (1995), Jo est “très élancée”. L’hésitation entre “mince” et “maigre” est également révélatrice. (Le Brun 2003: 52)

In modo simile, le scelte linguistiche e testuali nella traduzione delle frasi introduttive del discorso diretto, che in genere contengono indicazioni su gesti, intonazione, emozioni, sono emblematiche delle conseguenze che possono avere in termini di rappresentazione dei personaggi:

Généralement décrits dans les phrases introductives du discours rapporté, le ton de voix, les expressions et la gestuelle de Jo ont été dans une proportion importante effacés des traductions. [...] Les modalisateurs de la parole de Jo – *briskly, impetuously, sharply, impatiently, fiercely* – n’apparaissent que sporadiquement dans les textes français. (Le Brun 2003: 52)

L’analisi di Le Brun non solo è emblematica ed esemplificativa delle trasformazioni subite dai personaggi, soprattutto femminili, nel passaggio traduttivo, della loro portata e delle loro conseguenze, ma dimostra anche l’importanza di indagare la rappresentazione dei personaggi e “[le] modalità in cui le identità [...] sono costruite *con e nel* linguaggio” (Zanfabro 2019: 132). Nella produzione per l’infanzia e per ragazzi e ragazze, i personaggi sono infatti fondamentali per veicolare le rappresentazioni identitarie, nonché ruoli e modelli di genere, per insegnare a bambine e bambini, ragazze e ragazzi come essere tali (cfr. Zanfabro 2019: 129). Gli studi che si inseriscono in questo ambito hanno portato alla luce alcune tendenze, ad esempio quella a smorzare, attenuare, censurare, condannare gli aspetti ritenuti più anticonvenzionali attraverso diverse tipologie di interventi testuali (Le Brun 2003; Pederzoli 2019). Le analisi diacroniche rivelano inoltre come gli interventi sui testi, sebbene in forme e con una pervasività

diverse, interessino anche le versioni più recenti (Le Brun 2003; Pederzoli 2019). Inoltre, neppure la produzione contemporanea sfugge a interventi e manipolazioni sui testi che operano un ridimensionamento dello spessore psicologico e della portata innovativa dei personaggi femminili, anche quando i modelli proposti non sono apertamente sovversivi (Pederzoli 2017).

L'analisi diacronica di Pederzoli (2019) delle cinque traduzioni italiane di *Les malheurs de Sophie* della Comtesse de Ségur, pubblicate tra il 1871 e il 2016, permette di cogliere, attraverso il personaggio anti-conformista e anticonvenzionale di Sophie, l'evoluzione dei modelli di genere proposti – e imposti – alle bambine. Questi modelli riflettono il diverso contesto culturale italiano in cui ogni nuova traduzione è stata pubblicata e mettono quindi in luce come il contesto socioculturale di arrivo svolga un ruolo fondamentale nell'influenzare, anche indirettamente, le scelte traduttive. Pederzoli indaga inoltre un altro aspetto estremamente interessante da un punto di vista di genere: la rappresentazione della figura materna. Dall'analisi si evince come, attraverso interventi testuali di varia natura e portata, nelle versioni italiane la figura materna sia ricondotta a un'idea di maternità socialmente e culturalmente accettata, un riposizionamento che è certamente dovuto anche alle implicazioni pedagogiche/educative generalmente associate a questo ruolo (Pederzoli 2019²⁵). Pederzoli nota infatti come, davanti alla presenza di punizioni corporali particolarmente violente inflitte dalla madre a Sophie, chi traduce non esiti a intervenire sul testo. Nella

²⁵ Sulle implicazioni della rappresentazione della figura materna per la ricezione della Comtesse de Ségur nel contesto culturale inglese si veda Heywood (2017: 128-129). La presenza di una “cattiva” madre e la descrizione dettagliata delle violente punizioni fisiche inflitte sono valse alla scrittrice l'accusa di immoralità. Tale accusa è legata anche ad altre differenze sostanziali tra Francia e Inghilterra rispetto alla concezione dell'infanzia, dell'educazione e della letteratura per l'infanzia, inclusi il ruolo e la funzione che quest'ultima deve svolgere, tra la metà e la fine dell'Ottocento. Nel suo studio Heywood si concentra sull'importanza del contesto socioculturale di arrivo per la ricezione della Comtesse de Ségur e indaga come il genere in quanto costruzione discorsiva, sociale, culturale, politica e storica si intersechi con la traduzione in quanto pratica di mediazione linguistica e culturale. L'analisi di Heywood tocca così alcuni nodi centrali della riflessione di genere, quali la costruzione della femminilità e della mascolinità/virilità.

prima traduzione italiana le frustrate vengono attenuate in sculacciate e il traduttore inserisce una digressione moraleggiante sulle conseguenze delle bugie per le bambine e i bambini. Per quanto riguarda le traduzioni più recenti, Pederzoli nota come “la version de Capatti, dans sa démarche de valorisation et son respect du texte original, traduit fidèlement ce passage sans atténuer la violence de la scène” (Pederzoli 2019: online). Muovendosi in una direzione opposta,

la version Mondadori élimine toute allusion à une punition physique (la mère, fâchée, se limite à sortir de la chambre) et atténue le blâme moral à l’égard de la fillette, alors que la version la plus récente recourt aux fessées au lieu du fouet et tend elle aussi à minimiser la désapprobation à l’égard de Sophie. En effet, aucune de ces deux versions ne traduit le commentaire de l’instance narrative “et il faut avouer qu’elle le méritait”. On peut sans doute expliquer ces choix récurrents, vers la fin du XX^e et au XXI^e siècle, par une résistance, en littérature de jeunesse, à mettre en scène une figure de mère qui ne soit pas positive du point de vue des modèles de genre traditionnels, et qui s’écarte donc de l’évolution moderne de la mère bourgeoise du XIX^{ème} siècle. (Pederzoli 2019: online)

In questo modo, le figure materne vengono ricondotte verso il modello dominante e borghese della madre di famiglia dolce e accudente.

Le analisi recenti che si concentrano sulla traduzione di testi con tematiche e personaggi LGBTQ+ (Epstein 2017; 2019; Tarif 2018; Forni 2019; Zanfabro 2019; Spallaccia 2021) si rivelano particolarmente interessanti non solo per il sistematico ridimensionamento degli aspetti legati alle identità non binarie e alla sessualità non eterosessuale, ma anche per la luce che gettano sulle forme di censura spesso all’opera in questi testi (cfr. Tarif 2018) e sull’importanza del linguaggio (cfr. Zanfabro 2019; Spallaccia 2021).

Nell’analisi condotta sulla traduzione di un corpus di albi illustrati a tematica LGBTQ+ provenienti da Francia e Stati Uniti, Tarif (2018) si concentra anche sulla censura e sulle diverse forme in cui si attua.

Partendo dalla constatazione di una penuria di traduzioni e di scambi tra le due aree linguistiche, la studiosa inquadra il concetto di censura all'interno della riflessione traduttologica più recente, ribadendo la natura complessa e proteiforme del fenomeno, un continuum “ranging from ‘extreme’ or ‘overt’ forms of censorship – institutionalized censorship being a case in point – to ‘more or less subtle’ or ‘diluted’ forms of censorship” (Tarif 2018: 394). La censura può quindi intervenire in momenti diversi del processo traduttivo ed essere operata su piani diversi: può essere preventiva e precedere la pubblicazione di un testo, diventando persino autocensura, oppure può essere successiva e repressiva, interessando opere già pubblicate. Nel suo caso di studio, gli albi per bambine e bambini a tematica LGBTQ+ e la loro traduzione, Tarif rintraccia diverse forme di censura, da quelle più evidenti, come la creazione di liste di libri proibiti in scuole o biblioteche, a quelle potenzialmente più discrete perché attuate attraverso interventi testuali, linguistici e sulle illustrazioni. Includendo nella sua analisi anche la non-traduzione²⁶ come forma estrema di censura, Tarif ribadisce il ruolo del contesto sociopolitico di arrivo:

th[e] context illuminates how such books fell prey to more or less detectable or obvious forms of censorship. [...] The context is key to answer the question of the filtering at stake in the translation of children's picture books and its potentially censoring nature. Such manipulation or filtering is akin to censorship when it targets a potentially controversial issue in the target culture. Such practices, be they voluntary or involuntary, take a toll on intracultural communication, but also on cross-cultural communication. (Tarif 2018: 413)

²⁶ Lise Chapuis (2017), al termine della sua analisi in chiave di genere della ricca produzione di Bianca Pitzorno, evidenzia come la non-traduzione rappresenti un ostacolo alla circolazione transnazionale di testi *gender-positive* e alla comunicazione inter- e cross-culturale. In effetti, solo due romanzi della scrittrice sono stati tradotti in Francia, di cui uno solo è attualmente disponibile in commercio per i lettori e le lettrici.

Zanfabro (2019) mette in luce la centralità del linguaggio nella costruzione identitaria, in particolare come le identità di genere non binarie vengono costruite con e nel linguaggio e cosa accade nella traduzione dall'inglese in italiano dei romanzi *The Turbulent Term of Tyke Tiler* di Gene Kemp, *Every Day* di David Levithan e *George* di Alex Gino. Attraverso un'analisi puntuale e dettagliata di una serie di aspetti linguistici, tra cui l'uso dei pronomi, le forme neutre inglesi e il maschile generico in italiano, la studiosa mostra come le norme e le identità di genere tendano a essere ricondotte linguisticamente a rappresentazioni binarie ed eterosessuali:

Le norme di genere stabiliscono quali esistenze possono essere considerate "reali". Nelle traduzioni italiane, diventano pensabili, possibili, vivibili e "reali" solo le vite di chi si posiziona all'interno di una cornice binaria [...]. La possibilità di immaginare una – pur non radicale – messa in questione delle norme di genere (di alcune norme di genere) che viene messa in gioco in inglese, in italiano, viene forclusa. (Zanfabro 2019: 146)

Questo riposizionamento identitario dei personaggi attuato attraverso il linguaggio influisce significativamente sulla loro rappresentazione e sulla loro ricezione da parte delle lettrici e dei lettori italiani: "In questi due romanzi [*The Turbulent Term of Tyke Tiler*, *Every Day*], nel passaggio dall'inglese all'italiano, si perde la pur parziale messa in questione delle norme di genere: Tyke diventa una bambina – un po' turbolenta, certo, ma pur sempre brava; mentre la storia di A. è trasformata in una narrazione d'amore eterosessuale" (Zanfabro 2019: 146).

Le analisi sulla rappresentazione e la caratterizzazione dei personaggi evidenziano come nel passaggio traduttivo le modifiche e gli interventi possano essere più o meno invasivi e interessino vari livelli testuali e linguistici. Le motivazioni alla base delle scelte traduttive e delle manipolazioni sono molteplici e strettamente legate al contesto socioculturale di pubblicazione. In una visione più ampia del processo traduttivo e della sua complessità, occorre quindi riconoscere anche il ruolo, tutt'altro che secondario, dell'istanza editoriale, che interviene a vari livelli, dalla selezione dei testi da

pubblicare fino a decisioni più specifiche su determinate scelte e strategie traduttive.

Il rapporto tra editoria e traduzione da una prospettiva di genere è stato quindi variamente studiato in una serie di contributi. Lo studio di Pederzoli (2015) sulle collane e le serie per bambine offre una rassegna del panorama editoriale italiano attuale e degli scambi di traduzioni tra Francia e Italia, sollevando in chiusura alcuni interessanti interrogativi metodologici sulle scelte critiche ed etiche davanti alle quali è posto chi fa ricerca da una prospettiva di genere. In un contesto che tende a una sempre più marcata genderizzazione dei prodotti, letterari e culturali, la rassegna editoriale di Pederzoli rivela un'eterogeneità, anche in termini qualitativi, dei prodotti presenti sul mercato e una proliferazione di collane e serie per bambine. Tali collane propongono, con una grande varietà tematica, una riconfigurazione dei modelli femminili, con esiti più o meno convincenti sul piano letterario, estetico e ideologico. Le scelte editoriali possono quindi contribuire a promuovere o, al contrario, contrastare rappresentazioni e modelli di genere tradizionali e stereotipati, attività quest'ultima portata avanti da alcune case editrici militanti nate negli ultimi anni. Il ruolo delle politiche editoriali nel rafforzamento degli stereotipi di genere e nella genderizzazione della produzione emerge chiaramente anche dall'analisi di Lévêque (2019) sulle serie *pour filles e pour garçons* pubblicate in Francia negli anni immediatamente precedenti e successivi al 1968. In questo contesto, la serialità tradotta, sovrapponendo una logica di genere alla logica seriale, si rivela uno strumento per riprodurre e veicolare ruoli, modelli e rappresentazioni di genere stereotipate e distinte in base al destinatario ("libri per femmine" o "libri per maschi") (cfr. Lallouet 2005). La presenza di personaggi e modelli femminili resistenti, seppur minoritari, porta Lévêque ad affermare che

[à] partir de cette résistance qui affleure, [...] les séries pour filles seraient donc une mise en forme des filles comme on souhaite qu'elles soient, [...] en leur proposant des modèles à imiter (de préférence blondes, aux yeux bleus, à la fois obéissantes et dynamiques). Mais, ce faisant, les séries pour filles pourraient également constituer une forme de résistance pour les lectrices. (Lévêque 2019: 56)

Nello studio dei rapporti tra traduzione ed editoria per ragazzi e da una prospettiva di genere, la ricerca non ha certamente ignorato l'attività delle case editrici indipendenti e militanti e il ruolo della traduzione all'interno delle loro politiche editoriali. A queste case editrici è infatti spesso affidata l'importazione di testi attenti alle tematiche di genere. L'analisi delle traduzioni di questa specifica produzione permette di verificare innanzitutto se e quanto le specificità tematiche e stilistiche di questi testi siano preservate nel passaggio traduttivo. Permette, inoltre, di riflettere su come la traduzione venga concepita e "interpretata" nelle politiche editoriali delle case editrici indipendenti, in particolare se all'attenzione per il contenuto dei testi pubblicati, elemento centrale per la loro attività, corrispondano scelte traduttive attente agli aspetti e alle implicazioni di genere. Il quadro che emerge dai diversi studi puntuali condotti fotografa una realtà molto varia ed eterogenea, in cui si registra una varietà di politiche editoriali e di strategie traduttive (cfr. Illuminati, Pederzoli 2021; Illuminati 2019a; 2017; Pederzoli 2013; 2011a). Così, non solo in alcune traduzioni viene effettivamente prestata attenzione alle questioni e agli aspetti di genere (cfr. Illuminati, Pederzoli 2021), ma in alcuni casi (cfr. Elefante 2019; Sezzi 2019) il passaggio traduttivo diventa addirittura un'occasione per "breathe new life into source texts and promote gender equality more effectively" (D'Arcangelo, Elefante, Illuminati 2019b: 16). La traduzione può cioè essere uno strumento per amplificare alcuni elementi del testo di partenza, "le mener plus loin et peut obliger celui ou celle qui traduit à en accentuer des caractéristiques qui étaient déjà présentes, mais que la traduction, d'une manière presque maïeutique, arrive à faire ressortir" (Elefante 2019: 76-77).

Queste traduzioni convivono sul mercato e sugli scaffali di librerie e biblioteche con testi che hanno conosciuto un destino diverso e che hanno subito interventi e manipolazioni. Particolarmente emblematico è il caso degli albi di Adela Turin e delle loro co-edizioni, traduzioni e ritraduzioni tra Italia e Francia (Pederzoli 2011a; 2013). Dall'attenta analisi diacronica di Pederzoli emerge come, nelle ritraduzioni e riedizioni recenti, interventi e manipolazioni a livello testuale e stilistico abbiano ridimensionato, talvolta in maniera significativa la portata rivoluzionaria e sovversiva e il messaggio femminista dei testi. Fra il 1999 e il 2001, otto degli albi di Adela Turin pubblicati tra il 1975 e

il 1977 nella collana “Dalla parte delle bambine”/“Du côté des petites filles”, in co-edizione con la casa editrice femminista francese des femmes, sono stati dapprima ritradotti in francese da Actes Sud junior, e successivamente ripubblicati in Italia da Motta junior, nell’ambito di un complesso progetto editoriale (Pederzoli 2013: 266). Pederzoli rileva l’esistenza di differenze sostanziali tra le prime edizioni italiane e francesi e le nuove edizioni, a partire dal peritesto, che denota strategie editoriali molto diverse in termini di scelte grafiche ed estetiche, impatto visivo, riconoscibilità e valenza ideologica degli albi. Nel processo di riscrittura e traduzione intra- e interlinguistica, nelle ritraduzioni francesi e nelle riscritture italiane vengono apportate una serie di modifiche. Da un punto di vista di genere, l’adattamento e la rivisitazione degli epiloghi si rivelano particolarmente interessanti. Pederzoli nota infatti come alla semplice rivisitazione degli epiloghi in chiave moderna per rendere conto delle trasformazioni socioculturali intervenute dalla pubblicazione originaria ad oggi (Pederzoli 2013: 277-278) si affianchino casi in cui gli interventi e le manipolazioni sono molto più invasivi e incidono profondamente sulla portata e la carica ideologiche degli albi (Pederzoli 2013: 281).

Alcuni contributi recenti, infine, hanno messo in modo più esplicito al centro delle loro analisi la lingua e il linguaggio. La questione linguistica è stata in effetti centrale e fondamentale per la riflessione su genere e traduzione fin dalle origini. La non neutralità della lingua è stata ampiamente denunciata dal pensiero femminista e la femminilizzazione del linguaggio – il *womanhandling* di cui parla Godard (1990) – è proprio una delle strategie più evidenti di cui si avvalgono le traduttrici femministe per sfidare l’uso del maschile generico falsamente inclusivo. A partire da questo pilastro della teoria e della pratica traduttiva femminista, alcuni contributi si sono concentrati sulla lingua e sul linguaggio utilizzati nella traduzione dei testi destinati al giovane pubblico proprio in quanto elemento chiave di una pratica traduttiva in prospettiva di genere (cfr. Illuminati, Pederzoli 2021; Elefante 2019; Illuminati 2019b; Zanfabro 2019; Illuminati 2017). L’obiettivo è infatti quello di riflettere anche sulla possibilità di utilizzare un linguaggio inclusivo, non sessista e non discriminatorio. Un linguaggio che, muovendo dalla rivendicazione iniziale della visibilità testuale e linguistica del femminile, dia spazio e visibilità anche alle identità di

genere non binarie (Zanfabro 2019). Nel suo studio, Zanfabro (2019) mostra infatti come nelle traduzioni italiane dei romanzi analizzati, l'ambiguità e la fluidità di genere dei personaggi vengano riposizionate "all'interno della femminilità e della maschilità normative" (Zanfabro 2019: 146) proprio attraverso precise scelte linguistiche, ad esempio la traduzione delle forme neutre inglesi come il sostantivo "child"; l'uso sistematico del maschile generico per tradurre tutte le formulazioni che in inglese sono volutamente indeterminate o ambigue; il ricorso a scelte lessicali che avvicinano i personaggi alle aspettative tradizionali – e stereotipate – su bambine e bambini. Le analisi sull'uso del maschile generico e del linguaggio inclusivo nelle traduzioni rivolte al pubblico più giovane (Illuminati, Pederzoli 2021; Illuminati 2019b; 2017) permettono del resto non solo di valutare quanto sia diffuso l'uso di alcune forme linguistiche, ma anche e soprattutto di rintracciare soluzioni alternative praticabili, in linea con il testo e il contesto. L'utilizzo di un linguaggio inclusivo può diventare allora "un outil pratique fondamental dans le cadre plus ample d'une lutte aux stéréotypes de genre chez les enfants (Illuminati 2019b: 123), elemento fondamentale di una traduzione consapevole delle sue implicazioni di genere. Gli aspetti linguistici presi in esame nei diversi studi mostrano ancora una volta come traduzione e studi di genere entrino in rapporto all'interno della produzione per l'infanzia e per ragazze.i e come le scelte operate da chi traduce non siano mai neutre né prive di conseguenze da un punto di vista di genere.

CAPITOLO 3

CLASSICI, GENERE E TRADUZIONE IN ITALIA (1930-2013): IL *CORPUS* E L'ANALISI QUANTITATIVA

1. Perché un'analisi quantitativa?

La traduzione ha da sempre rappresentato per le donne una modalità di accesso alla scrittura, al mondo editoriale e letterario e alla sfera pubblica più in generale. Circostanza ancor più vera nel caso della letteratura per l'infanzia, e della sua traduzione, che è stata considerata “naturalmente” destinata alle donne in virtù delle sue intrinseche finalità pedagogiche ed educative, a lungo ritenute preponderanti sull'aspetto ludico e di intrattenimento, di piacere, di tale produzione (cfr. Lyon Clark 1999; Lundin 2004). Si tratta di uno dei maggiori punti di contatto tra traduzione letteraria per l'infanzia e teoria della traduzione femminista. Quest'ultima ha infatti sottolineato a più riprese come la traduzione abbia rappresentato un modo per inscrivere la voce femminile all'interno del mondo editoriale, una modalità di accesso alla sfera pubblica (cfr. Capitolo 2; Elefante 2012a; Nières-Chevrel 2009; Simon 1996).

L'analisi quantitativa condotta sul database che raccoglie le traduzioni italiane dei classici in lingua inglese e francese selezionati, e la dimensione diacronica che si vuole privilegiare nella realizzazione della stessa forniscono un quadro dell'evoluzione della pratica traduttiva nella letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere. L'analisi diacronica mette cioè in evidenza come il genere entri in relazione con la traduzione letteraria per l'infanzia; se, come e quando le donne abbiano fatto il loro ingresso in questo ambito o se invece siano state da sempre il "genere privilegiato" in questo tipo di traduzione; se la lingua o il singolo testo di partenza influenzino le scelte editoriali producendo in qualche modo una loro "ripetibilità". L'analisi è stata condotta nella consapevolezza che i classici costituiscono una categoria specifica all'interno della produzione per l'infanzia e che le edizioni destinate al pubblico più giovane coesistono con versioni rivolte a lettrici e lettori adulti. È quindi possibile, e verosimile, che quanto emerso in relazione alla traduzione dei classici da una prospettiva di genere possa non essere applicabile ad altre tipologie testuali, dal momento che in sede di analisi non è stata operata una distinzione in base alla casa editrice (per l'infanzia o per adulti). Del resto, proprio in ragione della natura peculiare di questi testi, è possibile che il lettore e la lettrice più giovani vengano in contatto con i classici anche in edizioni destinate al pubblico adulto, quindi non concepite esplicitamente per un destinatario bambino. I risultati dell'analisi che verranno illustrati non aspirano quindi in nessun modo a fornire un'analisi e un'interpretazione esaustive del fenomeno, cercando invece di dare una lettura – parziale – delle tendenze in atto per quanto riguarda i testi selezionati.

2. Il *corpus* e la selezione dei testi di partenza

Per poter condurre un'analisi quantitativa in una prospettiva diacronica e comparativa e tracciare un quadro della presenza di traduttrici e traduttori all'interno di quel settore specifico della produzione letteraria per l'infanzia rappresentato dai classici, è indispensabile raccogliere testi che permettano di lavorare su materiali comparabili. A questa considerazione si è aggiunta poi un'esigenza di natura ancor più pratica, vale a dire la necessità di costruire un *corpus* non eccessivamente vasto ed equilibrato, che rispondesse altresì a criteri di omogeneità e rappresentatività dei testi

selezionati. Le caratteristiche appena descritte costituiscono alcuni dei requisiti fondamentali nella costruzione di un *corpus* in ambito letterario (cfr. Gallagher 2007: 203), anche quando, come nel nostro caso, questo non viene interrogato attraverso strumenti informatici, ma viene condotto un lavoro di analisi “manuale” sui testi. In questa sede, il termine *corpus* viene quindi impiegato in un’accezione leggermente diversa e più ampia rispetto al suo significato nella *corpus linguistics*, dove indica una raccolta di testi autentici in formato elettronico e interrogati con l’ausilio di software specifici. Nel nostro caso, il termine *corpus* indica più in generale una raccolta di testi, costituita tanto dai testi di partenza quanto dalle loro traduzioni, attentamente selezionate.

Un’omogeneità di fondo del *corpus* è garantita, al di là della diversa lingua di partenza, dalla classificazione di tali testi come classici per l’infanzia, dal genere (romanzo), dal destinatario (lettori e lettrici in età scolare) e dal periodo di produzione di riferimento (metà Ottocento - primi del Novecento). La selezione degli otto testi di partenza è stata quindi condotta utilizzando una serie di criteri che permettessero di avere una raccolta rappresentativa, omogenea e comparabile. All’interno della macro-categoria dei classici per l’infanzia sono stati innanzitutto presi in considerazione solo i testi di area anglofona e francofona, operando poi una seconda distinzione in base al genere testuale e selezionando solo quei classici che fossero romanzi. Il destinatario e l’età di lettura hanno rappresentato un ulteriore criterio di selezione per raffinare la ricerca. Sulla base di tale parametro sono stati considerati quei testi destinati a un pubblico in età scolare, a partire indicativamente dai 7-8 anni. Infine, per garantire una certa omogeneità tra i testi di partenza si è deciso di restringere la selezione alle opere originariamente pubblicate entro certi limiti temporali. Nello specifico, si è scelto di considerare i romanzi la cui prima pubblicazione fosse avvenuta tra la metà dell’Ottocento e i primi del Novecento, senza tuttavia fissare rigidamente i limiti dell’arco temporale di riferimento e considerando in linea di massima il periodo 1850-1910. Tale scelta è legata alla storia stessa della letteratura per l’infanzia. La metà dell’Ottocento è infatti generalmente considerata “l’età d’oro” della letteratura per l’infanzia: sono questi gli anni in cui in Francia e in Gran Bretagna, ma anche in Italia, la produzione letteraria destinata al pubblico più giovane ottiene un suo riconoscimento letterario e viene istituzionalizzata, con

la nascita, in particolare, di una serie di editori specializzati. I classici selezionati sono *La petite Fadette* (1849) di George Sand, *Sans Famille* (1878) di Hector Malot, *Poil de Carotte* (1894) di Jules Renard e *La guerre des boutons* (1912) di Louis Pergaud per il francese, mentre per l'inglese la scelta è ricaduta su *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, *Little Women* (1868) di Louisa May Alcott, *Anne of Green Gables* (1908) di Lucy Maud Montgomery e *The Secret Garden* (1911) di Frances Hodgson Burnett. Tale composizione, con quattro testi per ogni lingua, cui si aggiungono le rispettive traduzioni verso l'italiano, offre la possibilità di condurre un'analisi attenta e puntuale, assicurando allo stesso tempo una certa omogeneità, anche temporale, che rende la raccolta effettivamente comparabile.

Da un punto di vista metodologico, la selezione dei testi da includere è stata operata sulla base dell'approfondimento del concetto di classico e con l'ausilio di alcuni strumenti come le bibliografie consigliate. In particolare, si sono rivelati estremamente utili i siti Ricochet-jeunes.org¹ e Liberweb², nonché l'opera *Touchstones* a cura di Perry Nodelman che, seppur leggermente datata, costituisce comunque un punto di riferimento in materia. Prima dell'aggiornamento alla versione attuale, il sito Ricochet-jeunes riportava infatti una specifica sezione "Les classiques" in cui venivano repertoriati i maggiori classici internazionali della letteratura per l'infanzia³. Il sito Liberweb della rivista *LiBeR* mette invece a disposizione la bibliografia "Almeno questi"⁴, prodotta dal Centro regionale di servizi per le biblioteche per ragazzi, promosso dalla Regione Toscana e dal comune di Campi Bisenzio. Giunta alla tredicesima edizione, aggiornata a dicembre 2020, la bibliografia contiene anche una sezione dedicata ai classici⁵ (cfr. Capitolo 1). L'o-

¹ <https://www.ricochet-jeunes.org/>

² <http://www.liberweb.it/>

³ Tale sezione, accessibile al momento della costruzione del *corpus*, è stata eliminata nella versione aggiornata del sito attualmente online.

⁴ http://www.liberweb.it/index.php?option=com_content&view=article&id=20337.

⁵ http://www.liberweb.it/upload/cmp/Biblioteche/pdf/bibliografia_2020_06.pdf. Sebbene la bibliografia sia giunta alla tredicesima edizione (dicembre 2020), nella costruzione del *corpus* è stata utilizzata la settima edizione (marzo 2013), vale a dire la versione disponibile al momento della sua creazione (http://www.liberweb.it/upload/cmp/Biblioteche/pdf/bibliografia_2013_06.pdf).

pera in tre volumi curata da Nodelman, infine, sebbene non esente da critiche (cfr. Capitolo 1; cfr. Lundin 2004; Beckett, Nikolajeva 2006 ad esempio), ha il pregio di non limitarsi a essere una semplice lista compilativa, ma di fornire anche un primo riscontro critico che giustifichi la selezione del testo. Tali strumenti si sono dunque rivelati estremamente utili nel guidare la selezione, in quanto costituiscono una prima bussola per orientarsi e fanno riferimento a testi in qualche modo canonizzati da parte di quelle istituzioni che si fanno carico di tale operazione (cfr. Lundin 2004).

La presenza trasversale dei classici selezionati nei diversi strumenti bibliografici utilizzati, indipendentemente dalla lingua in cui il testo era stato originariamente scritto, conferma infine come i testi fatti oggetto di indagine possano essere considerati rappresentativi per la tipologia testuale, il destinatario e il periodo di produzione che si è scelto di considerare.

La parte quantitativamente più consistente del *corpus* di analisi, tuttavia, non è costituita dai testi di partenza ma dalle traduzioni italiane pubblicate a partire dagli anni Trenta del Novecento fino al 2013. La selezione delle traduzioni è stata effettuata sulla base di specifici criteri che verranno illustrati più nel dettaglio nelle pagine che seguono. Al fine di completare l'inquadramento generale del *corpus*, vorremmo soffermarci sulla scelta del periodo 1930-2013 come arco temporale di riferimento della ricerca. Se il 2013 si è imposto come limite temporale per esigenze di natura pratica e organizzativa, legate allo svolgimento della ricerca, diverso è il caso del 1930. La scelta è stata infatti dettata principalmente dalla volontà di creare una cornice, anche temporale, abbastanza ampia, all'interno della quale condurre uno studio diacronico dei rapporti tra traduzione letteraria per l'infanzia e prospettive di genere, e verificare, in particolare, l'esistenza di una possibile evoluzione nella traduzione dei classici per ragazzi.e da un punto di vista di genere. L'evoluzione che si voleva rintracciare attraverso la ricerca interessava non solo le strategie e le scelte linguistiche, testuali e paratestuali attraverso cui si concretizza questo rapporto tra genere e traduzione, ma anche aspetti extra-testuali come il genere di chi traduce e la presenza di traduttori e traduttrici all'interno del complesso universo dei classici per l'infanzia e della loro traduzione. Partendo dalla consapevolezza che nella seconda metà del Novecento, e in modo

più marcato a partire dagli anni Sessanta e Settanta, le società occidentali sono state attraversate da profondi cambiamenti sociali, culturali, ideologici e politici, prodotti di una fase di attivismo e di una serie di movimenti (operaio, studentesco, di liberazione delle donne, ecc.), è lecito supporre che tali trasformazioni abbiano influito in qualche misura anche sulla produzione culturale, editoriale e letteraria. Alla luce di tali considerazioni, volendo avere uno sguardo più ampio sulla traduzione dei classici per l'infanzia e sui rapporti tra genere e traduzione, si è scelto di spostare indietro il limite temporale, per cercare di comprendere in maniera più approfondita le dinamiche che si sono prodotte, quali cambiamenti si siano verificati e come. Anticipare il limite temporale rispetto ai fenomeni socioculturali a cui si accennava in precedenza permette infatti di avere un termine di paragone con cui confrontare i dati e di acquisire, di conseguenza, una maggiore consapevolezza analitica. La scelta di far partire l'analisi dal 1930 è stata compiuta nella consapevolezza del fatto che in Italia, negli anni Trenta, la censura inizia a essere applicata al mondo editoriale in modo sistematico. Consci di questo, si è deciso di considerare questo periodo proprio per l'interesse a guardare l'evoluzione in diacronia, anche in relazione a contesti specifici.

3. Il database: le fonti e l'organizzazione dei dati bibliografici

Conclusa la fase di selezione dei testi originali per la costruzione del *corpus*, si è passati alla realizzazione di un database che raccolga le relative traduzioni pubblicate in Italia a partire dagli anni Trenta del Novecento fino al 2013. La mappatura delle traduzioni così effettuata risponde a una pluralità di intenti, in primo luogo la possibilità di operare una selezione accurata e mirata delle versioni italiane da sottoporre ad analisi testuale, prendendo in considerazione una molteplicità di fattori tra cui sicuramente il genere di chi traduce e l'edizione, ma anche elementi maggiormente legati a questioni di rappresentatività e comparabilità del *corpus*.

La mappatura delle traduzioni per i testi scelti è stata condotta a partire dall'Opac SBN nazionale⁶, utilizzando gli strumenti di ricerca avan-

⁶ <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>.

zata per poter suddividere già in questa fase le varie traduzioni e le diverse edizioni di ciascun testo in base al periodo di pubblicazione. L'arco temporale di riferimento dello studio (1930-2013) è stato infatti suddiviso in intervalli di venti anni circa, così da poter lavorare su intervalli non troppo ampi, ma al tempo stesso significativi. Tale articolazione dovrebbe inoltre permettere di evidenziare quali cambiamenti si siano prodotti da un punto di vista di genere.

Per ogni testo la ricerca è stata quindi ripetuta per i ventenni 1930/1950; 1951/1970; 1971/1990 e 1991/2013⁷. Per maggiore completezza, in questa fase si è scelto di riportare anche le traduzioni e le edizioni antecedenti al periodo di riferimento della ricerca, anche se non saranno oggetto di analisi, in quanto si è ritenuto che potessero comunque essere utili per elaborare un quadro più generale sull'evoluzione diacronica delle traduzioni e sulla fortuna editoriale dei testi. Tale operazione ha inoltre confermato la scelta iniziale di analizzare le traduzioni a partire dagli anni Trenta, in quanto, eccetto alcuni casi circoscritti (ad esempio *Senza famiglia*), le traduzioni pubblicate prima di tale data sono limitate se non del tutto inesistenti.

Già in questa fase preliminare di raccolta è emersa l'incompletezza delle informazioni disponibili, poiché la presenza o meno di determinati dati dipende dal lavoro svolto da chi ha catalogato i testi, senza dimenticare tuttavia che le norme catalografiche stesse hanno subito modifiche nel tempo. A questa difficoltà si aggiunge poi la grande varietà e variabilità terminologica che si riscontra non solo nella catalogazione – e che potrebbe essere ancora una volta frutto dei cambiamenti prodottisi negli anni –, ma anche a livello editoriale, da parte delle stesse case editrici, per indicare le operazioni compiute sui testi. La mancanza o incompletezza delle informazioni unita alla variabilità nella terminologia e nelle informazioni catalografiche disponibili richiedono molta attenzione nella formulazione delle valutazioni, costituendo in effetti un limite che potremmo definire strutturale del database, legato

⁷ Per ragioni legate alle esigenze della ricerca, i dati raccolti nel database fanno riferimento alle traduzioni pubblicate, e accessibili tramite l'Opac SBN, fino al mese di agosto 2013, momento in cui è stata effettuata la mappatura. È quindi altamente probabile che nei mesi successivi vi sia stata un'ulteriore (ri)pubblicazione di (ri)traduzioni che non sono state considerate nell'analisi.

alle modalità con cui è stato costruito e agli strumenti bibliografici utilizzati. Il riconoscimento dei limiti del database appena descritti e delle conseguenti difficoltà, nonché della parzialità dei risultati si profila dunque come una premessa metodologica necessaria per poter analizzare i dati e utilizzarli nella ricerca.

Per poter organizzare le informazioni e sistematizzare i dati, ogni record ottenuto dalla ricerca condotta sull'Opac SBN nazionale è stato riportato in un foglio Excel. Al fine di rendere più semplice l'individuazione dei testi all'interno del database e di evitare confusione tra gli stessi, a ciascuno è stato assegnato un codice identificativo ("ID"), composto da tre lettere che identificano il testo (PEL, GUE, FAM, FAD, PIC, ALI, GIA e ANN) seguite da tre numeri che indicano la numerazione progressiva dei testi. Sono poi stati riportati i dati relativi a: autore/autrice, titolo (così come indicato nei record SBN ottenuti dalla ricerca), traduttore/traduttrice, curatela, illustrazioni (se presenti), luogo di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, collana, edizione (prima, ristampa, ecc.), numero di pagine ed eventuali informazioni relative all'apparato paratestuale⁸.

Al momento della raccolta dei dati e della loro sistematizzazione, ci si è trovati di fronte a molti casi di dati mancanti, a partire proprio dall'indicazione del traduttore o della traduttrice. Sono infatti numerosissimi i casi in cui non viene segnalato chi ha realizzato la traduzione, circostanza che non si riscontra solo per i testi pubblicati in passato, ma che è altrettanto vera per le edizioni più recenti. Dal momento che si tratta di un'informazione fondamentale per la ricerca, si è deciso di ovviare, parzialmente, al problema, aggiungendo la colonna relativa alla curatela, originariamente non prevista. La scelta è stata dettata innanzitutto da una motivazione pratica, in quanto era possibile incontrare "a cura di" nei titoli o nei record, ma anche dall'ipotesi che spesso, quando non segnalato diversamente, traduttore.trice e curatore.trice tendano a coincidere. In questi casi, nella colonna relativa alla traduzione è sta-

⁸ Per quanto riguarda l'apparato paratestuale, in questa fase non si è distinto in base alla tipologia – prefativo, postfativo, note, glossari, ecc. – e all'autore – a cura dell'autore.trice, del traduttore.trice, del curatore.trice o di una terza voce che spesso ha il compito di fornire autorevolezza al testo rafforzando il suo *status* di classico.

to esplicitamente indicato “traduttore non segnalato”, per distinguerli dai casi in cui non è stato possibile ottenere l’informazione e la cella rimane, di conseguenza, vuota. Una situazione analoga di mancanza di informazioni si è verificata per quanto riguarda i dati relativi alle edizioni: i casi in cui viene riportato il numero di edizione (prima, seconda, terza, ecc.) o di ristampa, o ancora il tipo di edizione (integrale, abbreviata, adattamento, ecc.) sono limitati sul totale delle entrate che costituiscono il database e tendono a essere più frequenti nei risultati più recenti, sebbene una generalizzazione non sia possibile, anche a causa delle variazioni che si registrano tra un testo e l’altro. Migliore appare invece la situazione per quanto riguarda la voce relativa alla collana di pubblicazione (“collezione” nella terminologia SBN), per quanto anche in questo caso si rilevi un’oscillazione tra i vari periodi e a seconda dei testi. Paradossalmente, quindi, è proprio in merito all’indicazione di chi ha realizzato la traduzione che si sono registrate le maggiori lacune informative, come l’analisi quantitativa ha confermato.

Dopo la prima sistemazione, il database è stato “pulito” per eliminare le doppie entrate, vale a dire quelle voci che, per differenze nella catalogazione, apparivano come risultati doppi nella ricerca condotta sull’Opac, pur riferendosi allo stesso testo. Al fine di individuare i duplicati sono stati confrontati i dati dei diversi campi, guardando in particolare alla corrispondenza tra anno di pubblicazione, casa editrice, luogo di pubblicazione, traduttore/traduttrice (quando disponibile), illustratore, collana e numero di pagine. Nei casi in cui non vi era corrispondenza tra le collane di pubblicazione, si è scelto di mantenere entrate distinte, anche a parità degli altri parametri, quando si è ritenuto che a una collana diversa corrispondesse un’edizione diversa. Tale operazione di pulizia ha inoltre permesso di combinare i dati e ottenere entrate più dettagliate e complete, integrando tra loro le informazioni e colmando lacune e campi precedentemente vuoti.

Al termine di questa fase, è emerso come il numero di edizioni per le quali non si possedevano informazioni in merito al genere di chi ha tradotto il testo rappresentassero una porzione consistente del database e di fatto la loro presenza e frequenza rischiasse di invalidare l’analisi condotta. Si è deciso quindi di procedere a un recupero dei dati mancanti attraverso due modalità principali. Una prima opzione

è stata la consultazione dei testi, vale a dire verificare materialmente che il nome fosse riportato o meno all'interno del volume, non solo sul frontespizio, ma anche in altri spazi liminari talvolta non considerati nel processo di catalogazione⁹. Una seconda via, che si è rivelata molto proficua ed efficace, soprattutto in termini di dispendio di tempo, è stata la ricerca in rete tramite il MAI MetaOPAC Azalai Italiano¹⁰, grazie al quale è possibile accedere a cataloghi non presenti nell'Opac SBN e all'interno dei quali talvolta i record riportavano l'indicazione di chi ha tradotto il testo. A margine di queste due modalità principali è stata utilizzata, soprattutto per i testi pubblicati più di recente, anche una semplice ricerca online, controllando e consultando i cataloghi delle case editrici e i siti delle varie librerie online. Conclusa l'operazione di recupero dei dati mancanti in relazione al genere di chi ha tradotto, le entrate per le quali non è stato possibile ottenere le informazioni (copie smarrite, pagine o frontespizi mancanti, nuove rilegature delle copie danneggiate, impossibilità di recarsi presso le biblioteche e/o mancata risposta da parte delle stesse) sono scese a 20, numero che rappresenta, come si avrà modo di illustrare più avanti, appena l'1,76% del totale (1.136 entrate).

Il lavoro di mappatura delle traduzioni di *Piccole donne* si è rivelato più complesso, problematico e impegnativo degli altri, non solo per la mole di risultati ottenuti, decisamente maggiori rispetto a tutti gli altri, ma anche per una questione tecnica legata alle edizioni del testo. Nel 1880 infatti il romanzo e il suo seguito, *Good Wives*, usciti rispettivamente nel 1868 e nel 1869, furono pubblicati negli Stati Uniti in un unico volume, mentre in Italia, come in altri paesi europei, fin dalle

⁹ La consultazione dei testi è avvenuta principalmente recandosi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e presso varie biblioteche sul territorio logisticamente raggiungibili. Negli altri casi è stata chiesta la collaborazione di bibliotecarie e bibliotecari, contattandoli via email e chiedendo loro di controllare i volumi, per i quali venivano fornite le informazioni bibliografiche complete e la collocazione all'interno della struttura, e verificare la presenza o meno del nome del traduttore o della traduttrice.

¹⁰ <http://azalai.cilea.it/mai/>. Il servizio MAI MetaOPAC Azalai Italiano, attivo al momento della creazione del database e utilizzato per il recupero dei dati mancanti, è stato sospeso nel 2015. A partire dal 14 marzo 2017 è stato riattivato ed è nuovamente disponibile (<http://www.aib.it/progetti/opac-italiani/>).

prime traduzioni risalenti al 1908 il testo continuò, e continua ancora oggi, a essere edito quasi esclusivamente suddiviso in due parti: *Piccole donne* e *Piccole donne crescono*. Ritenendo che la quantità di dati comunque disponibile permettesse di svolgere un'analisi valida, coerente e plausibile, sono state pertanto mantenute solo le edizioni il cui titolo è *Piccole donne*, scartando quindi le entrate *Piccole donne crescono* che restavano ambigue.

In questa fase di raccolta dei dati si è potuto osservare anche come, soprattutto nel caso di *Alice e Piccole donne*, testi per i quali la quantità di risultati di questo tipo era molto elevata, alla semplice traduzione si accompagnino anche altre e varie attività editoriali connesse, dall'adattamento per gli albi illustrati alla riscrittura¹¹, che non possono pertanto essere qualificate come traduzioni in senso stretto e sono state riportate separatamente, in una tabella dedicata, in quanto potrebbero essere utili nelle considerazioni sullo *status* di classico di tali testi. È bene sottolineare come in questo caso siano stati comunque presi in considerazione solo adattamenti e riscritture che costituiscono un prodotto editoriale, e non adattamenti cinematografici o televisivi (principalmente cartoni animati), che pure potrebbero costituire un ulteriore filone di analisi e indagine.

Altra constatazione emersa dalla raccolta dei dati è la varietà – e la variabilità – nella terminologia utilizzata non solo nella catalogazione, ma anche a livello editoriale per definire le operazioni compiute sui testi. Oltre alla semplice traduzione, si fa infatti spesso riferimento a “adattamento”, “riduzione”, “adattamento e riduzione”, passando per operazioni di esplicita riscrittura in cui si parla di testo “narrato da”. Tali definizioni, oltre a variare tra loro e tra una casa editrice e l'altra, identificano anche pratiche, non necessariamente e non strettamente traduttive, che hanno inoltre subito un'evoluzione nel tempo (l'adattamento di oggi non corrisponde allo stesso concetto e alla stessa pratica

¹¹ Come si avrà modo di illustrare più dettagliatamente in seguito, dopo un approfondimento teorico del concetto di adattamento, il metro di giudizio utilizzato in questi casi è stato l'incrocio dei dati relativi al numero di pagine, alla casa editrice, ed eventualmente alla collana. Un basso numero di pagine ci ha fatto ritenere che sul testo fosse stata compiuta un'operazione testuale diversa dalla traduzione. Analogamente, la pubblicazione in una collana destinata a una fascia d'età prescolare ha portato all'esclusione del volume dal calcolo delle traduzioni.

degli anni Cinquanta, ad esempio) e che rappresentano altresì un interessante spunto di riflessione¹².

4. L'analisi dei dati: alcune considerazioni metodologiche

L'analisi quantitativa cui sono stati sottoposti i dati mira a esplorare e approfondire il rapporto tra genere e traduzione e come questo si configuri all'interno della traduzione dei classici per l'infanzia. Utilizzando come parametro di riferimento il genere di chi traduce, lo studio vuole quindi indagare principalmente il rapporto tra il periodo di pubblicazione e il genere di chi ha tradotto il testo, nonché tra il testo di partenza e il genere del traduttore. trice, ovvero se sia possibile rintracciare una differenza nella scelta tra una traduttrice e un traduttore o una tendenza a protendere verso un genere a seconda del periodo di pubblicazione, della lingua di partenza e del genere dell'autore. trice, il tutto in una prospettiva diacronica e comparativa che permetta di cogliere le variazioni che si sono evidenziate nel tempo, se ve ne sono state.

Dal momento che il genere di chi traduce costituisce il parametro principale di analisi, per il calcolo delle traduzioni in rapporto al genere, è stato preso in considerazione il solo nome del traduttore o della traduttrice, tralasciando per il momento altri parametri, vale a dire eventuali variazioni nella casa editrice, nell'edizione (nuova edizione, ristampa, edizione riveduta e corretta, ecc.), nella collana, la possibile aggiunta di una nuova introduzione, ecc. Il calcolo è stato quindi effettuato per le categorie traduzione maschile (Trad M) e traduzione femminile (Trad F), nonché curatore (Cur M) e curatrice (Cur F), sulla scorta delle motivazioni in base alle quali era stato introdotto il campo "Curatela" in fase di realizzazione del database, ben consapevoli che la coincidenza tra traduttore. trice e curatore. trice sia una tendenza, non una certezza, come già sottolineato. Al momento dell'elaborazione dei dati, a fini puramente statistici, traduzione e curatela sono state pertanto equiparate: nei casi in cui era indicato solo il curatore o la

¹² Per un'analisi dell'evoluzione della terminologia utilizzata per indicare la traduzione per l'infanzia e su come questa riveli sempre anche l'approccio e la visione stessa della pratica traduttiva, si veda ad esempio Nières-Chevrel (2009).

curatrice il dato è stato utilizzato per colmare la lacuna informativa; nei casi in cui vi era corrispondenza tra traduzione e curatela il conteggio non ha posto alcun problema; infine, nei casi in cui il traduttore o la traduttrice non corrispondevano al curatore o curatrice si è scelto, naturalmente, di far prevalere l'informazione traduttologica, in quanto è lecito supporre che in questi casi la curatela abbia riguardato prevalentemente un lavoro a livello editoriale, di edizione del testo e cura dell'eventuale apparato paratestuale presente. Alle categorie indicate sopra è stata inoltre aggiunta la categoria traduzione non assegnata (Trad NA) con cui sono state indicate tutte le entrate per le quali, dopo verifica del dato mancante, il nome di chi ha tradotto non è effettivamente riportato all'interno del volume. L'introduzione della categoria "Trad NA" è legata non solo alla volontà di avere risultati quanto più possibile vicini al dato reale, ma anche al desiderio di rendere conto di una realtà editoriale, quella dell'assenza del nome di chi ha tradotto il testo dalle pagine del volume, che di fatto esiste e apre a una serie di considerazioni che verranno approfondite con il procedere dell'analisi. In questi casi, del resto, non ci si trova di fronte a un dato mancante, ma a una mancanza di informatività del dato rispetto ai parametri indagati (il genere di chi traduce), ed effettivamente anche l'assenza del nome del traduttore o della traduttrice è significativa e rilevante nel più ampio quadro di analisi diacronica dell'evoluzione della pratica traduttiva. Sempre ai fini del calcolo delle traduzioni in base al genere, è stata infine introdotta la categoria "(genere) indeciso", creata vista la varietà e la variabilità dei casi che non rientravano nelle categorie precedentemente individuate per il conteggio (Trad M, Trad F, Trad NA, Cur M e Cur F). Si è ritenuto infatti che conteggiare separatamente ogni eccezione avrebbe comportato un'inutile moltiplicazione dei dati; pertanto è sembrato metodologicamente più valido, corretto e coerente riunire le varie eccezioni in un'unica categoria e illustrare eventualmente i singoli casi durante l'analisi dei risultati. Rientrano in questa categoria ad esempio le traduzioni a opera di più di un traduttore e/o traduttrice, le traduzioni più revisione, l'uso di pseudonimi, i casi in cui il nome di battesimo di chi traduce non è specificato o non è stato possibile individuarlo con successive ricerche (internet; Opac SBN; catalogo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – BNCF; altri cataloghi, ad esempio Metaopac Azalai; ecc.).

Un caso particolare per il quale vale la pena approfondire la metodologia adottata è quello in cui viene riportato il nome di più di un traduttore o traduttrice, situazione in cui si è proceduto in maniera diversa a seconda delle singole occorrenze. Nei casi in cui il genere coincideva, è stato conteggiato come “Trad M” o “Trad F”, a seconda del genere, ritenendo che fosse ininfluente a livello puramente statistico. Quando il genere era invece diverso, la traduzione è stata assegnata alla categoria “indeciso”, come precedentemente indicato. Analogamente, sono stati assegnati alla categoria “indeciso” i casi in cui era specificato tanto il nome di chi aveva realizzato la traduzione quanto quello di chi si era occupato della revisione. Un'altra eccezione è rappresentata dalle raccolte di più testi o dai volumi collettivi, in cui non solo si hanno più traduttori e/o traduttrici, ma anche più testi, e salvo esplicite indicazioni contrarie non è possibile, a questo stadio della ricerca, stabilire chi abbia tradotto cosa. Occorre infatti ricordare che si sta lavorando a livello di dati Opac e che non sono stati consultati materialmente i testi, dai quali invece è possibile risalire quasi sempre con certezza a chi ha realizzato la traduzione. Anche in questo caso il genere ha costituito il discrimine fondamentale, poiché quando c'era coincidenza (v. *Pel di Carota* ad esempio), la traduzione è stata assegnata alle categorie “Trad M” o “Trad F”, a seconda dei casi, in quanto a livello statistico è indifferente. Quando il genere era diverso è stato invece classificato come “indeciso”. Assimilabile è anche il caso in cui uno stesso traduttore o traduttrice viene indicato come unico autore o autrice della traduzione in alcune edizioni, e insieme a uno o più traduttori/trici per altre. A prescindere dal fatto che la traduzione del testo di riferimento si inserisca o meno in un volume collettivo o in una raccolta, le due entrate andranno tenute distinte perché dal record SBN e dalle informazioni disponibili, fatta eccezione per i pochi casi in cui per le raccolte viene specificato il traduttore/trice di ogni testo¹³, non è possibile stabilire chi abbia tradotto un testo o l'altro, se si tratti di una traduzione collaborativa, di una traduzione più revisione, ecc. Per quanto attiene al

¹³ Ad esempio per la traduzione de *Il giardino segreto* pubblicata insieme a *Il piccolo Lord* con le illustrazioni di Elena Giorgio (Editalia, 1998) è stato riportato chiaramente che la prima è a cura di Rossana Terrone, mentre la seconda è a opera di Lucia Antoniazzi.

conteggio di tali casi, si è proceduto a seconda della casistica cui ci si trovava di fronte, ricorrendo al genere come fattore discriminante per la classificazione con un procedimento analogo a quello utilizzato in altre circostanze, assegnando cioè il genere quando vi era una corrispondenza e ricorrendo invece alla categoria “indeciso” quando non vi era coincidenza.

Particolarmente interessante è inoltre il caso peculiare di due delle traduzioni collaborative incontrate nel database. Il primo esempio è costituito dall'espressione “elaborazione redazionale dalla riduzione di Luisa Ghini”, riportato sul frontespizio di due versioni di *Piccole donne* pubblicate dalla casa editrice Capitol (1973 e 1977). In questo caso ci sembra che non sia possibile assegnare la traduzione alla traduttrice, benché indicata, in quanto la specificazione “elaborazione redazionale” fa supporre una serie di interventi, talvolta immaginiamo anche alquanto invasivi, che non consentono più di riconoscerne l'autorialità. Altro esempio degno di nota è rappresentato dalla traduzione di *Alice* a cura del Laboratorio di traduzione sperimentale Bokos (Palermo) ed edita da De Agostini nella collana “I birilli” (2003 e 2010). È lecito ipotizzare che in questa circostanza sia stato forse l'alto numero di partecipanti a far propendere per una designazione neutra e “anonima”, pur riconoscendo e indicando un'autorialità per la traduzione. Sarebbe tuttavia estremamente interessante verificare se in qualche spazio liminare del volume vengano riportati in dettaglio i nomi di chi ha partecipato al laboratorio e ha materialmente tradotto il testo, a ulteriore riconoscimento del lavoro svolto.

La fase di schedatura dei traduttori e delle traduttrici dal punto di vista del genere per poter elaborare i dati a livello statistico ha evidenziato ancora una volta la variabilità nella catalogazione. È inoltre emersa la necessità di prestare attenzione a possibili errori ortografici o di trascrizione nella catalogazione (ad esempio Anna Maria Speckel/Speckel o Michelangelo Notariani/Notarianni), nonché alla forma con cui viene riportato il nome del traduttore o della traduttrice. È quanto accade ad esempio per la traduzione di *Piccole donne* realizzata da Enrica Castellani o Enrica Ciocia, a seconda che si prenda come riferimento il nome da nubile o da coniugata (nel titolo viene indicata E. Castellani, mentre nell'Opac viene riportata come traduttrice Enrica Ciocia). In questi casi, come pure quando si volevano risolvere problemi legati a

probabili errori di ortografia, si è fatto ricorso alla ricerca sul catalogo della BNCF, nel quale spesso è indicata la forma preferita. Occorre dunque contemplare anche la possibilità di eventuali errori, ortografici e non, nella catalogazione, soprattutto per le traduzioni più vecchie e che potrebbero incidere sui risultati ottenuti.

Un'ulteriore difficoltà è stata rappresentata dalla variabilità delle definizioni, che ha costituito un problema poiché si è reso necessario capire quali testi includere nell'analisi in quanto traduzioni vere e proprie, e quali escludere in quanto rappresentano un diverso prodotto editoriale. Senza addentrarci in questa sede in un'analisi approfondita di tali definizioni e classificazioni, vale la pena sottolineare come oltre alla semplice "traduzione di" si abbiano definizioni che spaziano da "versione di" o "libera versione di" a "adattamento", "riduzione", "adattamento e riduzione", fino a soluzioni come "narrato da", "raccontato da" e persino "traduzione raccontata da". Muovendo dal riconoscimento del presupposto teorico che tra traduzione e adattamento il confine non è così netto e distinto, né che le definizioni disponibili sono chiare e univoche (Gambier 1992; Amorim 2003; Bastin 2009), occorre tuttavia ammettere che tra le due esiste in ogni caso una qualche differenza, tanto a livello teorico quanto a livello pratico, dal momento che in caso contrario una tale distinzione non avrebbe più motivo di esistere (cfr. Gambier 1992; Amorim 2003). Senza approfondire il dibattito su traduzione e adattamento, una sintetica definizione di cosa sia l'adattamento e soprattutto di come si configuri all'interno della traduzione letteraria per l'infanzia si impone, per poter dare un fondamento teorico alle scelte pratiche e alle operazioni compiute sul database.

4.1 Traduzione e adattamento: il caso della letteratura per l'infanzia
La letteratura per l'infanzia e la sua traduzione costituiscono uno degli ambiti privilegiati dell'adattamento (Gambier 1992; Nières-Chevrel 2009) e al suo interno è pertanto frequente imbattersi in opere adatte, tanto intralinguisticamente quanto interlinguisticamente, nonché trovarsi di fronte a testi che potremmo definire ibridi e per i quali la classificazione, al di là delle definizioni editoriali proposte¹⁴, si fa com-

¹⁴ Anche sulla base delle occorrenze riscontrate nel database, le case editrici uti-

plessa, ambigua, sfuggibile, precaria¹⁵. Partendo dall'assunto che ogni traduzione sia in qualche modo riformulazione, adattamento, riscrittura (Gambier 1992: 424) e che l'adattamento stesso assuma forme e una pervasività diverse non solo tra testo e testo, ma anche all'interno dello stesso testo (Gambier 1992; Bastin 2009), occorre considerare il caso specifico della letteratura per l'infanzia e della sua traduzione, dove il ricorso a tale pratica viene spesso giustificato come volontà di agevolare la comprensione del lettore-bambino a vantaggio di una maggiore leggibilità (cfr. Pederzoli 2012) o come necessità di adattare il testo per una fascia d'età diversa. L'obiettivo al momento non è una valutazione linguistica ed etica delle trasformazioni compiute sui testi per l'infanzia su questa scia, né interrogarsi sull'opportunità e validità di tali operazioni. È tuttavia innegabile che queste riposino su una componente ideologica e che siano legate inscindibilmente a presupposti ideologici che rendono l'adattamento una pratica tanto diffusa nella letteratura per l'infanzia rispetto alla letteratura per adulti. Come sottolinea giustamente Isabelle Nières-Chevrel, fornendo di fatto una prima definizione dell'adattamento,

[l]a littérature d'enfance et de jeunesse connaît deux modes de réécriture: la traduction, qu'elle partage avec la littérature générale, et l'adaptation, qui lui est propre.

lizzano espressioni come "adattamento", "riduzione", "adattamento e riduzione", "versione", "libera versione", "libera traduzione", "da...".

¹⁵ Cfr. Amorim (2003). Analizzando tre versioni in portoghese brasiliano di *Alice in Wonderland* di Carroll, Amorim mette in evidenza "differences, intercrossings and approximations between the two concepts in the field of literary translation" (193-194), sottolineando l'importanza di contestualizzare le due pratiche (traduzione e adattamento) e dimostrando come "conflicts and contradictions are inscribed in the heterogeneous space of these works, and would only be thought of as being coherent and homogeneous when encircled by discursive instances that confer contours and acceptability on translational practices" (Amorim 2003: 206-207). Amorim mette inoltre in luce come nella pratica traduttiva le operazioni testuali siano molto più fluide rispetto alla dicotomica e rigida distinzione tra traduzione e adattamento e come nella realizzazione testuale si possano dunque incontrare scelte linguistiche e non che contrastano, talvolta apertamente, con le definizioni fornite a livello editoriale.

[...] Il y a cependant une grande différence entre ce qui fonde l'adaptation et ce qui fonde la traduction. [...] L'adaptation est une réécriture qui ne répond à aucun impératif de transfert linguistique ou culturel; la preuve en est qu'elle se pratique aussi bien sur des œuvres nationales que sur des œuvres étrangères. C'est une réécriture qui vise au mieux à reformuler un texte pour le rendre plus accessible à un jeune public, au pire à mettre une œuvre "à niveau" en réduisant sa complexité esthétique, voire en "l'enrichissant" d'une série de banalités idéologiques. [...] La confusion entre traduction et adaptation au sein de la littérature d'enfance et de jeunesse tient à ce que certains traducteurs s'estiment autorisés à infléchir l'énoncé initial de l'œuvre étrangère au-delà des normes traductionnelles en vigueur. (2009: 187)

La studiosa distingue pertanto chiaramente e nettamente traduzione e adattamento, come due operazioni non solo linguisticamente e testualmente, ma anche ideologicamente e culturalmente diverse. Facendo specifico riferimento alla letteratura per l'infanzia identifica quindi l'adattamento come

une réécriture qui, à la différence de la traduction, ne se sent tenue par aucun contrat implicite ou explicite ("traduction fidèle", "texte intégral") avec le texte sur lequel elle prend appui. Elle se donne toute liberté de ramener à vingt pages un roman qui en faisait deux cents, de maintenir ou de taire le nom de l'auteur de l'œuvre originale [...] elle touche indifféremment des œuvres françaises et des œuvres étrangères. (Nières-Chevrel 2009: 200-201)

Nières-Chevrel (2009) propone dunque una definizione di adattamento che identifica non solo una pratica di riscrittura più diffusa, che va a incidere sul testo più a livello "globale" che "locale", per adottare la terminologia utilizzata da Bastin (2009), ma anche un chiaro interven-

to “ideologico”, a monte, da parte della casa editrice o di chi traduce. L'adattamento così concepito non ignora tuttavia le operazioni puntualmente compiute nel processo traduttivo più in generale, interventi talvolta legati a specifiche necessità culturali, talvolta a operazioni di natura più marcatamente ideologica (Nières-Chevrel 2009: 193-194). La posizione di Nières-Chevrel è stata quindi fatta nostra e ha guidato le complesse scelte che ci si è trovati a compiere, anche di fronte alla confusione che impera nel mercato editoriale.

Da un punto di vista metodologico, a partire dalla definizione di adattamento adottata, si è scelto di utilizzare come metro di giudizio principale per stabilire se non si potesse più parlare di traduzione in senso stretto ma di adattamento o di altro prodotto editoriale, come la riscrittura, l'incrocio dei dati sul numero di pagine e sulla casa editrice, considerando in alcuni casi anche le informazioni sulla collana di pubblicazione. Di fronte a un numero di pagine basso, a un volume prevalentemente illustrato, animato o pop-up, e a case editrici che pubblicano prevalentemente o quasi esclusivamente albi destinati a un pubblico in età prescolare, si è ritenuto che i testi non rientrassero negli obiettivi della ricerca e non costituissero più delle traduzioni in senso stretto, ma un diverso prodotto editoriale. Il numero di pagine è stato dunque un primo, fondamentale fattore discriminante, e si è quindi deciso di eliminare dal conteggio delle traduzioni in relazione al genere di chi traduce tutti i casi in cui il numero di pagine fosse inferiore a 100, riservandosi tuttavia la possibilità di valutare di volta in volta come procedere per quei testi il cui numero di pagine fosse superiore a 90, ritenendo che in questi casi potesse essere interessante verificare il tipo di intervento operato (l'adattamento comporta una riscrittura diffusa come in altri casi o si tratta invece della semplice eliminazione di porzioni testuali?). Tale operazione è stata compiuta nella consapevolezza che a livello testuale gli interventi possono essere più o meno invasivi e che solo un'approfondita e puntuale analisi testuale può evidenziare le trasformazioni operate nel passaggio da una lingua all'altra. Non va tuttavia dimenticato che, viste le circostanze contingenti in cui ci si è trovati a operare, andavano comunque compiute scelte che, pur con i limiti legati alla mancata analisi dei singoli testi, permettessero di dare una maggiore omogeneità, uniformità e attendibilità al database. La decisione di utilizzare il numero di pagine come primo parametro è quindi legata innanzitutto a questa impossibilità di analizzare in modo approfondito ciascun testo a questo stadio della ricer-

ca. Si è pertanto ritenuto che, al di là delle singole operazioni puntualmente compiute, una diminuzione significativa del numero di pagine facesse supporre un adattamento. Su considerazioni simili riposa anche la scelta di escludere gli adattamenti per gli albi illustrati e più in generale quei casi (ad esempio la collana “Beccogiallo” della Mursia) in cui l’adattamento risponde alla volontà di rendere il classico fruibile anche a un destinatario che non ha ancora pienamente accesso al testo e alla lettura, o per il quale la lettura del testo integrale risulterebbe ancora troppo impegnativa. Analogamente, si è deciso di non considerare, salvo specifiche eccezioni debitamente motivate, quelle versioni per le quali si parlasse chiaramente di “adattamento” o “riduzione”, il che non significa che questi testi non siano interessanti nello studio della traduzione della letteratura per l’infanzia. Al contrario sono forse tra i più interessanti per verificare la componente ideologica che viene inscritta in operazioni “traduttive” di questo tipo, e di cui più in generale viene spesso investita tutta la traduzione della letteratura per l’infanzia. Il focus della ricerca è rappresentato tuttavia dalla traduzione in senso più stretto, in quanto mantenendo una maggiore vicinanza rispetto al testo di partenza permette un maggiore “controllo” della componente di genere nel passaggio interlinguistico e traduttivo. Occorre inoltre ricordare i parametri iniziali per la costruzione del *corpus* in termini di tipologia testuale e di destinatario, ovvero romanzi considerati classici per l’infanzia e destinati a un pubblico in età scolare, a ulteriore giustificazione dell’esclusione di determinati testi.

In questa lunga fase di selezione dei dati effettivamente utilizzabili per gli scopi della ricerca, si è quindi avuto modo di toccare con mano la confusione che regna in merito ai classici sul mercato editoriale, dove i testi, anche perché liberi dal diritto d’autore, sono sottoposti alle forme più disparate di traduzione, adattamento e riscrittura. Una realtà tanto più scoraggiante, se si pensa che tale confusione viene talvolta sfruttata dalle case editrici per vendere, facendo passare, con poca onestà intellettuale, un prodotto editoriale (che sia riscrittura, adattamento, ecc.) per qualcos’altro, ovvero una traduzione. Ancora una volta non si vuole mettere in discussione tanto la legittimità, l’opportunità e la validità di determinate scelte editoriali, quanto chiedere una maggiore trasparenza. Come afferma Nières-Chevrel,

les éditeurs ne cherchent pas à vendre une œuvre célèbre – c’est le cadet de leurs soucis –, mais un titre

célèbre, car c'est le titre qui fait vendre. [...] Il faudrait même être plus précis et dire que les éditeurs ne vendent pas un titre célèbre, mais la célébrité d'un titre. Ils vendent de la réputation ("C'est connu; ça doit être bien"), tout en sachant qu'ils abusent leurs acheteurs. Les jeunes lecteurs seront fondés à croire qu'ils ont lu *Les Malheurs de Sophie*, *Les Aventures de Pinocchio*, *L'Île au trésor*. Mais les *Malheurs de Sophie*, les *Aventures de Pinocchio*, les *Île au trésor* tels que les éditeurs les font récrire n'auraient jamais connu le moindre petit commencement de réputation. Il y a *tromperie* sur la marchandise. (2009: 206, corsivo mio)

Il lavoro compiuto per determinare quali testi includere o invece escludere nel calcolo delle traduzioni ha fatto emergere la problematicità della scelta e la centralità e la crucialità di determinati fattori nel distinguere tra traduzione e adattamento, a partire dal numero di pagine dell'opera. Immaginando che tra traduzione e adattamento non vi sia una netta cesura, ma una sorta di *continuum* in cui il confine tra le due si fa sfumato, e le zone di contatto e contaminazione si moltiplicano, non sempre è stato semplice stabilire se il numero di pagine facesse rientrare il testo in questione all'interno della traduzione-adattamento e quindi si potesse ancora parlare a tutti gli effetti di traduzione, o invece lo facesse scivolare all'interno di un altro prodotto editoriale più tendente all'adattamento-riduzione e quindi lo indirizzasse maggiormente verso un'operazione e un prodotto più simili alla riscrittura. Occorre inoltre ricordare che il numero di pagine di un testo dipende anche da aspetti materiali legati al libro come oggetto (impaginazione, formato, carattere, ecc.). Il numero di pagine può quindi mutare considerevolmente in base a questi fattori di natura più strettamente grafica e tipografica, che vanno tenuti in considerazione. L'adattamento e la riduzione come concetti e pratiche editoriali si sono quindi rivelati problematici, in quanto occorre un approfondimento, anche teorico, per capire quando e quanto siano traduzione, e quando e quanto siano invece riscrittura. Quando cioè per riduzione si intende la semplice eliminazione di passaggi testuali mantenendo una traduzione in senso stretto rispetto a quanto viene preservato, e quando invece la semplificazione nella trama e nella narrazione si accompagna a

una vera e propria attività di riscrittura. Tale operazione di verifica naturalmente può essere compiuta solo attraverso l'analisi testuale, sia questa più o meno approfondita, più o meno sommaria.

Prima di procedere all'analisi quantitativa dei dati e all'elaborazione dei risultati così ottenuti, è necessario soffermarsi ulteriormente su due considerazioni finali legate alla tipologia di prodotto editoriale su cui ci si è trovati a lavorare e alla grande varietà di materiali. Il caso della traduzione più revisione merita, in particolare, una riflessione specifica, oltre che attenta. Lungi dal costituire una mera difficoltà metodologica per il conteggio a fini statistici, questo caso esige una riflessione sul tipo di operazione testuale che viene compiuta, dal momento che generalmente il nome di chi si occupa della revisione non viene riportato all'interno del volume: l'operazione, pur essendo fondamentale, resta solitamente anonima. Motivo per cui quando viene esplicitamente indicato anche chi ha revisionato il testo oltre a chi lo ha tradotto significa che qualcosa non ha funzionato nel processo traduttivo e che gli interventi in fase di revisione sono stati tanto pesanti, significativi, invasivi da essere paragonabili all'attività traduttiva stessa. Data la dimensione diacronica in cui si inserisce lo studio, occorre tuttavia considerare anche un altro tipo di revisione, plausibile in questa circostanza, vale a dire il caso in cui la revisione costituisce una sorta di attualizzazione del testo, di una traduzione già esistente; il caso in cui cioè la casa editrice, invece di optare per una ritraduzione vera e propria, preferisce far revisionare una traduzione che già possiede o di cui acquista i diritti, o perché ritenuta comunque ancora una buona traduzione, o perché economicamente più vantaggioso. Rientra verosimilmente in questa tipologia la traduzione di *Alice nel paese delle meraviglie* a cura di Elda Bossi e revisionata da Alessandro Roffeni (Bompiani, 1991). In questo caso, la distanza temporale tra la traduzione (secondo i dati disponibili la prima traduzione di Elda Bossi risale al 1945) e la revisione (1991) fa supporre che ci si trovi di fronte a un aggiornamento del testo.

Infine è interessante notare il caso delle "traduzioni e riduzioni" o delle "traduzioni e adattamento" e ancora delle "traduzioni, adattamenti e riduzioni". Quando l'autore/trice delle diverse operazioni testuali e editoriali indicate non era la stessa persona, nel conteggio, ai fini puramente statistici, è stato privilegiato il traduttore/trice, dal momento che il focus della ricerca è sulla traduzione, sebbene sarebbe molto stimolante analizzare *cosa* e *come* sia adattato e ridotto. Naturalmente, in questi casi, la precedenza

è stata accordata a chi traduce rispetto a chi adatta, mentre quando non è stato specificato diversamente, ed è stato ritenuto che l'adattamento potesse comunque rientrare negli obiettivi della ricerca, è stato preso in considerazione chi ha realizzato l'adattamento e/o riduzione. A questa casistica, che si è rivelata ancora una volta molto varia, si aggiungono le differenze nella catalogazione, le lacune informative e la varietà terminologica, per comporre un quadro quanto mai variegato e sfaccettato¹⁶.

Alla difficoltà che nasce dall'alta variabilità nella casistica, si sommano dunque altre difficoltà nella generalizzazione dei dati e nell'affidabilità dei risultati che li rende innegabilmente parziali e provvisori. Una parzialità e una provvisorietà che scaturiscono non solo da tali difficoltà e dai limiti strutturali, costitutivi del database precedentemente illustrati, ma anche dalla rappresentatività del campione preso in esame. Occorre infatti ricordare che i dati raccolti e analizzati fanno riferimento a soli quattro testi di partenza per il francese e quattro per l'inglese, e non possono pertanto essere considerati esaustivi e rappresentativi dell'intero fenomeno, pur costituendo un interessante spunto di analisi.

5. L'analisi: genere e traduzione

Il focus principale dell'analisi, come già sottolineato, è rappresentato dal genere di chi traduce. In particolare, oltre al dato puramente statistico del numero di traduzioni realizzate da donne e da uomini, è stato preso in considerazione il rapporto tra il periodo di pubblicazione e il genere di chi traduce, nonché tra il testo originale e il genere del traduttore. In un'ottica comparativa e diacronica, per evidenziare non solo eventuali differenze a seconda della lingua del testo di partenza e nel tempo, ma anche per verificare se fattori come il genere dell'autore possano influenzare

¹⁶ Un caso particolare e complesso è quello della traduzione di *Piccole donne* a cura di E. Castellani (Enrica Ciocia), per la quale, oltre alla semplice traduzione pubblicata per la prima volta da Bietti nel 1935, esistono anche due diversi adattamenti, a opera di V. Lanzavecchia (1969) e C. Redi (1973) rispettivamente, due casi cioè in cui Enrica Castellani è l'autrice della traduzione mentre Lanzavecchia e Redi sono responsabili dell'adattamento e della riduzione compiute verosimilmente sulla traduzione. Ciò significa che quasi certamente la traduzione è la stessa, ma cambiando chi ha operato l'adattamento e la riduzione le due versioni saranno con ogni probabilità diverse. Per il momento si è deciso di far prevalere il dato relativo alla traduzione.

le scelte operate a livello editoriale. Esiste poi la possibilità che una traduzione (o ritraduzione) dipenda anche da un progetto del traduttore o della traduttrice. Sebbene soprattutto nella prima fase temporale considerata si trattasse di casi piuttosto sporadici, rappresentano comunque una delle possibili vie per la (ri)traduzione di un testo e rendono ancora più complesso il suo percorso traduttivo e editoriale. Il rapporto tra testo, autrice, traduttore/trice, ma anche casa editrice, si arricchisce infatti in questi casi di una serie di variabili ancora più difficili da considerare e controllare, poiché spesso legate, ancor più che in altre circostanze, a motivazioni di natura personale.

Nello specifico, l'analisi mira a indagare: (i) l'evoluzione diacronica delle traduzioni in base al genere, vale a dire se è aumentato il numero di testi tradotti da uomini o donne nell'arco temporale considerato; (ii) eventuali differenze in relazione al genere a seconda della lingua di partenza, vale a dire se il numero di testi tradotti da uomini o donne sia diverso se il testo di partenza è in francese o in inglese; (iii) se si può individuare una relazione tra il genere dell'autore/trice del testo di partenza e il genere di chi traduce, vale a dire se è possibile riscontrare una tendenza ad avere una corrispondenza tra il genere dell'autore/autrice e del traduttore/traduttrice, sebbene in questo caso le generalizzazioni diventino rischiose, in quanto entrano in gioco anche altri fattori e variabili non controllabili e quantificabili legati alle scelte editoriali. I dati che si andranno a esaminare sono il frutto di un'analisi che ha interessato il numero di traduzioni maschili e femminili sul totale del database e per ciascuna lingua (inglese e francese). In un secondo momento l'indagine ha riguardato la dimensione diacronica, per cui si è andati a guardare il numero di traduzioni realizzate da donne e da uomini per ogni periodo di venti anni individuato (1930/1950; 1951/1970; 1971/1990; 1991/2013). Di seguito verranno quindi riportati i risultati delle diverse analisi condotte. Il database su cui è stato svolto il lavoro di analisi non raccoglie tutte le traduzioni pubblicate per ciascun testo considerato e per i diversi periodi di riferimento, ma è rappresentato da una versione in cui per le finalità del conteggio rispetto al genere di chi traduce è stata mantenuta una sola occorrenza per ciascun traduttore/traduttrice e nella quale si è cercato di eliminare quanto più possibile i dati doppi¹⁷.

¹⁷ I due database sui quali sono state condotte le analisi quantitative sono disponibili sul sito dell'editore (www.buponline.com) nella sezione "Materiali".

5.1 I test statistici

Nell'analisi dei risultati delle tre ipotesi principali relative al rapporto tra genere e traduzione sono stati calcolati il *chi-quadro* e l'*effect size*, due test statistici volti a verificare rispettivamente la significatività dei risultati ottenuti e l'esistenza di una correlazione tra le variabili considerate. Verificare la significatività dei risultati dovrebbe fornire una maggiore validità scientifica a quanto affermato nello studio, dimostrando come quanto emerso dall'analisi e dall'elaborazione quantitativa dei dati non sia dovuto al caso, ma possa essere rappresentativo di un fenomeno più ampio. Alla base dei test di significatività vi è l'idea di non cercare semplicemente di provare la veridicità della propria ipotesi, ma di cercare di dimostrare che l'ipotesi nulla è falsa e che, di conseguenza, la propria ipotesi può essere accettata. Come sottolinea Gries (2013), in ambito statistico, è necessario distinguere “significativo” da “importante”:

the fact that an effect is significant does not necessarily mean that it is an important effect despite what the everyday meaning of *significant* might suggest. The word *significant* is used in a technical sense here, meaning the effect (here, the difference) is large enough for us to assume that, given the size of the sample(s), it is probably not a random difference. (28)

La significatività di un test è stabilita in base al *p*-value (*p*): se *p* è minore rispetto al livello di significatività definito (p_{critical}), il test è significativo, in quanto p_{critical} rappresenta il valore soglia per accettare o rifiutare l'ipotesi nulla (Gries 2013: 27). Il livello di significatività viene solitamente fissato a 0,05 (il 5%), per cui se $p < 0,05$ il test è significativo, e a seconda dei diversi valori assunti da *p* si avranno diversi livelli di significatività: se $p < 0,001$ il risultato è altamente significativo; se $0,001 \leq p < 0,01$ è molto significativo; se $0,01 \leq p < 0,05$ è significativo (cfr. Gries 2013: 29). Considerata pertanto la complessità e la problematicità degli ambiti indagati dalla ricerca, in particolare il rapporto tra genere e traduzione, il ricorso ai test statistici permette di calare i risultati, e le affermazioni che ne scaturiscono, in un contesto di maggiore obiettività e imparzialità, rimanendo consapevoli che un test significativo non implica aver

provato l'ipotesi formulata, ma semplicemente che questa può essere accettata (Gries 2013: 28).

Nello specifico, il test del chi-quadro per l'indipendenza verifica “whether the levels of the independent variable result in different frequencies of the levels of the dependent variable” (Gries 2013: 179). L'*effect size* o dimensione dell'effetto è invece una misura della forza della relazione tra le due variabili, e quindi della forza di un fenomeno e della grandezza e ampiezza di un evento (cfr. Gries 2013: 185-186). Nel nostro caso, nel calcolo dell'*effect size* è stato usato l'indice V di Cramer (ϕ), un coefficiente di correlazione “which falls into the range between 0 and 1 (0 = no correlation; 1 = perfect correlation) and is unaffected by the sample size” (Gries 2013: 186).

Prima di procedere all'analisi dei dati in relazione al genere di chi traduce secondo le linee di indagine delineate, e in base alle tre ipotesi principali formulate, è opportuno soffermarsi brevemente sulla composizione totale del database. Quest'ultima fornisce infatti un quadro complessivo della traduzione dei classici della letteratura per l'infanzia, nonché della dimensione e ampiezza editoriale del fenomeno, dagli anni Trenta ad oggi.

5.2 Traduzioni maschili e femminili: una panoramica

Il database raccoglie complessivamente 1.136 traduzioni, senza alcuna distinzione tra prime edizioni, riedizioni, ristampe, edizioni rivedute e corrette, ecc., e non prende in considerazione, come ampiamente sottolineato, adattamenti, riduzioni e riscritture identificate come prodotti editoriali diversi dalla traduzione in senso stretto. Operando a partire dalle considerazioni metodologiche illustrate in precedenza, delle 1.136 traduzioni totali, 515 sono realizzate da donne (45,33%) e 469 da uomini (41,29%); in 92 casi non è riportato il nome del traduttore o della traduttrice o la traduzione viene indicata come anonima (8,10%), mentre per 40 traduzioni (3,52%), nonostante fosse riportato il nome di chi ha tradotto il testo, non è stato possibile risalire al genere (uso di pseudonimi, abbreviazioni, nome di battesimo non indicato, ecc.). Per 20 testi (1,76%), infine, non è stato possibile recuperare i dati a causa dell'impossibilità di consultarli o di contattare le biblioteche, e di fatto costituiscono dati mancanti.

Da questi primi dati, riportati nella Tabella 1, si evince come, in termini di traduzioni pubblicate, le versioni femminili superino quelle maschili, sebbene il divario non sia così marcato e nei vari periodi di riferimento

le oscillazioni si mantengano pressoché costanti. L'incremento quantitativamente più importante in termini numerici si registra tra il primo e secondo ventennio: il totale delle traduzioni pubblicate quadruplica, passando da 83 a 331. A partire da questo momento la (ri)pubblicazione di traduzioni realizzate da donne si assesta intorno alle 160 per ventennio (166 per il periodo 1951/1970, 162 per il ventennio 1971/1990 e 164 per il periodo 1991/2013). Le versioni maschili continuano invece ad aumentare, sebbene l'incremento sia più ridotto nell'ultimo ventennio: le 123 traduzioni realizzate da uomini nel 1951/1970 salgono a 157 per il ventennio successivo e diventano 161 nell'ultimo periodo. Occorre tuttavia ricordare che si tratta di un dato aggregato e che pertanto non tiene conto né delle differenze quantitative tra le diverse ripubblicazioni di una stessa traduzione, né delle variazioni che si registrano tra i vari testi. Un quadro complessivo di questo tipo ignora inoltre la complessità dei fattori che intervengono nelle decisioni prese a livello editoriale nella scelta di un traduttore o di una traduttrice e sulle quali può incidere ad esempio il tipo di edizione e di destinatario (bambino, adulto, adulto e bambino).

Periodo	TRAD M	TRAD F	TRAD NA	TRAD indeciso	Dati mancanti	Totale
1930/1950	28	23	25	5	1	83
1951/1970	123	166	26	9	7	331
1971/1990	157	162	20	20	9	368
1991/2013	161	164	21	6	3	355
Totale	469	515	92	40	20	1136

Tabella 1. Totale database.

Se consideriamo ora il numero di traduzioni diverse a opera di donne e uomini, vale a dire se prendiamo in considerazione solo la prima pubblicazione di una (nuova) traduzione, i dati non si discostano significativamente dai precedenti, come mostra la Tabella 2: 139 traduzioni sono state realizzate da donne e 103 da uomini. Ancora una volta, quindi, le traduttrici sono più numerose dei traduttori e, come si avrà modo di analizzare in dettaglio più avanti, al momento di considerare da una prospettiva diacronica il numero di traduttori e traduttrici, la presenza delle donne nella traduzione dei classici non solo è conso-

lidata già all'inizio del periodo considerato nella ricerca, ma è anche aumentato costantemente fino agli anni Novanta, per poi registrare una flessione nell'ultimo ventennio.

Periodo	TRAD M	TRAD F	TRAD NA	TRAD indeciso	Dati mancanti	<i>Totale</i>
1930/1950	13	12	25	4	1	55
1951/1970	40	47	26	2	7	122
1971/1990	24	46	20	11	9	110
1991/2013	26	34	21	3	3	87
<i>Totale</i>	103	139	92	20	20	374

Tabella 2. Totale traduzioni per genere e prima pubblicazione.

Come già evidenziato, nell'analisi delle traduzioni in rapporto al genere di chi traduce, si è scelto di considerare solo i dati per cui era disponibile l'indicazione del genere, dal momento che i dati effettivamente mancanti (20 testi) rappresentano, in questa seconda versione del database, appena il 5,35% del totale, mentre negli altri casi, vale a dire quando il nome non è riportato, o non è stato possibile stabilire il genere, i dati sono disponibili ma non utilizzabili per una mancanza di informatività rispetto ai parametri indagati. Occorre ribadire che i dati mancanti, così come i casi per i quali il genere di chi ha tradotto il testo rimane indeciso, e quindi sconosciuto, non sono quantitativamente irrilevanti e possono influenzare i risultati dell'analisi. Come spesso accade quando ci si trova di fronte a dati mancanti, il loro studio si rivela tuttavia altrettanto stimolante, se non più interessante, poiché può portare alla luce fenomeni altrimenti tralasciati.

5.3 Le traduzioni "anonime"

L'assenza del nome del traduttore o della traduttrice all'interno del testo così come i casi in cui si ricorre ad abbreviazioni o pseudonimi aprono in effetti lo spazio per una riflessione sul processo traduttivo stesso e sulla percezione di tale pratica all'interno del mondo editoriale, una riflessione da cui emerge una sorta di mancata legittimazione del ruolo e del lavoro di chi traduce. L'uso dell'iniziale al posto del nome di battesimo rende infatti meno immediata l'identificazione del traduttore e

della traduttrice con la persona che ha materialmente realizzato la traduzione. Diverso è invece il caso dell'uso di pseudonimi che risponde ad altre logiche e che ricorre comunque in numero limitato all'interno del database. Ancora più significativa in questa prospettiva è tuttavia l'assenza del nome del traduttore o della traduttrice all'interno del volume o la classificazione della traduzione come "anonima" (3 casi). Se da una prospettiva diacronica e puramente quantitativa, come mostra la Figura 1, la loro presenza appare costante e sostanzialmente invariata nel tempo – al contrario delle traduzioni femminili e maschili che registrano contrazioni ed espansioni attraverso i vari ventenni –, uno sguardo più attento e soprattutto un'analisi più qualitativa dei dati mostra come non tutti i casi di anonimato del traduttore o della traduttrice siano uguali.

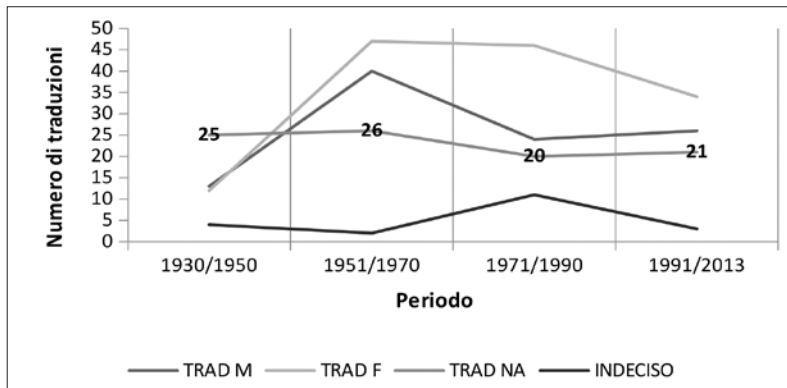


Figura 1. Genere e traduzione 1930-2013.

In particolare, la mancata indicazione del traduttore o della traduttrice si riscontra principalmente in due casi: nelle edizioni pubblicate negli anni Trenta-Cinquanta, anche da parte di case editrici maggiori come Salani, e nelle traduzioni pubblicate da editori orientati maggiormente verso una visione commerciale dell'editoria e del libro come prodotto, ad esempio i Fratelli Melita Editori, propulsori del mercato dei "remainders" e del "libro nuovo a metà prezzo" in Italia. Per tali editori, il momento della traduzione passa probabilmente in secondo piano all'interno dell'intero processo editoriale, o si riduce semplicemente a uno dei passaggi, per quanto specializzato, all'interno di un sistema di produzione del libro qua-

si industrializzato (Milton 2001: 57). Nel suo studio sulle traduzioni dei classici pubblicati in Brasile dal Clube do Livro e utilizzati come esempio di traduzione destinata al mercato di massa, Milton (2001) parla infatti espressamente di “factory translation” (57). Tra le caratteristiche evidenziate come peculiari di questo tipo di prodotto editoriale rientra anche la traduzione collaborativa o “team translation”, in cui il testo tradotto tende a essere il risultato di un lavoro di gruppo, invece che del singolo, e parte di una specie di catena di montaggio del libro, lungo la quale il testo consegnato dal traduttore.trice all'editore può anche subire modifiche sostanziali (Milton 2001: 57). Milton (2001) nota inoltre come, in questo contesto, “[t]he name of the translator may not appear on the work. If it does, it may be a pseudonym – a highbrow translator may not wish to have his or her name associated with the work – or it may even be an invented name for a team” (57). Sebbene le riflessioni di Milton facciano riferimento a una tipologia specifica, e peculiare, di traduzioni, ci sembra tuttavia che alcune possano essere estese ad alcuni dei casi di assenza del nome del traduttore.trice presenti nel nostro database.

Ritornando invece al primo caso, non è da escludere che la mancata indicazione, anche da parte di case editrici per ragazzi di primo piano, risponda a pratiche e norme editoriali diffuse e correnti all'epoca della loro pubblicazione. Tale ipotesi potrebbe spiegare la frequenza e la ricorrenza di certe omissioni all'interno del database per gli anni Trenta-Cinquanta. Independentemente dalle varie ipotesi avanzate e dalle effettive ragioni alla base di tale assenza, il dato più rilevante e significativo resta comunque proprio l'assenza di un chiaro ed esplicito riferimento all'autorialità della traduzione, che tradisce una svalutazione dell'atto traduttivo, nonché del ruolo e del lavoro del traduttore o traduttrice. Non va dimenticato, infatti, che la considerazione sociale e culturale della letteratura per l'infanzia e, di conseguenza, della sua traduzione sono cambiate e godono oggi di una maggiore legittimazione rispetto al passato. In particolare, la traduzione per l'infanzia è stata a lungo considerata “un gentil passe-temps pour dames de la bonne société désœuvrées” (Mathieu 1997: 43). Sebbene negli ultimi anni siano stati compiuti importanti passi nella direzione di una maggiore visibilità e valorizzazione tanto di chi traduce testi per ragazzi.e quanto della traduzione stessa, il ritardo rispetto alla produzione destinata al pubblico adulto permane. Le pratiche positive e virtuose, inoltre, non sono ancora egualmente diffuse tra le diverse case editrici – considerazione

che vale del resto anche per l'editoria per adulti – e un'attenzione particolare sembra essere riservata alla valorizzazione della cosiddetta traduzione d'autore/d'autrice (Illuminati, Pederzoli 2021: 124-126).

5.4 Genere e traduzione: l'evoluzione diacronica

La prima delle tre ipotesi principali avanzate riguarda l'evoluzione diacronica delle traduzioni in base al genere ed è volta a verificare se il numero di testi tradotti da uomini o donne nell'arco temporale considerato sia aumentato. Il totale delle traduzioni considerate ammonta a 242 testi, distribuiti come riportato nella Tabella 3, con 25 traduzioni per il periodo 1930/1950, cifra che sale a 87 per il ventennio successivo, per poi scendere a 70 e 60 testi rispettivamente per gli anni 1971/1990 e 1991/2013. Il ventennio 1950/1971 sembra costituire il periodo di maggiore espansione per le traduzioni dei testi presi in considerazione. Confrontando tali dati con il totale delle traduzioni pubblicate (Tabella 1), emerge tuttavia come il periodo di massima espansione/pubblicazione sia in realtà rappresentato dal ventennio 1971/1990 con 368 testi (subito seguito dagli anni 1991/2013). Questo dato suggerisce che probabilmente gli anni del secondo dopoguerra hanno visto un rapido aumento di nuove traduzioni, mentre a partire dagli anni Settanta la ripubblicazione si è decisamente imposta come pratica accanto alla (ri)traduzione.

Periodo	TRAD M	TRAD F	Totale
1930/1950	13	12	25
1951/1970	40	47	87
1971/1990	24	46	70
1991/2013	26	34	60
Totale	103	139	242

Tabella 3. I traduttori e le traduttrici 1930-2013 – evoluzione diacronica.

Più interessante per gli scopi della ricerca risulta l'analisi del numero di traduttori e traduttrici per gli anni considerati. La Figura 2 mostra chiaramente come, ad eccezione del primo ventennio in cui si rileva un lieve ritardo delle traduttrici rispetto ai traduttori (12 donne contro 13 uomini), le traduzioni femminili abbiano sempre superato quelle maschili e che il loro incremento sia stato maggiore: si passa da 12, nel primo ventennio,

a 47 tra il 1951 e il 1970, un numero che si mantiene pressoché invariato nei venti anni successivi (47) per scendere infine nell'ultimo periodo (34). Diverso è invece l'andamento delle versioni maschili: anche in questo caso il loro numero aumenta, seppure in misura leggermente minore, tra il primo e il secondo ventennio, salendo da 13 a 40 testi; la tendenza tuttavia si inverte nel ventennio successivo, scendendo a quota 24 per poi aumentare di nuovo leggermente negli anni 1991/2013 (26). Pur con i limiti che il database presenta, i dati sembrano mostrare un legame tra traduzione letteraria per l'infanzia e donne, confermando come la letteratura per l'infanzia, e di conseguenza la sua traduzione, siano state spesso considerate “naturalmente” destinate alle donne (cfr. sopra) e come, nello specifico, la loro presenza all'interno della traduzione dei classici per l'infanzia sia ampia e consolidata fin dall'inizio del periodo considerato nella ricerca. Un'ulteriore precauzione da adottare in questa fase è ricordare che il dato in esame è complessivo dell'intero database e non tiene conto delle variazioni diacroniche e linguistiche che influiscono in modo diverso sui dati. A titolo di esempio si può citare il caso di *Anna dai capelli rossi*, testo per il quale la prima traduzione risale al 1980, anno in cui arriva in Italia il cartone animato giapponese ispirato al romanzo di Lucy Maud Montgomery. Delle 5 diverse traduzioni realizzate e (ri)pubblicate 25 volte a partire da tale data e fino al 2013 nessuna è stata realizzata da un uomo¹⁸.

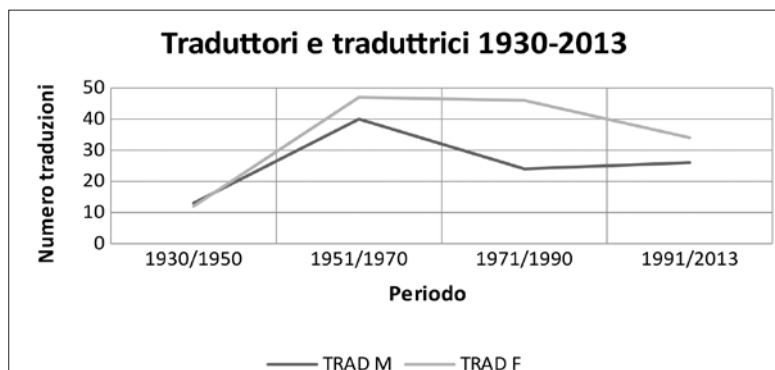


Figura 2. I traduttori e le traduttrici 1930-2013.

¹⁸ Per un quadro aggiornato sulle traduzioni italiane del romanzo, si veda Illuminati (2020).

Ai fini del calcolo del chi-quadro, che deve basarsi su una *contingency table* di 2x2 celle, i dati sono stati riorganizzati trasformando la suddivisione temporale in “pre-anni Settanta” e “post-anni Settanta”, come riportato in Tabella 4 e rappresentato nella Figura 3. Tale ripartizione è sembrata coerente, non solo in quanto raggruppa simmetricamente l’opposizione temporale, confrontando i primi due ventenni e gli ultimi due, ma anche perché gli anni Settanta e soprattutto Ottanta rappresentano il momento della consacrazione editoriale e accademica della letteratura per l’infanzia in Italia, giustificando così ulteriormente la validità della scelta operata tramite il ricorso a un fattore esterno al database.

	pre-1970	post-1970
TRAD M	53	50
TRAD F	59	80

Tabella 4. Traduttori e traduttrici pre-1970 vs post-1970.

Secondo il test del chi-quadro per l’indipendenza, la differenza nell’evoluzione del numero di traduzioni maschili e femminili pre- e post-anni Settanta non è significativa (X -quadro = 1,5865; $df = 1$; p -value = 0,2078): le traduttrici passano da 59 a 80, mentre i traduttori scendono da 53 a 50. Tuttavia tale differenza non è statisticamente significativa ($p > 0,05$) e possiamo quindi semplicemente affermare che si evidenzia una tendenza all’aumento del numero di traduttrici e alla diminuzione del numero di traduttori. L’*effect size* (indice V di Cramer) è piuttosto basso ($\phi = 0,08096696$, su un massimo di 1): la correlazione non è casuale, ma risulta certamente debole.

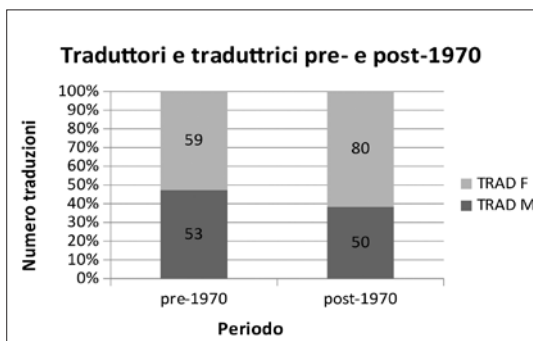


Figura 3. Traduttori e traduttrici pre-1970 vs post-1970.

5.5 Lingua del testo di partenza e genere del traduttore.trice

Il secondo aspetto che si vuole considerare riguarda eventuali differenze in relazione al genere a seconda della lingua di partenza, vale a dire se il numero di testi tradotti da uomini o donne sia diverso se il testo di partenza è in francese o in inglese. La Tabella 5 mostra come tra le due lingue si riscontri una differenza sostanziale nel numero di traduzioni quando si considera il genere di chi traduce: mentre le versioni a opera di traduttori sono pressoché equivalenti tra le due lingue (52 testi dall'inglese e 51 testi dal francese), il quadro cambia completamente per le traduzioni realizzate da donne. In questo caso infatti i testi tradotti dall'inglese (95) sono più del doppio rispetto a quelli tradotti dal francese (44). Se si analizza tale disparità da un punto di vista diacronico, è possibile notare i cambiamenti che si sono prodotti nel tempo in rapporto alla lingua del testo di partenza. Come si evince anche dai grafici riportati sotto (Figura 4, Figura 5 e Figura 6), si registra una decisa inversione di tendenza dagli anni Trenta ad oggi, con uno sbilanciamento sempre più marcato verso l'inglese a partire dagli anni Settanta, se non un vero e proprio rovesciamento. Fino al 1970 i dati indicano infatti un sostanziale equilibrio tra le due lingue, con una leggera prevalenza del francese per gli anni 1930/1950. Già a partire dal ventennio successivo, tuttavia, la situazione, pur rimanendo pressoché invariata, inizia a mostrare un aumento delle traduzioni dall'inglese, e negli ultimi due ventenni il divario si fa progressivamente sempre più netto. Ci sembra di poter affermare che a comporre questo quadro tanto sbilanciato contribuisca non solo, o non tanto, l'innegabile costante aumento delle traduzioni dall'inglese, quanto piuttosto la drastica riduzione di testi tradotti dal francese, che nell'ultimo ventennio sono appena 10. Occorre inoltre sottolineare come sul dato inglese incida la presenza di due classici estremamente tradotti, adattati, ripubblicati, quali *Alice nel paese delle meraviglie* e *Piccole donne*. Alla base di tali variazioni diacroniche vi è sicuramente una pluralità di fattori, spesso editoriali, che hanno a che fare ad esempio con i cambiamenti nel gusto stesso del pubblico, cambiamenti a cui il mercato editoriale deve necessariamente piegarsi; o ancora con le complesse dinamiche che regolano la ricezione dei classici e il loro passaggio dalla letteratura per adulti a quella per ragazzi.e, e viceversa. Proprio la canonizzazione di questi testi, e il conseguente prestigio, nonché l'aura di sacralità che li accompagna, possono incidere significativamente sulla

sceita del traduttore o della traduttrice, soprattutto in termini di fama e prestigio di chi è chiamato a tradurre.

Periodo	TRAD M_EN	TRAD F_EN	TRAD M_FR	TRAD F_FR	Totale
1930/1950	5	9	8	3	25
1951/1970	11	29	29	18	87
1971/1990	15	28	9	18	70
1991/2013	21	29	5	5	60
Totale	52	95	51	44	242

Tabella 5. Lingua del testo di partenza e genere di chi traduce.

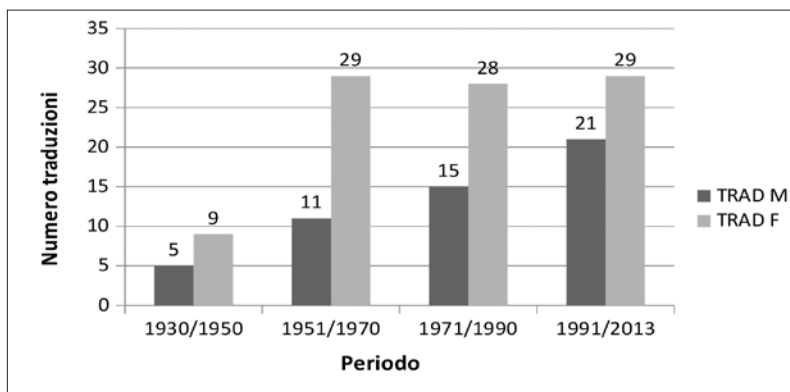


Figura 4. Traduttori e traduttrici per lingua di partenza (inglese).

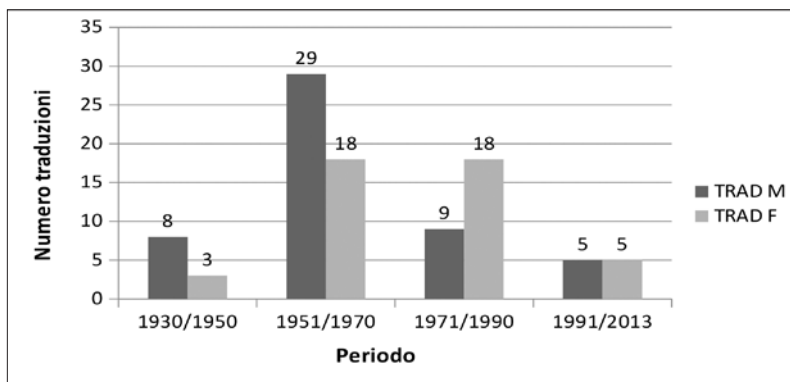


Figura 5. Traduttori e traduttrici per lingua di partenza (francese).

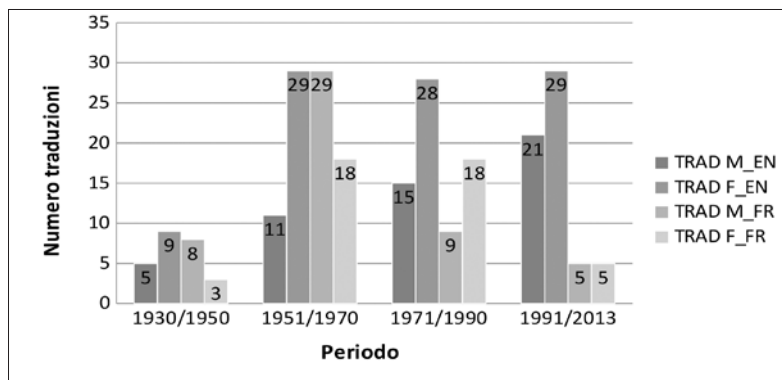


Figura 6. Traduttori e traduttrici per lingua di partenza (inglese e francese).

Come in precedenza, anche in questo caso è stato necessario riorganizzare i dati per renderli adatti al test del chi-quadro e sono state pertanto considerate le traduzioni maschili e femminili totali per ciascuna lingua, a prescindere dal periodo di riferimento, così come riportato in Tabella 6 e illustrato dalla Figura 7.

	Testo di partenza EN	Testo di partenza FR
TRAD M	52	51
TRAD F	95	44

Tabella 6. Lingua del testo di partenza e genere di chi traduce.

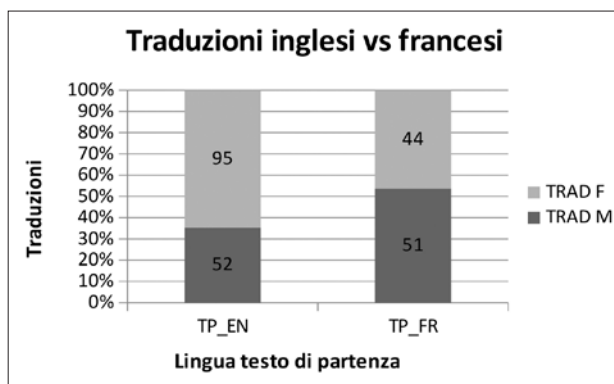


Figura 7. Lingua del testo di partenza e genere di chi traduce.

Secondo il test del chi-quadro per l'indipendenza, la differenza nel numero di testi tradotti da uomini o donne a seconda della lingua di partenza (inglese o francese) è altamente significativa (X -quadro = 7,1825; $df = 1$; p -value = 0,007362): il numero di testi tradotti da uomini a seconda della lingua di partenza rispetto al numero di testi tradotti da donne fa supporre l'esistenza di una relazione tra la lingua del testo di partenza e il genere di chi traduce, sebbene vada tenuto presente che quest'ultimo costituisce solo uno dei tanti, possibili fattori che vengono presi in considerazione nella scelta del traduttore.trice. L'*effect size* (indice V di Cramer) conferma l'esistenza di una correlazione ($\phi = 0,1722784$, su un massimo di 1), sebbene il risultato sia modesto e di conseguenza la correlazione non sia forte.

5.6 Il genere dell'autore.trice e il genere del traduttore.trice

Proprio dalle considerazioni sulla complessità dei fattori che regolano il processo traduttivo dei classici scaturisce l'idea di indagare la possibilità di stabilire una relazione tra il genere dell'autore o autrice del testo di partenza e il genere di chi traduce, vale a dire se sia possibile riscontrare una tendenza ad avere una corrispondenza tra il genere dell'autore/autrice e del traduttore/traduttrice. Se infatti per i testi tradotti dal francese i traduttori sono più numerosi delle traduttrici, mentre per i testi tradotti dall'inglese è vero il contrario, ovvero le traduttrici superano i traduttori, è anche necessario riconoscere che i classici francesi considerati nello studio sono stati scritti da tre uomini e una sola donna mentre, specularmente, per l'inglese si hanno tre donne e un solo uomo. Sulla scorta di tale riflessione si è pertanto deciso di indagare l'esistenza di un legame tra autore/autrice e traduttore/traduttrice. La Tabella 7 e la Figura 8 illustrano come una correlazione sembri esistere: in 75 casi a un autore corrisponde un traduttore e in 77 a un'autrice una traduttrice; 28 volte un uomo ha tradotto un testo scritto da una donna, mentre la situazione inversa si verifica 62 volte.

	AUTORE M	AUTRICE F
TRAD M	75	28
TRAD F	62	77

Tabella 7. Genere dell'autore.trice e genere del traduttore.trice.

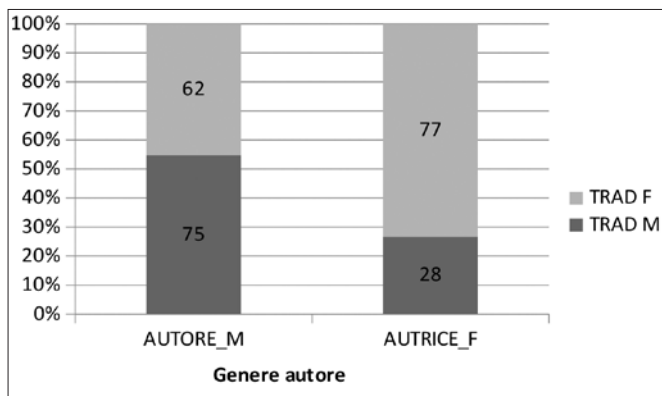


Figura 8. Genere dell'autore.trice e genere del traduttore.trice.

Secondo il test del chi-quadro per l'indipendenza, la relazione tra il genere dell'autore/autrice e il genere del traduttore/traduttrice è altamente significativa (X -quadro = 18,0377; df = 1; p -value = 2,166e-05). L'*effect size* (indice V di Cramer), sebbene modesto, conferma l'esistenza di una correlazione (ϕ = 0,2730131, su un massimo di 1): la correlazione non è casuale, pur non essendo forte. Anche sulla base dei risultati dei test si può quindi ritenere che il genere dell'autore.trice, cui si aggiungono indubbiamente altri fattori esterni, come il prestigio letterario di cui gode, possa essere uno degli elementi presi in considerazione, a livello editoriale, nella scelta della persona a cui affidare la traduzione. È inoltre lecito ipotizzare che tale circostanza sia ancora più vera nel caso di autrici e scrittrici, in ragione dello stretto legame che contraddistingue la scrittura e la traduzione al femminile all'interno della letteratura per l'infanzia (cfr. Elefante 2012a).

Alla luce dei dati esaminati e dei risultati dei test statistici condotti, è pertanto possibile ipotizzare un legame tra la lingua e il testo di partenza da una parte, e il genere di chi traduce dall'altra. In particolare, non si può negare lo stretto rapporto tra testi tradotti dall'inglese e genere femminile, legame che nasce probabilmente e verosimilmente, come già accennato, dalla natura dei romanzi in questione che non solo sono stati scritti da donne, con la sola eccezione di *Alice nel paese delle meraviglie*, ma presentano anche

protagoniste e personaggi femminili. Tali legami si inseriscono all'interno di una rete più ampia e complessa di fattori che regolano e determinano le scelte editoriali nella traduzione dei classici, anche in ragione del loro essere testi cosiddetti *crossover*. I test di significatività hanno del resto dimostrato che tali ipotesi possono essere accettate (tutti i risultati, tranne uno, sono significativi), sebbene l'*effect size* sia sempre piuttosto modesto e non superi mai lo 0,3 su un massimo di 1. Dati i risultati ottenuti, ci sembra di poter affermare che sarebbe interessante approfondire ulteriormente tali ipotesi, anche perché la correlazione tra le variabili considerate, sebbene non sia forte, non è tuttavia neppure casuale.

6. Le traduttrici e i traduttori

Nell'ottica di svolgere un'analisi che tenga conto anche della ricezione dei testi, si passerà ora a esaminare, seppure sinteticamente, l'attività delle traduttrici e dei traduttori all'interno della (ri)traduzione dei classici. Verranno quindi considerati tutti i traduttori e le traduttrici per i diversi testi e il numero di traduzioni a opera di ciascuno. In questa sede, al fine di evidenziare quella che potremmo definire una "presenza editoriale" delle traduzioni, i dati presi in esame fanno riferimento alla totalità delle edizioni reperite sull'Opac SBN (diverse edizioni, ristampe, pubblicazione in collane diverse, e così via), dopo aver eliminato voci duplicate e distinto anche in questo caso tra traduzioni e altre tipologie di prodotto editoriale. Nello specifico, ogni collana, quando relativa allo stesso anno di pubblicazione, è stata considerata separatamente, in quanto si è ritenuto che anche la pubblicazione, contemporanea, in collane diverse potesse essere un indice della rilevanza della traduzione in quel dato momento storico e per quella specifica casa editrice. Analogamente, quando il nome della collana è lo stesso, ma cambia l'anno di pubblicazione, ogni anno è stato conteggiato separatamente. L'analisi così condotta costituisce un valido supporto nella selezione delle traduzioni italiane da sottoporre ad analisi testuale, dal momento che fotografa la fortuna, la rilevanza e la presenza editoriale di determinate traduzioni, nonché dei relativi autori e autrici, permettendo pertanto di individuare l'esistenza di figure che si sono imposte come significative.

Occorre inoltre sottolineare come, se si vuole utilizzare la ricezione quale parametro aggiuntivo nella selezione assieme al genere di chi traduce, il fatto che una traduzione venga costantemente ripubblicata non può certamente essere ignorato, poiché costituisce quella che abbiamo chiamato “presenza editoriale” della traduzione. Al di là delle valutazioni che possono essere compiute sulle singole traduzioni, da una prospettiva di genere o da qualsiasi altro punto di vista venga assunto come focus per l'analisi testuale, la ripubblicazione di una stessa versione deve necessariamente essere presa in considerazione quando lo studio che si vuole condurre si inserisce in una dimensione marcatamente diacronica, come nel nostro caso. In questa fase dell'analisi non è stata tuttavia ancora operata alcuna distinzione tra i destinatari, vale a dire tra edizioni destinate a un pubblico di giovani lettrici e lettori, di adulti o a entrambi. Trattandosi di classici, il doppio destinatario adulto-bambino costituisce infatti un ulteriore fattore da prendere in considerazione in sede di selezione dei testi, anche in ragione del suo legame con la storia editoriale delle traduzioni. Caratteristica ormai pressoché definitoria del classico per l'infanzia, il doppio destinatario può infatti incidere sulla scelta editoriale di percorrere la via della ritraduzione o della ripubblicazione, anche in base al lettore modello individuato per quella specifica versione (cfr. Paruolo 2011). Non mancano, tuttavia, i casi in cui una stessa traduzione sia presente in edizioni chiaramente rivolte a destinatari diversi, come nel caso della versione italiana di *Alice* a opera di Masolino d'Amico che figura come traduttore in edizioni per un pubblico adulto (Longanesi; Mondadori, collane “Oscar narrativa” e “Oscar classici”; Bur Rizzoli, collana “Extra”, ecc.), ma anche per bambini e bambine (Mondadori, collana “I classici”; Bur Rizzoli, collana “Ragazzi”, ecc.), senza tralasciare i casi in cui si può ipotizzare un doppio destinatario. L'edizione Rizzoli illustrata da Rebecca Dautremier e pubblicata nel 2011, ad esempio, pur essendo concepita per un pubblico più giovane, potrebbe attrarre un lettore adulto proprio per la qualità delle illustrazioni. In questo caso, è interessante notare come sia spesso la presenza di un apparato paratestuale di istanza altra e legittimatrice (introduzioni, presentazioni, commenti, ecc.), ma soprattutto di note al testo, a permettere di distinguere chiaramente, insieme a fattori quali la casa editrice e la collana di pubblicazione, tra le diverse edizioni e, di conseguenza, tra i diversi destinatari.

Tralasciando la distribuzione diacronica delle traduzioni nei diversi ventenni e la loro suddivisione tra i diversi testi di partenza, la Figura 9 mostra come tanto la ritraduzione, quanto la (ri)pubblicazione di traduzioni già esistenti siano due pratiche parimenti diffuse e quasi equivalenti in termini strettamente numerici. Dal grafico si evince come, a livello puramente quantitativo, tra le 242 diverse versioni conteggiate, le traduzioni pubblicate una sola volta siano le più numerose (97). È opportuno precisare come in alcuni casi si tratti di ritraduzioni recenti alle quali non è forse stato dato ancora il tempo di imporsi quantitativamente nel panorama editoriale rispetto a versioni che risalgono, ad esempio, agli anni Cinquanta. La ritraduzione resta in ogni caso una pratica diffusa, dal momento che anche parte delle traduzioni ripubblicate costituiscono a loro volta delle ritraduzioni. La ripubblicazione e la riedizione sono pertanto pratiche altrettanto diffuse, come mostrano i dati relativi alle traduzioni pubblicate due volte (54), tra tre e dieci volte (89), tra undici e venti volte (19), e infine i tre casi isolati di traduzioni ripubblicate tra ventuno e trenta volte (2) e oltre le trenta volte (1). È interessante notare in ogni caso come queste ultime traduzioni godano indubbiamente di una presenza, nonché di una fortuna editoriali superiori rispetto ad altre. Emblematico, da questo punto di vista, è ancora una volta il caso della traduzione di *Alice* a opera di Masolino d'Amico ripubblicata per ben 31 volte, spaziando, come già ricordato, tra edizioni per diversi destinatari. Leggermente diverso è il caso della traduzione, sempre di *Alice*, ma questa volta a opera di Tommaso Giglio, le cui 29 ripubblicazioni sono strettamente legate alle collane di classici per adulti della casa editrice Rizzoli ("BUR", "Superclassici") e più recentemente alla collana "I Delfini" di Fabbri. Diverso è invece il caso dell'altra traduzione ripetutamente ripubblicata, vale a dire la traduzione di *Piccole donne* a cura di Tito Diambra, ripubblicazione avvenuta all'interno della stessa casa editrice per l'infanzia – Mursia – e praticamente quasi sempre all'interno della stessa collana, "Corticelli", riservata ai classici della letteratura per l'infanzia. Il dato sembra dunque confermare come lo *status* di classici di tali testi determini una moltiplicazione delle case editrici, non solo e non necessariamente per l'infanzia, interessate alla loro pubblicazione e desiderose di includerli nei loro cataloghi. Lo *status* di classico comporta tuttavia anche una sorta di canonizzazione di alcune delle traduzioni esistenti – il che

spiegherebbe l'alto numero di ripubblicazioni di una stessa traduzione – cui si contrappone invece una spinta verso la ritraduzione per smarcarsi talvolta da quanto già presente sul mercato e offrire nuove prospettive e interpretazioni.

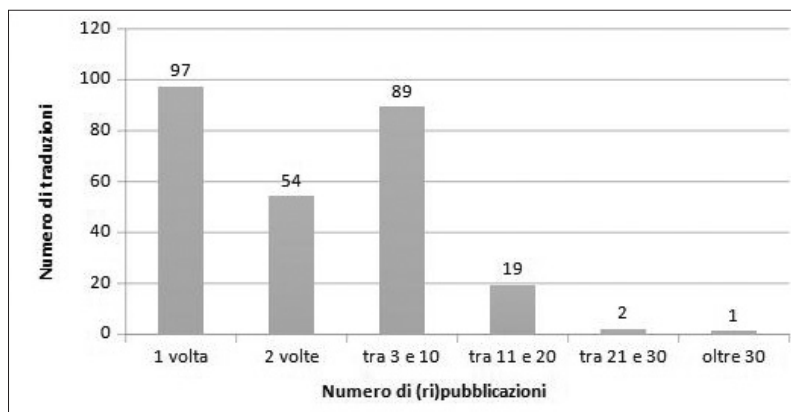


Figura 9. Numero di volte di (ri)pubblicazione di una traduzione.

I dati e il grafico, sebbene siano generali e complessivi, e non tengano conto delle variazioni diacroniche e delle oscillazioni che si registrano tra i singoli testi di riferimento, fotografano il legame che esiste tra i classici, in questo caso per l'infanzia, e la ritraduzione come pratica, anche editoriale, un legame quasi naturale e certamente molto più stretto rispetto ad altre categorie testuali e alla produzione contemporanea. Nell'ambito della traduzione dei classici la ritraduzione sembra dunque configurarsi come una valida opzione, una possibilità editoriale sulla cui necessità, opportunità e praticabilità incidono valutazioni di ordine diverso: estetiche, letterarie, ideologiche, culturali, editoriali e commerciali.

Su un piano di analisi più qualitativo, sebbene alcune traduttrici e traduttori abbiano concentrato la propria attività in un'area linguistica di predilezione (francese o inglese) – ad esempio Fabio Maffi, Enzo Morea, Nanda Colombo Montresor per il francese –, altri hanno invece tradotto trasversalmente, come nel caso di Rossana Guarnieri¹⁹ (*Senza*

¹⁹ Nel caso di Rossana Guarnieri, è necessario ricordare che alle traduzioni prese in considerazione si aggiungono edizioni e versioni che sono state escluse in quan-

famiglia, Piccole donne, Alice nel paese delle meraviglie, Anna dai capelli rossi) o Gianni Pilone Colombo (*La guerra dei bottoni, Piccole donne*). Interessante è anche la presenza in veste di traduttrici di figure di rilievo del mondo editoriale per l'infanzia quali Donatella Ziliotto²⁰ (*Pel di Carota, Alice nel paese delle meraviglie*) e Beatrice Masini²¹ (*Il giardino segreto*), sebbene il dato sia quantitativamente poco rilevante, con una sola traduzione riportata per ciascuna.

Un'altra considerazione che scaturisce dall'osservazione dei dati concerne il ricorso a traduttori e traduttrici "importanti", una pratica diffusa nella traduzione dei classici tanto per adulti quanto per l'infanzia, e la cui funzione è quella di rafforzarne lo *status* attraverso la traduzione di prestigio e legittimare al contempo il testo all'interno del canone. Rientrano in questa categoria, a nostro avviso, le traduzioni affidate ad altri scrittori e scrittrici, ad esempio Aldo Busi nel caso di *Alice*, o a personaggi importanti all'interno del mondo letterario e critico, nonché della traduzione. Se Masolino d'Amico in veste di traduttore di *Alice* è un chiaro esempio di figura letteraria, critica e traduttrice di prestigio, le traduzioni di *Piccole donne* a cura di Maria Luisa Agosti Castellani, che nella sua prolifica attività di traduttrice è stata anche la voce italiana di *Orgoglio e pregiudizio*, e di Chiara Spallino Rocca, traduttrice tra le altre di Toni Morrison²², Jeanette Winterson ed Emma Donoghue, rimandano a una più marcata autorevolezza in ambito prevalentemente traduttivo. Sempre in questa scia si inserisce infine il ricorso a figure autoriali di rilievo all'interno della letteratura per l'infanzia: oltre ai già citati casi di Donatella Ziliotto e Beatrice Masini, si possono annovera-

to ritenute non pertinenti, come le versioni di *Piccole donne* e *Il giardino segreto* per la collana "Beccogiallo" della casa editrice Mursia.

²⁰ Scrittrice, traduttrice, studiosa, Donatella Ziliotto ha diretto numerose collane di libri per ragazzi.e, tra cui "Gl'istrici" della casa editrice Salani e ha avuto il merito di far conoscere in Italia la letteratura nordica per ragazzi.e.

²¹ Giornalista, editor di narrativa per ragazzi.e, traduttrice (tra i suoi lavori i libri della saga di *Harry Potter* edita da Salani), direttrice editoriale di Bompiani dal 2015, Beatrice Masini è anche autrice di storie per il giovane pubblico e spazia dagli albi illustrati ai romanzi per adolescenti.

²² Spallino Rocca si è occupata, in particolare, della ritraduzione dei romanzi *The Bluest Eye*, *Sula* e *Beloved* all'interno del volume *Romanzi*, curato da Alessandro Portelli, per i "Meridiani" Mondadori (2018).

re Roberto Piumini (*Piccole donne e Alice*) e Angela Nanetti (*La guerra dei bottoni*). In questo caso la scelta di affidarsi a uno scrittore o a una scrittrice per l'infanzia sembra rivelare anche una certa attenzione al processo traduttivo e alla qualità della versione proposta al destinatario bambino (cfr. Illuminati, Pederzoli 2021: 125).

7. Scrittura e traduzione al femminile nella letteratura per l'infanzia

Le considerazioni emerse sulla presenza di alcuni scrittori e scrittrici della letteratura per l'infanzia in veste di traduttori e traduttrici apre la strada ad alcune riflessioni sul rapporto che esiste all'interno della letteratura per l'infanzia tra donne, scrittura e traduzione, e su come queste due attività si intreccino spesso nel caso di figure autoriali femminili. Al di là delle diverse e specifiche prospettive di indagine adottate nello studio della letteratura per l'infanzia, se si considera la sua storia, è innegabile che “la littérature de jeunesse fut historiquement un lieu d'accès des femmes à l'écriture et elle est un des volets de l'histoire de l'écriture féminine” (Nières-Chevrel 2009: 84; cfr. Perrot, Hadengue 1995). Senza approfondire in questa sede le ragioni alla base di un tale legame, basterà ricordare la marginalità, la subalternità e l'alterità rispetto alla cultura dominante, sia essa maschile o più semplicemente per adulti, che accomuna la scrittura femminile e la scrittura per l'infanzia (Lyon Clark 1999: 2). Un percorso analogo lega donne e traduzione: la marginalità e l'inferiorità del femminile si accompagnano in questo caso all'ancillarità e alla subalternità della traduzione rispetto alla scrittura “originale”, un rapporto evidente fin dalla terminologia storicamente utilizzata per riferirsi alla traduzione (cfr. Capitolo 2), basti pensare alle famose *belles infidèles* francesi del XVII secolo.

Sebbene i dati a disposizione facciano riferimento a una tipologia testuale particolare, quella del classico, che spesso si colloca in una dimensione a sé stante rispetto alla produzione letteraria e editoriale contemporanea, e sebbene il *corpus* non possa considerarsi in alcun modo rappresentativo dell'intera pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia, è tuttavia possibile estrarre alcune considerazioni su questo rapporto, senza avere in alcun modo la pretesa di generalizzare tali affermazioni. Come già sottolineato, infatti, all'interno dei dati rac-

colti, si riscontra la presenza di figure editoriali e autoriali femminili che rivestono un ruolo di primo piano nella letteratura per l'infanzia e nella scrittura femminile più in generale. Da una prospettiva diacronica, quanto affermato sembra vero non solo per gli anni più recenti, ma anche spostandosi indietro nel tempo. Se più recentemente spiccano i già ricordati nomi di Beatrice Masini, Angela Nanetti, Rossana Guarnieri e Donatella Ziliotto, ma anche Annalisa Strada²³ o Francesca Lazzarato²⁴, esempi più lontani nel tempo della duplice attività di scrittura e traduzione al femminile sono figure quali Elda Bossi²⁵, Anna Errera²⁶, Olga Visentini²⁷ o Angela Latini²⁸. Dati i limiti strutturali e metodologici del database, non è sicuramente possibile affermare

²³ Dopo essersi occupata a lungo di servizi editoriali, negli ultimi quindici anni Annalisa Strada si è dedicata alla scrittura di libri per bambini.e e ragazzi.e, pubblicando quasi cento titoli con le principali case editrici italiane di letteratura per l'infanzia. Tra i romanzi spicca *La sottile linea rosa* (Giunti, 2014) vincitore del Premio Andersen 2014 nella categoria over 15.

²⁴ Scrittrice, traduttrice ed editor (ha ricoperto il ruolo di editor responsabile della narrativa per Mondadori Ragazzi dal 1987 al 2003), Francesca Lazzarato si occupa soprattutto di fiabe, rime e racconti popolari, e collabora da molti anni con le pagine culturali del quotidiano *Il Manifesto*, occupandosi in modo particolare di letteratura latino-americana e spagnola.

²⁵ Scrittrice, poeta e traduttrice, tanto per adulti quanto per ragazzi, Elda Bossi ha promosso la letteratura per l'infanzia tanto in veste di editore quanto come curatrice di collane. Oltre alla casa editrice La Nuova Italia, fondata insieme al marito, è stata la fondatrice delle case editrici Ofiria e Novissima editrice, dedicata alla produzione per il pubblico più giovane.

²⁶ Attiva soprattutto nei primi decenni del Novecento, come mostrano i risultati della ricerca condotta sull'Opac SBN, Anna Errera è stata soprattutto scrittrice per l'infanzia, anche come autrice di testi scolastici e di lettura per ragazzi.e, mentre l'attività di traduzione sembra più limitata.

²⁷ Tra le oltre cento opere scritte da Olga Visentini trovano spazio fiabe, racconti, filastrocche, poesie, romanzi storici e romanzi fantastici. Alla scrittura creativa per l'infanzia si affiancano le traduzioni e le riduzioni dei classici destinate a giovani lettori e lettrici – tra cui *La piccola Fadette* e *Alice nel paese delle meraviglie* per citare due esempi tratti dal nostro *corpus*.

²⁸ Maestra, direttrice didattica, ispettrice, ma soprattutto scrittrice, Angela Latini ha dedicato la sua vita al mondo dell'infanzia e della scuola. In particolare, l'attività letteraria inaugurata nel 1951 le è valsa il riconoscimento di vari premi letterari, tra cui il Premio Andersen Sestri Levante per due volte (1968, 1971).

che storicamente esista un legame certo tra scrittura e traduzione al femminile, anche in considerazione della pluralità di fattori, soprattutto editoriali, che regolano l'intero processo traduttivo. È tuttavia possibile, e forse anche lecito, sostenere che tra le due attività esistano una certa prossimità e continuità, dovute verosimilmente alle caratteristiche, anche puramente testuali, dei libri per il giovane pubblico: viaggiando e muovendosi tra questi due mondi, quello della scrittura creativa e quello della traduzione, la scrittrice-traduttrice permette a ciascuna delle due attività di uscirne arricchita, in un rapporto che ci piace pensare di mutuo arricchimento e scambio.

8. Le collane

Abbandonando momentaneamente una prospettiva di genere, ci soffermeremo brevemente su alcune considerazioni relative alla dimensione editoriale del classico per l'infanzia emerse dall'analisi dei dati, e ci concentreremo in particolare sulle collane di pubblicazione. La collana rappresenta infatti uno spazio paratestuale fondamentale in rapporto allo *status* di classico, dal momento che fornisce una prima indicazione a chi legge sui testi che acquisterà e leggerà: “le label de collection [...] est donc un redoublement du label éditorial, qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire” (Genette 2002: 27). Non va dimenticato inoltre che nel caso dei classici per l'infanzia, soprattutto in traduzione, è talvolta proprio la pubblicazione all'interno di una determinata collana a sancire il passaggio dalla letteratura per adulti alla letteratura per l'infanzia, decretando l'appropriazione del testo da parte del pubblico di lettori e lettrici più giovani e consacrando lo *status* di classico:

the paratext may have the effect of shifting a novel's target readership from one group of readers to another, sometimes regardless of the author's intentions. [...] With regard to the peritext [...] added in the translated versions, it is clear that it functions as a further filter for the novel, not only by offering a clear-cut reading angle but also by adapting it to a specific readership, which is preselected based on the novel's collocation in a specific series. (Pederzoli 2011b: 162-163)

La collana decreta quindi anche l'appartenenza dei testi alla categoria di classico, rafforzandone lo *status* e contribuendo alla loro canonizzazione (cfr. Capitolo 1), come si evince prendendo in considerazione i nomi delle collane e senza distinguere, ancora una volta, tra le diverse tipologie di destinatario (bambino, adulto, doppio destinatario) cui i testi si rivolgono. Il riferimento all'idea di classico e la persistenza di tale termine o di termini riconducibili all'alto valore letterario ed estetico dei testi, nonché al loro successo, forniscono quindi un'indicazione importante anche sul tipo di informazioni che si vogliono dare al lettore e alla lettrice e su quali caratteristiche del testo si vogliono sottolineare e mettere in luce, orientando in qualche modo la sua ricezione.

In particolare, è interessante notare se e quanto spesso la parola “classico”, sia come sostantivo sia come aggettivo, ricorra, nonché l'utilizzo di termini nei titoli delle collane che richiamano l'alto valore estetico e/o letterario dei testi pubblicati al loro interno. Più che una repertorizzazione dettagliata di tutte le collane in cui i testi sono stati pubblicati, lo scopo di tale analisi è individuare la frequenza di determinati termini che rinviano al concetto di classico e/o connessi allo *status* di classico che li caratterizza, come mostra la Figura 10.

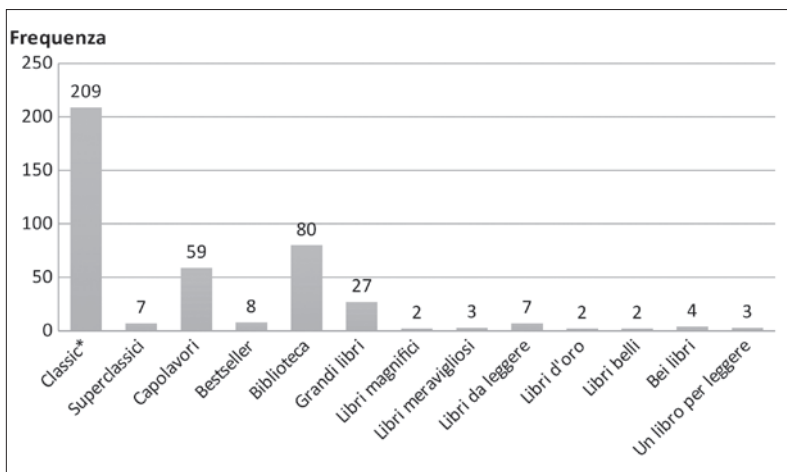


Figura 10. *Status* di classico e titoli delle collane.

Senza alcuna pretesa di completezza ed esaustività in merito alle collane di pubblicazione e ai loro nomi, è possibile quindi notare come

il termine “classico” ricorre 209 volte in totale e sia ripetuto 3 volte come aggettivo femminile singolare “classica” e ben 206 volte nella forma plurale “classici”, sia come aggettivo sia come sostantivo. A questi risultati si aggiungono poi le 7 occorrenze per “Superclassici” presenti nelle collane delle case editrici Rizzoli e Malipiero, mentre il termine “bestseller” ricorre 8 volte. Sempre tra i titoli delle collane, il sostantivo “capolavori” è presente 59 volte, di cui 31 occorrenze accompagnate dall’aggettivo “stranieri” e costituite dalle collane “Capolavori stranieri per la gioventù” (25 volte) e “Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana” (6 casi) della casa editrice Giunti Bemporad Marzocco. Significativo è anche l’uso degli aggettivi e delle espressioni che in queste collane qualificano e specificano il più generico sostantivo “libro”: “grandi” (27 volte), “meravigliosi” (3), “magnifici” (2), “bei” (4), “belli” (2), “da leggere” (7), “d’oro” (2), e infine l’espressione “un libro per leggere” (3). In questi casi la specificazione tende quindi sempre a sottolineare l’alto valore estetico e letterario del testo e/o la necessità di leggerlo, ribadendo quindi l’importanza del testo come parte di una biblioteca ideale e fondamentale e la cui lettura si conoscerebbe quindi come imprescindibile²⁹.

Particolarmente importante è infatti anche l’utilizzo del sostantivo “biblioteca” nei titoli delle collane, con il quale si vuole quasi certamente fare riferimento alla biblioteca “ideale”, “di base” e, di conseguenza, a quei testi che appartengono al supposto canone della letteratura per l’infanzia. In questa prospettiva, il sostantivo è accompagnato dall’aggettivo “classica” in 3 occasioni, mentre in 6 casi è seguito dall’espressione “dei classici” e in 3 preceduto da “classici” nell’espressione “classici in biblioteca”; 13 volte si ripete come “biblioteca dei ragazzi”, 5 come “biblioteca per ragazzi” e 3 come “biblioteca degli anni verdi”. In 4 occasioni viene infine definita “ideale” e in 4 è preceduto da “la mia prima biblioteca”, cui si aggiungono i 3 casi in cui si parla di “Piccola

²⁹ La lettura effettiva di tali testi entra in stretta correlazione con la libertà di scelta del giovane pubblico e i suoi margini di manovra rispetto alla selezione operata invece dall’adulto. Stevenson (1997) evidenzia, ad esempio, come un classico per essere tale deve essere acquistato, ma non necessariamente letto dal giovane pubblico contemporaneo; anche un classico che non viene letto può continuare a essere associato all’infanzia e il suo *status* di classico rafforzato dal mondo adulto, sebbene non sia chiaro quanto a lungo tale situazione possa durare (120-121).

biblioteca illustrata” e l’unico caso di “Piccola biblioteca dell’immaginario”.

Non va infine dimenticata la presenza di collane il cui nome non fa espressamente riferimento allo *status* di classico dei testi pubblicati al loro interno, ma di fatto consacrate a tale categoria. Esempi di tale tipologia all’interno dell’editoria per ragazzi sono la collana “Corticelli” della Mursia, “I Delfini” delle case editrici Fabbri, Bompiani, Rizzoli e la serie “I birilli” di AMZ e De Agostini.

La collana di pubblicazione, soprattutto nel caso delle edizioni destinate al pubblico dei lettori e delle lettrici più giovani, come è emerso dall’analisi, tende quindi a sottolineare e rafforzare lo *status* di classico di tali testi. In questa funzione e in quanto istanza legittimatrice si rivolge pertanto prevalentemente all’adulto-mediatore che svolge un ruolo importante anche nella definizione di un supposto canone della letteratura per l’infanzia (Lundin 2004; Stevenson 1997; cfr. Capitolo 1).

9. Classico, genere, destinatario e (ri)traduzione: il caso di *Alice in Italia*

Al termine del lavoro di analisi quantitativa, prima di passare alla presentazione del *corpus* su cui è stata condotta l’analisi testuale, ci sembra opportuno soffermarci brevemente sul caso delle traduzioni italiane di *Alice*, in quanto offrono spunti di riflessione interessanti in merito ai nodi principali intorno ai quali è stata sviluppata l’analisi del database, a partire proprio dalla dimensione di genere. Pubblicato nel 1865, il romanzo di Lewis Carroll nasce come testo per bambini, e, affermandosi dapprima come classico per l’infanzia ed entrando successivamente a far parte anche del canone per adulti. Analizzando i dati raccolti nel database, è possibile individuare alcune tendenze nella traduzione e ricezione del testo in Italia che potrebbero essere imputate proprio a questo passaggio dalla letteratura per l’infanzia alla letteratura per adulti, e quindi a un cambiamento, o meglio a un ampliamento, del destinatario.

Una prima considerazione che sembra emergere osservando i dati riguarda proprio il genere di chi traduce. Ben consapevoli che tali aspetti andrebbero ulteriormente approfonditi, è possibile tuttavia rilevare una chiara tendenza nell’evoluzione quantitativa delle traduzioni realizzate

da donne e da uomini, come mostrano le Tabelle 8 e 9. Prendendo in considerazione solo la prima pubblicazione di una (nuova) traduzione, si registra infatti un aumento più consistente delle versioni maschili rispetto a quelle femminili. All'inizio del periodo di riferimento della ricerca, le traduzioni realizzate da donne (5) superano quelle a opera di uomini (2). Nei due ventenni successivi si raggiunge una sostanziale parità (6 traduzioni maschili e 7 femminili per il periodo 1951/1970 e 7 traduzioni maschili e 8 femminili per gli anni 1971/1990). L'ultimo periodo vede invece un'inversione di tendenza e un capovolgimento della situazione iniziale: le traduzioni maschili superano quelle femminili, sebbene la distanza sia ridotta (12 contro 10). Se in termini assoluti di nuove traduzioni realizzate il divario tra donne e uomini rimane contenuto, diverso è il caso del totale delle traduzioni pubblicate per il periodo di riferimento della ricerca (Tabella 9). A partire dagli anni Cinquanta si registra un costante aumento nella pubblicazione di traduzioni realizzate da uomini, che diventano quasi il doppio negli ultimi due ventenni. Possiamo quindi ipotizzare, osservando i dati e le tendenze appena descritte, che il genere di chi traduce possa essere in qualche modo legato anche al prestigio del testo. Fino a quando *Alice* è rimasto solo un classico per ragazzi, era "lecito" e opportuno affidarne la traduzione alle donne. Con il progressivo ingresso nel canone per adulti si è ritenuto più appropriato che a tradurre il testo fosse un uomo, meglio ancora se il traduttore godeva già di un certo prestigio e fama letteraria, come nel caso, ad esempio, di Aldo Busi³⁰, Roberto Pumini e Masolino d'Amico. Sebbene un aumento delle traduzioni realizzate da uomini e della loro ripubblicazione, soprattutto nell'ultimo ventennio, sia in linea con la tendenza generale registrata nella ricerca

³⁰ In uno studio sulle versioni italiane di *Alice* che indaga l'influenza degli elementi paratestuali sulla ricezione dell'opera di Carroll in Italia, Wardle (2012) si sofferma in particolare sulla traduzione di Busi, una delle più fortunate dal punto di vista commerciale, ma anche una delle più controverse. Nella sua analisi, Wardle mette in luce come la reputazione di chi traduce possa agire come elemento paratestuale, condizionando la lettura del testo tradotto, e quindi la sua ricezione all'interno della lingua-cultura di arrivo. Secondo la studiosa, la fama di Busi come scrittore e, soprattutto, come provocatore e come personaggio mediatico che fa scandalo porta con sé una serie di associazioni che vengono trasferite, quasi inevitabilmente, alla sua traduzione di *Alice*.

(cfr. Tabella 1 e Tabella 2), il caso delle traduzioni di *Alice* ci sembra contraddistinguersi proprio per questo legame tra il genere di chi traduce e lo *status* letterario dell'opera.

Periodo	TRAD M	TRAD F	TRAD NA	TRAD indeciso	Dati mancanti	Totale
1930/1950	2	5	1	0	0	8
1951/1970	6	7	1	1	0	15
1971/1990	7	8	5	1	1	22
1991/2013	12	10	4	1	1	28
<i>Totale</i>	27	30	11	3	2	73

Tabella 8. Traduzioni *Alice* per genere e prima pubblicazione.

Periodo	TRAD M	TRAD F	TRAD NA	TRAD indeciso	Dati mancanti	Totale
1930/1950	4	6	1	0	0	11
1951/1970	18	16	1	3	0	38
1971/1990	43	23	5	8	1	80
1991/2013	67	37	4	4	1	113
<i>Totale</i>	132	82	11	15	2	242

Tabella 9. Totale traduzioni *Alice*.

Le conseguenze del passaggio dalla letteratura per ragazzi.e alla letteratura per adulti interessano anche una sorta di differenziazione nel processo traduttivo e nel percorso editoriale delle traduzioni a seconda del destinatario, con una certa difficoltà a trovare edizioni integrali per l'infanzia. Da una parte si hanno infatti un numero limitato di traduzioni ripubblicate all'infinito da case editrici per ragazzi.e o in collane per giovani lettori e lettrici, dall'altra una quantità maggiore di versioni palesemente rivolte a un pubblico adulto. Inoltre, come emerso chiaramente in fase di mappatura delle traduzioni e di analisi del database, mentre per il pubblico più giovane abbondano adattamenti, nelle forme più disperate, e riscritture, le traduzioni concepite specificamente per loro sono difficili da trovare, come se il testo fosse stato indirizzato dal mondo editoriale su due binari distinti, riservan-

do agli adulti la versione integrale del testo e destinando a bambini e bambine solo versioni adattate, riscritte, abbreviate, sulle quali spesso è stato compiuto un lavoro di natura più commerciale e editoriale che letteraria. Scenario che apre ulteriori spazi di riflessione per futuri lavori in cui indagare cosa venga tagliato, nonché chi operi tali tagli e con quali finalità, ad esempio se si possano riscontrare casi di censura. È lecito supporre che tale situazione di differenziazione della produzione in base al destinatario possa essere dettata dalla storia stessa della ricezione del testo in Italia ed essere dovuta, in particolare, alla sua canonizzazione come classico per adulti, con tutte le conseguenze che il passaggio dalla letteratura per l'infanzia a quella per adulti comporta.

10. Il *corpus* per l'analisi testuale: la costruzione e i criteri di selezione

Il lavoro di mappatura delle traduzioni italiane pubblicate a partire dagli Trenta per gli otto testi individuati come classici e ampiamente illustrato nei paragrafi precedenti ha fornito un solido fondamento per la costruzione del *corpus* destinato all'analisi testuale. A partire dai testi inizialmente considerati sono stati infatti estratti tre *case study* specifici da sottoporre a un lavoro di analisi qualitativa delle traduzioni, secondo i criteri che verranno illustrati di seguito. Il *corpus* risulta pertanto composto da tre testi di partenza (*La petite Fadette* di George Sand, *Poil de Carotte* di Jules Renard e *The Secret Garden* di Frances Hodgson Burnett) e una selezione di 15 traduzioni italiane pubblicate tra il 1930 e il 2013.

10.1 La scelta dei testi di partenza

La decisione di concentrarsi su un *corpus* ristretto rispetto ai testi inizialmente considerati nasce dall'esigenza di poter condurre un attento lavoro di analisi testuale su un *corpus* non eccessivamente vasto ed equilibrato.

Da un punto di vista temporale-cronologico, i tre testi tracciano un'evoluzione all'interno del periodo di produzione di riferimento scelto (metà Ottocento - primi del Novecento). *La petite Fadette* viene infatti pubblicato nel 1849, *Poil de Carotte* nel 1894 e *The Secret Garden* nel 1911. I classici scelti ci sembrano così rappresentativi del periodo,

spaziando da un limite temporale all'altro e non concentrandosi in un unico momento.

Per quanto riguarda la loro scelta in base alla lingua, sono intervenuti più fattori. Dovendo operare una selezione tra i testi in lingua inglese, si è pensato di escludere *Alice* e *Little Women*, in quanto già ampiamente studiati e trattati come classici. Il romanzo di Alcott, inoltre, è già stato oggetto di studi da una prospettiva di genere, sebbene questi abbiano privilegiato l'aspetto letterario del testo e in misura minore la sua traduzione. Dal momento che *Anne of Green Gables* è stato tradotto in Italia solo a partire dagli anni Ottanta, il testo non permetteva un'analisi che coprisse l'intero periodo di riferimento della ricerca. La scelta finale è stata quindi quella di considerare solo *The Secret Garden*, testo altrettanto interessante, come si avrà modo di mostrare. Diversa era invece la situazione per la lingua francese, in cui ci si trovava ad avere romanzi con protagonisti maschili e un solo caso in cui il personaggio principale era femminile, vale a dire *La petite Fadette* di George Sand. Anche in considerazione dell'importanza dell'autrice, si è deciso di analizzare le traduzioni italiane del testo, ritenendo che il loro studio potesse rivelarsi interessante. L'ultimo testo che compone il *corpus* è *Poil de Carotte* scelto prevalentemente per la natura anticonvenzionale del suo personaggio, che contrasta con l'immagine angelica e idealizzata del bambino come puro e innocente (cfr. Campo 2007), come si avrà modo di sottolineare.

Un'omogeneità di fondo del *corpus* ci sembra possa essere inoltre rintracciata proprio nei personaggi protagonisti delle storie narrate e in una sorta di loro anticonvenzionalità rispetto a modelli più didascalici che forniscono un'immagine della brava bambina e del bravo bambino con cui la lettrice e il lettore dovrebbero identificarsi. A tal proposito occorre specificare che *Poil de Carotte*, ma anche *La petite Fadette*, nascono come testi per adulti e solo successivamente vengono adottati dall'editoria per l'infanzia, un percorso condiviso con altri classici, come *La guerre des boutons* (cfr. Pederzoli 2011b). Nei tre romanzi considerati nessuno dei protagonisti si conforma alla già menzionata immagine romantica e idealizzata del bambino puro e innocente.

In *The Secret Garden*, Mary è una bambina brutta, scontrosa, dispotica, egoista, mentre suo cugino Colin è un bambino malato, isterico e altrettanto dispotico ed egoista: "the children in *The Secret Garden* break

with the old expectations of being quiet and obedient. [...] Mary and Colin are not portrayed as beautiful, perfect children but are initially unlikable and unattractive” (Parson 2002: 253). La presentazione di Mary, che rappresenta l'incipit del romanzo, rende immediatamente evidente la distanza di Mary rispetto a certi modelli, soprattutto femminili:

When Mary Lennox was sent to Misselthwaite Manor to live with her uncle everybody said she was the most disagreeable-looking child ever seen. It was true, too. She had a little thin face and a little thin body, thin light hair and a sour expression. Her hair was yellow, and her face was yellow because she had been born in India and had always been ill in way or another. (Burnett 1911: 1)³¹

A questa prima descrizione fisica si aggiungono poi vari passaggi in cui si delinea e precisa il suo carattere. Ci viene così detto, ad esempio, che Mary è “as tyrannical and selfish a little pig as ever lived” (2), che non è “an affectionate child and had never cared much for any one” (6-7), che ha “unhappy, disagreeable ways” (19) e “imperious little Indian ways” (33), che è abituata a fare ciò che vuole, senza preoccuparsi di chiedere il permesso, che è particolarmente irascibile e suscettibile, che pretende di essere vestita, che picchiava e insultava la sua *ayah* in India, e così via. Foster e Simons (1995) sottolineano come

[t]he introduction to Mary Lennox as an unfeminine little girl emphasizes the transgressive aspects of her role, and the opening words of the novel [...] are deliberately deflationary, deconstructing past fictional models of idealized childhood and of conventional heroism. Unlike the pretty, charming and adored Sara Crewe, the little princess of Burnett's earlier novel, Mary is plain, sallow, graceless and badly dressed. Nor

³¹ Tutte le citazioni da *The Secret Garden* contenute nel capitolo sono tratte dalla stessa edizione e verranno indicate di seguito riportando solo il numero di pagina.

does she have the dynamism of the tomboy which so attracts readers' sympathies in *Little Women* and *What Katy Did*. (179)

L'aggettivo che sembra qualificare e definire Mary più di ogni altro è tuttavia "contrary", tanto da essere parte integrante del soprannome che la accompagna per tutto il romanzo: "Mistress Mary Quite Contrary" (12). L'aggettivo in questione viene infatti ripetutamente utilizzato per indicare lo stato d'animo di Mary: "Mistress Mary arrived at Misselthwaite Manor and she had perhaps never felt quite so contrary in all her life" (29), "[she] wore her 'quite contrary' expression" (44), "Mary had worn her contrary scowl for an hour after that" (68), "she began to feel hot and as contrary as she had ever felt in her life" (126), "Mistress Mary felt quite contrary" (183), solo per fornire qualche esempio. La "contrariness" può quindi essere considerata una caratteristica che contraddistingue Mary, allontanandola dall'idea e dal modello di femminile accettati e desiderabili all'inizio del Novecento:

Mary does not exhibit the accepted qualities of young girls under patriarchal rule but rather characteristics of strong, independent women. Because of her unorthodox upbringing, Mary has developed initiative and qualities of leadership that enable her to make decisions and follow them through. It is precisely because of her disobedience of male edicts that she discovers the garden as well as the source of the mysterious, nighttime crying. Her bluntness, obstinance, initiative, and contrariness are empowering. [...] Mary differs from the accepted notions of the feminine at the time. She is independent and defiant, delights in books rather than dolls, and thrives on exercise and the outdoors rather than in enclosed domestic spaces. (Parsons 2002: 262)³²

³² Cfr. Foster, Simons (1995: 180-181) che sottolineano queste stesse caratteristiche.

Sorta di doppio e specchio di Mary (Foster, Simons 1995), pallido, malato, viziato e vittima di terribili crisi isteriche, prima di essere trasformato in un bambino sano dal potere salvifico del giardino e della natura, Colin ha un atteggiamento dispotico e dittatoriale nei confronti degli altri, tanto che Mary lo paragona a un giovane Rajah che ha visto in India³³. Parsons (2002) nota come, in effetti, “references to Colin relate to royalty, aristocracy, or the priesthood, the elite within patriarchal society” (259) e come la sua tendenza autoritaria si manifesti principalmente attraverso il discorso: “Colin employs speech [...] to dictate, intimidate, and dominate. His speech is authoritarian, reflecting his status in the patriarchal manor” (259). Adottando una prospettiva di genere, Foster e Simons (1995) sottolineano ancora come “[t]he characterization of young boys in *The Secret Garden* if anything conforms more to a stereotypic female than to a male model of development and it could be argued that Dickon and Colin are used to illustrate respectively positive and negative aspects of femininity” (183). La malattia di Colin, per larga parte immaginaria, e le sue ripetute crisi isteriche, secondo le studiose, ricordano e sono assimilabili alle “classic nineteenth-century versions of female frailty”, al “chronic invalidism” delle donne vittoriane e all'altra classica malattia ritenuta strettamente femminile, l'isteria (Foster, Simons 1995: 183-185). Colin deve quindi essere ricondotto a un comportamento socialmente accettabile (e maschile), deve conformarsi alle aspettative e alle norme sociali, deve essere “socialized out of this negative femininity” (Foster, Simons 1995: 186). Contrapposto a Colin, Dickon incarna invece una serie di tratti femminili positivi, associati prevalentemente alla figura materna. Presentato come una sorta di dio Pan, in grado di incantare gli animali e di entrare in connessione con la natura, Dickon mostra infatti caratteristiche e qualità con una forte connotazione femminile: “mothering, protective nurturance, tenderness and nature” (Foster, Simons 1995: 188; cfr. Parsons 2002).

³³ Secondo Foster e Simons (1995: 181-182), “in drawing attention to the similarities between the two children rather than emphasizing their gendered differences, the novel continues the subversion of gender stereotyping seen in the conceptualization of Mary’s character”. Per le due studiose, Colin funge da alter ego di Mary, permettendole di confrontarsi nella realtà con quegli aspetti che inizialmente non riconosce.

Anche Fadette, protagonista dell'omonimo romanzo di George Sand, si contraddistingue innanzitutto per un aspetto fisico che non corrisponde alle attese della società e ne causa la condanna da parte della comunità³⁴:

la petite fille de la mère Fadet qu'on appelait dans le pays la petite Fadette, autant pour ce que c'était son nom de famille que pour ce qu'on voulait qu'elle fût un peu sorcière aussi. Vous savez tous que le fadet ou le farfadet, qu'en d'autres endroits on appelle aussi le follet, est un lutin fort gentil, mais un peu malicieux. On appelle aussi fades les fées auxquelles, du côté de chez nous, on ne croit plus guère. Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie. C'était un enfant très causeur et très moqueur, vif comme un papillon, curieux comme un rouge-gorge et noir comme un grelet. (Sand 2003: 62)³⁵

A partire da questa prima descrizione di Fadette, Radulescu (2000) sottolinea proprio i tratti principali di anticonvenzionalità del personaggio in rapporto alla rappresentazione del femminile:

La petite Fadette, qui est une fillette farfadette et follette, est définie selon des traits contradictoires: gentillesse et malice, petitesse et hardiesse, légèreté [sic] aérienne des papillons et des oiseaux, ironie et curiosité, noirceur des grelets. C'est un être contradictoire,

³⁴ Nell'introduzione alla traduzione di Alexandre Calvanese per l'edizione Neri Pozza (2014), Daria Galateria sottolinea le somiglianze tra Fadette e l'autrice, ad esempio "anche lei da ragazzina, quando ancora si chiamava Aurore Dupin, era nera come un grillo, e troppo intelligente e sconsiderata per il contado. Anche lei allevata nel Berry, nel cuore della Francia, da una nonna che le lascerà un'eredità importante. Anche Aurore era considerata un maschiaccio" (Galateria 2014: 10).

³⁵ Tutte le citazioni da *La petite Fadette* contenute nel capitolo sono tratte dalla stessa edizione e verranno indicate di seguito riportando solo il numero di pagina.

complexe, androgyne, qui défe toute image conventionnelle de la petite fille de campagne, de la jolie petite fille de la littérature romantique, et de la femme-enfant idéalisée par les poètes. (38)

Su Fadette grava inoltre una cattiva reputazione, legata alla sua famiglia (vive con la nonna considerata un po' strega e con il fratello disabile, dopo che sua madre li ha abbandonati per seguire i soldati e suo padre è morto), ma anche al suo comportamento. Ritenuta un po' strega anche lei, marginalizzata dalla società, Fadette, chiamata dagli abitanti del paese "grelet", grillo, reagisce infatti alle aggressioni e alle discriminazioni che subisce vendicandosi verbalmente, insultando e sbeffeggiando gli altri. Fadette, ci dice Sand, è "une fille qui paraissait avoir plus d'esprit que de bonté, et dont les vilaines manières ne plaisaient point, même à ceux qui s'en amusaient" (100). L'atteggiamento della ragazza finisce così per rafforzare il comportamento ostile e offensivo della comunità e crea un circolo vizioso (cfr. Leinen 2005: 381). Come sottolinea Leinen (2005), proponendo un'interpretazione del romanzo come testo di critica sociale opposta alla sua ricezione tradizionale come idillio campestre, romantico e sentimentale³⁶, la "colpa" più grande di Fadette è dunque quella di non conformarsi alle norme, alle convenzioni e alle aspettative della società: "son plus grand défaut reste de ne pas correspondre aux normes de la société et à l'image d'une jeune fille bien éduquée. [...] Pour réussir, il faut se conformer à la norme, et tant que Fadette garde son apparence et ses habitudes inconvenables, elle dispose d'une mauvaise renommée" (Leinen 2005: 382). Sarà proprio Landry, uno dei due gemelli Barbeau di cui Fadette si innamora e con cui si sposerà alla fine del romanzo, a elencarle tutti

³⁶ Dopo aver sottolineato come sulla ricezione tradizionale del romanzo abbia influito anche il suo ingresso nella letteratura per ragazzi.e (Leinen 2005: 376-377), nelle conclusioni Leinen scrive: "Loin d'être un roman champêtre naïf, [...] cette œuvre possède une dimension critique cachée par le développement rassurant des amants. Dans cette perspective, *La Petite Fadette* se situe dans la tradition des romans sociaux de Sand, même si son jugement négatif de la société se présente maintenant d'une façon moins directe. Il se cache plutôt derrière une stratégie narrative ambivalente qui dirige la réception du roman et de son message" (2005: 388).

i suoi difetti dal punto di vista del paese “afin de la sensibiliser à son outrage aux bonnes mœurs” (Leinen 2005: 383):

tu n’as rien d’une fille et tout d’un garçon, dans ton air et dans tes manières; [...] tu ne prends pas soin de la personne. Pour commencer tu n’as point l’air propre et soigneux, et tu te fais paraître laide par ton habillement et ton langage. [...] Tu montes sur les arbres comme un vrai chat-écurieux, et quand tu sautes sur une jument, sans bride ni selle, tu la fais galoper comme si le diable était dessus. C’est bon d’être forte et leste; c’est bon aussi de n’avoir peur de rien, et c’est un avantage de nature pour un homme. Mais pour une femme trop est trop [...]. Tu as de l’esprit et tu réponds des malices qui font rire ceux à qui elles ne s’adressent point. C’est encore bon d’avoir plus d’esprit que les autres; mais à force de le montrer, on se fait des ennemies. Tu es curieuse, et quand tu as surpris les secrets des autres, tu les leur jette à la figure bien durement, aussitôt que t’as à te plaindre d’eux. [...] Enfin, que tu sois sorcière ou non [...] tu cherches à le paraître pour effrayer ceux qui te fâchent. (122-123)

Di fronte a questi comportamenti non convenzionali, sintetizza efficacemente Leinen (2005), “ce qu’on lui reproche, c’est son manque de conformité et son désir de se défendre contre les agressions” (384). Fadette, “rien d’une fille et tout d’un garçon”, mostra quindi caratteristiche maschili (intelligenza, intraprendenza, forza) che, come le fa notare Landry, su di lei diventano difetti.

Una lettura più apertamente femminista non può che sottolineare in positivo tutti questi aspetti di non conformità e anticonvenzionalità, come nella (ri)lettura di Witkin (1990): “she is distinguished by her verbal skills, her curiosity and her lack of physical charm, which are all opposites of traditional feminine attributes” (63). Fadette è intelligente, indipendente, razionale, forte, caratteristiche generalmente associate al maschile piuttosto che al femminile, e, nota Radulescu (2000), “comme toujours, depuis Médée, quand une fille/femme sort du commun par son intelligence et son indépendance, on la soupçonne de

sorcellerie et de relations avec le diable” (42-43). Fadette, che non cerca di conformarsi alle aspettative della società, diventa l'Altro che la comunità caccia e punisce compatta (Radulescu 2000: 46). Secondo Radulescu (2000), l'intelligenza razionale, la saggezza, l'indipendenza e la pazienza forniscono tuttavia a Fadette le risorse intellettuali ed emotive per essere sovversiva all'interno della comunità e rovesciare le norme, senza essere sacrificata come accade solitamente alle streghe (45). Attraverso il suo personaggio Sand denuncia e combatte l'ipocrisia e l'ingiustizia di una società che giudica le persone in base all'apparenza e alla classe sociale. E Fadette supera le barriere sociali facendo innamorare di sé sia Landry sia l'altro gemello Sylvinet, socialmente più elevati. Per Radulescu (2000), anche in questo caso, “Fadette défie le modèle de la femme-enfant, frivole, ou faite exclusivement pour le mariage, de la femme comme être irrémédiablement ‘irrationnel’” (46), conquistandoli grazie alla sua intelligenza, gentilezza e saggezza. Landry si innamora di Fadette durante lunghe chiacchierate notturne e passeggiate nella natura, in cui la ragazza gli insegna a non giudicare dalle apparenze e ad amarla per quello che è. La loro relazione è quindi profondamente intellettuale prima che sessuale (Witkin 1990: 64). Di fronte a questo sovvertimento, la conclusione del romanzo, con la progressiva integrazione sociale di Fadette e l'idillio finale del matrimonio con Landry, sembra in aperta contraddizione con le pagine precedenti. In realtà, Fadette si conforma solo apparentemente alle norme sociali: il suo aspetto esteriore cambia e la rende accettabile e accettata dalla società, mentre le sue caratteristiche “interne”, le sue convinzioni etiche e morali rimangono intatte e immutate. Nell'epilogo convenzionale del romanzo, non sacrifica se stessa, né la sua indipendenza, “elle s'est fait aimer pour son essence et en dépit de son apparence” (Radulescu 2000: 48). Come sottolinea Witkin (1990), Fadette “[is] truly unorthodox, because she retains her masculine qualities of intelligence, independence and strength, while becoming fully female, as a wife and eventually a mother. She does not try to eradicate her femininity to equal men, but rather claims both the masculine and the feminine at the end” (64). Nella prefazione che accompagna l'edizione pubblicata da Gallimard Jeunesse nel 2003, tanto il romanzo quanto il personaggio di Fadette vengono del resto presentati al pubblico di giovani lettrici e lettori in una chiave simile alle letture appena illustrate:

Emportée par son amour de la justice, George Sand a fait de cette “bergerie” qu’elle voulait ou disait inoffensive un vibrant plaidoyer pour l’égalité sociale, en même temps qu’elle a esquissé un étonnant personnage de femme, celui de Fadette, “sage rebelle”, courageuse et fière, non sans une pointe d’insolence. C’est elle, une fois mariée, qui mènera son ménage et imposera ses idées généreuses. (Sand 2003: 9)

L’ultimo personaggio protagonista dei romanzi considerati è Pel di Carota, “bambino perseguitato, non amato, vittima di chi lo ha generato” (Campo 2007: 157), regalatoci dalla penna di Jules Renard. Già da queste prime parole, prese in prestito dalla postfazione di Rossana Campo, emblematicamente intitolata “Non tutti hanno la fortuna di essere orfani!”, appare evidente che anche in questo caso ci troviamo di fronte a un’immagine dell’infanzia tutt’altro che idilliaca. Presentando il testo e la sua traduzione, Campo precisa infatti come all’origine del libro vi sia, oltre al desiderio di vendetta di Renard nei confronti della madre, il cui doppio letterario è la terribile Madame Lepic, anche una chiara e precisa motivazione letteraria. Renard viene cioè spinto a scrivere dalla “voglia di andare contro i luoghi comuni, le convenzioni narrative sull’infanzia e i buoni sentimenti ad essa legate, così in uso nella narrativa fino a quel momento” (Campo 2007: 158). “Il libro”, prosegue quindi Campo, “è anche un sasso scagliato contro [l]’immagine angelica del bambino, che deve essere sempre innocente, felice, coi capelli biondi e il sorriso dolce, i piedi teneri e puri” (Campo 2007: 158). Pel di Carota è invece tutt’altro che un angelo e sembra essere quanto di più lontano possa esserci da questa immagine:

è una testa matta, coi capelli rossi, un bambino ombroso, infelice, cattivo, spione, invidioso, bugiardo, a un passo dal suicidio, persecutore di animaletti domestici, pieno di pidocchi, coi piedi inguardabili per la sporcizia. E anche ubriacone precoce [...]. Anche un po’ lussurioso, Peldicarota, coi suoi tentativi di avances alla piccola Mathilde, e autolesionista [...]. Un figlio che frega i soldi alla madre, un piccolo sporcaccione che fa

pipì a letto e cacca fra gli alari del caminetto, eccetera. Insomma, Renard mette in scena gli istinti dei bambini, i veri istinti che prima di lui la letteratura ha sempre tenuto nascosti. (Campo 2007: 158)

La presentazione di Campo ricalca perfettamente il ritratto tracciato da Renard nel testo, un ritratto che prende forma e si arricchisce man a mano che il romanzo procede. Pel di Carota e gli altri personaggi non ci vengono infatti descritti dall'autore come accade tradizionalmente, ma prendono vita e si precisano attraverso la narrazione che procede “per brevi sequenze, a volte quasi delle istantanee, rapide scene quotidiane scritte in economia di parole. Bozzetti che riescono a restituire con pochi tratti personaggi, luoghi, modo di essere e di sentire di ciascuno di loro” (Campo 2007: 161). Renard non ci fornisce informazioni precise e descrizioni dettagliate di luoghi e personaggi, eppure questi ultimi emergono in modo netto, chiari, vivi e vividi. Così come la crudeltà della madre, Madame Lepic, emerge in tutta la sua potenza negli episodi che la vedono protagonista, allo stesso modo Pel di Carota si delinea attraverso le sue azioni e le scelte messe in atto spinto dall'ingegno e dalla furbizia. La descrizione iniziale, nel primo capitolo, si limita a poche parole: “Elle [Madame Lepic] donne ce petit nom d'amour à son dernier-né, parce qu'il a les cheveux roux et la peau tachée” (Renard 1979: 33)³⁷. È attraverso il racconto delle esperienze e delle avventure di Pel di Carota, dei suoi sogni e dei suoi pensieri che l'immagine del personaggio affiora chiaramente dalle pagine. A mitigare la descrizione precedente, che ritrae Pel di Carota nei suoi istinti più bassi e nei suoi aspetti meno convenzionali, Campo sottolinea anche che “l'immagine di Peldicarota che si compone alla fine del libro è quella di un essere sicuramente solo e introverso, ma anche delicato, sensibile, pieno di slanci, tutti incompresi, male interpretati, che finiscono puntualmente per ritornargli indietro come boomerang malvagi” (Campo 2007: 159).

I ritratti dei protagonisti dei romanzi appena tracciati mostrano come, pur nelle innegabili differenze che presentano, i personaggi siano ac-

³⁷ Tutte le citazioni da *Poil de Carotte* contenute nel capitolo sono tratte dalla stessa edizione e verranno indicate di seguito riportando solo il numero di pagina.

comunati da alcuni tratti, legati principalmente a un mancato allineamento alle norme e alle aspettative sociali prevalenti. Mary, Colin, Dickon, Fadette e Pel di Carota sono bambine e bambini, ragazze e ragazzi lontani da un'immagine idealizzata, idilliaca, angelica e innocente dell'infanzia. Questa vicinanza tra i personaggi ci sembra possa assicurare al *corpus* una certa omogeneità e quindi una certa comparabilità tematica.

10.2 La selezione delle traduzioni italiane 1930-2013

Nella scelta delle traduzioni, il bilanciamento e la comparabilità del *corpus* si sono imposti come esigenze fondamentali. In particolare, la scelta del "soggetto traduttore" si è rivelata estremamente importante: sebbene la traduzione al femminile costituisca il punto di interesse centrale, non si può tuttavia ignorare il punto di vista maschile; alle traduzioni femminili che costituiscono il focus principale, si accompagnano necessariamente anche traduzioni maschili, presenti tuttavia in numero minore.

Per ciò che concerne il destinatario, si è deciso di privilegiare, quando possibile, le edizioni rivolte a un destinatario bambino. Sebbene i classici per l'infanzia siano generalmente testi *crossover*, dal momento che la ricerca è incentrata sulla letteratura destinata al giovane pubblico, è stato ritenuto più logico e coerente scegliere, salvo eccezioni, edizioni e versioni per il pubblico più giovane, tralasciando quelle espressamente rivolte al destinatario adulto.

Un ulteriore parametro che ha guidato la scelta è stato quella che abbiamo chiamato "presenza editoriale" delle traduzioni, aspetto per il quale si è rivelata fondamentale la mappatura delle traduzioni, nonché il lavoro di analisi quantitativa del database. Si è reputato infatti sensato prendere in considerazione una data traduzione qualora questa sia stata ripubblicata costantemente, poiché è presumibile che dal punto di vista della ricezione dell'opera il testo abbia avuto un impatto maggiore di altri. Sempre sulla base del lavoro condotto sul database, si è deciso che in alcuni casi, a parità degli altri parametri, potesse essere interessante prendere in considerazione le traduzioni a opera di figure editoriali importanti, impegnate cioè a vari livelli nel mondo editoriale per l'infanzia, non sempre e non solo come autrici, ma anche in veste di editor, nella direzione di collane, ecc. Tali casi peculiari posso-

no infatti rivelarsi utili per considerare il legame con la produzione “di genere” contemporanea.

Per quanto attiene al genere di chi traduce, criterio essenziale e fondamentale, visti gli obiettivi della ricerca, si è cercato di raggiungere quanto più possibile un bilanciamento, un equilibrio e una comparabilità tra le versioni, come già ampiamente sottolineato. La necessità di una certa elasticità tra i vari periodi di appartenenza delle traduzioni nasce dalla consapevolezza che la suddivisione in ventenni di riferimento è puramente arbitraria e convenzionale e legata alle esigenze della ricerca. Tale elasticità è inoltre volta a privilegiare la comparabilità delle versioni, superando così un dogmatico rispetto della scansione temporale proposta.

Infine, per quanto riguarda le case editrici, si è deciso di non operare alcuna distinzione né in base alla dimensione né in base all'importanza all'interno del campo editoriale, evitando quindi di utilizzare tali parametri come criterio discriminante. Se dal punto di vista della ricezione è in effetti plausibile ipotizzare che le traduzioni pubblicate da case editrici maggiori possano aver avuto un impatto più significativo rispetto a testi editi da case editrici minori, considerando la particolare prospettiva di genere adottata nella ricerca, si è tuttavia deciso di ignorare una simile distinzione, poiché in questo campo, soprattutto nella produzione contemporanea, spesso sono proprio gli editori minori che intraprendono progetti editoriali in cui viene prestata attenzione alle tematiche di genere.

Sulla base dei criteri appena illustrati, il *corpus* di analisi ha così preso forma e la sua composizione verrà presentata nei prossimi paragrafi, seguendo l'ordine di presentazione dei personaggi adottato in precedenza.

10.2.1 *The Secret Garden e le sue versioni italiane*

Pubblicato nel 1911, *The Secret Garden* (*Il giardino segreto*) è considerato uno dei romanzi più famosi di Frances Hodgson Burnett, insieme a *Little Lord Fauntleroy* (*Il piccolo Lord*, 1886) e *A Little Princess* (*La piccola principessa*, 1905). Nella prefazione alla Norton Critical Edition, Gretchen Holbrook Grezina (2006) sottolinea come sia stato l'enorme successo di pubblico, generazione dopo generazione, a consacrarlo come classico; un successo ininterrotto e universale, tanto che “it has

been translated into nearly every language, and reworked into plays and films” (2006: ix).

The Secret Garden racconta la storia di Mary e Colin e il loro processo di maturazione e formazione all'interno del giardino. Rimasta orfana a causa di un'epidemia di colera, Mary Lennox, una bambina di dieci anni dall'aspetto poco grazioso, egoista e scontrosa, nata in India da genitori inglesi, viene affidata allo zio Archibald Craven e si trasferisce in Inghilterra. Nella misteriosa ed enorme dimora di Misselthwaite, immersa nella brughiera dello Yorkshire, spinta dalla sua innata curiosità, Mary scopre il giardino segreto, che il signor Craven aveva fatto chiudere dieci anni prima, dopo la morte dell'amata moglie. Con l'aiuto di Dickon, ragazzo della brughiera che vive in connessione con la natura, Mary inizia a prendersi cura del giardino e a riportarlo in vita. Ma il giardino non è l'unica scoperta di Mary. Vagando per i corridoi attratta da un misterioso pianto nel mezzo della notte, incontra il cugino Colin, che vive chiuso nella sua stanza, dispotico, malato e convinto di dover morire. L'incontro con Mary dà avvio al processo di guarigione di Colin, che ben presto sarà iniziato al segreto del giardino e potrà beneficiare del potere benefico e salvifico della natura. Il risveglio del giardino in primavera procede in parallelo con il processo di guarigione e formazione di Mary e Colin, fino al ricongiungimento finale tra il bambino e suo padre, che fino a quel momento aveva rifiutato di vederlo.

Da un punto di vista di genere, la conclusione rappresenta uno dei punti più controversi del romanzo. Mary, che è progressivamente scivolata in secondo piano, soppiantata da Colin, scompare nell'ultimo capitolo e non prende parte alla scena finale³⁸:

³⁸ Murray (1985) nota come la scomparsa di Mary non sia solo narrativa, ma trovi un più sottile corrispettivo grammaticale nell'uso della proposizione relativa, che la relega in una posizione secondaria rispetto a Colin, assecondando “a conversion of Mary as actor to Mary as viewer. Her name occurs only once more, in Colin's story, to which she is a silent spectator. And then she is named no longer – present but not present, ghostlike, a marking absence. When Colin and his father walk back to the house, we do not know: does Mary walk behind them? does she go back to the garden? or is she standing in some intermediate place, between the manor and the garden? Mary shrinks; Colin grows; the natural order cedes to the social” (39).

Mary, the prime mover of his [Colin's] recovery, is significantly absent from the closing tableau where Colin and Archibald Craven, heads held high, stride across the lawn in a demonstration of male bonding that excludes female participation. The preservation of this patriarchal order reinforces the division between male and female spheres of experience which the bulk of the novel has up to this point effectively blurred. (Foster, Simons 1995: 189)

All'interno del giardino, "which Mary creates as a female space, away from adult invasion" (Foster, Simons 1995: 183), le divisioni di genere e classe erano infatti scomparse. In questo spazio chiuso e protetto, al riparo da vincoli e imposizioni esterne, opera un sistema di valori femminili e Mary, Colin e Dickon possono agire e giocare liberamente. Il giardino è quindi un luogo di *empowerment* femminile, contrapposto alla casa, simbolo del patriarcato e delle rigide divisioni e gerarchie sociali (Foster, Simons 1995). Una volta "guarito", Colin si lascia il giardino alle spalle. Il ritorno a casa, vero luogo di potere, e l'abbandono del giardino segnano quindi il ritorno allo *status quo* e all'ordine patriarcale (Foster, Simons 1995: 189). Parsons (2002) propone un'interpretazione alternativa della conclusione del romanzo. Nella sua lettura, il ritorno a casa di Colin segna la liberazione di Mary, non la sua sconfitta, e la sua assenza dalla scena finale è una dimostrazione del suo rifiuto a soccombere al mondo maschile e patriarcale. Per la studiosa, il finale rappresenta quindi "an affirmation of the power of the feminine, and Mary has chosen to stay in the locus of generative, feminine energy" (Parsons 2002: 267).

Il romanzo di Burnett è quindi attraversato da tensioni e contraddizioni, soprattutto da un punto di vista di genere, come esemplificato dal finale, che lascia aperte una serie di domande, a partire proprio dal destino di Mary e Dickon e dalla posizione dell'autrice rispetto alla conclusione (Murray 1985: 40-41). In effetti, se da una parte con il procedere della narrazione il romanzo ripropone modelli più convenzionali di femminilità incentrati sulla maternità e sull'influenza generativa del femminile su una sterile cultura maschile, dall'altra l'azione e la narrazione sono messe in moto proprio dall'intransigenza e dalla

libertà femminili e offrono uno spazio, il giardino, per l'azione e l'iniziativa femminili, "a psychic personal space for the talented, creative girl who is its heroine" (Foster, Simons 1995: 190). Tuttavia, è proprio negli spazi aperti dalle incoerenze e dalle contraddizioni del testo che si inserisce la possibilità di letture e riletture, molteplici e plurali, tanto per un lettore e una lettrice più giovani quanto per gli adulti.

La prima traduzione italiana del romanzo di Burnett viene pubblicata nel 1921 da Paravia con il titolo di *Il giardino misterioso* e realizzata da Maria Ertlanger Fano. Cinque anni più tardi, nel 1926, la casa editrice Bemporad pubblica una nuova traduzione a opera di Maria Bresciani, questa volta con il titolo *Il Giardino segreto*, titolo che accompagnerà il romanzo in tutte le traduzioni successive, ad eccezione della versione di Adelaide Cremonini Ongaro edita da La Sorgente e intitolata *Il giardino incantato* (1951). La traduzione di Maria Bresciani continua a essere ripubblicata anche negli anni del secondo dopoguerra e bisognerà aspettare il 1950 per avere una nuova versione a opera di Nella Romeo (SAS). Seguiranno le traduzioni di Luigi Galeazzo Tenconi (1952, Carocci), Angela Restelli Fondelli (1956, Fabbri) e Maria Silvi (1960, Baldini e Castoldi). Queste traduzioni segnano anche uno iato nella ritraduzione del testo che si interrompe solo sul finire degli anni Settanta. Le nuove versioni di Mario Mirandoli (1976, EDIPEM), Vincenzo Brinzi (1980, Mursia) e Gianni Malerba (1982, Edizioni Paoline) vengono regolarmente ripubblicate e, assieme alla traduzione di Maria Silvi, accompagnano il testo lungo tutti gli anni Ottanta. Nel 1989, esce per Mondadori la traduzione di Francesca Lazzarato, mentre nello stesso anno Mirella Madini cura la versione per le Edizioni scolastiche Bruno Mondadori. Arriviamo così agli anni Novanta, momento in cui fioriscono nuove edizioni e traduzioni. Se la pubblicazione del romanzo ha conosciuto un incremento costante a partire proprio dagli anni Ottanta, negli anni Duemila si assiste a una vera e propria esplosione: non solo si moltiplicano le ritraduzioni, ma anche le edizioni si susseguono a ritmo incalzante. Nel 1991 la versione di Ines Gnoli Lanzetta viene pubblicata da Lito con appendice didattica, mentre nel 1992 Giorgio van Straten traduce il testo per Giunti. Il 1993 è l'anno della versione di Gianna Lonza per De Agostini, mentre nel 1996 Marco Derva pubblica la traduzione di Serenella Settembre e due anni più tardi la versione di Rossana Terrone (1998) compare in

un'edizione di pregio all'interno della collana "La mia prima biblioteca" di Editalia. Le traduzioni di Luisa Rizza (2000, Agora) e Maria Gilberti (2002, Medusa) sono invece corredate da apparati didattici, note ed esercitazioni. Nel 2000, Fabbri ripropone la traduzione di Angela Restelli Fondelli del 1956 all'interno della prestigiosa collana "I Delfini". La traduzione di Restelli Fondelli verrà poi variamente pubblicata in altre collane della casa editrice (ad esempio "I classici illustrati") o da altri editori del gruppo Rizzoli Libri (ad esempio BUR ragazzi e Bompiani), di cui Fabbri fa parte³⁹. Nel 2005, il romanzo di Burnett fa il suo ingresso in un'altra importante e prestigiosa collana, "Gl'istrici" Salani, nella traduzione di Pia Pera e con le illustrazioni dell'apprezzato e premiato Fabian Negrin. Seguono, nel 2009, le nuove traduzioni di Domenico Bruni (Ellepiesse) e Stefano Aroldi (Bianconero). Nel 2010, la traduzione di Luca Lamberti viene pubblicata da Einaudi con un ricco apparato paratestuale che include l'introduzione della scrittrice Alice Sebold, e un saggio di Carlo Pagetti, docente di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Sempre nel 2010, Gianna Guidoni ritraduce il testo per Mondadori, mentre per Fanucci esce la traduzione di Beatrice Masini. Infine, nel 2012 vengono pubblicate le traduzioni di Annalisa Strada (Nord-Sud) e Riccardo Reim (Newton Compton).

Il percorso editoriale del romanzo di Burnett in Italia mostra come il suo successo sia cresciuto nel tempo, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, momento in cui la letteratura per l'infanzia conosce in Italia la sua piena affermazione e consacrazione. A partire dalla metà degli anni Ottanta fino ai primi anni Novanta, infatti, la letteratura per l'infanzia in Italia si rinnova: gli editori importano nuova linfa e vitalità da autori e autrici stranieri e nascono collane importanti come "Gl'istrici" (1986) della Salani, diretta da Donatella Ziliotto, e "Gaia Junior" (1989) della Mondadori, diretta da Francesca Lazzarato.

A partire dal quadro editoriale della ricezione del romanzo in Italia, l'analisi sarà condotta sulle traduzioni di Maria Bresciani (1941),

³⁹ Da un punto di vista strettamente editoriale, vale la pena sottolineare che nel 2016 il gruppo Rizzoli Libri è confluito nel gruppo editoriale Arnoldo Mondadori Editore, ridisegnando così le dinamiche tra le varie case editrici, anche in termini di copyright e diritti sui testi e sulle traduzioni.

di Luigi Galeazzo Tenconi (1952), Angela Restelli Fondelli (1956), Francesca Lazzarato (1989), Giorgio van Straten (1992)⁴⁰ e Gianna Guidoni (2010)⁴¹. La traduzione di Maria Bresciani, sebbene in termini strettamente cronologici sia stata realizzata prima del periodo di riferimento della ricerca (risale al 1926), è stata tuttavia pubblicata costantemente fino agli anni Cinquanta. Analogamente, la traduzione di Angela Restelli Fondelli è stata considerata proprio per la sua riproposizione all'interno della collana "I Delfini", mentre le due traduzioni Mondadori di Lazzarato e Guidoni permettono una riflessione in ottica di ritraduzione all'interno della stessa casa editrice.

10.2.2 *La petite Fadette e le sue versioni italiane*

George Sand, pseudonimo di Aurore Dupin, scrive *La petite Fadette* nell'agosto del 1848, a Nohant, in campagna, dove si è rifugiata dopo i disordini della Rivoluzione di quell'anno. A spingerla è la necessità economica, che la costringerà anche a svendere il manoscritto. Le circostanze contingenti che circondano la sua produzione, nonché l'idea che rappresenti solo un idillio campestre, portano a pensare, a una lettura superficiale, che si tratti di un testo stilisticamente e tematicamente semplice, lontano dall'impegno politico e sociale dell'autrice (cfr. Leinen 2005: 376-377).

La trama del romanzo sembra confermare, apparentemente, l'ipotesi di semplicità e banalità. Ambientato nella Francia rurale ottocentesca, *La petite Fadette* racconta infatti la storia di due gemelli, Landry e Sylvinet, inseparabili e pressoché identici, e della piccola Fadette, il cui vero nome è Françoise, detta Fanchon, Fadet. Fadette è una ragazza anticonformista, emarginata dalla comunità e considerata, come sua nonna, un po' strega. In realtà, è dotata di grande intelligenza e ha un carattere mite e generoso, sebbene non si lasci scappare l'occasione di rispondere per le rime a chi la provoca. Quando Landry si innamora di Fadette, ricambiato, i due sono ben consapevoli del divario sociale che li separa e dell'opposizione e degli ostacoli che incontreranno. Inizia

⁴⁰ Per esigenze di natura pratica, la traduzione di Giorgio van Straten è stata consultata nell'edizione 2011 (collana "Classici tascabili").

⁴¹ Per esigenze legate alla disponibilità del testo, la traduzione di Gianna Guidoni è stata consultata nell'edizione 2013 (collana "Oscar junior classici").

così un lungo percorso di accettazione sociale per *Fadette* che culminerà nel matrimonio finale dei due innamorati.

Come già sottolineato, il romanzo contiene in realtà forti elementi di critica sociale e le due introduzioni dell'autrice del 1848 e 1851 ribadiscono il suo impegno politico. Sand dipinge quindi un mondo solo in apparenza idilliaco e attraverso il personaggio di *Fadette* conduce un'aspra critica delle norme e delle convenzioni sociali, come dimostra ad esempio la diversa concezione di matrimonio che viene proposta (Leinen 2005: 387-388; Witkin 1990: 64).

La petite Fadette arriva per la prima volta in Italia nel 1855, pubblicato da Società editrice italiana (M. G. e C.), mentre nel 1883 è Sonzogno a dare alle stampe il testo nella collana "Biblioteca universale". Una nuova traduzione si avrà solo dopo quasi quarant'anni, edita da Salani nel 1921, mentre un anno dopo, nel 1922, L. Cappelli Editore pubblica la traduzione di Paola Fumagalli nella collana "Biblioteca della signorina". Nel 1944 è la volta della traduzione di De Colmar (Geos), mentre la versione di Fabio Maffi viene pubblicata da Corticelli, editore milanese specializzato nell'editoria per ragazzi, nel 1947. Negli Cinquanta ha inizio il successo editoriale del romanzo. Si susseguono infatti le versioni di Daniel Page (1952, SAS), Olga Visentini (1953, Mondadori), Nanda Montresor Colombo (1953, Rizzoli), Grazia Tadolini (1954, Malipiero), Thea De Seras (1956, Capitol) ed Emma De Mattia (1958, Boschi). Assieme alla sempre presente traduzione di Maffi, nei dieci anni successivi queste traduzioni vengono costantemente ripubblicate e si registrano solo due nuove versioni, a opera, rispettivamente, di Maria Sembeni (1967, Malipiero) e di Gina Marzetti Noventa (1969, Janus). La fortuna editoriale del testo sembra proseguire nei decenni successivi con nuove traduzioni che fanno la loro comparsa sul mercato. Anna Montaruli traduce il romanzo per AMZ nel 1974, mentre la traduzione di Giordano Tollardo per Edizioni Messaggero è del 1975. La traduzione di Maria Barbano esce per UTET nel 1981, mentre Capitol pubblica le versioni di Gaia e di Mari, di cui non conosciamo il nome di battesimo, nel 1982 e nel 1987, rispettivamente. Altre traduzioni realizzate in questi anni includono le versioni di Salvadori per Capitol (1985), di Luciana Dagrada per Lito (1986) e di Antonella Donzelli (1988) per la SEI. Nel 1989, infine, esce per Mondadori la traduzione a quattro mani di Gabriella

Agrati e Maria Letizia Magini. La fortuna editoriale, e supponiamo anche il successo presso il pubblico, del romanzo di Sand sembra arrestarsi qui. Con un rapido declino nelle edizioni, tra gli anni Novanta e Duemila il romanzo sembra scomparire dal mercato e si riaffaccia timidamente sulla scena editoriale solo in anni recenti. Le edizioni pubblicate tra il 1990 e il 2010 sono appena tre. La traduzione di Maria Barbano viene infatti ripubblicata da TEA nel 1992, mentre quella di Antonella Donzelli esce nel 1993 per la SEI. Il 1995 è invece l'anno dell'ultima edizione destinata al pubblico più giovane: la traduzione di Vittoria Ronchey appare nella collana "Gemini" di Giunti. Inizia così un lungo silenzio editoriale, rotto solo nel 2010 con la pubblicazione della nuova traduzione di Alexandre Calvanese per Barbès, che verrà riproposta da Neri Pozza all'interno della collana "Le grandi scrittrici" nel 2014. Quasi contemporaneamente, nel 2013, la versione di Nanda Montresor Colombo (1953) esce nelle edicole in allegato al *Corriere della Sera* nella collana "Grandi autrici" curata da Dacia Maraini e dedicata alla scrittura e alla narrativa femminili tra Settecento, Ottocento e Novecento.

Di fronte al declino editoriale dell'opera in Italia, la scelta di analizzare il romanzo all'interno della ricerca vuole essere anche un modo per riscoprire un testo che può ancora parlare alle lettrici e ai lettori contemporanei, un testo il cui messaggio può ancora essere attuale, soprattutto nel suo invito alla tolleranza e a guardare oltre le apparenze. Come dimostrano le edizioni Barbès, Neri Pozza e *Corriere della Sera*, inoltre, in tempi recenti sembra essere riemerso un certo interesse per il romanzo.

Per quanto riguarda l'analisi testuale, saranno prese in considerazione le traduzioni di Fabio Maffi (1947)⁴², Gina Marzetti Noventa (1969), Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini (1989) e Vittoria Ronchey (1995), così da avere una scansione temporale abbastanza omogenea.

10.2.3 *Poil de Carotte e le sue versioni italiane*

Romanzo con una forte matrice autobiografica, *Poil de Carotte* racconta la storia dell'omonimo protagonista attraverso brevi scene di vita

⁴² Per esigenze legate alla disponibilità del testo, la traduzione di Fabio Maffi è stata consultata nell'edizione 1964.

quotidiana che lo vedono vittima di una madre terribile e crudele e di un ambiente familiare altrettanto ostile. Pel di Carota, vessato dalla madre, è infatti circondato dall'indifferenza del fratello Félix e della sorella Ernestine, mentre suo padre, costretto a viaggiare per lavoro, pur presente nel racconto, è in realtà spesso assente dalla quotidianità del bambino. Nelle parole di Rossana Campo, "Peldicarota è vittima della frustrazione di una donna sposata a un uomo gelido e severo che un giorno finirà per confidare al figlio di non aver mai amato sua moglie. È anche vittima di un fratello e di una sorella indifferenti, e naturalmente anche del padre distaccato e spesso assente (che risulta comunque l'unico capace di umanità e di qualche tenerezza nei confronti di Peldicarota)" (2007: 159).

Il romanzo racconta anche il percorso di crescita di Pel di Carota, messo di fronte a prove dure, vessazioni, lacrime, mortificazioni e punizioni, e il suo lento movimento di liberazione, che serpeggia lungo il romanzo e si concretizzerà nel penultimo capitolo, "La révolte" (La rivolta). Pel di Carota rifiuta infine (finalmente) di obbedire alla madre e confessa al padre di non amarla ("POIL DE CAROTTE: Mon cher papa, j'ai longtemps hésité, mais il faut en finir. Je l'avoue: je n'aime plus maman", 163) e di volersi separare da lei ("Je voudrais me séparer de ma mère", 164), segnando con le sue parole un rifiuto totale della madre e delle sue violenze e angherie.

Poil de Carotte si compone di 49 brevi capitoli, ciascuno con un suo titolo e indipendenti dal punto di vista narrativo. In assenza di una vera e propria trama, la coerenza del romanzo scaturisce quindi dal legame tematico che accomuna gli episodi e li unisce nella cronaca familiare del protagonista. E la famiglia diventa, per Renard, il luogo dove possono nascere l'infelicità e la cattiveria umana. Non più nido e luogo di affetto, serenità e felicità, la famiglia è all'origine del malessere psicologico e interiore di Pel di Carota. La rottura a livello tematico data da questa concezione della famiglia, unita alla denuncia esplicita della figura materna e a una rappresentazione anticonvenzionale del bambino nei suoi aspetti, fisici e psicologici, più veri, si accompagna a una rottura sul piano formale. Da una parte, come già sottolineato, non esiste una vera trama, non c'è un narratore onnisciente e, sebbene dettagli e particolari non manchino, il romanzo non contiene descrizioni, tipiche della scrittura romantica e realista. Dall'altra, le scene, giustappo-

ste e frammentate, presentano un'eterogeneità di generi, talvolta anche al loro interno: "on passe assez brutalement, parfois à l'intérieur même d'une section, du roman à la scène de théâtre, du récit au dialogue théâtral, du roman épistolaire à l'album" (Elefante 2012a: 305). La conclusione stessa del romanzo è una non-conclusione: il penultimo capitolo "Le mot de la fin" non segna la fine della storia, poiché Renard aggiunge "L'Album de Poil de Carotte", una sorta di album fotografico immaginario, mini-racconti simili alle didascalie delle foto di un album, in cui ritorna attraverso brevi flash ad altri episodi dell'infanzia del protagonista (Campo 2007: 161; Elefante 2012a: 305).

Poil de Carotte è segnato, fin dalle prime edizioni, dalla doppia appartenenza alla letteratura per adulti e a quella per ragazzi.e. Il romanzo nasce infatti come testo per adulti, pubblicato da Flammarion nel 1894 senza illustrazioni. Nel 1900 è lo stesso Renard ad adattare il romanzo per il teatro, traendone una commedia in un atto di successo. Otto anni dopo la prima pubblicazione, nel 1902, il testo viene pubblicato in una versione ampliata che contiene cinque nuovi episodi, corredata da cinquanta illustrazioni di Félix Vallotton⁴³. Anche la prima traduzione italiana è rivolta a un pubblico adulto, realizzata da Achille ed Édouard Macchia e pubblicata dall'editore napoletano Bidieri nel 1915 con il titolo emblematico di *Il martirio di un fanciullo. Pel di carota*. Negli anni Venti, saranno invece le case editrici Sonzogno e Barion a pubblicare il testo, affidandone la traduzione a Decio Cinti (1923) e Renato Colantuoni (1925), rispettivamente. Seguiranno le traduzioni di Giuseppe Aveni (1934, Treves) e Gian Dàuli (1939, Lucchi) e la prima traduzione femminile a opera di Maria Letizia Ascarelli (1945, De Carlo). Nel 1947, Laura Pontiggia realizza la prima traduzione per un'edizione destinata a giovani lettori e lettrici, pub-

⁴³ A proposito del percorso di ricezione del testo a cavallo tra letteratura per adulti e letteratura per l'infanzia, Elefante (2012a) nota come "[i]nitiallement destiné aux adultes, ce n'est donc que plus tard que le roman fut répertorié parmi les textes s'adressant également à de jeunes lecteurs ; au début du XXe siècle, il était d'ailleurs assez fréquent que des textes présentant des personnages enfants ou adolescents, deviennent tôt ou tard des classiques de jeunesse. Cette assimilation fut toutefois plus difficile pour *Poil de Carotte* que pour d'autres romans, et cela pour plusieurs raisons, liées essentiellement au pouvoir de rupture du roman, tant sur le plan thématique que sur le plan formel" (303).

blicata dalla casa editrice Corticelli. Il 1951 segna un anno di grande fermento traduttivo per il testo, con ben quattro nuove traduzioni: Antonio Monti per le edizioni Caroccio, Corrado Tumiatti per Mondadori, Adriano Grande per Casini e Piero Bianconi per Rizzoli. La traduzione di Bianconi, come già accaduto per la versione di Angela Restelli Fondelli de *Il giardino segreto*, sarà ripresa da Fabbri all'interno della collana "I Delfini" nel 2006 e, ancor prima, nel 2003, da BUR che la pubblica nella collana "Superbur". Nel 1953, Curzio Siniscalchi ritraduce il romanzo per la casa editrice Lucchi, mentre la versione di Franco Chiozzi (1954) viene pubblicata dall'editore milanese Conti. Il 1955 è di nuovo un anno di grande attività traduttiva: Frida Ballini traduce il testo per Fabbri, Luigi Servolini per Marzocco e Carlo De Mattia per Boschi. Negli anni che seguono le diverse traduzioni vengono ripubblicate a più riprese, insieme alle nuove versioni di Enzo Morea (1963, AMZ), Gina Marzetti Noventa (1967, Janus) e Emilio Maetzke (1969, La scuola). Nel frattempo, nel 1967, la casa editrice romana Casini pubblica *Pel di Carota* insieme ai diari dello scrittore nella traduzione a cura di Orio Vergani e Vittorio Orazi, preceduta da un'introduzione di Jean-Paul Sartre. La versione edita da Bietti nel 1973 è invece tradotta da Maddalena Casalis e adattata da Claudio Redi, mentre nel 1975 è Donatella Ziliotto a realizzare la traduzione pubblicata da EDIPEM. Quasi dieci anni più tardi, la traduzione di Anna Maria Fizzotti (1984, Lito) inaugura una serie di traduzioni femminili che si susseguono rapidamente: Piera Oppezzo (1985, Guanda), Giorgina Salonia (1986, Peruzzo), Renata Debenedetti (1987, Garzanti), Mariella Rainoldi (1989, Piccoli). Come già accaduto per *La petite Fadette*, la traduzione e la pubblicazione del romanzo di Renard conoscono una contrazione, sebbene non altrettanto drastica, a partire dagli anni Novanta, per ritrovare nuovo vigore all'inizio degli anni Duemila. Nel 1993, Frediano Sessi realizza la traduzione pubblicata nella collana "Gemini" da Giunti, versione edita in seguito anche da Mondadori (2009). Decisamente rivolta a un pubblico adulto è invece l'edizione Einaudi del 1994, in una traduzione a tre firmata da Guido Davico Bonino, Paola Gallo e Elena Giolitti: il romanzo è seguito dalla commedia omonima e accompagnato dal saggio "L'uomo legato" di Jean-Paul Sartre e dalle illustrazioni originali di Félix Vallotton. La ritrovata presenza editoriale all'inizio degli anni Duemila

è legata principalmente alla ripubblicazione di traduzioni esistenti (in particolare di Bianconi e Sessi), fatta eccezione per la nuova versione di Rossana Campo edita da Feltrinelli nel 2007.

A partire dal quadro editoriale tracciato, l'analisi testuale sarà condotta sulle traduzioni italiane di Laura Pontiggia (1947)⁴⁴, Gina Marzetti Noventa (1967), Donatella Ziliotto (1975), Frediano Sessi (1993) e Rossana Campo (2007).

Il *corpus* da sottoporre ad analisi testuale ha così assunto la sua fisionomia. Il percorso che ha portato alla sua creazione si è articolato in vari momenti, alternando riflessione teorica e lavoro di analisi quantitativa sul database. Quest'ultimo ha messo in luce alcuni aspetti interessanti legati alla traduzione dei classici per l'infanzia in Italia, da una prospettiva di genere, ma non solo. Le scelte che hanno contribuito alla composizione finale del *corpus* di analisi sono state compiute sulla base di alcune considerazioni sui testi di partenza e al termine di un lungo viaggio nel percorso editoriale italiano dei tre *case study* selezionati. Un percorso che rivela e racconta in parte anche il loro successo (editoriale e di pubblico) e le alterne fortune in Italia. Nel prossimo capitolo ci dedicheremo quindi a illustrare quanto emerso dall'analisi condotta sulle traduzioni italiane selezionate.

⁴⁴ Per motivi di disponibilità, la traduzione di Laura Pontiggia è stata consultata nell'edizione 1953.

CAPITOLO 4

CLASSICI, GENERE E TRADUZIONE IN ITALIA (1930-2013): L'ANALISI QUALITATIVA

1. Classico per l'infanzia e ritraduzione: alcune considerazioni preliminari sui testi

Le versioni italiane analizzate all'interno della ricerca rappresentano tutte, in senso stretto, delle ritraduzioni, dal momento che nessuna costituisce la prima traduzione italiana del testo. La progressione cronologica delle traduzioni considerate permette tuttavia di elaborare alcune riflessioni in merito alla ritraduzione dei classici. Come già evidenziato da altri studi condotti sulla ritraduzione dei classici per l'infanzia (Sundmark 2014; Häisan 2014; Derelkowska-Misiuna 2014, ad esempio), analogamente a quanto accade nella letteratura *tout court*, nella pratica, la cosiddetta "ipotesi della ritraduzione" avanzata da Bensimon (1990) e Berman (1990) viene spesso smentita. Contrariamente a quanto sostenuto dai due studiosi, i dati testuali reali mostrano come la ritraduzione non comporti necessariamente un progressivo e crescente avvicinamento verso il testo di partenza e un passaggio da traduzioni "addomesticanti" a versioni "estranianti".

Le prime traduzioni di *Poil de Carotte* e *La petite Fadette* considerate nella nostra analisi mostrano ad esempio una spiccata aderenza al testo di partenza e alla letteralità linguistica, tanto da risultare spesso calcate sul francese. Le due versioni, realizzate da Laura Pontiggia (*Pel di Carota*) e Fabio Maffi (*La piccola Fadette*), sono pubblicate dalla casa editrice milanese Corticelli nel 1947 e presentano entrambe un elevato rispetto per l'integralità del testo, ad eccezione di qualche omissione minore. Se i nomi dei personaggi e molti dei toponimi vengono tradotti, secondo le norme dell'epoca, la traduzione di Maffi contiene tuttavia tre note che vanno nella direzione di preservare l'alterità del testo rendendolo accessibile al lettore. Due delle note sono infatti di carattere storico-culturale, mentre la terza commenta una scelta del traduttore. Dato che le versioni di Pontiggia e Maffi sono contemporanee e sono state pubblicate dalla stessa casa editrice, è lecito supporre che quest'ultima abbia dettato una linea editoriale ben precisa, volta a preservare il testo nella sua integralità.

Anche la prima traduzione di *The Secret Garden* considerata nell'analisi, a cura di Maria Bresciani, presenta un elevato rispetto per l'integralità del testo di partenza, con limitati interventi a livello micro-testuale. Ancora più interessante nella traduzione di Bresciani è tuttavia non solo il mantenimento dei nomi inglesi dei personaggi (Mary, Colin, Dickon, Ben Weatherstaff, ecc.), accompagnato all'uso degli appellativi "Mr. Craven", "Mrs. Medlock", "Miss Mary" e "Master", ma anche la scelta di preservare i riferimenti all'India e al mondo coloniale attraverso l'uso dei termini indiani:

Allora Mary fece una gran bizza e cominciò a dar pugni e calci alla negra [sic], la quale, sempre, più spaventata, la guardava, ripetendo che non poteva l'**aia** venire dalla **signorina Sahib**¹. (Bresciani: 4)

C'era panico ovunque, e c'eran moribondi in tutti i **bungalows (case indiane)**. (Bresciani: 5)

¹ All'interno del capitolo le citazioni tratte dai testi di partenza e dalle diverse traduzioni sono riportate secondo una modalità di citazione semplificata basata sul nome dell'autore e del traduttore e riportata in bibliografia. Se non specificato diversamente, l'uso del grassetto è sempre di chi scrive.

Complessivamente, nella traduzione di *Poils de Carotte* si nota una tendenza a intervenire più sul contenuto e la struttura del romanzo che sulla dimensione stilistica e formale. Da un punto di vista cronologico, dopo la traduzione di Laura Pontiggia (1947), consultata nell'edizione pubblicata da Corticelli nel 1953 con le illustrazioni di Bepi Fabiano, è stata analizzata la versione di Gina Marzetti Noventa edita da Janus nel 1967. Accompagnata dalle illustrazioni in bianco e nero e a colori di Rinaldo Guizzardi e Carlo Toffalo, viene presentata come "traduzione e riduzione". In questa versione vengono infatti omessi due dei 49 capitoli che compongono il romanzo: "Les joues rouges" e "Les poux". Il primo, "Les joues Rouges", si rivela particolarmente problematico. In questo capitolo, Pel di Carota, che si trova in collegio, geloso del suo compagno e vicino di letto Marseau, che chiama "Pistolet" (Renard: 93-94), denuncia le attenzioni particolari che l'istitutore Violone riserva al ragazzo. La denuncia risulterà nell'allontanamento di Violone e in una scena di autolesionismo di Pel di Carota, che rompe il vetro della finestra con un pugno, ferendosi (cfr. Campo: 158). L'episodio contiene quindi un velato riferimento alla pedofilia, certamente più esplicito per un lettore adulto che per un bambino o una bambina. Come nota Elefante (2012a), che riscontra l'omissione del capitolo anche nelle traduzioni di Frida Ballini (1955) e Anna Maria Fizzotti (1987), "dans la littérature de jeunesse italienne des années cinquante et soixante, la sexualité, et notamment l'intérêt d'un adulte pour un adolescent, était considérée comme un sujet tabou, scabreux. D'où la décision, sans doute éditoriale, de censurer ce passage" (308). Nella traduzione di Pontiggia, che pure non censura il capitolo, vengono del resto eliminati il punto di vista di Marseau e le parole che, secondo Pel di Carota, Violone ripete al suo vicino, ma di cui non ha la certezza. La versione di Gina Marzetti Noventa si caratterizza soprattutto per una presenza costante e invasiva della voce della traduttrice, che si materializza nell'inserimento di note finalizzate prevalentemente a commentare, spiegare, fornire indicazioni sull'interpretazione della scena, delle azioni e del comportamento dei personaggi. In altri casi, più limitati, sono invece note di natura linguistica che chiariscono il significato di una data espressione o culturali. La funzione specifica delle diverse note verrà analizzata più nel dettaglio, considerando soprattutto la loro ricaduta sulla rappresentazione dei personaggi. L'effetto generale che

producono sulla traduzione è quello di un'intrusione, spesso didascalica, della voce della traduttrice: nelle 153 pagine del romanzo si contano ben 97 note, con pagine che arrivano a riportarne addirittura 3. La traduzione di Donatella Ziliotto viene pubblicata da EDIPEM nel 1975 all'interno della collana "Il Narratore. Classici italiani e stranieri per i ragazzi", come riportato sulla quarta di copertina e sul frontespizio. In questo caso, la traduzione di *Poil de Carotte* è seguita da quella delle *Histoires naturelles* e i due testi sono corredati dalle illustrazioni originali di Félix Vallotton e Pierre Bonnard, rispettivamente. La sezione conclusiva del romanzo, "L'Album de Poil de Carotte"/"L'album di Pel di Carota", è seguita da una serie di fotografie d'epoca di Hélène Roger-Viollet che idealmente lo completano e illustrano (la foto di una donna seduta vicino a un bambino di un paio di anni precede invece il primo capitolo). Le foto sono inoltre accompagnate da una breve didascalia generale che sottolinea la distanza temporale tra il lettore e le vicende narrate (e rappresentate).

Nella traduzione del romanzo vengono eliminati sei capitoli: oltre alla già citata sezione "Les joues Rouges", mancano anche i capitoli "La taupe" e "Le chat" in cui Pel di Carota mostra tutta la sua aggressività e crudeltà, ma anche le sezioni "Les moutons", "Les prunes" e "Le coffre-fort". In quest'ultima, in particolare, Pel di Carota fa delle esplicite *avances* sessuali alla sua coetanea Mathilde, mostrando apertamente la propria attrazione fisica. Anche nel caso della traduzione di Ziliotto, la presenza di elementi giudicati sconvenienti, scabrosi e/o tabuizzati, così come i riferimenti scatologici hanno portato a interventi, verosimilmente di origine editoriale, per adeguare il testo sulla base di ciò che era ritenuto appropriato per il pubblico più giovane. Non è un caso, del resto, che nella traduzione manchino anche due episodi dell'album finale (episodio XVII e XXII), il cui contenuto probabilmente è stato giudicato diseducativo o inappropriato: nel primo si dice che Pel di Carota non ama allo stesso modo né il padre né la madre, mentre nel secondo ci viene raccontato il fallito tentativo di suicidio di Pel di Carota, non portato a termine grazie all'intervento della madre. La traduzione di Frediano Sessi viene invece pubblicata nel 1993 dalla casa editrice Giunti all'interno della prestigiosa collana "Gemini" dedicata ai classici per ragazzi. L'aura di importanza e autorevolezza che la circonda deriva dalla sua stessa creazione, che si deve a Maria Bellonci,

figura di spicco del mondo culturale italiano del Novecento, scrittrice, ideatrice del Premio Strega, ma anche traduttrice. L'elemento che contraddistingue la collana è la scelta di affidare la traduzione a scrittrici, talvolta per l'infanzia, in modo da accompagnare il prestigio del testo (un classico) a quello di chi lo ha tradotto (un.a "grande" scrittrice). Sul sito della casa editrice, i titoli ancora in catalogo vengono infatti presentati facendo precedere la trama da un'indicazione che sottolinea l'alto valore letterario dei testi, della collana e della traduzione: "Nella prestigiosa collana di capolavori stranieri per la gioventù, di cui questo volume fa parte, vengono offerti testi di qualità, affidati per la traduzione a scrittori contemporanei di grande fama ed esperienza"². Nel caso della traduzione di *Poil de Carotte* presa in esame il traduttore scelto dalla casa editrice è appunto Frediano Sessi, scrittore, saggista e traduttore. La traduzione di Sessi si caratterizza per una spiccata aderenza al testo di partenza e la letteralità della sua versione si manifesta anche nella scelta di riproporre sempre le apposizioni "grand frère" e "sœur" che precedono i nomi del fratello Félix e della sorella Ernestine. Così, "grand frère Félix" e "sœur Ernestine" diventano "Félix, il fratello maggiore" (Sessi: 5, 7, 8, 9) e "Ernestine, la sorella" (Sessi: 5, 7, 9, 28, 32), oppure "il fratello maggiore Félix" (ad esempio, Sessi: 12, 20 32, 48, 72, 122), "la sorella Ernestine" (Sessi: 12, 48) o ancora "sorella Ernestine" (Sessi: 34, 103, 122), mentre le altre traduzioni preferiscono specificare le apposizioni solo in quei casi in cui sarebbero usate naturalmente anche in italiano.

L'ultima traduzione di *Poil de Carotte* analizzata è quella della scrittrice Rossana Campo, pubblicata nel 2007 da Feltrinelli all'interno della collana "Universale economica. I classici", che non si rivolge a un destinatario specifico. La collocazione editoriale della traduzione di Campo si discosta quindi in parte dalle versioni considerate finora, pensate specificamente per il pubblico più giovane. Feltrinelli rappresenta infatti una delle principali case editrici generaliste in Italia, non specializzata nella pubblicazione della letteratura per l'infanzia, sebbene sia attiva in questo settore attraverso il marchio Feltrinelli Kids. La collana "Universale economica. I classici" include una serie di classici

² Estratto dal sito dell'editore: http://www.giunti.it/libri/ragazzi/?viewMode=list&rel_giunti_productSeries=251929&rel_giunti_publisher=&term=192231.

per ragazzi.e, in traduzione e non, come *Alice nel paese delle meraviglie*, *Cuore*, *Pinocchio*, *I viaggi di Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *Il meraviglioso mago di Oz*, ecc. Nel caso di questi testi, la copertina, soprattutto per immagini, colori e layout, lascia supporre un doppio destinatario, nonostante l'assenza di illustrazioni all'interno del volume (cfr. Elefante 2012a: 311). Nella versione di Campo edita da Feltrinelli non sono quindi presenti illustrazioni, elemento che contraddistingue invece le altre traduzioni analizzate, ma la scelta dell'immagine di copertina, che riprende e rielabora una delle illustrazioni di Félix Vallotton, sembra in grado di attrarre anche un lettore e una lettrice più giovani. In particolare, la copertina riporta l'illustrazione che nell'edizione del 1902 di *Poil de Carotte* accompagna e apre il capitolo "Lettres choisies de Poil de Carotte à M. Lepic et quelques réponses de M. Lepic à Poil de Carotte". Vallotton ritrae il protagonista in quella che è chiaramente un'aula di scuola, seduto al suo banco e intento a scrivere. Il disegno originale in bianco e nero viene arricchito da qualche nota di colore nell'edizione Feltrinelli. Il bianco assume una colorazione beige, mentre i capelli del protagonista, in origine lasciati bianchi, si caricano di un arancione acceso, che attira e cattura l'attenzione di chi guarda. L'aggiunta di colore rende l'immagine più accattivante agli occhi del pubblico più giovane, mentre l'ambientazione scolastica e la scena rappresentata possono favorire il processo di immedesimazione con il protagonista.

Nella traduzione di *Poil de Carotte* si registra in generale una maggiore vicinanza alla struttura sintattica del testo di partenza, legata certamente alle caratteristiche stilistiche del romanzo che procede spesso per frasi brevi, in cui la parola diventa centrale e funzionale all'ironia che permea e pervade il testo. Inoltre, la commistione di generi letterari all'interno del romanzo (e talvolta anche all'interno della stessa sezione) lascia grande spazio al dialogo e all'oralità, anche grazie all'inserimento di vere e proprie scene teatrali. Tra le versioni analizzate, solo la traduzione di Rossana Campo si allontana da questa aderenza sintattica riuscendo a ricreare, spesso in modo decisamente più efficace, la forza e l'autenticità della lingua parlata.

In merito alla scelta di un approccio traduttivo stilisticamente e sintatticamente estraniante nella traduzione di Sessi, è particolarmente interessante quanto si legge nella "Nota su Jules Renard" che segue il testo.

Il traduttore sottolinea infatti come le caratteristiche della scrittura di Renard “spesso oppongono resistenza a una traduzione impossibilitata così di rendere appieno la misura del [suo] passo e la [sua] musicalità” (Sessi: 148-149) e giustificano la scelta “di un ancoraggio il più possibile al testo, anche quando ciò ha comportato alcune espressioni o forme poco comuni nella nostra lingua, nella speranza che il giovane lettore sia, in seguito, stimolato a leggere Renard in francese, per coglierne appieno il grande spessore” (Sessi: 148-149). Sebbene in calce al testo non venga riportato il nome del traduttore, alcuni elementi lasciano supporre che la nota in questione sia espressione della voce del traduttore: non solo la “Nota su Pel di Carota” che la precede è firmata da Sessi, ma nel testo si fa anche esplicito riferimento alle scelte traduttive compiute.

Passando ora a considerare le traduzioni di *La petite Fadette*, la traduzione realizzata da Fabio Maffi nel 1947 è stata consultata nell’edizione del 1964 pubblicata dalla casa editrice Mursia, che nel frattempo aveva acquisito l’editore Corticelli, ereditandone anche le traduzioni confluite poi nell’omonima collana “Corticelli” dedicata ai classici³. La traduzione, accompagnata dalle illustrazioni di Celestino Visigalli, è caratterizzata da un rispetto estremo della letteralità del testo e della sua integralità. L’unica omissione, imputabile verosimilmente a indicazioni editoriali, riguarda la possibilità che Fadette, non ancora sposata con Landry, possa essere incinta, circostanza che, sebbene solo ipotetica, viene giudicata sconveniente e forse anche diseducativa nell’Italia del secondo dopoguerra. La stessa omissione si ritrova nella traduzione del 1969 di Gina Marzetti Noventa, pubblicata da Janus con le illustrazioni di Rinaldo Guizzardi. Come già per la traduzione di *Poil de Carotte* realizzata dalla traduttrice e pubblicata dallo stesso editore, la traduttrice e la sua voce sono presenti in modo esplicito all’interno del testo attraverso il ricorso alle note, sebbene in questo caso siano decisamente meno numerose e di natura più enciclopedica,

³ La collana viene così presentata dalla casa editrice sul suo sito: “Grandi classici della letteratura per ragazzi in edizione integrale. I libri Corticelli hanno fatto scoprire la lettura a milioni di italiani. [...] Quasi 200 titoli che hanno accompagnato i giovani lettori di diverse generazioni e continuano ad affascinare adulti e bambini” (<http://www.mursia.com/index.php/it/ragazzi/i-classici>).

legate a determinati termini o espressioni presenti nel testo. Rispetto alla traduzione di *Poil de Carotte*, qui la voce della traduttrice orienta meno l'interpretazione del romanzo, ma tradisce in ogni caso un atteggiamento didascalico nei confronti di chi legge, ritenendo necessario andare a integrare le sue supposte limitate conoscenze e competenze. Va comunque riconosciuto che alcune di queste note hanno la funzione di mediare i riferimenti culturali, preservandone l'alterità. Così, una nota spiega il termine "bourrée", lasciato in francese nel testo, precisando che si tratta di una "danza rustica originaria dell'Alvernia" (Marzetti Noventa Fadette: 35). Se complessivamente l'integralità del testo viene preservata, la traduzione presenta comunque una tendenza a ricorrere ad aggiunte, omissioni e parafrasi-riformulazioni a livello micro-testuale. Il risultato finale è l'impressione di una generale semplificazione, ottenuta omettendo soprattutto quei dettagli che vengono percepiti come ridondanti.

Come per la traduzione di Maffi, inoltre, anche in questo caso il riferimento alla presunta gravidanza di Fadette viene eliminato. Ancora una volta, ci sembra di poter supporre che all'origine di questa censura vi siano motivi di sconvenienza rispetto alla finalità educativa e edificante che deve avere un libro per l'infanzia, e un classico in particolare. L'altro elemento che contraddistingue la traduzione di Marzetti Noventa è l'inserimento dei titoli dei capitoli, che nel testo di Sand sono semplicemente numerati, scelta che deriva certamente da una decisione editoriale. Alcuni di questi titoli sono particolarmente interessanti da un punto di vista di genere, come nel caso del capitolo 11 "La piccola sdegnosa", che identifica chiaramente Fadette, o il titolo del capitolo 15 "La superba Maddalena", che a questo punto della storia connota in modo peggiorativo la ragazza rispetto alla protagonista. Maddalena (Madelon nel testo di partenza) è stata infatti il primo interesse amoroso di Landry e la scelta dell'aggettivo "superba" sottolinea la differenza tra lei e Fadette.

La traduzione a quattro mani di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini viene pubblicata nel 1989 da Mondadori nella collana "Libri da leggere", arricchita dalle illustrazioni di Renata Meregaglia. Sebbene il libro riporti in copertina la dicitura "Edizione integrale", all'interno della traduzione si registrano alcuni tagli, in alcuni punti più consistenti, che non influiscono tuttavia sulla trama e sull'economia gene-

rale del romanzo. L'impressione è che a essere sacrificati siano quei passaggi considerati digressioni che esulano dallo svolgimento della storia e quindi percepiti, forse, come distrazioni per chi legge. Nel capitolo 6, ad esempio, viene eliminato l'episodio del ritrovamento da parte di Sylvinet di un piccolo mulino costruito con il fratello, che scatena in lui una serie di preoccupazioni sulla salute e sulla vita del gemello.

La traduzione di Vittoria Ronchey, infine, viene pubblicata nel 1995 da Giunti sempre nella prestigiosa collana "Gemini" dedicata ai classici, con le illustrazioni di Massimiliano Longo. Anche in questo caso, tenendo fede al principio su cui è costruita la collana, la traduzione viene affidata a una scrittrice⁴. Come per la traduzione di Marzetti Noventa, a ogni capitolo viene assegnato un titolo, scelta anche in questo caso di responsabilità editoriale e dovuta ancora una volta al bisogno di rispettare forse una certa convenzionalità nella presentazione dei testi al pubblico più giovane. A un livello più propriamente traduttivo, la versione di Ronchey mostra una generale tendenza alla semplificazione sintattica e stilistica. I lunghi periodi di Sand vengono infatti spesso spezzati, probabilmente con l'obiettivo di raggiungere una maggiore leggibilità, ritenendo la lettura del testo di partenza troppo difficile e complessa per il lettore e la lettrice più giovani.

L'ultimo gruppo di testi analizzati è rappresentato dalle traduzioni di *The Secret Garden*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una varietà di versioni e di strategie utilizzate. La prima traduzione considerata è quella di Maria Bresciani, pubblicata per la prima volta nel 1926 e consultata nell'edizione del 1941 edita da Marzocco⁵. Come già sottolineato, la versione di Bresciani colpisce per alcune scelte che preservano l'alterità culturale del testo di partenza. Complessivamente, la traduzione rispetta l'integralità del testo, senza interventi a livello macro-testuale, mentre le aggiunte, omissioni e parafrasi a livello micro-testuale risultano limitate e meno numerose rispetto ad altre versioni.

⁴ Al momento della traduzione del romanzo di Sand, Ronchey era particolarmente attiva come scrittrice, tanto da essere finalista al Premio Strega nel 1992.

⁵ Per le motivazioni che hanno portato a includere nel *corpus* di analisi anche la traduzione di Bresciani benché realizzata prima del periodo considerato nella ricerca, cfr. Capitolo 3.

La traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi viene invece pubblicata nel 1952 da Caroccio con le illustrazioni di Luise. La versione di Tenconi, che viene presentata come “Traduzione” sul frontespizio del volume, interviene radicalmente sul testo di partenza: i passaggi effettivamente tradotti dal testo di Burnett si accompagnano e alternano ad ampi passaggi in cui viene attuata una vera e propria strategia di riscrittura che sintetizza intere porzioni del romanzo. Il testo di partenza, che nell'edizione del 1911 (Frederick A. Stokes) conta 375 pagine, viene ridotto ad appena 96 nella versione di Tenconi. Data la natura invasiva degli interventi compiuti sul testo, pur non avendola esclusa dal *corpus* di analisi, si farà riferimento con minor frequenza a questa versione, concentrando la nostra attenzione sulle altre.

La terza traduzione considerata è quella di Angela Restelli Fondelli, pubblicata nel 1956 con le illustrazioni di Nardini nella collana “Libri belli” da Fabbri Editori. Sebbene gli interventi non siano certamente paragonabili a quelli della versione di Tenconi, la traduzione incide sull'integralità del testo di partenza con omissioni più o meno estese a livello micro-testuale (frasi o paragrafi) e passaggi spesso riassunti, soprattutto nelle parti più descrittive. Come già sottolineato in sede di presentazione dei testi, la traduzione di Restelli Fondelli è stata ripresa a partire dal 2000 all'interno della collana “I Delfini” diretta da Antonio Faeti, che firma anche la postfazione al testo, e dal 2010 viene ripubblicata da BUR Ragazzi, sempre con postfazione di Faeti. La traduzione è quindi attualmente disponibile in commercio e, considerando il prestigio di cui gode la collana che la ospita, è verosimile che la scelta dell'adulto-mediatore (genitore, insegnante, bibliotecario.a, libraio.a) si orienti proprio verso questa versione, di fronte alla pluralità di edizioni spesso presenti contemporaneamente in librerie e biblioteche nel caso dei classici. Del resto, il nome di Antonio Faeti, padre fondatore della letteratura per l'infanzia come disciplina accademica in Italia, ha una funzione doppiamente legittimatrice: non solo la collana può vantare una direzione prestigiosa, ma i testi al suo interno sono accompagnati dalle pre-postfazioni di una figura autorevole dal punto di vista critico e letterario. Il fatto che la traduzione sia correntemente accessibile e fruibile rende ancora più rilevanti, a nostro avviso, le considerazioni che emergono dall'analisi in una prospettiva di genere. La traduzione di Francesca Lazzarato viene pubblicata da Mondadori

nel 1989 con le illustrazioni di Marilyn Day. Nonostante in copertina venga segnalato che si tratta di una “Edizione integrale illustrata a colori”, un’analisi della traduzione rivela che in realtà siamo ben lontani da un’edizione integrale. Il testo ha infatti subito numerosi tagli, con passaggi, anche abbastanza consistenti, omessi o riassunti. A essere sacrificate in questa operazione di riduzione del testo sono soprattutto le descrizioni di paesaggi e ambientazioni, ma talvolta anche la rappresentazione dei personaggi ne risente. In particolare, le descrizioni del giardino, così ricche e dettagliate nella seconda parte del romanzo, vengono spesso riassunte. Se è vero che le descrizioni non influiscono in maniera diretta sulla trama e sullo sviluppo della storia, è innegabile tuttavia che la loro omissione o sintesi privi chi legge di un elemento costitutivo del romanzo e rilevante dal punto di vista della dimensione letteraria ed estetica dell’opera.

Le ultime due traduzioni analizzate sono quella di Giorgio van Straten, pubblicata nel 1992 da Giunti, uscita contemporaneamente nelle collane “Gemini” e “Classici tascabili”, e quella di Gianna Guidoni pubblicata nel 2010 da Mondadori, accompagnata dalle ricercate illustrazioni di Giovanni Manna. La traduzione di van Straten costituisce una traduzione “d’autore”, in linea con le scelte della casa editrice per i testi pubblicati all’interno della collana “Gemini”. Le due traduzioni di Guidoni e van Straten restituiscono integralmente il testo. Alla luce dell’analisi della traduzione di Lazzarato, diventa quindi più che plausibile ipotizzare che la scelta di ritradurre il romanzo di Burnett da parte di Mondadori sia legata alla volontà di avere in catalogo un’edizione effettivamente integrale del testo e, verrebbe da aggiungere, concorrenziale rispetto alle edizioni di altre case editrici.

Questa panoramica generale sulle diverse traduzioni analizzate mostra quindi come le versioni più recenti si preoccupino di preservare e restituire l’integrità del testo di partenza. Tuttavia, non mancano esempi di versioni più lontane nel tempo (Bresciani, Maffi, Pontiggia) che hanno seguito questa stessa direzione. La complessità del processo traduttivo rende difficile e spesso impossibile distinguere le decisioni di chi traduce da quelle degli altri attori che intervengono (editore, redattore, revisore, ecc.). La responsabilità delle operazioni compiute sui testi, soprattutto quando si parla di tagli, omissioni e censure, non può quindi essere attribuita con certezza, sebbene talvolta alcune

ipotesi sembrano più plausibili e verosimili di altre. Quello che sembra emergere da questo inquadramento delle traduzioni è come la (ri)traduzione non rappresenti una progressione lineare, teleologica, in cui ogni versione successiva è necessariamente migliore della precedente. È quindi possibile che una ritraduzione “rimedi” a possibili mancanze delle traduzioni esistenti, ma non è certamente automatico (cfr. Häisan 2014: 177).

Dopo aver presentato le traduzioni italiane considerate nella ricerca, si passerà ora a illustrare più nel dettaglio quanto emerso dall'analisi testuale. I paragrafi che seguono si articolano in quattro momenti di riflessione principali. Il primo punto su cui si concentrerà l'analisi è la rappresentazione dei personaggi in traduzione, per soffermarsi in un secondo momento sulla problematicità delle figure materne nel passaggio traduttivo. Si passerà poi a esporre una serie di considerazioni di natura più linguistica, a partire dall'uso (o non uso) del maschile generico, per concludere con alcune riflessioni sul paratesto.

2. La rappresentazione dei personaggi

La critica femminista e successivamente gli studi di genere hanno mostrato la portata ideologica della letteratura per l'infanzia in termini di modelli e rappresentazioni di genere, nonché il ruolo fondamentale che questa produzione gioca nella socializzazione di bambine e bambini:

L'intérêt de la littérature de jeunesse ne se limite pas au plaisir ou à la valeur esthétique, elle participe à l'élaboration et à la transmission de valeurs communes [...]. La littérature de jeunesse, sans refléter la réalité sociologique, projette une vision du monde et légitime, à usage des plus jeunes, un ordre social, et notamment l'ordre sexué acceptable. (Cromer 2014: 55-56)

La rappresentazione dei personaggi, i loro tratti fisici e psicologici, i loro comportamenti, le azioni, le relazioni che instaurano, il modo in cui interagiscono con gli altri personaggi veicolano quindi, necessariamente, determinate idee su cosa significhi essere bambina o bambino, donna o uomo, madre o padre, e così via. Le immagini di femminilità e masco-

linità proposte, nonché i rapporti e i ruoli di genere rivestono un peso specifico all'interno della produzione destinata al pubblico più giovane, favorendo l'identificazione del lettore e della lettrice con i personaggi presentati e facendo della letteratura per l'infanzia un luogo in cui rafforzare o invece sovvertire le categorie tradizionali e normative di genere: "childhood is the period when we learn or practice what it means to be a boy, girl, man, or woman, or to construct and enact alternatives to these traditional categories. [...] Much of children's culture, from toys and games to television and novels, contributes to the gendering and sexualization of children" (Hinz, Tribunella 2013: 386-387).

A partire dagli anni Settanta, sotto la spinta dei movimenti femministi, si è iniziato quindi a riflettere sulla rappresentazione del femminile nella produzione destinata al pubblico di giovani lettori e lettrici, sottoponendola a un'attenta analisi al fine di denunciare gli stereotipi veicolati, i modelli proposti, i valori assegnati in base al genere e le modalità di rappresentazione del rapporto tra generi. L'idea alla base di molta della critica femminista applicata alla letteratura per l'infanzia è infatti il presupposto che gran parte di tale produzione, soprattutto nei generi e nelle forme più tradizionali, costituisca, al pari di altri prodotti culturali e di altri media quali la pubblicità, un luogo di reiterazione degli stereotipi di genere, sia in termini di rappresentazione del femminile e di immagine della donna, sia in termini di rapporto tra generi, nonché un luogo di emanazione di forti condizionamenti culturali nello sviluppo dell'identità (cfr. Gianini Belotti 2008 [1973]). Assecondando l'evoluzione dei Women's Studies degli anni Settanta nei più ampi Gender Studies, anche la riflessione sulla letteratura per l'infanzia ha progressivamente ampliato il ventaglio delle rappresentazioni analizzate, prendendo in considerazione anche il maschile e, più di recente, le identità LGBTQ+.

L'idea che la cultura, quindi anche la letteratura per l'infanzia, siano specchio e modello della realtà e il riconoscimento della presenza di una componente ideologica anche nei testi destinati ai lettori e alle lettrici più giovani pongono inevitabilmente la questione del rapporto tra la produzione letteraria e la realtà sociale:

If the ideology of patriarchy both derives from and
scaffolds as a binary logic of sex and gender identities

and relations, then it makes sense that critiques of gender in and around children's literature have focused on individual and social levels. That is, gender critics have focused both on representations of characters "as" gendered, and on the ways in which cultural texts produce a gendered effect by socializing readers into specific ways of thinking and being in relation to gender. (Hateley 2011: 88-89)

Non va quindi dimenticato che la letteratura per l'infanzia si colloca tra quegli strumenti ai quali il bambino e la bambina attingono per costruire la propria identità, elaborare sogni e aspirazioni, inventare il proprio futuro.

Questo sintetico inquadramento teorico mostra la rilevanza delle rappresentazioni di genere all'interno della produzione per le lettrici e i lettori più giovani e porta a chiedersi cosa accada a queste rappresentazioni quando i testi vengono tradotti. Gli studi di Le Brun (2003) e Pederzoli (2019) mostrano come il passaggio traduttivo possa influire sulla caratterizzazione dei personaggi e come la resa degli aspetti più anticonvenzionali, "sovversivi" e controversi possa risultare problematica per chi traduce. Come sottolineato nel terzo capitolo, le protagoniste dei tre romanzi analizzati presentano tutte i tratti di anticonvenzionalità, più o meno marcata, rispetto a una rappresentazione tradizionale della femminilità giocata sulla bellezza fisica e sulla docilità caratteriale, e rispetto all'immagine del bambino-modello, buono, bravo, puro e angelico. L'analisi delle traduzioni si è quindi soffermata a esaminare cosa accada a questi personaggi nel passaggio dalla lingua-cultura di partenza alla lingua-cultura di arrivo.

Nella rappresentazione dei personaggi, gli elementi attributivi rivestono un ruolo fondamentale nei passaggi descrittivi che ne delineano i tratti fisici, psicologici e caratteriali. Se gran parte della rappresentazione dei personaggi passa attraverso le scelte lessicali, a livello semantico, anche le manipolazioni operate sul piano morfo-sintattico, nonché gli interventi sulla struttura e sul contenuto del testo, in particolare censure e omissioni, possono influire sull'immagine finale veicolata.

Il trattamento in traduzione del personaggio di Mary in *The Secret Garden* è esemplificativo dell'importanza delle scelte lessicali e di come possano

orientare una certa visione e ricezione del personaggio. Mary ci viene presentata fin dalle primissime righe come “non-femminile” nell’aspetto, ma anche nel carattere e nei comportamenti. Ora, se la dimensione prettamente fisica si rivela di più facile gestione e tendenzialmente meno problematica per chi traduce, diverso è il caso della resa di quanto attiene alla sfera comportamentale e di tutta la gamma di aggettivi che descrivono le emozioni e gli stati d’animo della bambina. Una tendenza che si rivela del resto trasversale all’interno del nostro *corpus* e si ritrova anche nelle traduzioni degli altri romanzi. Di fronte a questa difficoltà da parte di chi traduce a rendere i tratti più anticonvenzionali dei personaggi e a rispettare la volontà dell’autrice o dell’autore, si impongono almeno due ordini di considerazioni, che possiamo estendere anche alla successiva analisi delle figure materne. Innanzitutto, occorre considerare la storicità delle traduzioni: alcune delle versioni analizzate sono cronologicamente distanti e risentono quindi non solo di una diversa concezione della pratica traduttiva per l’infanzia, ma anche di una visione moraleggiante e pedagogica della produzione destinata ai lettori e alle lettrici più giovani, oggi certamente meno diffusa e condivisa. In quest’ottica, la traduzione deve conformarsi a una concezione della letteratura per l’infanzia in cui il libro, e ancor più il classico, sono investiti di una finalità educativa ed edificante. E questo adeguamento può avvenire tanto per una convinzione personale di chi traduce quanto per un’imposizione di origine editoriale. All’interno di questa dimensione storica va poi tenuto presente che la traduzione comporta comunque un’operazione di mediazione, di riappropriazione del testo di partenza che fa sì che gli interventi e le manipolazioni appaiano possibili e legittimi. Nel caso della letteratura per l’infanzia il traduttore/trice si sente spesso in dovere di porre un ulteriore filtro tra il testo e il nuovo lettore/trice, oltre che “autorizzato” a farlo. Chi traduce interviene generalmente con un intento moraleggiante, per riportare il testo di partenza entro i limiti di ciò che ritiene adeguato e appropriato. Nella traduzione della letteratura per l’infanzia le norme letterarie che operano in un dato momento storico sono quindi accompagnate da norme di natura “pedagogica”:

This leads to translation practices and strategies in which those agencies involved (translators themselves, editors, programme planners), anticipating the reaction of intermediaries (adult buyers, booksellers, teachers, etc.),

delete or cleanse elements regarded as unsuitable or inappropriate in the target culture, especially accounts of supposedly unacceptable behaviour which might induce young readers to imitate it. (O'Sullivan 2005: 82)

Intervenendo sul testo e manipolandolo, il traduttore.trice va oltre il ruolo di mediatore.trice linguistico e culturale e, come adulto, cerca di esercitare un controllo “morale” sulla traduzione (Pederzoli 2012: 194), rivelando, ancora una volta, un approccio alla letteratura per l'infanzia “comme pouvant/devant être susceptible de modifications/améliorations” (Pederzoli 2012: 209). A margine di queste considerazioni, ci preme ribadire come la traduzione sia un processo complesso: non solo chi traduce è sottoposto a norme e pressioni letterarie e pedagogiche, ma deve anche confrontarsi con un editore.

Per tornare alla nostra analisi e alla difficoltà nel rendere in traduzione i comportamenti anticonvenzionali e “devianti” dei personaggi, nel primo capitolo di *The Secret Garden*, ad esempio, Mary, dimenticata da tutti durante l'epidemia di colera, irritata e adirata contro la sua *ayah*, la copre di insulti, un atteggiamento decisamente poco accettabile per una bambina:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI
<p>“Pig! Pig! Daughter of Pigs!” she said, because to call a native a pig is the worst insult of all. She was grinding her teeth and saying this over and over again when she heard her mother come out on the veranda with some one. (3)</p>	<p>– Porcellina! porcellina! figlia di porcellini! – Pensava di dirle così, perché dar del porcellino a un indigeno, è il peggiore degli insulti. Mentre stava ripetendosi questo tante volte, s'accorse che sua madre veniva fuori sulla veranda con qualcuno. (4)</p>	<p>Era in giardino a piantar fiori in certi mucchietti di terra, Maria, ruminava le parolacce da gridare alla balia quando l'avesse veduta, quando ad un tratto, invece della balia, vide sua madre accompagnata da un ufficiale non mai visto prima di allora... (4)</p>	<p>E stava per urlare dalla stizza, quando udì sua madre uscire sulla veranda e parlare con qualcuno a bassa voce. (6)</p>

BURNETT	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
<p>“Pig! Pig! Daughter of Pigs!” she said, because to call a native a pig is the worst insult of all.</p> <p>She was grinding her teeth and saying this over and over again when she heard her mother come out on the veranda with some one. (3)</p>	<p>Stava appunto borbottando tra sé, quando vide sua madre che usciva sulla veranda in compagnia di un giovanotto biondo dall'aria fanciullesca. (10)</p>	<p>“Maiale, maiale! Figlia di maiali!” le avrebbe detto, perché chiamare un indiano maiale è l'offesa peggiore che gli si possa fare.</p> <p>Stava digrignando i denti e ripetendo all'infinito la stessa frase quando senti sua madre uscire sulla veranda. (7)</p>	<p>- Stupida! Scimmia! Figlia di porci! – ripeteva, poiché chiamare così un indigeno era il peggiore degli insulti.</p> <p>Mentre si rodeva e ripeteva all'infinito quella litania, udì la madre uscire sulla veranda in compagnia di qualcuno. (8)</p>

Le traduzioni di Tenconi, Restelli Fondelli e Lazzarato censurano gli insulti espliciti di Mary e lasciano un generico riferimento alla collera e al comportamento della bambina. Va notato, a tal proposito, come la versione di Tenconi incorpori il passaggio esaminato all'interno di un'attività di riscrittura che interessa una porzione più ampia del capitolo, rendendo complessivamente meno evidenti l'irritazione e la rabbia della bambina. Nella traduzione di Restelli Fondelli, inoltre, il comportamento di Mary viene ulteriormente censurato e riportato a un livello di accettabilità per una bambina della sua età attraverso l'uso della costruzione “stare per”, suggerendo che Mary, in realtà, non compie l'azione: “E stava per urlare dalla stizza”. Nelle tre versioni che mantengono l'insulto esplicito (Bresciani, van Straten, Guidoni), si registrano differenze in quella che potremmo definire l'intensità dell'insulto: Bresciani ricorre al diminutivo “porcellina” che ne attenua la forza illocutoria, mentre van Straten usa il termine “maiale”, sicuramente più offensivo di “porcellina”, ma non quanto “porci” scelto da Guidoni, parola effettivamente utilizzata in italiano per insultare qualcuno, data la sua dimensione fortemente dispregiativa. Anche quando l'insulto è

stato mantenuto, sono state quindi adottate strategie volte a ridimensionarne l'impatto e la violenza.

Strategie simili, seppur leggermente diverse nella loro realizzazione testuale, vengono messe in atto nel quarto capitolo quando Mary, offesa dall'idea che Martha abbia potuto pensare a lei come a una bambina indiana, la insulta, utilizzando quasi le stesse parole (“‘What!’ she said. ‘What! You thought I was a native. You – you daughter of a pig!’”, Burnett: 34):

BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI
– Cosa? – strillò. – Cosa? Tu credevi che io fossi una negra?! Tu... tu figlia di porcellini! (15)	– Una negra, io! Io un'indiana! Figlia... figlia di un cane! (12)	- E voi mi credevate un'indiana?! Voi, serva ignorante! (24)

LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
– Come?! –strepitò. – Credevi che fossi un'indiana? Stupida che non sei altro! (27)	“Che?” gridò. “Come? Credevi che fossi un'indiana? Tu... figlia di un maiale! ” (32)	– Cosa! – esclamò. – Che? Pensavi che fossi un'indigena? Tu... tu sei la figlia di un porco! (36)

In questo caso, l'insulto non viene omissso in nessuna delle versioni, forse in ragione del fatto che già nel testo di partenza Martha ammonisce Mary – e quindi anche chi legge – osservando che non si tratta di un comportamento appropriato per una signorina, per una bambina ben educata: “That’s not th’way for a young lady to talk” (Burnett: 34). Nelle traduzioni di Restelli Fondelli e Lazzarato, l'insulto viene ridimensionato e attenuato in “serva ignorante” (Restelli Fondelli) e “Stupida che non sei altro” (Lazzarato), mentre Bresciani, van Straten e Guidoni ripropongono le scelte già compiute nel primo esempio. Da notare come la versione di Tenconi contenga, in questa occasione, un'espressione molto offensiva, “figlia di un cane”, che contrasta con l'omissione operata in precedenza.

Un elemento centrale nella caratterizzazione di Mary, come già sottolineato anche in sede di presentazione del personaggio, è

l'aggettivo "contrary", parte integrante anche del suo soprannome ("Mistress Mary quite contrary", Burnett: 12). La traduzione della filastrocca da cui il soprannome ha origine, cantata da Basil nel secondo capitolo per infastidire Mary, mostra come le scelte lessicali compiute per rendere l'aggettivo possano contribuire a modellare una diversa percezione del personaggio:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI
Mistress Mary, quite contrary, / How does your garden grow? / With silver bells, and cockle shells, / And marigolds all in a row. (11)	Sora Mary all'incontrario, / Crescerà nel suo giardino / Un raccolto molto vario?... / Non lo credo in verità!!... / Son conchiglie, campanelle, / Margherite, messe in fila (7)	Signorina Malumore (6)	– Signorina Musolungo / Come cresce il tuo giardino? / Sei tu nata sotto un fungo, / o nei pressi del camino? (11)

BURNETT	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
Mistress Mary, quite contrary, / How does your garden grow? / With silver bells, and cockle shells, / And marigolds all in a row. (11)	Mary Mary dispettosa, / Cosa c'è nel tuo giardino? / C'è il limone oppur la rosa? / C'è la rapa o il gelsomino? (15)	Mary smorfiosa e dispettosa / Cosa cresce nel tuo giardino? / Campanelle, conchigliette / Margherite in fila indiana. (14)	Signorina Mary, mai contenta, / cos'hai nel tuo giardino? / Campanule argentate più di trenta / o fiori di lupino? (15)

Ad eccezione della versione di Tenconi, che non traduce l'intera filastrocca ma si limita a inserire il primo verso come semplice battuta di un dialogo, in tutte le altre ci sembra di riscontrare una grande attenzione alla resa della componente ritmica e sonora della filastrocca, come mostrano le traduzioni di Lazzarato e Guidoni, in cui viene riproposta l'allitterazione della consonante "m" ("Mary Mary

dispettosa” e “Signorina Mary, mai contenta”), o la rima interna “smorfiosa e dispettosa” nella versione di van Straten. L'aggettivo “contrary” dà invece origine a una pluralità di rese, che sottolineano diverse sfumature. Secondo la definizione dell'*Oxford English Dictionary*, tra i vari significati di “contrary” ci sono quelli di “actively opposed, antagonistic, hostile”, quando riferito a persone e azioni, e di “of antagonistic or untoward disposition, perverse, obstinately self-willed; contrarious”⁶. La scelta di Bresciani “all'incontrario” sottolinea come Mary si comporti al contrario di quelle che sono le aspettative e mostri sempre sentimenti opposti, mentre le espressioni “Signorina Malumore” e “Signorina Musolungo”, sicuramente efficaci come soprannomi, mettono l'accento sull'intrattabilità, il nervosismo e la scontentezza la prima, sul broncio di Mary la seconda. L'aggettivo “dispettosa” viene utilizzato sia da Lazzarato sia da van Straten, in quest'ultimo caso in coppia con “smorfiosa”. Con la scelta di “dispettosa” la resa si focalizza sul sentimento di astio e contrarietà della bambina, la sua avversione, il fastidio, il disappunto, l'irritazione e la stizza. Va tuttavia notato che l'associazione più immediata che l'aggettivo genera, soprattutto nel lettore.trice più giovane, è probabilmente la propensione a fare dispetti, discostandosi quindi in parte dal significato specifico che ha guidato le scelte di traduttrici e traduttori. Inoltre, l'aggettivo “smorfiosa”, sebbene venga utilizzato con ogni probabilità nel suo significato di “altezzoso, borioso, schizzinoso, schifiloso”⁷, comporta, implicitamente, un rimando a una dimensione convenzionalmente ritenuta tipicamente femminile, vale a dire l'abitudine di fare smorfie, moine, il comportarsi in modo svenevole e lezioso. La scelta di Guidoni è invece quella di negare l'aggettivo positivo “contenta” attraverso l'avverbio “mai”, tornando a mettere l'accento sul disappunto, la scontentezza e l'insoddisfazione della bambina: una persona che non è mai d'accordo con nessuno e a cui non va mai bene niente non può infatti essere contenta.

Una considerazione finale riguarda l'utilizzo del sintagma “Mistress

⁶ <http://www.oed.com.ezphost.dur.ac.uk/view/Entry/40465?rskey=TlmmLJ&result=1#eid>.

⁷ <https://dizionario.internazionale.it/parola/smorfioso>.

Mary” per riferirsi alla bambina all’interno del romanzo e la sua traduzione, o meglio non traduzione, in italiano. Possiamo infatti considerare “Mistress Mary” una contrazione e una versione abbreviata dell’intero soprannome “Mistress Mary quite contrary” e immaginare che quando la scrittrice utilizza “Mistress Mary” alluda proprio all’intero soprannome. Anche ipotizzando che questa allusione non sia volontaria e che sia solo una nostra supposizione, all’interno del romanzo si crea comunque una rete di rimandi e il lettore/trice è portato ad associare “Mistress Mary” al soprannome. Tra le versioni italiane analizzate, solo nella traduzione di Guidoni è presente un tentativo di riprodurre questa associazione, mentre negli altri casi viene generalmente utilizzato solo il nome “Mary”. Nel caso della versione di Guidoni, quando nel testo di partenza Mary viene indicata con l’espressione “Mistress Mary”, la traduttrice ha cercato di restituire questa differenza e solo occasionalmente ha inserito il semplice nome proprio. In alcuni casi, soprattutto nella prima parte del romanzo, troviamo “Mary-mai-contenta” (ad esempio, Guidoni: 38, 47, 57, 61, 80, 86), talvolta preceduto anche dall’appellativo “signorina”, che richiama la filastrocca iniziale, proprio come l’espressione del testo di partenza. In altri casi, decisamente più numerosi, la scelta è ricaduta su “signorina Mary” (ad esempio, Guidoni: 35, 89, 99, 113, 124, 170, 187, 208), sebbene questa soluzione si confonda con la resa italiana di “Miss Mary” come “signorina Mary”, facendo perdere parte della varietà negli appellativi utilizzati per riferirsi alla bambina.

Come visto in sede di presentazione delle traduzioni, in alcune versioni del romanzo di Burnett il testo viene manipolato, con interventi sulla struttura complessiva e un ricorso a parafrasi e omissioni che ne riducono la complessità. La traduzione di Restelli Fondelli denota ad esempio una tendenza a eliminare i passaggi in cui vengono raccontate le emozioni di Mary e i suoi pensieri. L’altro versante su cui interviene spesso è la scelta degli aggettivi utilizzati per descrivere Mary e i suoi comportamenti:

<p>1) Mistress Mary got up from the log at once. She knew she felt contrary again, and obstinate, and she did not care at all. She was imperious and Indian, and at the same time hot and sorrowful. (Burnett: 127)</p>	<p>1a) Mary si alzò dal tronco con gli occhi ancora pieni di lacrime, ma più ostinata e decisa che mai. (Restelli Fondelli: 76)</p>
<p>2) He gave a puzzled glance at the little girl sitting on the large stool. She had become a stiff, silent child again as soon as he entered and he could not see what the attraction was. The boy actually did look brighter, however – and he sighed rather heavily as he went down the corridor. (Burnett: 188)</p>	<p>2a) Il dottore se ne andò malcontento, dando un'ultima occhiata a quella bambina bruttina e insignificante che pure era riuscita a tanto; il ragazzo in effetti stava meglio. (Restelli Fondelli: 110)</p>
<p>3) And she was so un-hysterical and natural and childish that she brought him to his senses and he began to laugh [...]. (Burnett: 238)</p>	<p>3a) E con la sua semplicità e ingenuità di bambina sana e finalmente serena lo persuase a non fare più cattivi pensieri, e riuscì anche a farlo sorridere. (Restelli Fondelli: 135)</p>

Nel primo esempio si nota infatti una riduzione numerica degli aggettivi utilizzati per descrivere Mary, che ci viene presentata semplicemente come “più ostinata e decisa che mai”, riducendo così la gamma delle emozioni provate e mantenendo solo i tratti prevalenti della sua anti-convenzionalità. Nel secondo esempio, la traduzione opera un passaggio importante in termini di rappresentazione del personaggio, spostando la descrizione dal piano caratteriale-comportamentale, “stiff, silent”, a quello fisico, “bruttina e insignificante”. Questa trasformazione cambia anche la prospettiva e il giudizio del dottor Craven nei confronti di Mary, che è stata sorpresa in camera di Colin a parlare e ridere con lui mentre avrebbe dovuto ignorarne l'esistenza. L'ultimo esempio è particolarmente interessante da un punto di vista di genere. Mary ha infatti appena calmato Colin durante una delle sue crisi, tenendo testa al cugino e dimostrandogli come la sua malattia sia immaginaria. Nel testo di partenza Mary viene definita “un-hysterical”, “natural” e “childish” proprio per contrasto con l'atteggiamento e il comportamento di Colin.

Nella traduzione italiana, la scelta degli aggettivi “sana” e “serena” cancella la contrapposizione “hysterical” (Colin) / “un-hysterical” (Mary), mentre l’uso dei sostantivi “semplicità” e “ingenuità”, probabilmente per tradurre “childish”, rivelano una determinata visione di infanzia e riconducono Mary, il cui processo di cambiamento è in corso, entro il confine di una normatività più accettabile.

Considerazioni simili possono essere estese alla traduzione di Lazzarato, in cui si assiste spesso a una riformulazione che tende a riassumere e a eliminare il punto di vista di Mary e le sue emozioni:

<p>1) The noise and the hurrying about and wailing over the cholera had frightened her, and she had been angry because no one seemed to remember that she was alive. Every one was too panic-stricken to think of a little girl no one was fond of. (Burnett: 7)</p>	<p>1a) Però aveva paura ed era in collera perché nessuno si era occupato di lei. In quei momenti di panico, tutti si erano dimenticati di quell’odiosa bimbetta. (Lazzarato: 12)</p>
<p>2) She had not known before that this was one of the things which made her feel sour and cross. She seemed to find it out when the robin looked at her and she looked at the robin. (Burnett: 50)</p>	<p>2a) Non aveva mai pensato che quella fosse una delle cause del suo cattivo carattere, ma sembrò capirlo appena i suoi occhi incontrarono quelli dell’uccellino. (Lazzarato: 35)</p>
<p>3) Mistress Mary got up from the log at once. She knew she felt contrary again, and obstinate, and she did not care at all. She was imperious and Indian, and at the same time hot and sorrowful. (Burnett: 127)</p>	<p>3a) Mary balzò in piedi, fremente di sdegno e di rabbia repressa, mentre il carattere ribelle e dominatore della bambina venuta dall’India tornava ad affiorare. (Lazzarato: 72)</p>
<p>4) Mary had seen herself in the glass sometimes lately when she had realized that she looked quite a different creature from the child she had seen when she arrived from India. This child looked nicer. Even Martha had seen a change in her. (Burnett: 190-191)</p>	<p>4a) La stessa Mary era ben diversa dalla bambina venuta dall’India, ormai: poteva vederlo da sola, guardandosi allo specchio, ma anche Martha se ne era accorta. (Lazzarato: 105)</p>

Nel primo esempio, la parafrasi elimina la causa della paura di Mary, legittima e comprensibile per una bambina di dieci anni, mentre l'uso dell'aggettivo "odiosa" connota in modo significativo la bambina e come viene percepita dagli altri. Nel terzo esempio, la traduzione parafrasa il testo di partenza, interpretandolo e offrendone una versione "condensata": la gamma di emozioni provate da Mary viene ridotta e compattata e, in questa semplificazione, la traduzione diventa più esplicita, inserendo una serie di giudizi di valore impliciti nell'uso di "sdegno", "rabbia repressa", "carattere dominatore". In questo caso, l'esplicitazione sembra quindi sottolineare ulteriormente i tratti negativi di Mary ed è interessante notare come in un altro passaggio del testo Colin subisca un trattamento ben diverso e opposto:

She had found out that because he had been an invalid **he had not learned things as other children had**. One of his nurses had taught him to read when he was quite little and he was always reading and looking at pictures in splendid books. (Burnett: 161)

Mary si accorse che **Colin**, forse per via della sua malattia, **sapeva più cose degli altri bambini**. Un'infermiera gli aveva insegnato a leggere, e ora lui possedeva libri bellissimi, con magnifiche illustrazioni. (Lazzarato: 90)

In questo caso, la frase viene parafrasata e sovrainterpretata in modo da dare una rappresentazione più positiva di Colin che in italiano sa "più cose degli altri bambini", mentre nel testo di partenza si dice semplicemente che "he had not learned things as other children had". L'esempio 2 mostra come il cambio di struttura sintattica modifichi anche il punto di vista: la nominalizzazione e l'introduzione del sostantivo "cause" spostano il focus da Mary e dalle sue sensazioni ed emozioni, che sono invece centrali nel testo di partenza, come testimoniato dall'uso del verbo "feel" ("which made her feel"). Le emozioni di Mary vengono inoltre riassunte nell'espressione "cattivo carattere", eliminando così non solo la loro varietà, ma introducendo anche un giudizio esterno – il cattivo carattere è la percezione che gli altri hanno di lei – rispetto al punto di vista interno di Mary che si sente "sour" e "cross".

Analogamente, nell'ultimo esempio il punto di vista di Mary diventa meno evidente e i suoi pensieri trovano meno spazio. Nel testo di partenza il cambiamento e la consapevolezza della trasformazione ci vengono raccontati dal punto di vista di Mary: è lei che si guarda allo specchio e si accorge che sta cambiando. I continui spostamenti di focus e la riduzione delle emozioni del personaggio tendono a ridimensionare la presenza della bambina all'interno del testo e questa operazione ci sembra tanto più rilevante se si considera il fatto che nello sviluppo narrativo del romanzo, nell'ultima parte, Mary scompare progressivamente e da centro della narrazione finisce in secondo piano. I fenomeni appena descritti all'interno della traduzione di Lazzarato lasciano spazio ad alcuni passaggi, seppur limitati, in cui le scelte valorizzano in positivo Mary, soprattutto attraverso il passaggio da negativo a positivo:

<p>1) She was not at all a timid child and she was not exactly frightened, but she felt that there was no knowing what might happen in a house with a hundred rooms nearly all shut up – a house standing on the edge of a moor. (Burnett: 25)</p>	<p>1a) Mary era una bambina impavida, ma non le piaceva l'idea di andare a vivere in mezzo alla brughiera, in una casa con cento stanze. (Lazzarato: 22)</p>
<p>2) As she was not at all a timid child and always did what she wanted to do, Mary went to the green door and turned the handle. (Burnett: 44)</p>	<p>2a) Mary aveva un carattere deciso e volle scoprirlo: si avvicinò e girò la maniglia (Lazzarato: 32)</p>

Nel primo esempio, il passaggio dalla frase negativa alla struttura affermativa rovescia la prospettiva e invece di dire ciò che Mary non è, sottolinea quello che Mary è: mentre la negazione mette in primo piano caratteristiche negative ("timid", "frightened"), la frase affermativa, attraverso l'aggettivo "impavida", pone l'accento su una qualità in genere considerata maschile e positiva. La condensazione e compattazione lessicale degli aggettivi è evidente anche nel secondo esempio, in cui le informazioni caratteriali fornite dal testo di partenza "As she was not at all a timid child and always did what she wanted to do" vengono riassunte in "Mary aveva un carattere deciso e volle scoprirlo". La parafrasi e la semplificazione messe in atto restituiscono un'immagine di Mary più positiva, attenuando le caratteristiche negative e mettendo in luce

quelle positive. Analogamente all'esempio precedente, anche in questo caso a Mary viene attribuita una caratteristica, quella di essere una persona decisa, che di solito non è associata ai personaggi femminili. L'aggettivazione gioca quindi un ruolo fondamentale nella rappresentazione dei personaggi. La resa degli aspetti relativi alla caratterizzazione di Fadette, nel romanzo di George Sand, non sembra porre particolari difficoltà traduttive nelle versioni analizzate. Si registrano tuttavia alcune scelte interessanti da un punto di vista della rappresentazione del personaggio e, potenzialmente, anche in un'ottica di genere:

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA
Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie. C'était un enfant très causer et très moqueur, vif comme un papillon, curieux comme un rouge-gorge et noir comme un grelet. (61)	Ma sia che quel nome volesse significare una piccola fata oppure la femmina dello spirito folletto, fatto sta che ognuno, a guardarla si figurava di vedere uno spiritello, tant'era piccina, magrolina, arruffatina, birichina, era un tipetto chiacchierino e motteggiatore, vivace come una farfallina, curiosa come un pettirosso, nera come un grillo. (61-62)	Ma sia pure che la parola significhi fata o la femmina d'uno spiritello, fatto sta che chi vedeva la fanciulla era convinto di vedere un folletto, tanto Fadette era piccina, magra, arruffata e audace. Era una ragazza chiacchierina e beffarda, vivace come una farfalla, curiosa come un pettirosso, nera come un grillo. (40)
“Voilà, se dit-il, une fille plus folle que méchante, et plus désintéressée qu'on ne croirait, car son paiement ne ruinerà pas ma famille”. (102)	– Ecco, – disse tra sé – una ragazza più pazzarella che cattiva, e più disinteressata che non si crederebbe; poiché questo modo di pagare non rovinerà la mia famiglia. (99)	– Ecco – si disse – una ragazzina più matta che cattiva e meno disinteressata di quanto si potesse credere. Le sue richieste non manderanno di certo la mia famiglia in rovina. (66)
Il est bien temps que le grelet s'aperçoive qu' elle n'est point un garçon. (164)	È tempo che il grillo s'accorga di non essere un maschio. (152)	È ben tempo che “grillo” s'accorga di non essere un maschiaccio! (100)

SAND	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie . C'était un enfant très causer et très moqueur , vif comme un papillon, curieux comme un rouge-gorge et noir comme un grelet. (61)	Ma sia che il nome indicasse una piccola fata, oppure il femminile di spiritello, ognuno, vedendola, s'immaginava di trovarsi davanti un vero folletto, tanto Fadette era piccola, magra, scarmigliata e ardità. Era una bambina molto chiacchierina e impertinente, vivace come una farfalla, curiosa come un pettirosso e nera come un grillo. (44)	Ma sia che quel nome volesse dire piccola fata o femmina di uno spiritello, chiunque la vedeva s'immaginava di scorgere un folletto tanto era piccola, magra, arruffata e ardità. Era una ragazzina chiacchierona e burlona, vivace come una farfalla, curiosa come un pettirosso, nera come un grillo scuro. (41)
“Voilà, se dit-il, une fille plus folle que méchante, et plus désintéressée qu'on ne croirait , car son paiement ne ruinerà pas ma famille”. (102)	“È una ragazzina più folle che cattiva ” si disse “e più disinteressata di quanto si potrebbe pensare , perché il pagamento che richiede non rovinerà la mia famiglia.” (73)	“Ecco” si disse “una ragazza più scriteriata che cattiva e più disinteressata di quanto credessi , giacché la sua ricompensa non manderà in rovina la mia famiglia”. (70)
Il est bien temps que le grelet s'aperçoive qu' elle n'est point un garçon . (164)	Era l'ora che la cri-cri capisse che non è un maschiaccio . (119)	Era tempo che la grilletta si accorgesse di non essere un maschio . (116)

Nel primo caso, un passaggio tratto dalla prima descrizione di Fadette, in cui il narratore ci spiega anche l'origine del soprannome, le scelte di Maffi esemplificano la strategia adottata per la resa delle descrizioni della protagonista nell'intera traduzione, contraddistinta da un uso costante dei diminutivi, che operano una sorta di miniaturizzazione del personaggio e delle sue caratteristiche, ridimensionando così anche gli aspetti che si discostano dall'immagine tradizionale della femminilità. L'uso del diminutivo, del resto,

torna anche nelle altre traduzioni, seppur in misura decisamente contenuta: “ragazza chiacchierina” (Marzetti Noventa), “bambina molto chiacchierina” (Agrati e Magini), “ragazzina chiacchierona” (Ronchey). La coppia “plus folle que méchante” viene spesso utilizzata per riferirsi a Fadette, come dimostra il secondo esempio, in cui la traduzione di “folle” si rivela apparentemente problematica portando a una pluralità di versioni, dall’attenuato “pazzerella” (Maffi), ai più decisi “matta” (Marzetti Noventa) e “folle” (Agrati e Magini), fino a “scriteriata” (Ronchey). Quando l’autrice si riferisce alla protagonista usando il sostantivo “garçon”, come nel terzo esempio, le versioni italiane oscillano tra “maschio” (Maffi e Ronchey) e “maschiaccio” (Marzetti Noventa e Agrati e Magini), con un uso, a nostro avviso, più forte e connotato rispetto al testo di partenza.

La resa del soprannome di Fadette, “grelet”, diventa problematica in traduzione, stando alle scelte rintracciate nelle diverse versioni, probabilmente perché associa un personaggio femminile a un animale il cui genere grammaticale in italiano è maschile. Nella versione di Maffi viene mantenuto “grillo” (ad esempio, Maffi: 65, 95, 101, 112, 128, 136, 181), con la carica dispregiativa che lo connota nel testo di partenza in quanto sorta di insulto rivoltole dal resto della comunità, alternato in alcuni punti a “grilletto” (ad esempio, Maffi: 100, 115, 142). Le stesse scelte si ritrovano nella traduzione di Marzetti Noventa, dove “grillo” e “grilletto” vengono talvolta riportati in corsivo (ad esempio, Marzetti Noventa Fadette: 41, 48) o, ancora più spesso, tra virgolette (ad esempio, Marzetti Noventa Fadette: 67, 68, 71, 88, 112). La traduzione di Agrati e Magini opera invece un ridimensionamento della portata offensiva del soprannome, utilizzando il più affettuoso e onomatopico “cri-cri” (ad esempio, Agrati e Magini: 44, 54, 75, 103, 131, 140), sostituito solo raramente da “grillo” (ad esempio, Agrati e Magini: 61, 106). Una strategia analoga si ritrova nella traduzione di Ronchey che sceglie di tradurre “grelet” con “grilletta” (ad esempio, Ronchey: 41, 50, 58, 71, 76, 84, 103, 138), riportando il soprannome a una dimensione più affettuosa e quasi familiare, che gli sottrae però parte della forza narrativa che riveste nel testo di partenza, in cui è portatore del punto di vista dell’intera comunità.

Da un punto di vista di genere, è interessante notare come in alcuni casi la traduzione intervenga sui passaggi in cui sono presenti idee più stereotipate sulla femminilità e la mascolinità. Nella traduzione di Maffi, ad esempio, l'aggettivo "raisonnable" (Sand: 39) viene parafrasato in "più uomo" (Maffi: 39):

[...] mais **il voulait avoir l'air plus raisonnable que son frère**, et il lui fit de temps en temps signe de s'observer, ce qui étonna et fâcha grandement Sylvinet. (Sand: 39)

Voleva sembrare più uomo di suo fratello e di tanto in tanto gli faceva cenno di contenersi; cosa che stupiva e irritava molto Silvanetto. (Maffi: 39-40)

Scelte analoghe si ritrovano nel seguente passaggio, in cui la madre dei due gemelli, riflettendo sulla differenza caratteriale tra i due ragazzi, sottolinea come Landry mostri caratteristiche decisamente maschili, mentre Sylvinet abbia tratti più femminili, come la sensibilità:

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA
<p>Mon Landry est bien un véritable garçon. Ça ne demande qu'à vivre, à remuer, à travailler et à changer de place. Mais celui-ci a le cœur d'une fille; c'est si tendre et si doux qu'on ne peut pas s'empêcher d'aimer ça comme ses yeux. (32)</p>	<p>Il mio Landri è proprio un maschio. Pur che possa muoversi, lavorare e cambiar di posto, non cerca di meglio. Questo qui no, ha un cuore di donnina: è così tenero e dolce che non si può fare a meno di amarlo come la pupilla degli occhi. (32)</p>	<p>Comprendo: il mio Landro è un vero uomo; non desidera che muoversi, lavorare, mutar di luogo. (22)</p>

SAND	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
<p>Mon Landry est bien un véritable garçon. Ça ne demande qu'à vivre, à remuer, à travailler et à changer de place. Mais celui-ci a le cœur d'une fille; c'est si tendre et si doux qu'on ne peut pas s'empêcher d'aimer ça comme ses yeux. (32)</p>	<p>Il mio Landry è proprio un ragazzo fatto. Non chiede che di vivere, muoversi, lavorare e cambiare di posto. Questo invece ha il cuore di una fanciulla, così tenero e dolce che non si può fare a meno di amarlo come la pupilla dei propri occhi. (24)</p>	<p>Il mio Landry è proprio un vero ragazzo. Non chiede che di vivere, muoversi, lavorare e spostarsi da un luogo all'altro. Ma l'altro ha l'animo di una fanciulla, è così tenero e dolce che non si può impedirsi d'amarlo come la luce dei propri occhi. (22)</p>

Osservando le diverse traduzioni, quello che colpisce immediatamente è l'eliminazione della seconda frase nella traduzione di Marzetti Noventa, come se la sensibilità e la delicatezza di Sylvinet, chiaro segnale di caratteristiche femminili ("Mais celui-ci a le cœur d'une fille; c'est si tendre et si doux"), attentassero a un'idea di virilità che va preservata. Altre scelte interessanti in quest'ottica sono le traduzioni di "mon Landry est bien un véritable garçon" che diventa "è proprio un maschio" per Maffi e "un vero uomo" per Marzetti Noventa, due rese nelle quali si può leggere una volontà di sottolineare la forza e la virilità del ragazzo. Le versioni di Agrati e Magini e di Ronchey optano invece per il sostantivo "ragazzo": "proprio un ragazzo fatto" (Agrati e Magini) e "proprio un vero ragazzo" (Ronchey). Il corrispettivo femminile dell'espressione all'interno dell'esempio è rappresentato da "celui-ci a le cœur d'une fille" e proprio sul contrasto tra "véritable garçon" e "cœur d'une fille" è costruita la contrapposizione tra i due gemelli. Anche in questo caso le scelte rivelano una precisa posizione da parte di chi traduce: se l'omissione di Marzetti Noventa, come abbiamo visto, è abbastanza emblematica, la scelta di Maffi, "ha un cuore di donnina", attraverso l'uso del diminutivo vuole sottolineare la componente femminile, implicando una sorta di giudizio negativo. Il sostantivo "fanciulla", presente nelle altre due traduzioni sembra invece concentrare l'attenzione sulla delicatezza e la sensibilità del ragazzo, senza che vi sia un'esplicita svalutazione di questi aspetti.

La traduzione di Marzetti Noventa interviene inoltre sulla rappresen-

tazione di Landry, modificando spesso quei punti che sembrano allontanarlo da un'immagine di ragazzo forte e virile:

<p>1) [...] et l'idée de tout perdre et de tout quitter à la fois lui fit tant de peine qu'il ne pouvait plus s'arrêter dans ses larmes. (Sand: 26)</p>	<p>1a) [...] e l'idea di perder tutto in una volta gli dava una terribile sofferenza. (Marzetti Noventa Fadette: 18)</p>
<p>2) On leur avait tant dit qu'ils ne seraient jamais qu'une moitié d'homme s'ils ne s'habituèrent pas à se quitter, que Landry, qui commençait à sentir l'orgueil de ses quatorze ans, avait envie de montrer qu'il n'était plus un enfant. (Sand: 29)</p>	<p>2a) Molte volte era stato detto loro che non sarebbero mai divenuti veri uomini se non si fossero abituati a vivere separati e Landro, che cominciava a sentire l'orgoglio dei suoi quattordici anni, ci teneva a dimostrare che non era più un bambino. (Marzetti Noventa Fadette: 19)</p>
<p>3) Et puis le ciel, en deux minutes, était devenu tout noir, et la Fadette, debout sur la barre, lui paraissait deux fois plus grande qu'à l'ordinaire; enfin Landry avait peur, il faut bien le confesser. (Sand:68)</p>	<p>3a) Il cielo intanto era divenuto tutto nero e Fadette, ritta sulla sbarra, gli pareva due volte più alta del solito. (Marzetti Noventa Fadette: 44)</p>

Nel primo esempio, la frase viene parafrasata in modo da eliminare il pianto di Landry, parlando più genericamente di “terribile sofferenza”. Nel secondo esempio, il testo francese “qu'ils ne seraient jamais qu'une moitié d'homme”, gioca sul fatto che Landry e Sylvinet siano gemelli e quindi ciascuno costituirebbe la metà di una persona, di un uomo, ma in italiano diventa “non sarebbero mai divenuti veri uomini”. In questo modo, la traduttrice aggiunge una connotazione non presente nel testo di partenza e legata a tutta una serie di aspettative e caratteristiche associate a cosa significhi essere “un vero uomo”, rafforzando quindi una determinata immagine di mascolinità. Nell'ultimo esempio, l'omissione sembra andare in questa stessa direzione ed essere finalizzata a non intaccare l'immagine di Landry, che in italiano non ha paura, un'emozione apparentemente non concessa a un uomo forte. Se queste scelte, intervenendo sulla rappresentazione di Landry, de-

notano una certa idea di mascolinità, da un punto di vista di genere è interessante notare alcune manipolazioni da cui emerge una visione stereotipata delle donne. Commentando la rinnovata attenzione di Madelon nei confronti di Landry, il narratore si abbandona a una considerazione generale sulle donne: “Les femmes ont le cœur fait en cette mode, qu’un jeune gars commence à leur paraître un homme sitôt qu’elles le voient estimé et choyé par d’autres femmes” (Sand: 148). La traduzione di Marzetti Noventa interviene sul testo distortendo l’immagine delle donne, così da fornirne una rappresentazione decisamente più negativa: “Certe donne hanno il cuore fatto così: un giovane comincia a piacer loro quando si tratta di portarlo via a un’altra” (Marzetti Noventa Fadette: 91). La traduzione di “une honnête femme” con “una brava moglie” riporta invece la rappresentazione del femminile entro ruoli più tradizionali, ben definiti e accettati:

[...] mais cela ne me suffit pas pour croire qu’une enfant qui a été si mal élevée puisse jamais faire **une honnête femme**. (Sand: 186)

Ma il mutamento non mi basta per convincermi che una fanciulla tanto male educata possa mai diventare **una brava moglie**. (Marzetti Noventa Fadette: 114)

Ora, se è vero che si tratta delle parole di père Barbeau per commentare il cambiamento di Fadette e sottolineare come non sia ancora pienamente convinto della trasformazione avvenuta, è innegabile che la scelta di “moglie” abbia una valenza specifica in termini di ruoli di genere, tanto più che le altre versioni scelgono “donna”: “una donna come si deve” (Maffi: 173) e “una donna onesta” (Agrati e Magini: 133; Ronchey: 131).

In termini di rappresentazioni stereotipate delle donne, è interessante notare come la traduzione di Agrati e Magini elimini il commento sul pettegolezzo e la cattiveria femminili, quindi un giudizio negativo e stereotipato sul femminile:

<p>Alors toute la jeunesse femelle s'en mêla, car lorsqu'un garçon de belle mine et bon avoir s'occupe d'une personne, c'est comme une injure à toutes les autres, et si l'on peut trouver à mordre sur cette personne-là, on s'en fait pas faute. On peut dire aussi que, quand une méchanceté est exploitée par les femmes, elle va vite et loin. (Sand: 183)</p>	<p>Allora se ne immischiarono tutte le ragazze della zona perché quando un giovanotto di buona famiglia si dedica a una sola in particolare è come se offendesse tutte le altre, e se c'è modo di sparlare della prescelta non si perde l'occasione. (Agrati e Magini: 131)</p>
--	---

Un'ultima considerazione riguarda la scelta di far precedere il nome di Madelon, "rivale" di Fadette in amore, dall'aggettivo "bella" nella traduzione di Agrati e Magini, anche quando nel testo di partenza non è presente (Agrati e Magini: 78, 80, 81, 82, 85). Il sintagma "la bella Madelon" così creato produce nel lettore/trice una specifica immagine della ragazza e la confina in una dimensione di femminilità legata all'aspetto fisico e alla bellezza, che sottolinea e rafforza quegli aspetti, come la civetteria, che già la contraddistinguono nel romanzo di Sand.

Per le caratteristiche stilistiche e formali del romanzo che abbiamo visto, la traduzione di *Poil de Carotte* non pone problematiche particolari nella rappresentazione dei personaggi. A differenza dei romanzi di Sand e Burnett, non sono presenti infatti descrizioni dettagliate del protagonista o degli altri personaggi, ma, sebbene non conosciamo esattamente quale sia il loro aspetto fisico, i personaggi sono chiari e vividi, emergono attraverso il racconto, le loro parole e azioni, anche grazie all'ironia che permea il romanzo. A livello lessicale e semantico le scelte delle traduttrici e del traduttore rispetto alla rappresentazione dei personaggi risultano quindi pressoché ininfluenti. La mancanza di descrizioni "tradizionali" non significa tuttavia che la traduzione non possa influire ad altri livelli sulla loro caratterizzazione. In effetti, se i personaggi e i loro tratti caratteriali e psicologici prendono forma e si precisano scena dopo scena, le omissioni, talvolta vere e proprie censure, già presentate all'inizio del capitolo, possono giocare un ruolo importante. Così, se è vero che l'omissione delle sezioni "La taupe" e "Le chat" non influisce in modo significativo sullo sviluppo del romanzo e non va a intaccare il racconto del malessere di Pel di Carota (cfr. Elefante 2012a: 307-308), tuttavia un tratto della sua personalità, nello specifico l'aggressività, viene ridimensionato e attenuato. Un discorso analogo può essere applicato alla

sezione “Les joues rouges”: l'episodio, al di là dell'allusione alle eccessive attenzioni di un adulto nei confronti di un ragazzo che ne ha causato la censura, restituisce anche alcuni tratti di Pel di Carota, in particolare la sua sagacia, perspicacia e capacità di leggere e interpretare le situazioni e le emozioni, ma anche la sua gelosia nei confronti del compagno. Il capitolo “Le coffre-fort” si rivela problematico in traduzione, anche quando non viene censurato. L'attrazione fisica che Pel di Carota prova nei confronti della coetanea Mathilde si traduce in chiare *avances* che raccontano l'affiorare dei primi impulsi sessuali, elemento a lungo tabuizzato nella letteratura per l'infanzia. Per conquistare Mathilde, Pel di Carota inizia infatti a pavoneggiarsi, sottolineando la ricchezza della sua famiglia e parlando di una fantomatica parola segreta che permetterebbe di aprire la cassaforte del signor Lepic e di cui Pel di Carota condividerebbe, solo in famiglia, il segreto. Il mistero stimola la curiosità di Mathilde, che vorrebbe conoscere la parola e provoca Pel di Carota sostenendo come in realtà lui non ne sia a conoscenza. Allora Pel di Carota scommette con lei: le dirà la parola, se Mathilde gli permetterà di toccarla dove vuole (“Laisse-moi te toucher où je voudrai”). Quando il capitolo non è stato omesso, come nel caso di Ziliotto, la resa di questo passaggio ha attenuato in alcuni casi le *avances* e le richieste di Pel di Carota, ma anche la reazione di Mathilde:

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA	ZILIOTTO
<p>– Laisse-moi te toucher où je voudrai, dit Poil de Carotte, et tu sauras le mot. Mathilde regarde Poil de Carotte. Elle ne comprend pas bien. Elle ferme presque ses yeux gris de sournoise, et elle a maintenant deux curiosités au lieu d'une. (133)</p>	<p>– Lascia che io ti dia un bacio – dice Pel di Carota – e saprai la parola. Matilde guarda un po' Pel di Carota, socchiude quasi del tutto i suoi grigi occhi sornioni. (112)</p>	<p>– Lasciati dare un bacetto e io, la parola, te la dico. Matilde guarda Pel di Carota. Capisce che qualcosa non va. (105)</p>	ELIMINATO

RENARD	SESSI	CAMPO
<p>– Laisse-moi te toucher où je voudrai, dit Poil de Carotte, et tu sauras le mot. Mathilde regarde Poil de Carotte. Elle ne comprend pas bien. Elle ferme presque ses yeux gris de sournoise, et elle a maintenant deux curiosités au lieu d'une. (133)</p>	<p>– Lascia che ti tocchi dove vorrei –, dice Pel di Carota, – e saprai la parola. Mathilde guarda Pel di Carota. Non capisce ancora bene. Socchiude i suoi occhi grigi e sornioni, e ora ha due curiosità invece di una. (102)</p>	<p>– Se ti lasci toccare dove voglio io – fa Peldicarota – allora saprai la parola. Mathilde lo guarda senza capire bene, socchiude i suoi occhi grigi e sornioni e adesso ha due curiosità invece che una. (110)</p>

La traduzione di Pontiggia e Marzetti Noventa ridimensiona la portata delle richieste ed elimina il riferimento sessuale esplicito: “toucher” diventa un più casto “ti dia un bacio” per Pontiggia e “dare un bacetto” nella versione di Marzetti Noventa, in cui l’uso del diminutivo ribadisce l’innocenza del gesto e il fatto che sia solo un gioco tra il bambino e la bambina. Nelle due traduzioni anche la reazione di Mathilde alle parole di Pel di Carota viene attenuata e ricondotta a una dimensione più neutra. Nel testo di partenza, infatti, Mathilde “a maintenant deux curiosités au lieu d’une”, lasciando intendere a chi legge che la bambina non ha ben capito le parole del suo coetaneo, ma è curiosa di scoprire, a sua volta, non solo cosa intenda, ma anche dove voglia toccarla esattamente. Nella traduzione di Pontiggia, Mathilde guarda semplicemente Pel di Carota, socchiudendo gli occhi, un gesto che lascia comunque trasparire una certa curiosità, sebbene ogni riferimento esplicito alle “deux curiosités”, le due curiosità, venga eliminato. Nella versione di Marzetti Noventa, invece, la curiosità di Mathilde scompare completamente: “Matilde guarda Pel di Carota. Capisce che qualcosa non va”. Le traduzioni di Sessi e Campo restituiscono l’integrità al passaggio: in entrambi i casi si parla di “toccare” (“Lascia che ti tocchi dove vorrei”, Sessi; “Se ti lasci toccare dove voglio io”, Campo) e Mathilde ha le sue due curiosità. L’uso del condizionale “vorrei” nella traduzione di Sessi rende tuttavia il desiderio di Pel di Carota maggiormente ipotetico, mentre

nella versione di Campo il presente indicativo “voglio” rende le parole di Pel di Carota più assertive e suggerisce che il bambino ha le idee ben chiare. Vale la pena sottolineare come alla fine dell'episodio, in un passaggio non riportato nell'esempio, tanto Pontiggia quanto Marzetti Noventa omettano il dettaglio della mano tesa con cui Pel di Carota, deciso e pronto a soddisfare il suo desiderio, avanza verso Mathilde (“Poil de Carotte, sans répondre, s'avance, décidé, la main tendue, elle se sauve”, Renard: 134).

La traduzione del romanzo di Renard che si rivela più interessante dal punto di vista della rappresentazione dei personaggi è tuttavia quella di Gina Marzetti Noventa, contraddistinta, come abbiamo visto, da una presenza diffusa della voce della traduttrice che si manifesta nelle numerosissime note a piè di pagina. Gli interventi costanti della traduttrice non solo orientano l'interpretazione del testo da parte del giovane lettore, ma influiscono anche sulla caratterizzazione dei personaggi e quindi anche sulla loro ricezione da parte del nuovo pubblico. Come nota Elefante (2012a),

La traduction-adaptation [...] réalisée par Gina Marzetti Noventa [...] est caractérisée [...] par la voix de la traductrice qui oriente résolument la réception du roman à travers, en particulier, l'insertion de nombreuses notes en bas de page. Ces prises de parole, loin de souligner la complexité des rapports au sein de l'institution familiale entre les parents et les enfants, et entre les frères et les sœurs, canalisent la responsabilité de l'atmosphère invivable vers la figure maternelle, et aplatissent du coup la personnalité de Poil de Carotte, emblème d'une nouvelle vision de l'enfant que l'auteur avait voulue non plus idéalisée, mais complexe et contradictoire. (309)

Questa presenza si manifesta fin dalle prime pagine e prosegue lungo tutto il romanzo riducendo la complessità della personalità di Pel di Carota:

<p>1) Elle donne ce petit nom d'amour à son dernier-né, parce qu'il a les cheveux roux et la peau tachée. Poil de Carotte, qui joue à rien sous la table, se dresse et dit avec timidité: "Mais, maman, j'ai peur aussi, moi". (Renard: 33-34)</p>	<p>1a) Ella chiama con questo nome l'ultimo dei suoi figli, perché ha i capelli rossi e la pelle lentiginosa. Pel di Carota che gioca a niente sotto la tavola¹, si drizza e timidamente risponde: – Mamma, ho paura anch'io. NOTA: Atteggiamento consueto in questo fanciullo diseredato: egli non oserebbe mai giocare "a qualche cosa", poiché è costantemente terrorizzato dalla madre. (Marzetti Noventa Carota: 12)</p>
<p>2) Rouge, les larmes aux yeux, il crache sur la taupe et la jette de toutes ses forces, à bout portant, contre la pierre. (Renard: 52)</p>	<p>2a) Rosso in volto, le lacrime agli occhi¹, sputa sulla talpa e la scaglia con gran violenza sulla pietra. NOTA: Pel di Carota piange. Quasi sempre la sua sensibilità si manifesta proprio nel momento in cui compie un'azione crudele. Sono impulsi d'un fanciullo infelice, combattuto tra tendenze buone e cattive. Ed è questo il risultato di un'educazione che ha fatto di tutto per sopprimere in lui ogni personalità. (Marzetti Noventa Carota: 33)</p>
<p>3) POIL DE CAROTTE (<i>Au fond d'un placard. Dans sa bouche, deux doigts; dans son nez, un seul</i>): Tout le monde ne peut pas être orphelin. (Renard: 139)</p>	<p>3a) <i>Pel di Carota</i>: (due dita in bocca e una nel naso) – Non tutti possono essere orfani². NOTA: Tremendo desiderio da parte di Pel di Carota e che dimostra quanto per lui sia penoso vivere con i genitori. (Marzetti Noventa Carota: 111)</p>

Gli esempi mostrano come le note interferiscano sulla rappresentazione del protagonista, limitando le possibilità interpretative di chi legge, e agendo sul ritratto del personaggio che emerge dal romanzo. In alcuni casi, l'aggiunta delle note risulta ridondante e superflua, ribadendo quanto già espresso dal testo. In altri, come nell'ultimo esempio, banalizza le parole di

Pel di Carota e toglie loro forza espressiva, ridimensionando l'ironia che le contraddistingue. La constatazione di Pel di Carota, nella sua semplicità e brevità, suona infatti come lapidaria; l'aggiunta della nota, commentando e spiegando, dilata il testo modificandone l'effetto su chi legge. Dagli esempi emerge anche un altro movimento che attraversa tutta la traduzione di Marzetti Noventa: le azioni, i comportamenti e gli atteggiamenti di Pel di Carota percepiti come "diseducativi" e poco edificanti per il lettore e la lettrice più giovani vengono costantemente ricondotti al rapporto tra Pel di Carota e sua madre, con una colpevolizzazione della donna. Come si avrà modo di sottolineare in sede di analisi della rappresentazione della figura materna, la caratterizzazione di Pel di Carota si intreccia in modo quasi inscindibile con quella della madre. Da una parte la donna subisce una forte condanna, indicata come unica responsabile di tutto quello che accade in famiglia, dall'altra la traduzione ci sembra cercare in ogni modo di valorizzare in positivo Pel di Carota, sottolineandone le buone qualità e i pregi, dato il contesto in cui si trova a vivere e crescere. Le note cercano cioè di trovare una giustificazione semplice e immediata per i comportamenti di Pel di Carota, e in modo particolare per quelli più sovversivi. Questi interventi continui sottraggono tuttavia al personaggio quei tratti che Renard gli aveva volutamente conferito per ricreare un'immagine reale e complessa del bambino, lontana dall'idealizzazione di tanta letteratura. L'appiattimento e la banalizzazione di Pel di Carota, come nota Elefante (2012a), sono particolarmente significativi nella penultima sezione del romanzo, "La révolte", in cui Pel di Carota arriva finalmente a ribellarsi, rifiutando sua madre e tutte le sue violenze, con un moto improvviso, sottolineato dal semplice e secco "No" in risposta alla richiesta della donna:

Poil de Carotte, après avoir vécu tant de moments de dureté et de mortification, parvient enfin, à travers un simple adverbe négatif qu'il adresse à sa mère, à se libérer du joug d'un amour filial qu'il avait perçu, jusqu'ici, comme instinctif et nécessaire, de l'autorité parentale et, pour finir, du lien de subordination maladif vis-à-vis de sa sœur et de son frère. (Elefante 2012a: 309)

L'episodio è quindi un momento centrale tanto nello sviluppo del romanzo, quanto per il rapporto tra Pel di Carota e la madre e "la note

de la traductrice, en cherchant des raisons extérieures au protagoniste, affaiblit la force subversive et primordiale du refus du jeune personnage d'obéir à sa mère" (Elefante 2012a: 309). La nota si affretta infatti a precisare che "forse sono le eccessive e forzate espressioni di tenerezza della madre" (Marzetti Noventa Carota: 135) a essere la causa della ribellione di Pel di Carota, il quale, irritato, reagisce:

<p>MADAME LEPIC: Mon petit Poil de Carotte chéri, je t'en prie, tu serais bien mignon d'aller me chercher une livre de beurre au moulin. Cours vite. On t'attendra pour se mettre à table.</p> <p>POIL DE CAROTTE: Non, maman. (Renard: 159-160)</p>	<p><i>La signora Lepic:</i> – Mio piccolo, caro, Pel di Carota, ti prego, sii tanto gentile d'andarmi a cercare una libbra di burro al mulino. Ti aspetteremo, prima di metterci a tavola.</p> <p><i>Pel di Carota:</i> – No, mamma¹.</p> <p>NOTA: Forse sono le eccessive e forzate espressioni di tenerezza della madre che irritano Pel di Carota e lo spingono alla ribellione. (Marzetti Noventa Carota: 135)</p>
--	--

L'uso delle note influisce principalmente sulla rappresentazione di Pel di Carota e di sua madre, ma non risparmia neppure gli altri personaggi: il fratello Félix, la sorella Ernestine e il signor Lepic. La presenza circoscritta e più limitata in termini quantitativi di questi personaggi rispetto al protagonista rende l'aggiunta delle note ancora più rilevante in termini di rappresentazione. Nel caso di Ernestine, inoltre, si può ravvisare anche una dimensione di genere negli interventi della traduttrice:

<p>1) Sœur Ernestine, humiliée pour sa mère, a vaguement le trac. (Renard: 60)</p>	<p>1a) Ernestina, umiliata per sua madre, si sente a disagio¹.</p> <p>NOTA: Ernestina non può amare veramente sua madre che nessuno ama ma, d'istinto e per solidarietà femminile, parteggia per lei. (Marzetti Noventa Carota: 41)</p>
--	---

<p>2) – OÙ va-t-il chercher ces réflexions de l'autre monde? dit sœur Ernestine. (Renard: 155)</p>	<p>2a) – Dove vai a pescare queste idee dell'altro mondo? – dice la sorella Ernestina¹. NOTA: Anche in questo caso Ernestina si rivela sciocca e superficiale, nel trovare insensato quanto afferma Pel di Carota. (Marzetti Noventa Carota: 130)</p>
--	---

La difesa della madre umiliata dal comportamento del padre, che le ha appena lanciato una mollica di pane, avviene infatti “d’istinto e per solidarietà femminile”, sminuendo così il gesto della figlia nei confronti della donna. Nel secondo caso, la nota qualifica esplicitamente Ernestine come “sciocca e superficiale”, un giudizio che ci sembra possa avere maggiore impatto su chi legge dal momento che non compare spesso all’interno del romanzo. I due aggettivi, inoltre, sono spesso associati a bambine e ragazze quando se ne vuole sottolineare, negativamente, la frivolezza, generalmente accostata alla vanità.

Sebbene non tutte le strategie analizzate in relazione alla rappresentazione dei personaggi sembrano avere direttamente un’implicazione di genere, ci sembra di poter affermare, tuttavia, che una consapevolezza delle possibili implicazioni di genere delle scelte operate a livello linguistico e testuale possa a sua volta guidare chi traduce verso decisioni più attente e consapevoli, anche nella restituzione della piena complessità dei personaggi.

3. Le figure materne e la loro “problematicità” in traduzione

Se si estende il focus dell’analisi oltre i protagonisti, una figura spesso centrale, soprattutto in termini di rappresentazione e di ruoli di genere, è quella della madre. Nell’introduzione al volume *Mothers in Children’s and Young Adult Literature. From the Eighteenth Century to Postfeminism*, Lisa Rowe Fraustino e Karen Coats sottolineano la centralità della madre per bambine e bambini, tanto nella vita reale quanto nei libri che sono loro destinati:

the figure of the mother carries an enormous amount of freight across the emotional and intellectual life

of a child. [...] Her guises in the literature written for children often seem almost cartoonish given the complexity of her positions within a child's actual life. The discursive mother is often static if not flat, as authors enact a sort of pedagogy or wish, for both adult and child readers regarding how an ideal mother should or should not act [...]. Often she is relegated to background noise [...] but her influence remains significant and worth of close consideration. (2016: 3)

Le autrici mettono in luce anche la penuria di studi e discussioni sulla maternità e le sue rappresentazioni nei libri per bambini.e e ragazzi.e, nonché la necessità di ampliare lo spettro di indagine, senza limitarsi, come accade ancora troppo spesso, alle madri bianche, eterosessuali e della classe media e alla maternità biologica (Fraustino e Coats 2016: 19).

Senza voler entrare nel dibattito teorico sulla rappresentazione della maternità, le considerazioni delle due studiose forniscono un interessante spunto di riflessione da cui partire per sviluppare l'analisi delle figure materne e considerare, in particolare, le implicazioni che le strategie traduttive adottate possono avere in un'ottica di genere. Da questo punto di vista, l'analisi di Pederzoli (2019) costituisce un riferimento importante. La studiosa nota come nelle traduzioni italiane de *Les malheurs de Sophie* della Comtesse de Ségur intervengano diverse strategie finalizzate a presentare una figura materna che non si discosti troppo "de l'idéal conservateur hérité du XIX^{ème} siècle, dont les traits essentiels seraient la douceur, le dévouement, la patience envers les enfants" (Pederzoli 2019: online), conformando così i personaggi al modello dominante della madre "qui sait tout, qui accueille, qui soigne et qui aime son enfant sans ambivalences" (Pederzoli 2019: online). Le strategie sono varie e influiscono in modo diverso sulle rappresentazioni di genere. In alcuni casi si assiste a un'attenuazione dei comportamenti non conformi al modello borghese della madre di famiglia dolce e accudente. In altri vengono aggiunte giustificazioni e/o commenti e digressioni moraleggianti per ricondurla e assimilarla al modello dominante. In altri ancora, infine, gli elementi percepiti come particolarmente problematici, ad esempio la violenza e le punizioni fisiche, vengono eliminati.

Nei tre romanzi considerati, rappresentazioni più tradizionali della figura materna dolce, attenta, premurosa e accudente, convivono con madri che si discostano in maniera significativa da questo modello. In *The Secret Garden*, la madre di Mary compare fugacemente all'inizio del romanzo e ci viene subito detto che "She had not wanted a little girl at all" (Burnett: 1). In *Poil de Carotte*, Renard mette in scena il personaggio terribile e crudele di Madame Lepic, che picchia il figlio, lo chiude a chiave in camera durante la notte e lo costringe a mangiare della minestra in cui ha versato parte della pipì che il bambino ha fatto a letto la notte precedente. In *La petite Fadette*, infine, la madre della protagonista ha abbandonato la famiglia per seguire i soldati come vivandiera, lasciando in eredità alla figlia il marchio della sua "colpa" e una cattiva reputazione. In tutti e tre i casi possiamo quindi parlare di una rappresentazione della madre e della maternità che sfida la visione e la concezione prevalenti all'interno della società. Proprio per questo potenziale "di disturbo", la resa dei passaggi in cui sono presenti si rivela problematica e nelle versioni analizzate si registra una tendenza a condannare i comportamenti attraverso diverse strategie testuali. Nella maggior parte dei casi si assiste cioè a una resa che sottolinea e amplifica i tratti "devianti", per mostrare quanto tale comportamento sia inappropriato, inadeguato, sconveniente, inaccettabile.

Sia in *The Secret Garden* sia in *La petite Fadette*, alla maternità "deviante" della signora Lennox, madre di Mary, e della madre di Fadette si contrappongono modelli tradizionali e più "edificanti" di maternità, incarnati rispettivamente da Mrs. Sowerby, la madre di Dickon e Martha, e dalla mère Barbeau, madre dei gemelli Landry e Sylvinet. Entrambe le figure rappresentano la maternità nella sua dimensione di amore, accudimento, protezione, educazione e apprendimento. Il contrasto tra questi due sistemi di rappresentazione e il ruolo giocato dalle "cattive" madri nello sviluppo e nella vita di Mary e Fadette sembrano rafforzare, implicitamente, la validità dei modelli tradizionali. In effetti, da bambina non amata Mary è diventata dispotica, egoista, scontrosa, mentre Fadette è costretta a convivere con il peso della colpa della madre, e l'assenza di una figura di riferimento la priva degli strumenti necessari per adeguarsi alle aspettative della società sulla femminilità. Se nei due romanzi si può notare questo meccanismo comune, nella resa in traduzione delle due figure materne "non convenzionali"

si riscontra una tendenza generale a rendere più evidenti il giudizio morale e la condanna. Tale obiettivo comune si realizza mettendo in campo strategie traduttive leggermente diverse: se per *The Secret Garden* la tendenza è ad accentuare e condannare il comportamento della donna, in modo più o meno esplicito a seconda delle versioni, nel caso di *La petite Fadette* gli interventi sono prevalentemente di natura moraleggiante, ma pur sempre finalizzati alla condanna.

Nel romanzo di Burnett, sebbene le madri siano per lo più “fisicamente” assenti, la maternità, la cura e l'accudimento svolgono un ruolo fondamentale. Come notano Parsons (2002) e Ackroyd (2011), Burnett celebra “the possibilities of communal, non-gendered mothering” (Ackroyd 2001: 46). In effetti, qualità materne come la cura e l'accudimento vengono incarnate anche da personaggi maschili, primo fra tutti Dickon, e Mary viene “mothered” da una pluralità di figure che non sono la madre biologica: Martha, Dickon, il burbero giardiniere Ben Weatherstaff, ecc. Sebbene tali aspetti siano estremamente interessanti da un punto di vista di genere, nella nostra riflessione si rivelano molto più significative le due madri assenti, quella di Colin e quella di Mary. La madre di Colin viene trasformata in una sorta di figura mitica e ideale, la cui bellezza viene costantemente ricordata e celebrata dagli altri personaggi e il cui spirito veglierebbe ancora sul povero Colin. La madre di Mary scompare invece dalla vita della bambina e dalle pagine del romanzo dopo la sua morte nel primo capitolo, ma ciò che contraddistingue la signora Lennox è il fatto di essere stata una madre assente e distante anche quando era viva. Come ci viene detto in apertura, non avendo desiderato essere madre, non si è mai presa cura della figlia. Significativa ed emblematica da questo punto di vista, anche per i futuri riferimenti che verranno fatti nel testo alla signora Lennox come causa del cattivo carattere di Mary e del suo aspetto sgradevole, è proprio la prima descrizione dei genitori di Mary, e della madre in particolare. Entrambi sono molto impegnati e non si prendono cura di lei: il padre fa parte dell'amministrazione britannica in India, quindi è un uomo di responsabilità, mentre sua madre è una persona mondana che passa il tempo ad andare a feste e ricevimenti. Bambina non desiderata e non amata, Mary viene affidata alle cure di una *ayah*, una balia indiana. Riportiamo di seguito il passaggio del primo capitolo relativo alla descrizione dei genitori di Mary:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI
<p>Her father had held a position under the English Government and had always been busy and ill himself, and her mother had been a great beauty who cared only to go to parties and amuse herself with gay people. She had not wanted a little girl at all, and when Mary was born she handed her over to the care of an Ayah, who was made to understand that if she wished to please the Mem Sahib she must keep the child out of sight as much as possible. [...] the Mem Sahib would be angry if she was disturbed by her [Mary's] crying. (1-2)</p>	<p>Suo padre, governatore inglese in India, era sempre occupato e spesso anch'egli malato; sua madre, bellissima, si curava soltanto di divertirsi, in compagnia di persone gaie. Ella non aveva affatto desiderato una bambina, e, quando Mary nacque, l'affidò alle cure di un'aia, alla quale venne fatto capire che per far piacere alle "Mens Sahib" [sic] (così gli indigeni chiamavano la signora Lennox) bisognava tenere la bambina più in disparte che fosse possibile. [...] (poiché la sua mamma non desiderava di essere disturbata dai suoi gridi) [...] (3)</p>	<p>Suo padre, ufficiale dell'esercito, aveva un gran da fare e una salute che lasciava molto a desiderare; sua madre, una gran bella signora, non pensava che a vestirsi bene e a circondarsi di persone allegre. Per queste ragioni, venuta che fu al mondo, la bimba venne subito affidata a una balia indiana, con il preciso ordine che la piccina non dovesse mai infastidire nessuno, e sua madre meno di chiunque. [...] ché apriti cielo se la padrona l'avesse udita strillare [...] (3)</p>	<p>Suo padre aveva occupato un posto importante nel corpo diplomatico inglese e, oltre ad essere stato sempre molto indaffarato, non aveva mai goduto di un'ottima salute; sua madre, una signora molto bella, si era occupata solo di feste e di ricevimenti, e di divertirsi in mezzo a gente allegra. Forse per questo non aveva mai desiderato di avere una bambina, tanto che, quando Mary nacque, l'affidò subito a una balia indiana col preciso incarico di tenerla il più lontano possibile da lei. [...] la padrona sarebbe andata su tutte le furie se l'avesse udita piangere. (5-6)</p>

BURNETT	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
<p>Her father had held a position under the English Government and had always been busy and ill himself, and her mother had been a great beauty who cared only to go to parties and amuse herself with gay people. She had not wanted a little girl at all, and when Mary was born she handed her over to the care of an Ayah, who was made to understand that if she wished to please the Mem Sahib she must keep the child out of sight as much as possible. [...] the Mem Sahib would be angry if she was disturbed by her [Mary's] crying. (1-2)</p>	<p>Il padre, un indaffaratissimo ufficiale dell'esercito inglese, si era occupato ben poco di lei, e la madre, donna di straordinaria bellezza, pensava solo ai ricevimenti e alle feste da ballo, e non aveva certo desiderato la sua nascita. Ancora in fasce, Mary era stata affidata ad una bambinaia indigena che aveva l'ordine di tenerla il più possibile lontana dai genitori. [...] la signora non voleva essere disturbata da strilli infantili [...] (9)</p>	<p>Suo padre, che aveva raggiunto una discreta posizione nell'amministrazione inglese, era sempre occupato e malato anche lui, e sua madre, una bellissima donna, si preoccupava solo di andare alle feste e di divertirsi. Lei non voleva una bambina e, quando Mary nacque, la affidò alle cure di una Ayah, con l'intesa che Mem Sahib sarebbe stata più contenta quanto meno l'avesse vista. [...] per evitare che Mem Sahib si arrabbiasse a sentire le sue grida [...] (5)</p>	<p>In quel paese suo padre rivestiva un importante ruolo per il governo britannico ed era sempre troppo indaffarato, o malato lui stesso, per prendersi cura della piccola; la madre era una gran bella donna, preoccupata solo di frequentare feste e di divertirsi con persone allegre. Non aveva affatto desiderato un figlio e, quando nacque Mary, l'affidò alle cure di una <i>ayah</i>, una bambinaia cui fece capire chiaramente che, se voleva compiacere la sua <i>memsahib</i>, doveva tenere la piccola il più possibile lontano da lei. [...] la memsahib si sarebbe arrabbiata se fosse stata disturbata dai suoi strilli [...] (5-6)</p>

Un primo sguardo alle diverse versioni rivela come, soprattutto all'inizio del periodo considerato, la presenza di una madre che non vuole una figlia sia inaccettabile per il contesto sociale e culturale di arrivo e il testo venga di conseguenza manipolato, con interventi più o meno profondi a seconda dei casi. Al contrario, il fastidio e la rabbia della madre dovuti al pianto della bambina sembrano essere più accettabili e vengono quindi preservati in traduzione. È interessante notare, tuttavia, che la rilevanza emotiva e la portata del sentimento vengono talvolta mitigati e attenuati, evitando un riferimento diretto alla rabbia, come nel caso di Lazzarato (“la padrona sarebbe andata su tutte le furie se l’avesse udita piangere”). Nella traduzione di Bresciani, la collocazione parentetica pone invece l’affermazione su un piano gerarchicamente subordinato, ridimensionandone la rilevanza.

Quel che colpisce immediatamente, a una prima lettura, è il fatto che le due traduzioni che rispettano maggiormente la perentorietà del testo di partenza siano la prima e l’ultima, quindi le due più distanti nel tempo (Bresciani e Guidoni). In entrambe le versioni, quello che possiamo chiamare il rifiuto della maternità della signora Lennox viene preservato nella sua lapidarietà e assertività: il testo inglese “She had not wanted a little girl at all” viene tradotto come “Ella non aveva affatto desiderato una bambina” da Bresciani e come “Non aveva affatto desiderato un figlio” da Guidoni. La forza e l’impatto dell’affermazione si perde invece nelle altre traduzioni. Prima di passare a considerare le altre versioni, è interessante notare come l’uso del maschile generico “figlio” nella traduzione di Guidoni renda, paradossalmente, l’affermazione più generica e generale. Una prima spiegazione potrebbe essere quella di spostare il focus da Mary e non renderla direttamente responsabile delle azioni della madre. Possiamo inoltre ipotizzare che la scelta rappresenti un tentativo da parte della traduttrice di sfidare la visione tradizionale e patriarcale secondo la quale la nascita di una figlia rappresenterebbe una specie di sfortuna e le figlie sarebbero inferiori ai figli.

Nella versione di Galeazzo Tenconi, la frase “She had not wanted a little girl at all” viene omessa e il fatto che Mary venga affidata a una balia viene fatto dipendere direttamente dal desiderio della

madre di divertirsi, andare alle feste e farsi bella. Il dettaglio sull'essere ben vestita è infatti aggiunto dal traduttore italiano e questa aggiunta può avere origine dal fatto che più avanti nel romanzo ci viene detto che Mary è solita ammirare la bellezza della madre e i suoi vestiti. La traduzione italiana ("Per queste ragioni, venuta che fu al mondo, la bimba venne subito affidata a una balia indiana") implica un giudizio negativo sulla donna e condanna la sua frivolezza, reputandola una caratteristica poco adatta a una madre, attraverso l'uso del nesso causale esplicito ("per queste ragioni").

In modo simile, nella traduzione di Angela Restelli Fondelli, il nesso causale esplicito che viene inserito mitiga il contenuto dell'affermazione e ne riduce la componente più problematica e di disturbo: "Forse per questo non aveva mai desiderato di avere una bambina". Il fatto che la signora Lennox non voglia avere una figlia è dovuto, ancora una volta, alla sua voglia di divertirsi, sebbene l'avverbio "forse" lasci maggiore spazio interpretativo rispetto alla traduzione di Tenconi e renda il giudizio meno insindacabile. Sembra quindi indispensabile trovare una motivazione per questo mancato desiderio di maternità e la strada scelta è quella della colpevolizzazione della madre indifferente, non affettuosa, distante, assente e che, in ultima istanza, mostra un atteggiamento non materno.

Nelle altre versioni, l'affermazione viene attenuata attraverso strategie differenti. Nel caso della traduzione di van Straten, l'impatto sul lettore viene mitigato dall'assenza di un qualsiasi avverbio di intensità, ad esempio "affatto", per tradurre l'inglese "at all". La traduzione di Francesca Lazzarato modifica invece l'organizzazione sintattica della frase: "She had not wanted a little girl at all" viene tradotto come "e non aveva certo desiderato la sua nascita" e coordinato alla frase precedente. Il cambio di struttura sintattica e l'uso della coordinazione rende la frase meno immediata e incisiva e il suo contenuto non solo viene in qualche modo diluito tra gli altri dettagli, ma messo in correlazione, ancora una volta, con il suo gusto per il divertimento. Inoltre, non viene fatto alcun riferimento ai sostantivi "figlia.o" o "bambina.o"; la traduttrice opta per un più neutro "nascita" che, a nostro avviso, rende l'affermazione più indiretta, sebbene nella frase sia presente l'avverbio "certo" con valore rafforzativo. Da un punto di vista di genere, è interessante anche

notare l'uso di "genitori" nella traduzione di Lazzarato. Mentre nel testo inglese leggiamo infatti che l'*ayah* aveva l'ordine di tenere Mary lontana da sua madre, nella traduzione di Lazzarato sono entrambi i genitori a evitare qualsiasi contatto con la bambina. Dividendo equamente la responsabilità, la "colpa" della madre risulta in qualche modo diminuita e il giudizio di condanna attenuato, sebbene possa essere interpretato anche come un tentativo di celare e minimizzare un comportamento che la società considera ancora ampiamente inappropriato, quando non addirittura inaccettabile, per una madre. Il confine che divide le due interpretazioni è molto labile e condizionato dal punto di vista che si vuole privilegiare: la traduttrice voleva compiere una scelta "in difesa" della figura materna rappresentata e non colpevolizzarla, o voleva invece censurare il suo comportamento, riportandolo alle aspettative della società? Difficile rispondere visto che nella traduzione di questo passaggio, come del resto in tutta la traduzione di Lazzarato, convivono scelte talvolta ambigue in termini di rappresentazione di genere. L'interpretazione resta quindi aperta, anche perché l'uso di "genitori" si accompagna all'aggiunta, in apertura, di "si era occupato ben poco di lei" riferito al padre, anche lui assente e quindi responsabile del poco amore ricevuto dalla bambina. Se è vero che è difficile stabilire quali siano le motivazioni alla base delle scelte della traduttrice, è innegabile che anche al lettore venga lasciato spazio per interpretare e giudicare il comportamento della donna, e che l'impressione generale sia comunque quella di una condanna meno netta. La stessa strategia di aggiunta si ritrova anche nella traduzione di Guidoni: "In quel paese suo padre rivestiva un importante ruolo per il governo britannico ed era sempre troppo indaffarato, o malato lui stesso, per prendersi cura della piccola". Anche in questo caso possiamo far valere le considerazioni precedenti sull'effetto che questa aggiunta produce da un punto di vista di rappresentazione della figura materna. La madre di Mary viene infatti parzialmente sottratta al suo ruolo di capro espiatorio e di unica responsabile del comportamento della figlia.

A fare da contraltare alle madri assenti all'interno del romanzo di Burnett è il signor Craven, padre di Colin e zio di Mary, che, addolorato per la morte della moglie, e non sopportando la somiglianza del figlio con quest'ultima, rifiuta di vederlo e preferisce partire per lunghi viaggi. La rappresentazione in traduzione di un padre assente che non

vuole vedere suo figlio sembra altrettanto problematica, a giudicare dagli interventi messi in atto che manipolano e censurano il testo di partenza per ricondurre la paternità a un'immagine più accettabile:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI
<p>“I dare say I should have lived, too. And my father would not have hated to look at me. I dare say I should have had a strong back. Draw the curtain again.” (169)</p>	<p>Credo che avrei vissuto anch'io e mio padre non avrebbe evitato di guardarmi. Credo che avrei avuta la schiena dritta e forte... Ora ritira la tenda. (72)</p>	<p>– Quella è la mia mamma... Ma è morta e non le voglio bene. Se fosse viva lei, non sarei malato e potrei diventare grande. Torna a tirare la tenda. (51)</p>	<p>Se fosse rimasta al mondo, io non sarei malato, e forse potrei diventarlo grande e non mi farebbe tanto male la schiena. E mio padre mi guarderebbe più volentieri. Tira la tenda. (99)</p>
<p>He had not meant to be a bad father, but he had not felt like a father at all. He had supplied doctors and nurses and luxuries, but he had shrunk from the mere thought of the boy and had buried himself in his own misery. (363)</p>	<p>Mr. Craven non si giudicava cattivo padre, ma non si sentiva affatto padre. Aveva chiamato dottori, provvedute governanti, e dati al bambino agi di ogni genere, ma non voleva vederlo, e si era rinchiuso nella sua tristezza. (152)</p>	<p>Non era mica stato un cattivo padre con quel bimbo, lui. Non gli aveva lasciato mancare il necessario e neppure il superfluo; ma bene, proprio bene, ecco, non poteva dire di volergliene, di avergliene mai voluto. (91)</p>	<p>Non era stato di proposito un cattivo padre, ma non era stato nemmeno un vero padre. Non aveva fatto mancare niente al figlio, né le cure dei medici, né l'assistenza di un'infermiera, né libri, né giocattoli, ma aveva cercato di pensare il meno possibile a lui, rinchiodendosi sempre più in se stesso. (198-199)</p>

BURNETT	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
<p>“I dare say I should have lived, too. And my father would not have hated to look at me. I dare say I should have had a strong back. Draw the curtain again.” (169)</p>	<p>– Se non fosse morta, forse non sarei malato, vivrei come tutti gli altri e mio padre non si vergognerebbe di me. Magari avrei anche la schiena dritta. Tira la tenda. (94)</p>	<p>“Credo che sarei vissuto anch'io e che mio padre non avrebbe evitato di guardarmi. Credo che avrei avuto una schiena robusta... ora richiudi la tenda”. (146)</p>	<p>Magari avrei avuto più vogli di vivere. E mio padre non avrebbe detestato il solo fatto di vedermi. Sono sicuro che avrei avuto una schiena bella dritta. Adesso, per favore, tira di nuovo la tenda. (160)</p>
<p>He had not meant to be a bad father, but he had not felt like a father at all. He had supplied doctors and nurses and luxuries, but he had shrunk from the mere thought of the boy and had buried himself in his own misery. (363)</p>	<p>Non era stato un buon padre: suo figlio aveva avuto la migliore assistenza possibile, e tutte le comodità, ma lui provava per il bambino una repulsione invincibile. (173)</p>	<p>Non avrebbe voluto essere un cattivo padre, ma non aveva nessun sentimento paterno. Aveva procurato a Colin dottori, bambinaie e tutto quanto serviva, ma aveva evitato anche solo di pensare a lui e si era sepolto nella propria disperazione. (328)</p>	<p>Non aveva avuto intenzione di essere un cattivo padre, ma non si era sentito un padre. Aveva badato a fornire dottori, infermiere e agiatezza, ma il solo pensiero di quel bambino lo ripugnava. (337)</p>

Come emerge chiaramente da questi esempi, nelle varie traduzioni è evidente il tentativo di riportare il signor Craven entro degli schemi comportamentali percepiti come più adatti e, forse, anche più educativi per il pubblico più giovane. Così, nel primo esempio, il verbo “hate” usato nel testo di partenza viene variamente attenuato ed è addirittura omesso nella versione di Tenconi. Le scelte vanno dal verbo “evitare” di Bresciani e van Straten (“mio padre non avrebbe evitato di guardarmi”) al “vergognar-

si” di Lazzarato (“mio padre non si vergognerebbe di me”), passando per l’attenuazione morfosintattica di Restelli Fondelli, con un passaggio dalla forma negativa a quella affermativa (“E mio padre mi guarderebbe più volentieri”). Solo nella traduzione di Guidoni la scelta lessicale e semantica si avvicina al testo di partenza, attraverso l’uso del verbo “detestare” (“E mio padre non avrebbe detestato il solo fatto di vedermi”).

Il secondo esempio contiene un giudizio esplicito sul comportamento e le capacità genitoriali del signor Craven: “He had not meant to be a bad father”. Questa constatazione si lega a un’affermazione ben più significativa rispetto al suo ruolo di padre: non solo il signor Craven “had not felt like a father at all”, ma aveva anche “shrunk from the mere thought of the boy”, chiare indicazioni di un più profondo rifiuto della paternità. Come già sottolineato nel caso della rappresentazione della madre di Mary, anche in questo caso le affermazioni del testo di partenza sono chiare e inequivocabili, come dimostra, di nuovo, l’uso di “at all”. Ancora una volta, la traduzione di Bresciani, pur essendo quella più lontana nel tempo, mostra un’elevata attenzione al testo di partenza e non censura il rifiuto della paternità: “Mr. Craven non si giudicava cattivo padre, ma non si sentiva affatto padre”. La scelta del verbo “giudicare” è particolarmente interessante perché riporta la valutazione a una dimensione prettamente personale, escludendo il giudizio esterno. Analogamente, le versioni di van Straten e Guidoni non cercano di attenuare questo rifiuto e, come nel testo di partenza, mantengono la non intenzionalità delle azioni dell’uomo, attraverso l’uso del condizionale nella versione di van Straten (“Non avrebbe voluto essere un cattivo padre”) e ricorrendo al costrutto “avere intenzione di” nel caso di Guidoni (“Non aveva avuto intenzione di essere un cattivo padre”). A proposito della traduzione di Guidoni, va notato inoltre come sia l’unica, insieme alla versione di Lazzarato, a cercare di rendere la pienezza semantica del verbo “shrink”, che, come riportato dall’*Oxford English Dictionary*, annovera tra i suoi significati quello di “to draw back or give way so as to avoid physical contact or conflict; to recoil through physical weakness or lack of courage or with abhorrence”⁸. Le scelte lessicali delle due traduttrici ricadono nella sfera semantica del rifiuto, del rigetto e dell’avversione: “ma lui provava per il bambino una repulsione invincibile” (Lazzarato) e “ma il solo pensiero di quel bambino lo ripugnava” (Guidoni). La versione di

⁸ <http://www.oed.com.ezphost.dur.ac.uk/view/Entry/178900#eid22692212>.

Tenconi, giudicando probabilmente inaccettabile il comportamento del signor Craven, riscrive ancora una volta il testo di partenza, rovesciando il punto di vista e negando il fatto che sia stato un cattivo padre (“Non era mica stato un cattivo padre con quel bimbo, lui”), mentre la possibilità che non voglia bene al figlio viene smorzata dalla ripetizione che qualifica l'intensità del sentimento (“ma bene, proprio bene, ecco, non poteva dire di volergliene, di avergliene mai voluto”). Restelli Fondelli interviene sul testo omettendo e censurando il rifiuto esplicito della paternità attraverso la parafrasi “non era stato nemmeno un vero padre”. Da notare, infine, come la traduzione di Lazzarato, semplificando il testo di partenza, emetta un giudizio netto e incontrovertibile: l'apertura “Non era stato un buon padre” viene confermata e rafforzata dalla conclusione “provava per il bambino una repulsione invincibile”. La scelta di Lazzarato può essere letta come un tentativo di equiparare la madre di Mary e il padre di Colin nel loro rifiuto della genitorialità e quindi di sovvertire l'asimmetria assiologica che vorrebbe le madri più colpevoli dei padri.

Non solo la maternità, ma anche la paternità “devianti” rispetto ai modelli tradizionali e accettati dalla società, si rivelano dunque problematiche nel passaggio traduttivo. Le strategie messe in atto nelle traduzioni italiane di *The Secret Garden* sembrano tuttavia differenziate: se nel caso della figura materna prevale il giudizio di condanna e la conseguente stigmatizzazione, operata anche attraverso specifiche soluzioni linguistiche, lessicali e morfosintattiche, nel caso della figura paterna prevalgono l'omissione e la manipolazione per ricondurre l'immagine della paternità entro i binari comportamentali accettati e ratificati a livello sociale e culturale.

Nelle traduzioni de *La petite Fadette*, le strategie adottate rispetto alla figura materna privilegiano un atteggiamento moraleggiante. Sono due i momenti all'interno del testo in cui si fa specificamente riferimento alla madre di Fadette e al suo comportamento. Nel primo caso, attraverso i ragionamenti di Landry, veniamo a conoscenza di come Fadette sia diventata orfana e di quale sia il punto di vista della comunità sulla madre della ragazza. Nel secondo passaggio, ben più lungo e articolato, rispondendo a Landry che le ha appena elencato i suoi “difetti”, Fadette spiega le motivazioni del suo comportamento giudicato così severamente dagli altri e si lancia in una difesa della madre, di cui viene riportato un passaggio particolarmente rilevante per le scelte traduttive compiute (esempio 2):

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA
<p>Il avait du mépris pour elle [Fadette] et pour sa famille, et, comme elle évitait Landry, il évitait ce méchant grelet, qui, disait-il, suivrait tôt ou tard l'exemple de sa mère, laquelle avait mené une mauvaise conduite, quitté son mari et finalement suivi les soldats. Elle était partie comme vivandière peu de temps après la naissance du sauteriot, et, depuis, on n'en avait jamais entendu parler. Le mari était mort de chagrin et de honte. (86)</p>	<p>Egli sentiva disprezzo per lei e per la sua famiglia; e come ella scansava Landri, così egli evitava quel brutto grillo che, diceva lui, presto o tardi avrebbe seguito l'esempio di sua madre. Questa aveva tenuto una condotta poco onorevole, aveva abbandonato il marito per seguire i soldati come vivandiera, poco dopo la nascita del salterello, e non se n'era saputo più nulla. Il marito ne era morto di dolore e di vergogna. (84)</p>	<p>Disprezzava lei e la famiglia e cercava di stare alla larga da quel "grillaccio" che, come diceva, presto o tardi avrebbe seguito l'esempio della madre, una cattiva donna che aveva abbandonato marito e figli per partire come vivandiera poco dopo la nascita di "cavalletta", e di lei non se n'era saputo più nulla. Il marito, pover'uomo, era morto di dolore e di vergogna. (54)</p>
<p>Aussi, quand on m'appelle enfant de coureuse et de vivandière, je suis en colère, non à cause de moi: je sais bien que cela ne me peut offenser, puisque je n'ai rien fait de mal; mais à cause de cette pauvre chère femme que mon devoir est de défendre. (126)</p>	<p>Sicché, quando mi chiamano figlia d'una squaldrina o d'una vivandiera, non per me sono in collera (so bene che ciò non mi tocca, poiché non ho fatto niente di male), ma per quella povera donna che è mio dovere difendere. (119)</p>	<p>[...] la mia mamma è sempre la mia mamma e, chiunque ella sia, continuerò ad amarla con tutta l'anima. (79)</p>

SAND	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
Il avait du mépris pour elle [Fadette] et pour sa famille, et, comme elle évitait Landry, il évitait ce méchant grelet, qui, disait-il, suivrait tôt ou tard l'exemple de sa mère, laquelle avait mené une mauvaise conduite , quitté son mari et finalement suivi les soldats. Elle était partie comme vivandière peu de temps après la naissance du sauteriot, et, depuis, on n'en avait jamais entendu parler. Le mari était mort de chagrin et de honte. (86)	Provava disprezzo per lei e per la sua famiglia e, proprio come la ragazzina scansava Landry, lui evitava quel grillo cattivo; diceva che un giorno o l'altro avrebbe seguito l'esempio della madre, che aveva tenuto una cattiva condotta abbandonando il marito per finire al seguito dei soldati. Era partita come vivandiera poco dopo la nascita del saltamartino, e di lei non si era sentito più parlare. Il marito era morto di dolore e di vergogna. (61)	Disprezzava lei e la sua famiglia e come lei evitava Landry così lui evitava la cattiva grilletta che, diceva, avrebbe prima o poi seguito l'esempio di sua madre. Costei aveva tenuto una pessima condotta , abbandonato il marito per finire col mettersi al seguito dei soldati. Era partita come vivandiera solo poco tempo dopo la nascita del Salterello e da quel momento non se n'era più udito parlare. Il marito era morto di dolore e di vergogna. (58)
Aussi, quand on m'appelle enfant de coureuse et de vivandière , je suis en colère, non à cause de moi: je sais bien que cela ne me peut offenser, puisque je n'ai rien fait de mal; mais à cause de cette pauvre chère femme que mon devoir est de défendre. (126)	Così, quando mi chiamano figlia di una donna di strada o di vivandiera , io monto in collera, non per me, perché non avendo fatto niente di male non posso offendermi per quelle parole, ma per quella cara e infelice donna che è mio dovere difendere. (90)	Così, quando mi si chiama figlia d'una vagabonda e vivandiera io non vado in collera per me stessa. So bene che ciò non può offendermi, perché io non ho colpa alcuna. Se m'indigno è a causa di questa povera e cara donna che ho il dovere di difendere. (87)

I passaggi tratti dalle versioni italiane del romanzo di Sand esemplificano un'altra tendenza nel trattamento e nella resa della maternità in traduzione, vale a dire l'inserimento di giudizi moraleggianti sul comportamento della donna, espressi principalmente attraverso le scelte lessicali, ma anche intervenendo sul testo con aggiunte o viceversa con omissioni. Nel primo esempio è interessante notare come la traduzione di "mauvaise condu-

ite” per riferirsi al comportamento della madre di Fadette diventi “una condotta poco onorevole” nella prima traduzione di Maffi, con un chiaro giudizio morale, “una cattiva condotta” nella versione di Agrati e Magini e addirittura “una pessima condotta” per Ronchey. La traduzione di Marzetti Noventa si rivela la più interessante dal punto di vista del giudizio espresso nei confronti della donna, con un’evidente condanna del suo comportamento. L’aggettivo “mauvaise”, che nel testo di partenza era riferito a “conduite”, viene infatti tradotto con “cattiva” e attribuito alla donna stessa. L’espressione “cattiva donna” rende così il giudizio più diretto e va a qualificare la persona nella sua interezza. La condanna implicita nell’espressione viene del resto rafforzata dall’esplicitazione del fatto che, andandosene, la donna ha abbandonato non solo il marito, come ci dice il testo di partenza, ma anche i figli (“aveva abbandonato marito e figli”): la madre di Fadette non è solo una cattiva moglie, ma anche una cattiva madre, quindi una “cattiva donna” a tutti i livelli. L’altro elemento che contribuisce a veicolare una condanna morale del suo comportamento è l’aggiunta dell’inciso “pover’uomo” riferito al marito, aggiunta che suggerisce una solidarietà con l’uomo da parte del narratore non presente nel testo di partenza (“Le mari était mort de chagrin et de honte”).

Nel secondo esempio, il punto più interessante è certamente la traduzione di “enfant de coureuse”, espressione offensiva con cui i membri della comunità si rivolgono a Fadette per insultarla e offenderla. Mentre nelle versioni di Maffi e di Agrati e Magini il termine non viene attenuato o minimizzato e vengono usati i termini “sgualdrina” (Maffi) e “donna di strada” (Agrati e Magini), nella traduzione di Ronchey il rimando alla sfera sessuale e alla prostituzione viene eliminato e riassorbito in un più generico e meno connotato “vagabonda”. Nella versione di Marzetti Noventa, che riduce in maniera consistente il passaggio, il riferimento viene completamente omesso. Va inoltre notato che alcune righe prima del passaggio considerato la traduttrice inserisce una nota a piè di pagina che commenta il comportamento della madre di Fadette, riconducendolo alla vita della scrittrice:

Je ne te dirai point de mal de ma pauvre mère qu’un chacun blâme et insulte, quoiqu’elle ne soit pas point là pour se défendre, et sans que je puisse le faire, moi qui ne sais pas bien **ce qu’elle a fait de mal, ni pourquoi elle a été poussée à le faire.** (Sand: 125)

Non dirò male della mia infelice madre, che tutti insultano perché è lontana e non può difendersi, né potrei farlo io che non so bene **di qual colpa si sia macchiata e per qual motivo si sia perduta**¹.

NOTA: George Sand forse pensa a sua madre che l'aveva abbandonata ancor piccina. (Marzetti Noventa Fadette: 79)

In questo caso, oltre alla nota che interviene a guidare l'interpretazione del testo, spostando l'attenzione dal piano narrativo a circostanze esterne e reali, si registra anche un intervento moraleggiante nell'esplicitazione delle parole di Fadette. Mentre nel testo di partenza il discorso della ragazza rimane su un tono neutro e generico attraverso l'uso del verbo "faire" ("ce qu'elle a fait de mal", "pourquoi elle a été poussée à le faire"), la traduzione italiana parla chiaramente di "colpa" ("di qual colpa si sia macchiata") e di "perdersi" ("per qual motivo si sia perduta"), con una terminologia che sembra rimandare alla sfera religiosa e cristiana.

In *Poil de Carotte*, a differenza dei romanzi di Burnett e Sand, la figura della madre terribile non è contrapposta a nessuna presenza materna e edificante. La signora Lepic, madre di Pel di Carota, rappresenta tutto fuorché un modello di madre dolce e protettiva e il protagonista è costantemente vittima delle sue violenze e vessazioni. Sebbene nessuna delle traduzioni analizzate censuri esplicitamente i comportamenti ritenuti poco appropriati per una "buona" madre, ciò non significa che non siano attuati interventi a livello testuale per stigmatizzare il suo comportamento rispetto al modello di maternità più tradizionale e diffuso. Va notato, inoltre, come a livello paratestuale, nella breve introduzione che accompagna la traduzione di Ziliotto, ci si preoccupi di specificare che Pel di Carota è vittima "della durezza di una madre che non è proprio l'ideale delle educatrici" (Ziliotto: 5), avvisando quindi chi legge e fornendo esplicitamente una chiave di lettura. Centrali nella rappresentazione della figura materna ed emblematici della sua crudeltà sono i capitoli "Sauf votre respect" e "Le pot"⁹. Nel primo, cruciale per comprendere il rapporto di Pel di Carota con la madre, la

⁹ Elefante (2012a) rileva ad esempio come nella traduzione di Frida Ballini (1955), non inclusa nel nostro *corpus* di analisi, le sezioni siano state invece eliminate.

signora Lepic punisce il figlio facendogli mangiare la sua stessa pipì, diluita nella minestra, sotto lo sguardo complice del fratello e della sorella. Nel secondo, la madre dimentica di lasciare il vaso sotto il letto di Pel di Carota che, chiuso in camera, è costretto a fare la pipì a letto e a evacuare tra gli alari del camino. Nessuna delle traduzioni analizzate censura o manipola in modo significativo gli episodi, forse proprio in ragione della loro centralità. Nella traduzione del primo capitolo, tuttavia, Marzetti Noventa non rinuncia a inserire una nota, in cui si sottolineano il terrore che la donna incute e la sua personalità totalizzante (“NOTA: Il terrore che la signora Lepic incute nella casa, priva i figlioli della loro spontaneità e li rende vili. Essi infatti attendono un segnale della madre per scoppiare a ridere”, Marzetti Noventa Carota: 20).

Da un punto di vista di genere, è interessante soffermarsi sulla traduzione delle ultime battute del capitolo “Le mot de la fin”. Pel di Carota, parlando con il padre, dopo aver espresso il suo desiderio di separarsi dalla madre e aver saputo che neppure il padre l’ha mai amata, si abbandona al grido liberatorio di “mauvaise femme” riferito alla madre:

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA
<p>Puis il ferme le poing, menace le village qui s’assoupit là-bas dans les ténèbres, et il lui crie avec emphase: “Mauvaise femme! te voilà complète. Je te déteste. – Tais-toi, dit M. Lepic, c’est ta mère après tout. – Oh ! répond Poil de Carotte, redevenu simple et prudent, je ne dis pas ça parce que c’est ma mère.” (166-167)</p>	<p>Poi, serrando il pugno, minaccia il villaggio che si addormenta laggiù nelle tenebre e grida enfaticamente: – Cattiva donna! Eccoti servita: io ti detesto. – Taci! – dice il Signor Lepic – è tua madre, dopo tutto. – Oh! – risponde Pel di Carota, tornato semplice e prudente, – non dico questo perché è mia madre. (147)</p>	<p>Poi stringe il pugno, minaccia il villaggio che si assopisce, laggiù, tra le tenebre e con enfasi grida: – Cattiva donna! Eccoti ben servita. Ti detesto. – Taci! – gli dice il signor Lepic; – dopo tutto è tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota, ch’è tornato il solito ragazzo semplice e prudente – non dico così solo perché è mia madre! (142)</p>

RENARD	ZILIOFFO	SESSI	CAMPO
<p>Puis il ferme le poing, menace le village qui s'assoupit là-bas dans les ténèbres, et il lui crie avec emphase: “Mauvaise femme!” te voilà complète. Je te déteste. – Tais-toi, dit M. Lepic, c'est ta mère après tout. – Oh ! répond Poil de Carotte, redevenu simple et prudent, je ne dis pas ça parce que c'est ma mère.” (166-167)</p>	<p>Poi leva il pugno chiuso a minacciare il villaggio assopito nelle tenebre, e grida enfaticamente: – Perfida donna! Eccoti completa. Ti detesto. – Taci! – dice il signor Lepic – dopo tutto è tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota, tornando un bambino semplice e prudente – non dico questo perché è mia madre. (101)</p>	<p>Poi stinge il pugno, minaccia il villaggio che si addormenta laggiù tra le tenebre, e grida con enfasi: – Perfida femmina! eccoti servita. Ti detesto. – Taci! –, dice il signor Lepic, – al di là di tutto, è tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota tornato in sé e prudente, – non dico questo perché è mia madre. (133)</p>	<p>Poi alza un pugno, come una minaccia diretta verso il paese che si sta addormentando laggiù, nella notte, e grida con forza: – Donna malvagia! Eccoti servita. Ti odio. – Sta' zitto! – fa monsieur Lepic – dopo tutto è sempre tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota ritornato tranquillo e prudente – mica lo dico perché è mia madre. (145-146)</p>

L'espressione “mauvaise femme” viene tradotta come “cattiva donna” da Pontiggia e Marzetti Noventa, mentre l'aggettivo che precede il sostantivo diventa “perfida” per Ziliotto. Nella traduzione di Sessi l'espressione assume un valore maggiormente dispregiativo legato all'uso del sostantivo “femmina” preceduto da “perfida”. Nella versione di Campo torna invece il sostantivo “donna” seguito questa volta da “malvagia”. Sebbene gli aggettivi “cattiva”, “perfida” e “malvagia” appartengano tutti alla stessa area semantica, denotano comunque lievi sfumature di significato che sottolineano alcuni tratti. Il dizionario De Mauro riporta le seguenti definizioni per i tre aggettivi: “cattivo: che compie azioni malvage, disposto al male”¹⁰; “perfido: che agisce con intenzioni malvage; che danneggia volontariamente altre perso-

¹⁰ <https://dizionario.internazionale.it/parola/cattivo>.

ne traendone soddisfazione; di azione o comportamento, che denota cattiveria, malvagità¹¹; “malvagio: che, chi ha un animo perverso e si compiace, con sottile perfidia, di compiere il male; che rivela malvagità, perverso”¹². Se “cattiva” potrebbe sembrare la scelta più naturale per un bambino, “perfida” sembra porre l’accento sulle azioni e sul comportamento della madre e suggerisce che Pel di Carota stia giudicando prevalentemente il suo modo di agire; “malvagia” infine sembra rimandare maggiormente alla personalità della signora Lepic e quindi il giudizio farebbe riferimento a una qualità intrinseca della donna.

In generale, nelle traduzioni analizzate, il comportamento della signora Lepic non viene quindi censurato, dal momento che rappresenta, come abbiamo visto, un elemento portante del romanzo. Occasionalmente, si registrano tuttavia piccoli interventi volti a sottolineare la negatività dei suoi atteggiamenti e delle sue azioni, con un’implicita condanna. Da questa tendenza generale si discosta la traduzione di Marzetti Noventa, che attraverso il più volte ricordato utilizzo delle note non solo orienta l’interpretazione di lettrici e lettori, ma influenza anche in modo significativo la rappresentazione della signora Lepic.

Nelle note si legge infatti quasi sempre un giudizio di condanna nei confronti della donna e del modo in cui incarna il ruolo genitoriale. La traduttrice ne sottolinea costantemente le caratteristiche negative, in particolare la crudeltà e il terrore che incute negli altri famigliari. Così, una nota ci dice che “La madre autorevole e crudele non si fa scrupolo di pensare e di agire, al posto di Pel di Carota” (Marzetti Noventa Carota: 25), con un’interessante scelta di aggettivi per qualificarla (“autorevole” e “crudele”). Da una nota sul comportamento di Ernestine apprendiamo invece che nessuno la ama: “Ernestina non può amare veramente sua madre che nessuno ama ma, d’istinto e per solidarietà femminile, parteggia per lei” (Marzetti Noventa Carota: 41). Nel capitolo “Honorine”, mentre la signora Lepic sta parlando con la vecchia domestica, rimproverandole la recente disattenzione nello svolgere le faccende, la traduttrice si affretta a farci sapere con una nota che “La signora Lepic si rivolge a Onorina con argomenti così brutali che la donna di servizio crede, sulle prime, che la padrona scherzi.

¹¹ <https://dizionario.internazionale.it/parola/perfido>.

¹² <https://dizionario.internazionale.it/parola/malvagio>.

Non immagina neppure che la terribile signora abbia già in mente di licenziarla” (Marzetti Noventa Carota: 50). Più avanti, quando la signora Lepic utilizza il racconto di quanto accaduto a tavola al marito per dare un esempio concreto delle mancanze della domestica, la nota commenta così il comportamento della donna: “La signora Lepic ricorre alla testimonianza del marito assente per sostenere la propria menzogna. D’altra parte, sa benissimo che egli non avrebbe il coraggio di contraddirla” (Marzetti Noventa Carota: 51). Le note trasformano inoltre la madre di Pel di Carota nella responsabile di tutte le dinamiche familiari, appiattendolo e banalizzando i rapporti tra i personaggi: “La mancanza di educazione della famiglia è evidente. Si comportano tutti come se mangiassero al ristorante: la signora Lepic spegne ogni animazione intorno a lei” (Marzetti Noventa Carota: 60). Come si può notare già da questi esempi, da una parte le note guidano la lettura e l’interpretazione in una direzione ben precisa, dall’altra rafforzano la rappresentazione negativa della madre. Ora, se è vero che è lo stesso Renard a consegnarci il ritratto di una madre crudele e terribile, di una donna frustrata che vessa il figlio rendendogli la vita praticamente impossibile, non si può tuttavia negare che questi costanti interventi della traduttrice tendano a sottolineare e rafforzare questa immagine, a ribadire come le caratteristiche della donna si allontanino da quella che può essere considerata una “brava madre”. Non a caso l’aggettivo “terribile”, come dimostrano gli esempi appena citati, ricorre spesso all’interno delle note, insieme alla crudeltà e a una tendenza all’esagerazione e alla drammatizzazione.

L’altro aspetto che caratterizza le note in termini di rappresentazione dei personaggi è lo stretto legame che stabiliscono tra Pel di Carota e la madre: se da una parte spiegano e giustificano i comportamenti del protagonista, dall’altra precisano e sottolineano la personalità della madre. Così, la loro rappresentazione si sovrappone, come abbiamo visto nelle prime note: “Atteggimento consueto in questo fanciullo diseredato: egli non oserebbe mai giocare ‘a qualche cosa’, poiché è costantemente terrorizzato dalla madre” (Marzetti Noventa Carota: 12) e “Il comportamento del fanciullo, al contrario di quanto afferma la madre, che lo giudica un insensibile, denota invece una crudeltà solo esteriore” (Marzetti Noventa Carota: 15). Nel capitolo “L’hameçon”, la reazione di Pel di Carota che rimane impassibile di fronte alle grida

della madre ferita dall'amo, presagendo la punizione materna e il suo futuro dolore, viene così commentata: "NOTA: La cruda logica di Pel di Carota è pienamente scusabile, conoscendo la brutalità della madre nei suoi riguardi" (Marzetti Noventa Carota: 121).

Se la traduttrice, come abbiamo visto, commenta la ribellione di Pel di Carota sottraendo all'episodio la forza espressiva e la rilevanza narrativa che ha nel testo di partenza, neppure la reazione della madre sfugge all'aggiunta di una nota che sottolinea lo spaesamento della donna:

<p>MADAME LEPIC: Voyons, Poil de Carotte, je n'y suis plus. Je t'ordonne d'aller tout de suite chercher une livre de beurre au moulin. (Renard: 160)</p>	<p><i>La signora Lepic:</i> – Vediamo, Pel di Carota; io non capisco più². Ti ordino d'andar subito a comprare una libbra di burro al mulino. NOTA: Una volta tanto la signora Lepic è veramente sincera: non riesce infatti a comprendere la prima ribellione di Pel di Carota e le si confondono le idee nella mente. (Marzetti Noventa Carota: 135)</p>
--	---

La condanna della signora Lepic passa infine anche attraverso la condanna dell'educazione ricevuta da Pel di Carota, nella già citata nota che commenta il comportamento del bambino mentre si accanisce sulla talpa:

Pel di Carota piange. Quasi sempre la sua sensibilità si manifesta proprio nel momento in cui compie un'azione crudele. Sono impulsi d'un fanciullo infelice, combattuto tra tendenze buone e cattive. **Ed è questo il risultato di un'educazione che ha fatto di tutto per sopprimere in lui ogni personalità.** (Marzetti Noventa Carota: 33)

La rappresentazione della signora Lepic che emerge dalle pagine, anche attraverso l'uso delle note, porta infatti chi legge a individuare nella madre l'unica responsabile dell'educazione di Pel di Carota, e quindi la colpevole.

Nella traduzione di Marzetti Noventa, le note hanno quindi un impatto significativo sulla rappresentazione di tutti i personaggi, riducendone in generale la complessità rispetto al testo di partenza. Il loro uso risponde quasi sicuramente alla volontà di rendere il testo accessibile al destinatario bambino, aiutandolo nell'interpretazione e nella lettura là dove si presume che le sue competenze e conoscenze non siano sufficienti. Nel caso della figura della madre di Pel di Carota le note assumono inoltre un valore particolare, poiché è principalmente attraverso di loro che passa la condanna della signora Lepic e del suo essere una "cattiva" madre.

La resa e la rappresentazione in traduzione delle figure materne, ma anche paterne, si rivelano quindi problematiche quando tali figure si discostano da un'idea di maternità e paternità accettata e condivisa a livello sociale e culturale. L'analisi delle traduzioni mostra come la normatività dei comportamenti ritenuti accettabili porti ad adottare strategie traduttive, linguistiche e testuali, che condannano la deviazione rispetto ai modelli tradizionali e dominanti, rendendo di fatto difficile l'identificazione di chi legge con le rappresentazioni offerte. Questo atteggiamento di condanna è più forte nel caso delle figure materne, mentre la paternità tende a essere riportata verso comportamenti ritenuti più appropriati.

4. Uso (o non uso) del maschile generico e altre considerazioni linguistiche

Partendo dall'esperienza della scrittura "al femminile" degli anni Settanta e Ottanta (cfr. von Flotow 1991), il cui obiettivo era sovvertire e decostruire la lingua misogina del patriarcato per "dire" l'identità e l'esperienza femminili, la traduzione femminista reclama anche per sé la possibilità di usare la lingua non solo per dare voce alle donne e al femminile, ma anche come strumento di cambiamento e di promozione di una rappresentazione paritaria dei generi. La pratica traduttiva femminista fa quindi propria la denuncia della non neutralità del linguaggio portata avanti dal pensiero femminista, cercando di scardinare un uso sessista della lingua, che trova una delle sue manifestazioni più evidenti nel maschile (falso) generico. Nelle lingue in cui il genere grammaticale è marcato morfologicamente, il ricorso al

genere maschile per riferirsi agli esseri umani in generale e a gruppi di persone misti o indefiniti cancella infatti la presenza del femminile e suggerisce che le donne siano meno importanti e meno rappresentative dell'intero genere umano (Braun 1997). Come sottolinea Susanne de Lotbinière-Harwood, “exprimer la réalité au masculin seulement, c’est donner une vue partielle des choses, partielle mais dominante parce qu’encodée dans la grammaire et les dictionnaires. C’est affirmer la supériorité du mâle dont le masculin est l’expression grammaticale” (1991: 34)¹³.

L'uso del maschile generico costituisce quindi la dimostrazione forse più palese e visibile del sessismo della lingua, fenomeno emerso all'interno del più ampio contesto della linguistica femminista, che a partire dagli anni Settanta ha indagato il rapporto tra lingua e identità di genere (cfr. Bollettieri Bosinelli 2005; Houdebine-Gravaud 2003). Alla base vi è l'idea che

le connessioni tra lingua, cultura/esperienza e genere si riflettono non solo sulla struttura della lingua e i vari livelli d'analisi (in particolare sul lessico), ma anche sul modo in cui pensiamo, i comportamenti sociali, le valutazioni e le attese che la lingua contribuisce a costruire e tramandare. La lingua, infatti, lungi dall'essere neutrale, influenza significativamente i sistemi simbolici dei parlanti.

Le ideologie organizzano le rappresentazioni sociali e sottintendono dinamiche di potere che si riflettono nelle concettualizzazioni e categorizzazioni, trovando forma negli stereotipi e nella lingua. In particolare i significati lessicali sono strettamente associati a determinati schemi mentali, derivanti dall'esperienza e dalla vita sociale. (Bazzanella 2010: online)

¹³ A proposito dell'uso del maschile generico nella traduzione delle forme ed espressioni neutre dall'inglese al finlandese, Braun constata che “the ‘male’ interpretation of genderless forms [...] still prevails and remains one of many manifestations of the MAN [Male-As-Norm] principle: the treatment of male as the norm” (1997: 21).

L'asimmetria tra uomo e donna si manifesta dunque anche nella lingua e assume varie forme. L'asimmetria grammaticale occulta il femminile sotto il genere maschile, nelle lingue in cui il genere grammaticale è morfologicamente marcato, mentre le asimmetrie semantiche e lessicali¹⁴ connotano negativamente il femminile e privilegiano il maschile. Alcuni stereotipi superano poi i confini esclusivamente linguistici per investire la sfera della rappresentazione dei generi in senso più ampio, coniugando espressioni linguistiche e non linguistiche (si pensi ad esempio alla pubblicità). L'uso linguistico stereotipato e androcentrico accorda così una priorità al maschile, considera la donna in modo limitato in relazione ai ruoli "familiari"¹⁵ e la riduce a oggetto sessuale (Bazzanella 2010: online; Houdebine-Gravaud 2003: 46-52; Bollettieri Bosinelli 2005: 52-53). Il sessismo non rimane quindi confinato alle sole forme linguistiche, ma investe tutte le pratiche discorsive:

a thorough analysis of sexism in language goes beyond the level of linguistic forms and tackles the level of discourse as well. [...] Sexist linguistic forms would refer to the asymmetrical and derogative use of grammatical and linguistic markers which semantically represent women and men (e.g. linguistic gender). Discursive sexism, on the other hand, would consist of using words

¹⁴ Per una rassegna delle asimmetrie semantiche si vedano ad esempio Bollettieri Bosinelli (2005: 53) per l'italiano e Houdebine-Gravaud (2003: 46-47) per il francese.

¹⁵ A proposito della rappresentazione linguistica del femminile come connotata sessualmente o in termini di relazioni familiari, Houdebine-Gravaud (2003) nota: "la langue reflète les mentalités sexistes et les transmet. Même plus elle les enseigne, ce qui n'aide guère à faire bouger les discriminations sexuelles et à anticiper des évolutions sociales. Ainsi, tend-elle à inférioriser les femmes sous les termes et désignations à connotations sexuelles, plus ou moins injurieuses. Quand cela ne se produit pas, les identifications proposées sont essentiellement celles de fille (*mademoiselle*), d'épouse (*madame*) et de mère (reproductrice, génitrice), renvoyant à un statut familial, plutôt que social. Tout se passant comme si de n'être pas mariée – ce qui impliquerait : ne pas avoir d'enfants, c'est là l'important – une femme n'était pas un être humain à part entière. Le rôle, qui lui est attribué, consistant essentiellement à être reproductrice, *pondeuse*" (47-48).

(specific terms) or phrases (idioms, sayings, etc.) referred or addressed to men or women to convey stereotypes which reproduce traditional gender values; this would then go beyond “mandatory” linguistic norms, although the existence of tacit social norms may invite one to make certain linguistic choices. (Castro 2013c: 37)

A livello linguistico, l’asimmetria grammaticale è particolarmente interessante per le sue implicazioni in termini di visibilità e rappresentazione del femminile. La presunta inferiorità della donna sarebbe inscritta, ad esempio, nell’ordine convenzionale delle parole nelle coppie di termini, dove, in genere, il maschile precede il femminile (Bollettieri Bosinelli 2005: 52). Il ricorso al maschile come forma neutra attua invece una doppia discriminazione: da una parte rende il femminile il genere marcato, enfatizzandone la presenza quando venga utilizzato, a fronte del maschile come universale; dall’altra condanna il femminile all’invisibilità linguistica, nascondendolo sotto la morfologia maschile (Houdebine-Gravaud 2003: 52-53). Di fronte a questi fenomeni, Houdebine-Gravaud sottolinea l’importanza del linguaggio e della presenza del femminile nella lingua per le giovani generazioni, e in particolare per le bambine:

la langue comme les discours, comme les mentalités, transmettent dès leur plus jeune âge aux filles infériorisation et effacement linguistique et social. Et si les projets d’avenir, l’image du métier, se construisent dès la petite enfance chez les filles comme chez les garçons il est clair qu’il importe de s’adresser à elles autrement, de les parler, de les écrire différemment, afin de leur permettre de nouveaux rêves, de nouvelles identifications. D’où les déconstructions féministes, les féminisations des discours et la féminisation des noms de métiers, pour sortir de cette occultation et leur permettre d’apparaître comme professionnelles dans la sphère sociale. (2003: 53-54).

Houdebine-Gravaud (2003: 54-56) insiste sull'importanza della femminilizzazione dei nomi di mestieri e professioni come simbolo dei nuovi ruoli sociali che la donna riveste. Riflettendo sulla rappresentazione delle donne attraverso il linguaggio e sull'uso del genere grammaticale femminile per i titoli professionali o i ruoli istituzionali, Cecilia Robustelli (2013: online) evidenzia come le resistenze alla femminilizzazione sembrano riposare su ragioni di tipo linguistico, ma siano in realtà culturali; viceversa, chi la sostiene adduce ragioni apertamente culturali, ma fondatamente linguistiche. Robustelli auspica pertanto un ricorso sempre maggiore a un linguaggio non discriminante che valorizzi la soggettività femminile e sottolinea come "un uso più consapevole della lingua contribuisc[a] a una più adeguata rappresentazione pubblica del ruolo della donna nella società, a una sua effettiva presenza nella cittadinanza e a realizzare quel salto di qualità nel modo di vedere la donna che anche la politica chiede oggi alla società italiana" (Robustelli 2013: online).

Estendendo le considerazioni di Robustelli a tutti i livelli a cui si manifesta il sessismo della lingua, un linguaggio non discriminante è quindi fondamentale per dare visibilità al femminile e affermarne la presenza, rappresentando le donne anche sul piano linguistico. E le riflessioni sul sessismo della lingua valgono anche per quella forma particolare di scrittura costituita dalla traduzione¹⁶.

La revisione della lingua delle traduzioni per renderla realmente inclusiva è stata, in effetti, uno dei cardini della teoria e della pratica della traduzione femminista, portando a progetti come la ritraduzione della Bibbia, il cui linguaggio sarebbe solo falsamente inclusivo e impedirebbe alle donne una piena e reale partecipazione alla fede cristiana

¹⁶ Nel suo studio sull'uso delle forme linguistiche inclusive nella traduzione letteraria dall'inglese verso il gallego, Castro (2013c: 53-54) parla di un "missing link" tra linguistica femminista e studi traduttologici e sottolinea la necessità di uno scambio, mutualmente proficuo, tra questi due ambiti di riflessione accademica. Da una parte gli studi sulla traduzione potrebbero sfruttare la "scientificità" degli studi linguistici per motivare e giustificare le scelte e le strategie traduttive, dall'altra la linguistica femminista dovrebbe riconoscere il ruolo crescente della traduzione (letteraria, editoriale, audiovisiva, tecnico-scientifica, legale, medica, ecc.) e prendere coscienza, in particolare, del fatto che molti dei testi che contribuiscono alla costruzione delle identità e dei ruoli sociali sono oggi traduzioni.

(cfr. von Flotow 2012: 129-130; von Flotow 1997: 52-57). L'utilizzo di un linguaggio non sessista e inclusivo dovrebbe quindi essere fondamentale per un approccio *gender-sensitive* alla traduzione. La messa in pratica di questo principio cardine della traduzione femminista si rivela tuttavia un compito particolarmente impegnativo nel passaggio da lingue in cui esiste il genere neutro, come l'inglese, a lingue in cui il genere grammaticale è marcato morfologicamente, come l'italiano e le altre lingue romanze. In queste lingue, la forma neutra viene sostituita dal maschile generico, costringendo quindi il traduttore e la traduttrice ad adottare una serie di strategie per evitarne l'uso e richiedendo spesso a chi traduce uno sforzo interpretativo aggiuntivo (cfr. D'Arcangelo 2005). In effetti, come nota D'Arcangelo, "le sfumature di senso che sono permesse in una lingua di partenza che possiede il genere neutro poss[on]o subire variazioni notevoli, quando non addirittura scomparire, in una lingua d'arrivo dove le forme di genere in uso sono il maschile e il femminile" (2005: 78).

Per rimanere su un esempio tratto dal nostro *corpus* di analisi, il seguente passaggio tratto da *The Secret Garden* non solo mostra quanto le parole di D'Arcangelo siano vere, ma testimonia anche le scelte, talvolta ardue e sicuramente complesse, che chi traduce è chiamato a compiere:

A nice sympathetic **child** [Mary] could neither have thought nor said such things, but it just happened that the shock of hearing them was the best possible thing for this hysterical boy whom no one had ever dared to restrain or contradict. (Burnett: 221)

Il narratore si sta riferendo a Mary che ha appena ordinato a Colin, colto da una terribile crisi isterica, di smettere di piangere e urlare. Il sostantivo inglese "child", che può indicare indistintamente un bambino e una bambina¹⁷, permette all'affermazione di avere una valenza più generica e di non dover essere necessariamente circoscritta alla sola

¹⁷ L'*Oxford English Dictionary* riporta la seguente definizione: "a young person of either sex, usually one below the age of puberty; a boy or girl" (<http://www.oed.com.ezphost.dur.ac.uk/view/Entry/31619?rskey=eT2KIf&result=1>).

Mary. Il genere neutro inglese lascia cioè al lettore/lice la possibilità di interpretare il testo sia come un giudizio sul carattere di Mary, sia come una constatazione generale sul comportamento di bambine e bambini, ambiguità che non viene preservata nelle traduzioni italiane, in cui il sostantivo viene ricondotto a un genere specifico. Dato il contesto, le traduttrici e i traduttori scelgono di restringere il campo interpretativo optando per il femminile: “bambina” (Bresciani: 94; Restelli Fondelli: 127; Lazzarato: 117), “bimbeta” (Tenconi: 63) e “ragazzina” (Gudoni: 206). Van Straten si allontana invece da questa strategia e utilizza il maschile:

Un **bambino** gentile e affettuoso non avrebbe potuto pensare, né tanto meno dire, delle cose del genere, ma il turbamento che Colin provò nel sentirle era la cura migliore per un ragazzo isterico che nessuno aveva mai osato sgridare o contraddire. (van Straten: 193)

Non volendo circoscrivere l'affermazione alla sola Mary, il traduttore decide di ricorrere al maschile generico per astrarla dalla specificità del caso e farne una valutazione più generale e universale. In effetti, la scelta del femminile, oltre a legare la constatazione a Mary e alla situazione appena descritta, sembra trasformarsi in un giudizio valido solo per le bambine; l'uso del femminile connota quindi l'affermazione da un punto di vista di genere, come se l'essere “nice” e “sympathetic”, gentile e comprensivo, fosse una prerogativa del femminile. Pur apprezzando l'interpretazione di van Straten, la scelta del maschile generico ricade in un uso sessista della lingua che vanifica, in parte, lo sforzo del traduttore. In circostanze simili, la soluzione più semplice potrebbe essere il raddoppiamento, quindi il ricorso alla coppia “bambino e bambina”.

A partire da queste considerazioni preliminari e sulla base di quanto osservato all'interno delle traduzioni, ci sembra opportuno soffermarci su alcune riflessioni legate all'uso (o non uso) del maschile generico. Naturalmente, tali riflessioni sono state elaborate nella piena consapevolezza della dimensione diacronica della ricerca e quindi della storicità delle scelte compiute da chi ha tradotto i testi. In particolare, la sensibilità rispetto al sessismo della lingua e agli strumenti linguistici

di cui si dispone per contrastarlo è notevolmente mutata nel corso del periodo considerato nella ricerca, circostanza che non può essere ignorata. Sebbene si registri, come ci si poteva aspettare, un uso diffuso e generalizzato del maschile generico, proprio dall'analisi testuale delle traduzioni sono emersi spunti interessanti per incentivare un uso non sessista della lingua all'interno dei testi destinati alle lettrici e ai lettori più giovani, sensibilizzandoli in questa direzione.

Una prima considerazione deriva dalla possibilità di ricercare soluzioni alternative all'uso del maschile generico, quando il contesto lo permetta, vale a dire quando sia possibile utilizzare ad esempio nomi collettivi o sostantivi più generici senza che le scelte diano origine a soluzioni paradossali, non in linea con il testo e il contesto, o a forzature eccessive sul piano stilistico. Riflettendo sulle implicazioni etiche dell'uso di un linguaggio inclusivo in traduzione nel passaggio da una lingua in cui il genere grammaticale non è marcato, come l'inglese, a una in cui il genere grammaticale è morfologicamente marcato, come il gallego, Olga Castro (2013c) sottolinea i vincoli (con)testuali della traduzione tanto rispetto alla lingua-cultura di partenza quanto rispetto alla lingua-cultura di arrivo:

The translator is thus an ideological mediator who has to negotiate a double ethical responsibility. One is their responsibility towards the source (con)text, to convey the content of a previous text in the most thorough and convenient possible way. The other, their responsibility towards the target (con)text, which includes paying attention to the cultural and linguistic changes in vogue in the target society so as to be able to produce an “updated” translation in accordance with them – without preventing the target audience from getting to know how the source text was addressing its source audience. (Castro 2013c: 40)

Approfondendo ulteriormente la dimensione etica delle scelte compiute da chi traduce, la studiosa individua tre fattori principali da considerare. Innanzitutto, il testo di partenza può non utilizzare un linguaggio inclusivo o essere addirittura misogino, richiedendo quindi

valutazioni attente da parte di chi traduce. In secondo luogo, occorre tener presente l'“autorialità” del testo da tradurre, vale a dire se si tratti di un testo anonimo, ad esempio un modulo da compilare online, o se invece ci troviamo di fronte a un testo scritto da un autore.trice conosciuto e noto per promuovere e rafforzare i valori patriarcali nelle sue opere. Infine, anche il genere testuale impone vincoli specifici, offrendo possibilità e spazi di intervento diversi a chi traduce (Castro 2013c: 41-42). Il ricorso a un linguaggio inclusivo presuppone quindi una consapevolezza dell'operazione che si sta compiendo da parte del traduttore.trice, anche rispetto al grado di “inclusività” del testo di partenza. Castro conclude che

in order to be ethical, each individual translator should show self-reflexivity and self-criticism with regard to the possibilities and the limits of their textual interpretation. They should be aware of their intervention and of the (re-)creation of meaning inescapably involved in the mediating act of translation, while at the same time avoiding essentialist attitudes which may consider only one possible feminist reading.

[...] [I]t seems less problematic to defend the use of inclusive language in those cases when the source text does not voice any particular gender ideology at the discursive level but does nevertheless display an inclusive language at the level of the linguistic forms [...]. In these cases the translator should carefully reflect upon to what extent it could be appropriate to ensure that those non-sexist expressions of the source text are not (unconsciously?) turned into patriarchal utterances. [...] What becomes evident [...] is that linguistic gender is not simply a meaningless category inherent to the structural obligations of language, but rather a significant element for translation. (Castro 2013c: 42)

La ricerca di soluzioni alternative all'uso del maschile generico, anche alla luce dei fattori (con)testuali e dei vincoli etici appena descritti, potrebbe essere considerata un modo per mantenere l'inclusività linguistica

del testo di partenza, quando questo è scritto in una lingua che prevede il genere neutro (cfr. Castro 2013c). In effetti, osservando le traduzioni del nostro *corpus*, l'utilizzo di sostantivi collettivi o nomi generici sembra una via percorribile, compatibilmente con il contesto. Nelle traduzioni di Lazzarato, van Straten e Guidoni, il sintagma “servant’s hall” che si ripete nel corso del romanzo (ad esempio Burnett: 60-61, 249, 257) è stato infatti tradotto ricorrendo al nome collettivo “servitù” nelle forme “stanza della servitù” (Lazzarato: 128; van Straten: 220), “appartamento della servitù” (Guidoni: 59), “sala della servitù” (Guidoni: 240). In modo simile, “servants” (Burnett: 67, 159, 183, 187, 366) diventa “persone di servizio” (Lazzarato: 44) e “la servitù” (Lazzarato: 101), alternato all’uso del maschile generico “domestici” (Lazzarato: 89, 103, 174). Soluzioni analoghe si ritrovano nella traduzione di Guidoni che a “servitù” (9, 60, 150, ad esempio) inframezza “servitori” (33, 173, ad esempio). L’uso del maschile generico tende a prevalere nella traduzione dell’inglese “children” e del francese “enfants”, come era ipotizzabile e facilmente prevedibile. Non mancano tuttavia occasioni in cui, grazie a un contesto particolarmente favorevole, la traduttrice o il traduttore hanno utilizzato il sostantivo “creatura”:

1) They’re two young ‘uns growin’ fast, an’ health’s comin’ back to both of ‘em. (Burnett: 315)	1a) Sono due creature che crescono, e vanno acquistando salute e forza. (Bresciani: 133)
2) Mais ces enfants-là sont malheureux de n’avoir plus ni père ni mère, et d’être dans la dépendance de cette vieille charmeuse, qui est toujours en malice, et qui ne leur passe rien. (Sand: 76)	2a) Ma quelle due creature hanno la disgrazia di non aver più né padre né madre, e di essere nelle mani di quella vecchia strega, che è sempre in sospetto e non gliene perdona mezza. (Maffi: 76)

Se è vero che i due esempi sono tratti dalle traduzioni temporalmente più lontane (Bresciani e Maffi), quindi risalenti a un periodo in cui l’uso di “creatura” per indicare bambine e bambini era potenzialmente più diffuso, va comunque tenuto presente che i testi di partenza non sono romanzi contemporanei, ma classici, in cui i margini per inserire in traduzione un termine come “creatura” sono forse più ampi. In merito all’uso del sostantivo, è particolarmente interessante il seguente passaggio tratto dalla traduzione di Maffi:

Il n'aurait pas tant d'insolence, et, puisque la terre est au bon Dieu, il n'y a que le bon Dieu qui puisse gouverner les choses et les hommes qui s'y trouvent. (Sand: 169)	[...] e siccome la terra è del buon Dio, non c'è che il buon Dio che possa governare le cose e le creature che vi si trovano. (Maffi: 157)
---	---

Sebbene il contesto religioso agevoli la scelta del traduttore e la renda valida, coerente e plausibile, è innegabile che Maffi eviti l'uso del maschile "gli uomini" e traduca "les hommes" con "le creature", termine certamente più inclusivo.

La soluzione adottata da Campo nella traduzione di *Poil de Carotte* è un'ulteriore dimostrazione di come sia possibile trovare alternative al maschile generico:

Grand frère Félix les inscrit sur une ardoise pendue au mur. C'est sa fonction. Chacun des enfants a la sienne. (Renard: 35)	Félix le marca su una lavagna appesa al muro, si sono divisi i compiti e questo è il suo. (Campo: 9)
---	---

La traduttrice ricorre alla costruzione impersonale, che le permette di ovviare alla traduzione di "enfants" con "bambini" o "ragazzi". In questo caso il sostantivo si riferisce infatti a Pel di Carota, al fratello Félix e alla sorella Ernestine. Sebbene l'accordo del participio passato ricada nel maschile generico ("divisi"), ci sembra che il suo uso ristretto alla desinenza del participio sia in qualche modo meno visibile rispetto ai sostantivi "bambini" o "ragazzi" e indichi in ogni caso un tipo di intervento sul testo e sulla struttura sintattica che potrebbe rivelarsi proficuo.

Una delle possibili strategie per evitare l'uso del maschile generico in italiano è il ricorso al già citato raddoppiamento, vale a dire la ripetizione del sostantivo nelle due varianti maschile e femminile. Nelle traduzioni analizzate, il ricorso volontario da parte di chi traduce al raddoppiamento è praticamente inesistente e, anzi, si registrano casi contrari in cui la coppia di sostantivi viene ricondotta al maschile generico.

Se l'uso deliberato del raddoppiamento non sembra essere una strada percorsa dalle traduttrici e dai traduttori all'interno delle versioni analizzate, quando le coppie di sostantivi sono presenti nel testo di partenza, chi traduce tende a mantenerle. Riportiamo alcuni esempi,

naturalmente non esaustivi, tratti dai tre romanzi per dimostrare la trasversalità del fenomeno:

<p>Sometimes they were pictures of dark, curious landscapes, but oftenest they were portraits of men and women in queer, grand costumes made of satin velvet. (Burnett: 69)</p>	<p>A volte si trattava di paesaggi cupi e curiosi, ma più spesso erano ritratti di uomini e donne in abiti maestosi e inusuali, di velluto e di raso. (Guidoni: 67)</p>
<p>When Mrs. Medlock looked she threw up her hands and gave a little shriek and every man and woman servant within hearing bolted across the servant's hall and stood looking through the window with their eyes almost starting out of their heads. (Burnett: 375)</p>	<p>Quando la signora Medlock guardò, alzò le mani e dette un grido e tutti i servitori, uomini e donne, sentendola, corsero attraverso la sala per guardare dalla finestra qualcosa che gli fece quasi uscire gli occhi dalle orbite. (van Straten: 338)</p>

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA
<p>On n'essaya plus guère de recommencer, car il faut dire que le père et la mère, même les oncles et les tantes, les frères et les sœurs avaient pour les bessons une amitié qui tournait un peu en faiblesse. (23)</p>	<p>Non si pensò più a ritentare la prova: perché bisogna dire che il padre e la madre, – e così pure gli zii e le zie, i fratelli e le sorelle, – avevano per i gemelli un'affezione che rasentava la debolezza. (24)</p>	<p>Non venne ritentata la prova perché, bisogna pur dirlo, padre, madre, zii e zie, fratelli e sorelle viziarono i gemelli per eccessivo affetto. (16)</p>

SAND	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
<p>On n'essaya plus guère de recommencer, car il faut dire que le père et la mère, même les oncles et les tantes, les frères et les sœurs avaient pour les bessons une amitié qui tournait un peu en faiblesse. (23)</p>	<p>Non si tentò una seconda prova, perché bisogna dire che il padre e la madre, così come gli zii e le zie, i fratelli e le sorelle, avevano per i gemelli un affetto che a volte rasentava l'indulgenza. (18)</p>	<p>Così non ci si riprovò più, perché bisognava anche dire che padre e madre, così come zii e zie, sorelle e fratelli avevano per i gemelli un affetto così grande da rasentare la debolezza. (13-14)</p>

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA
MONSIEUR LEPIC : Non. Je t'ai traité jusqu'ici comme ton frère et ta sœur , avec le soin de ne privilégier personne. Je continuerai. (165)	<i>Il Signor Lepic</i> No; finora ti ho trattato come tuo fratello e tua sorella , avendo cura di non fare parzialità e continuerò così. (145)	<i>Il signor Lepic: –</i> No. Ti ho sinora trattato come tuo fratello e tua sorella , non ammettendo privilegi per nessuno. Continuerò così. (140)

RENARD	ZILLOTTO	SESSI	CAMPO
MONSIEUR LEPIC : Non. Je t'ai traité jusqu'ici comme ton frère et ta sœur , avec le soin de ne privilégier personne. Je continuerai. (165)	IL SIGNOR LEPIC. No, io t'ho trattato finora come tuo fratello e tua sorella , stando attento a non fare parzialità. Continuerò così. (99)	SIGNOR LEPIC: No. Fino a ora ti ho trattato come tua sorella e tuo fratello , con l'attenzione a non privilegiare. Continuerò. (131)	MONSIEUR LEPIC: No, finora ho cercato di trattarti allo stesso modo di tuo fratello e tua sorella , ho cercato di non fare preferenze. E voglio continuare così. (144)

La tendenza prevalente è quindi a mantenere le coppie, come mostrano gli esempi precedenti, sebbene non manchino casi in cui al doppio sostantivo viene preferito il maschile generico, forse perché percepito come più frequente in italiano:

Martha had “buttoned up” her little sisters and brothers but she had never seen a child who stood still and waited for another person to do things for her as if she had neither hands nor feet of her own. (Burnett: 36-37)	Nel vestirla Martha rimase molto meravigliata; spesse volte aveva aiutato i fratellini e le sorelline a vestirsi, ma non aveva mai visto una bambina farsi servire così tranquillamente, come se non avesse né mani né piedi. (Restelli Fondelli: 25)	Martha aveva spesso aiutato i suoi fratellini a vestirsi, ma non le era mai capitato di vedere una bambina che si lasciasse servire come se non avesse mani e piedi propri. (Lazarato: 28)
--	---	--

Rispetto alla versione di Restelli Fondelli, la traduzione di Lazzarato elimina il femminile, mentre in entrambi i casi il neutro “child” viene reso con il solo femminile “bambina”, che riduce lo spazio interpretativo, come già notato in precedenza. La traduzione di Lazzarato sembra mostrare una più frequente disposizione a ricondurre il doppio sostantivo verso il solo maschile generico:

<p>Mary made the long voyage to England under the care of an officer's wife, who was taking her children to leave them in a boarding-school. She was very much absorbed in her own little boy and girl, and was rather glad to hand the child over to the woman Mr. Archibald Craven sent to meet her, in London. (Burnett: 14)</p>	<p>Durante il lungo viaggio, Mary fu affidata alla moglie di un ufficiale che portava in patria i suoi ragazzi per sistemarli in collegio. La signora si occupò pochissimo di lei e fu ben felice di consegnarla, appena arrivata a Londra, alla governante di Misselthwaite, che il signor Craven aveva mandato ad accoglierla. (Lazzarato: 16)</p>
---	---

Ancora più interessante, da un punto di vista di genere, è l'operazione compiuta dalla traduttrice sul seguente passaggio:

<p>Some were pictures of children – little girls in thick satin frocks which reached to their feet and stood out about them, and boys with puffed sleeves and lace collars and long hair, or with big ruffs around their necks. (Burnett: 69)</p>	<p>Tra i ritratti ce n'erano molti di bambini e di bambine: i primi con maniche a sbuffo e collari ricamati, le seconde con vesti pesanti e rigide, lunghe sino ai piedi. (Lazzarato: 45)</p>
---	---

In questo caso la coppia di sostantivi viene mantenuta, ma il loro ordine invertito: mentre nel testo di partenza la descrizione delle bambine precede quella dei bambini, nella traduzione italiana i bambini precedono le bambine. In questo modo, il femminile viene ricondotto a una posizione secondaria, inferiore e subordinata, resa ancora più evidente, a nostro avviso, dall'uso degli ordinali: “i primi”, “le seconde”.

Il mantenimento delle coppie presenti nel testo di partenza, riscontrato nella quasi totalità delle traduzioni, conduce a un'ulteriore riflessione.

Una delle critiche mosse all'uso del raddoppiamento è infatti quella di appesantire inutilmente il testo, giustificando spesso così il suo mancato utilizzo. Il trattamento riservato in traduzione a questo fenomeno ci porta invece ad affermare che in realtà il raddoppiamento può rappresentare una soluzione praticabile per promuovere un linguaggio più inclusivo, educando, al contempo, le lettrici e i lettori più giovani al loro utilizzo. Se da una parte, come afferma giustamente Bollettieri Bosinelli (2005), “non basta cambiare la lingua per cambiare la società” e “una riforma linguistica a colpi di legge non sembra il rimedio più efficace” (57) per contrastare il sessismo della lingua, dall'altra la lingua cambia continuamente, lentamente e spesso impercettibilmente, sotto la pressione dell'uso. Diventa quindi importante offrire esempi concreti di un uso non discriminante della lingua, soprattutto a bambine e bambini, ragazze e ragazzi. Come sottolinea Castro (2013c), facendo riferimento alla *Critical Discourse Analysis*,

failing to consciously subscribe to one particular ideology implies unconsciously adhering to the dominant ideology – dominant both numerically and also because it supports the interests of the dominant class, which therefore forces it to disguise itself and operate at the unconscious level. This is why it is presented before the translator as being “normal”, “natural” and unquestionable common sense, and thus achieves its aim of symbolic domination which turns unwary translators into naïve vehicles for conveying and legitimizing the dominant discourse. The situation is made even worse by the fact that ideology is more effective when it is not openly manifested as such. (39-40)

Il passaggio traduttivo può quindi svolgere un ruolo centrale nel processo di sensibilizzazione del lettore. trice rispetto all'uso linguistico, ma richiede, necessariamente, una consapevolezza da parte di chi traduce delle implicazioni ideologiche che il ricorso a determinate forme linguistiche comporta.

4.1 “Bambina” vs “ragazzo” e le altre asimmetrie nella rappresentazione

Se l'uso del maschile generico tende a cancellare il femminile e a riassorbirlo e assimilarlo in una forma maschile falsamente inclusiva, alcune scelte linguistiche, in particolare lessicali, possono creare un'asimmetria tra il maschile e il femminile all'interno del testo. Un fenomeno emerso dall'analisi delle traduzioni di *The Secret Garden* è proprio la diversa valorizzazione gerarchica dei termini utilizzati per riferirsi al maschile e al femminile nella traduzione dei sostantivi “child”/“children”, “boy” e “girl”/“little girl”, soprattutto per riferirsi a Mary e Colin. Va detto, ad attenuare la portata delle affermazioni in relazione alle scelte traduttive, che il testo di partenza contiene già un'asimmetria linguistica abbastanza marcata nell'identificare i due personaggi. Pur essendo coetanei, i due vengono indicati in maniera diversa: Mary tende a essere “little girl” (ad esempio, Burnett: 7, 11, 24, 45, 71, 87, 143, 177, 224, 259), mentre Colin è generalmente “boy” (ad esempio, Burnett: 156, 160, 176, 196, 237, 274). Specularmente, nelle traduzioni italiane, Mary è una “bimba” (ad esempio, Restelli Fondelli: 30, 50, 88, 181), “bimbetta” (ad esempio, Tenconi: 63; Lazzarato: 12, 23; Guidoni: 179), “bambinetta” (ad esempio, Bresciani: 79, 102; Lazzarato: 139; Guidoni: 11), raramente una “ragazza” (ad esempio, Guidoni: 159), mentre molto più spesso è una “ragazzina” (ad esempio, Guidoni: 8, 22, 155, 188, 206) e ancor più una “bambina”, che sembra essere la forma più utilizzata. Al contrario, Colin oscilla generalmente tra “bambino”, “ragazzino” e il più frequente “ragazzo”. Naturalmente, un'analisi che dia conto delle effettive dimensioni di questo fenomeno avrebbe bisogno di un lavoro su *corpora* interrogati in modo semi-automatico, così da quantificare l'effettiva frequenza e ricorrenza delle diverse versioni, nonché la portata dell'asimmetria tra i personaggi. Un'analisi di questo tipo permetterebbe inoltre di disporre di dati quantitativi che mappino l'uso dei vari termini, anche in prospettiva diacronica. Nel nostro caso, ci interessa maggiormente un'analisi qualitativa che a partire da questo quadro generale consideri l'effetto complessivo sul lettore/trice. Da un mero punto di vista anagrafico, “bambino.a”

precedono “ragazzo.a” nella crescita e nello sviluppo dell’individuo e segnano due fasi successive della vita del soggetto. Senza volerci addentrare nella complessa definizione di infanzia o fanciullezza, nozioni che assumono confini diversi a seconda degli ambiti disciplinari (pedagogia, letteratura, sociologia, ecc.) e restando alla semplice definizione fornita dai dizionari, la differenza e lo scarto tra i due termini è innegabile. Il bambino è infatti “l’essere umano tra la nascita e l’inizio della fanciullezza”¹⁸, definizione che si estende al femminile “bambina”, mentre un ragazzo è una “persona di sesso maschile nell’età compresa tra la pubertà e l’età adulta”¹⁹ e una ragazza, di conseguenza, una “persona di sesso femminile nell’età compresa tra la pubertà e l’età adulta”²⁰. Una possibile difficoltà nel passaggio traduttivo nasce dal fatto che i termini inglesi “girl” e “boy”, così come i corrispettivi francesi “fille” e “garçon”, coprono un arco temporale della vita degli esseri umani più ampio rispetto ai termini italiani e quindi un’area semantica che in italiano viene generalmente suddivisa in “bambino.a” e “ragazzo.a”. Confinando Mary quasi esclusivamente nella sfera della fanciullezza e dell’infanzia riferendosi a lei con termini che gravitano attorno al sostantivo “bambina”, e preferendo invece, tendenzialmente, l’uso di “ragazzo” per Colin, i due personaggi vengono collocati su posizioni distinte e asimmetriche, in cui a occupare la posizione di inferiorità è Mary, e dunque il femminile. Tale scarto è particolarmente evidente quando i sostantivi sono vicini nel testo:

<p>1) It was not until afterward that Mary realized that the thing had been funny as well as dreadful – that it was funny that they came to a little girl just because they guessed she was almost as bad as Colin himself. (Burnett: 220)</p>	<p>1a) Ripensando più tardi alla stranezza di quel fatto, Mary capì che tutte le persone grandi, spaventate per i capricci di Colin, erano ricorse a lei, così piccina, perché la credevano cattiva e capricciosa quanto il signorino stesso. (Bresciani: 94)</p>
--	---

¹⁸ <https://dizionario.internazionale.it/parola/bambino>.

¹⁹ <https://dizionario.internazionale.it/parola/ragazzo>.

²⁰ <https://dizionario.internazionale.it/parola/ragazza>.

<p>2) “Well,” said Dr. Craven, “so long as going without food agrees with them we need not disturb ourselves. The boy is a new creature.” “So is the girl,” said Mrs. Medlock. “She’s begun to be downright pretty since she’s filled out and lost her ugly little sour look.” (Burnett: 327)</p>	<p>2a) “Bene” disse il dottor Craven. “Se lo stare senza mangiare gli fa questo effetto, non c’è da preoccuparsi. Il ragazzo sembra un’altra persona”. “Anche la bambina,” disse la signora Medlock “è diventata davvero carina da quando è ingrassata e ha perso quella sua aria arcigna.” (van Straten: 294)</p>
<p>3) “I believe Susan Sowerby’s right – I do that,” said Mrs. Medlock. “I stopped in her cottage on my way to Thwaite yesterday and had a bit of talk with her. And she says to me, ‘Well, Sarah Ann, <u>she mayn’t be a good child</u>, an’ <u>she mayn’t be a pretty one</u>, but she’s a child, an’ children needs children.’” (Burnett: 244)</p>	<p>3a) – Penso che Susan Sowerby abbia ragione – disse la signora Medlock. – Mi sono fermata a fare due chiacchiere con lei, in paese, e mi ha detto: “Sarà <u>una bambina piuttosto cattiva, e perfino brutta</u>, ma è pur sempre una bambina, e i ragazzi stanno bene insieme”. (Lazarato: 127)</p>

Nel primo esempio, la differenza tra Mary e Colin è amplificata dall’uso di “piccina” contrapposto a “signorino”, che colloca Colin in una precisa posizione sociale di rilievo, mentre nel secondo la distanza tra “boy” e “girl”, assente nel testo di partenza, viene accentuata dai termini “ragazzo” e “bambina” utilizzati nella traduzione.

Nell’ultimo esempio, l’asimmetria in atto si rivela attraverso la scelta di tradurre “child” con “bambina” quando è riferito a Mary, mentre “children” diventa “ragazzi” nel momento in cui il termine indica sia Mary sia Colin, operando quella che ci sembra una valorizzazione del maschile rispetto al femminile. Questa asimmetria viene inoltre rafforzata dalla riformulazione di “she mayn’t be a good child, an’ she mayn’t be a pretty one, but she’s a child”. La frase si trasforma da negativa ad affermativa nella traduzione, un passaggio che rende più evidenti le caratteristiche “negative” che contraddistinguono Mary: la negazione degli aggettivi positivi “good” e “pretty” diventa affermazione di quelli negativi e antinomici “cattiva” e “brutta”.

A riequilibrare questo quadro non troppo confortante, va sottolineato

come in alcuni casi le scelte vadano in una direzione di maggiore equilibrio, anche in versioni temporalmente distanti tra loro:

BURNETT	RESELLI FONDELLI	LAZZARATO	GUIDONI
And they [Mary and Colin] laughed so that in the end they were making as much noise as if they had been two ordinary healthy natural ten-year-old creatures – instead of a hard, little, unloving girl and a sickly boy who believed that he was going to die. (185)	[...] poi cominciarono anche a ridere di niente, proprio come fanno tutti i bambini di questo mondo, e risero e fecero tanto baccano che nessuno avrebbe riconosciuto in Mary la bambina dura e scontrosa che era a volte, e in Colin il bambino ammalato che credeva di dover morire presto. (108)	Cominciarono a ridere e a scherzare, come fanno i giovani quando sono in piacevole compagnia, e a furia di ridere, con tanta spontaneità, sembrano finalmente due ragazzi qualunque, mentre Mary dimenticava il suo cattivo carattere e Colin la malattia e la morte in agguato. (102-103)	Ed entrambi si misero a ridere di niente, come spesso capita ai bambini quando sono felici di stare insieme. Risero così forte e, alla fine, fecero tanto rumore quanto ne avrebbero fatto due normali bambinetti di dieci anni, in piena salute, invece che una ragazzina dura e insensibile e un ragazzino malaticcio convinto di morire di lì a poco. (174-175)

In questo caso, infatti, nelle traduzioni considerate i generi vengono posti su un livello paritario: Mary e Colin sono “bambina” e “bambino” per Restelli Fondelli e “ragazzina” e “ragazzino” per Guidoni. Interessante, da un punto di vista di genere, è anche la scelta del maschile generico “ragazzi” di Lazzarato che elimina ogni distinzione tra i due, ma nel processo riduce anche la visibilità del femminile, cancellando la presenza esplicita di Mary.

Nel confronto tra le diverse versioni, alcune differenze rivelano spesso tutta la loro portata in termini di rappresentazione e rapporti di genere e impongono una riflessione:

BURNETT	BRESCIANI	GUIDONI
<p>Us'd be just two children watchin' a garden grow, an' he'd be another. Two lads an' a little lass just lookin' on at the springtime. I warrant it'd be better than doctor's stuff. (204)</p>	<p>Noi siamo due bambini che ci divertiamo a veder nascere e crescere le piante di un giardino, ed egli sarebbe come noi. Due ragazzi e una bambina che si godono la primavera: credo che sarebbe una cura migliore di quella dei dottori! (87)</p>	<p>Saremmo solo due ragazzi che si prendono cura di un giardino che rinasce, e lui pure. Saremmo due ragazzi e una ragazza che stanno a guardare la primavera. (192)</p>

In questo caso, la differenza tra le due versioni è particolarmente evidente e mostra come nel passaggio traduttivo Guidoni intervenga sul testo per riequilibrare il rapporto tra i generi, sebbene non sappiamo fino a che punto si possa parlare di una scelta apertamente militante. L'uso di "ragazza" per "little lass" pone infatti Mary sullo stesso piano di Dickon e Colin, eliminando il divario e lo scarto tra il maschile e il femminile. La versione di Bresciani riproduce invece la distanza tra "lads" e "little lass" ("due ragazzi e una bambina"). La scelta di Guidoni si inserisce in effetti all'interno di una più ampia strategia di resa e la traduzione si connota in generale per un uso "libero" dei vari termini, che non identificano Mary e Colin in un modo preferenziale, ma mescolano e alternano "bambina", "bambinetta", "ragazzina", "ragazza" da una parte, e "bambino", "fanciullo", "ragazzino", "ragazzo" dall'altra. La traduttrice arriva persino a rovesciare l'asimmetria tra i vari termini:

And now that an angry unsympathetic **little girl** insisted obstinately that he was not as ill as he thought he was **he** actually felt as if she might be speaking the truth. (Burnett: 224)

E adesso che quella **ragazzina** furibonda e spietata ripeteva ostinatamente che non era tanto malato quanto pensava, il **bambino** senti che diceva la verità. (Guidoni: 209)

La strategia di Guidoni ci sembra particolarmente interessante e indica una via percorribile per intervenire sulla rappresentazione e sui rappor-

ti di genere all'interno di un testo senza manipolarlo in modo troppo invasivo. Non ingabbiando Mary e Colin all'interno di specifiche fasce anagrafiche di appartenenza e mescolando invece le carte, la traduzione lascia infatti maggiore libertà alla lettrice e al lettore e non fissa il personaggio in un'immagine stabile e predeterminata.

Se finora abbiamo considerato le scelte lessicali che instaurano un rapporto asimmetrico tra Mary e Colin, e quindi tra i generi, lo stesso risultato può essere ottenuto attraverso gli interventi e le manipolazioni sul testo di partenza, come mostrano gli esempi tratti dalla traduzione di Restelli Fondelli. Le riformulazioni e le omissioni cancellano infatti Mary, la sua presenza e il suo punto di vista dal testo:

<p>1) Colin's tantrum had passed and he was weak and worn out with crying and this perhaps made him feel gentle. He put out his hand a little toward Mary, and I am glad to say that, her own tantrum having passed, she was softened too and met him half-way with her hand, so that it was a sort of making up. (Burnett: 225)</p>	<p>1a) La crisi era passata. Colin, ora, si sentiva debole e stanco, e forse anche più buono. La sua mano si sorse verso quella di Mary e così fu fatta la pace. (Restelli Fondelli: 129)</p>
<p>2) And this was not half of the Magic. The fact that he had really once stood on his feet had set Colin thinking tremendously and when Mary told him of the spell she had worked he was excited and approved of it greatly. He talked of it constantly. (Burnett: 297)</p>	<p>2a) E questa non era che metà della magia: Colin, infatti, riteneva di essere stato l'oggetto di un benefico incantesimo, perché subito il primo giorno aveva potuto alzarsi. (Restelli Fondelli: 167)</p>
<p>3) It was the first time Mary had heard of them, either, but even at this stage she had begun to realize that, queer as he was, Colin had read about a great many singular things and was somehow a very convincing sort of boy. (Burnett: 298-299)</p>	<p>3a) Anche Mary era rimasta di stucco alla rivelazione di Colin, e si rese conto che il cuginetto aveva letto assai più libri di lei e sapeva anche parlare molto bene. (Restelli Fondelli: 167-168)</p>

Nei primi due esempi, la riformulazione elimina Mary dal testo e lascia Colin come unico protagonista dell'azione, togliendo visibilità e un ruolo attivo a Mary. Nel terzo esempio, non solo l'attenzione viene spostata su Colin e sulle sue capacità e abilità, ma viene anche inserito un paragone non presente nel testo di partenza che lo valorizza rispetto a Mary. Il bambino avrebbe infatti letto "assai più libri" della cugina, circostanza che lo colloca in una posizione preminente rispetto a Mary. Gli interventi testuali considerati mostrano come anche una scelta lessicale apparentemente banale quale la traduzione di "child" o "little girl" possa avere conseguenze significative in termini di rappresentazione dei personaggi. Allo stesso modo, omissioni, riformulazioni e interventi a livello sintattico possono influire sulla visibilità dei personaggi, come ci apprestiamo a illustrare.

4.2 Gli interventi a livello sintattico e la visibilità dei personaggi

Un ultimo punto su cui ci vorremmo soffermare nell'ambito di questa riflessione a livello linguistico e testuale è rappresentato da quegli interventi operati a livello sintattico che influiscono sulla rappresentazione dei personaggi, in particolare sulla loro visibilità e sul loro ruolo attivo all'interno del testo.

Gli esempi che seguono mostrano infatti una serie di manipolazioni della struttura sintattica che incidono sulle modalità con cui la presenza dei personaggi si configura nel corso della narrazione, rendendoli più o meno attivi:

1) Very soon she heard the soft rustling flight of wings again and she knew at once that the robin had come again. (Burnett: 80)	1a) Si sentì un rapido frullo d'ali e il pettirosso apparve, vivacissimo e allegro. (Lazzarato: 50)
2) It was the best thing she could have said. (Burnett: 185)	2a) Funzionò. (Lazzarato: 102)
3) And she was so un-hysterical and natural and childish that she brought him to his senses and he began to laugh [...]. (Burnett: 238)	3a) E lo disse in modo così tranquillo e naturale e infantile che lui capì perché lo diceva e cominciò a ridere di sé stesso. (van Straten: 209)

<p>4) “Well, there’s one thing pretty sure,” said Mrs. Medlock. “If he does live and that Indian child stays here I’ll warrant she teaches him that the whole orange does not belong to him, as Susan Sowerby says. And he’ll be likely to find out that the size of his own quarter.” (Burnett: 261)</p>	<p>4a) “Be’, una cosa è certa,” disse la signora Medlock “se vivrà e la ragazzina indiana rimarrà qui, ti assicuro che imparerà [Colin] che non tutta l’arancia gli appartiene, come dice Susan Sowerby. E lui riuscirà a capire qual è la sua parte”. (van Straten: 232)</p>
<p>5) So she sat and looked at him curiously for a few minutes after Dr. Craven had gone. She wanted to make him ask her why she was doing it and of course she did. (Burnett: 293)</p>	<p>5a) Così, dopo che il dottor Craven se ne fu andato, si mise a guardare Colin con curiosità per qualche minuto nella speranza che lui la notasse e gliene chiedesse il perché. Cosa che Colin fece. (van Straten: 262)</p>

Nei primi due esempi, il cambio di struttura sintattica e il ricorso alla costruzione impersonale (“si sentì”, “funzionò”) non solo elimina la presenza di Mary dal testo e la rende meno visibile, ma le sottrae anche la funzione di soggetto grammaticale, quindi di agente, rendendola meno “attiva” all’interno del testo e depotenziandone l’*agency* (cfr. Zanfabro 2019: 137). Tale meccanismo è particolarmente evidente proprio nel secondo esempio, in cui viene semplicemente esplicitato il risultato dell’azione di Mary. La bambina ha infatti appena esortato Colin a non parlare di morte, ma di vita e di Dickon, con un immediato effetto benefico sul cugino. Negli esempi rimanenti, si assiste a una perdita del ruolo attivo di Mary che si realizza attraverso strategie diverse. Nell’esempio 3, la manipolazione del testo fa sì che Mary non abbia più un ruolo attivo nel processo di comprensione da parte di Colin: non è Mary a riportarlo alla ragione, ma Colin a capire, come dimostrato dal fatto che è divenuto il soggetto della frase. Un procedimento analogo si ritrova anche nel quarto esempio, in cui non è Mary ad insegnare a Colin, ma il cugino ad imparare, mentre nell’ultimo caso la riformulazione passivizza il personaggio femminile. Nel testo di partenza, Mary è decisamente più attiva e porta Colin a fare ciò che lei desidera, mentre tutto ci viene raccontato dal punto di vista della bambina. Nella versione italiana, Mary è invece un soggetto più passivo,

come suggerisce l'uso di “nella speranza che”, espressione che colloca Mary in una posizione subordinata e di attesa rispetto alla decisione e all'azione di qualcun altro, nello specifico Colin. La passivizzazione di Mary si completa nell'ultima frase: mentre nel testo di partenza Mary riesce nel suo intento, nel testo di arrivo è Colin a decidere e ad agire (“Cosa che Colin fece”).

Se questo primo gruppo di esempi si è concentrato su Mary, mostrando come gli interventi che interessano il suo personaggio portino a una valorizzazione, più o meno diretta, di Colin, alcune manipolazioni a cui è sottoposto il testo di partenza si focalizzano apertamente sul bambino:

1) Mary stood near the door with her candle in her hand, holding her breath. Then she crept across the room, and as she drew nearer the light attracted the boy's attention and he turned his head on his pillow and stared at her, his gray eyes opening so wide that they seemed immense. (Burnett: 156-157)	1a) Mary restò immobile accanto alla porta, trattenendo il fiato, poi avanzò silenziosamente sino al centro della stanza. Il ragazzo vide la luce della candela , alzò la testa e la guardò sorpreso, con i grandi occhi grigi spalancati. (Lazarato: 87)
2) There were scarlet spots on his cheeks and he looked amazing , but he showed no signs of falling. (Burnett: 284)	2a) Il ragazzo aveva le guance arrossate e il vederlo finalmente ritto era impressionante , ma lui non dava segni di cedimento. (Guidoni: 263)
3) He did not give in . (Burnett: 286)	3a) Il ragazzo, però, resisteva . (Lazarato: 143)

Nei primi due esempi, il testo di partenza viene modificato e l'attenzione si sposta su Colin come soggetto. In particolare, nel primo esempio il bambino diventa il soggetto della frase: non è più la luce della candela ad attrarre la sua attenzione, ma è lui a vedere la candela. Anche nel secondo esempio Colin diventa il soggetto della frase, una posizione che si accompagna a un'esplicitazione (“il vederlo finalmente ritto era impressionante” per “he looked amazing”), che valorizza il bambino, mettendo in primo piano l'effetto prodotto su chi lo guarda. Nell'ultimo esempio, è il passaggio dalla forma nega-

tiva a quella affermativa a sottolineare le qualità positive di Colin: con un meccanismo già visto, invece di dire che il bambino non si arrende, si preferisce precisare che resiste. Le associazioni che i due verbi producono nel lettore, trice sono infatti opposte: se “arrendersi” evoca lo spettro della sconfitta e del fallimento e una possibile debolezza, “resistere” si muove nella direzione contraria e denota forza e capacità di opporsi.

Questa panoramica sugli aspetti linguistici, che ha toccato l'uso o non uso del maschile generico per poi soffermarsi sulle scelte lessicali e sulle loro conseguenze in termini di asimmetrie nella rappresentazione, per concludersi con una riflessione sulla mancata visibilità che scaturisce da alcuni interventi a livello sintattico, mostra come le scelte operate da chi traduce non siano neutre e prive di conseguenze da un punto di vista di genere. La traduzione è infatti uno spazio in cui si negoziano rapporti di potere ed è un'attività investita da una forte componente ideologica, come sottolineato a più riprese dalle teoriche della traduzione femminista. Alla luce di quanto osservato nell'analisi delle traduzioni, ci sembra di poter affermare che una reale consapevolezza delle implicazioni di genere delle scelte e delle strategie adottate a livello linguistico manchi ancora in larga parte. C'è quindi bisogno non solo di una maggiore consapevolezza, ma anche di una accresciuta sensibilità nei confronti di tali aspetti. Soluzioni più attente convivono infatti con spinte contrarie, talvolta anche all'interno della stessa traduzione. Gli spunti positivi emersi dal lavoro condotto sui testi lasciano però intravedere spazi concreti in cui si può agire attivamente, come dimostrano, ad esempio, il generale mantenimento delle coppie di sostantivi maschile e femminile in traduzione, o le strategie adottate da Guidoni nella sua traduzione del romanzo di Burnett per sovvertire una certa asimmetria nella rappresentazione dei personaggi presente anche nel testo di partenza. L'altro spazio importante su cui si può scommettere in un'ottica di genere è rappresentato dal paratesto e proprio alle potenzialità del paratesto anche come luogo di mediazione è dedicata l'ultima parte delle nostre riflessioni.

5. Il paratesto: uno spazio su cui investire?

La visibilità reclamata dalle traduttrici femministe trova negli spazi paratestuali²¹, e in particolare peritestiuali, la sua espressione più significativa. Prefazioni, introduzioni e note sono lo strumento attraverso cui la traduttrice femminista iscrive nel modo più visibile la propria presenza nel testo e riflette sulla propria attività traduttiva. Il paratesto può inoltre farsi portatore di istanze “educative” e “didattiche”, diventando il luogo in cui evidenziare problemi di natura linguistica, mediare o sottolineare aspetti culturali, ideologici, storici, sociologici e riferimenti intertestuali, nonché offrire una lettura femminista tanto del testo di partenza quanto del testo di arrivo (cfr. von Flotow 1991; Delisle 1993). Del resto, come nota Elefante, gli spazi paratestuali sono fondamentali nel passaggio traduttivo, “perché nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie, che al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera” (2012b: 11). Inoltre, prosegue la studiosa, “il ruolo assunto da chi traduce rispetto agli spazi paratestuali chiama [...] in causa un nodo fondamentale delle teorie traduttologiche, vale a dire la coppia antinomica visibilità/invisibilità del traduttore” (Elefante 2012b: 13). La visibilità testuale e paratestuale rivendicata dalle traduttrici femministe nella loro visione della traduzione come presa di parola e atto politico può fornire un contributo significativo quando ci si interroga sulle forme in cui può concretizzarsi un approccio di genere alla pratica traduttiva della letteratura per l’infanzia. Il peritesto, tanto editoriale quanto a opera di chi traduce, può infatti essere uno spazio su cui investire e scommettere, non solo come strumento per promuovere una rappresentazione paritaria tra i generi, ma anche come luogo in cui riflettere sugli aspetti rilevanti da un punto di vista di genere sia del testo di partenza che della sua traduzione, sensibilizzando le lettrici e i lettori più giovani, nonché l’adulto-mediatore:

²¹ Genette (2002 [1987]) opera una distinzione fondamentale tra peritesto ed epitesto. Con il termine peritesto indica tutto ciò che sta attorno al testo, nello spazio fisico e materiale dello stesso volume: titolo, introduzioni, prefazioni, note a piè di pagina, postfazioni, glossari, quarta di copertina, risvolti, ecc. L’epitesto identifica invece tutti quei contenuti esterni al testo che lo accompagnano, soprattutto nella diffusione sul mercato, sia da un punto di vista mediatico (ad esempio le interviste) sia in forma di scambi e comunicazioni private (corrispondenza, diari personali, ecc.).

le paratexte [...] représente le lieu où les acteurs de la littérature de jeunesse (écrivains, traducteurs, éditeurs, mais aussi critiques, enseignants, bibliothécaires etc.) tentent d'influencer et de canaliser dans une certaine direction la lecture d'un certain texte. En même temps, il incarne l'un des lieux (et/ou 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. (Pederzoli 2012: 79-80)

La compresenza di un destinatario ufficiale e di uno “ufficioso” è ancora più evidente nel caso dei classici, che si rivolgono potenzialmente a un doppio destinatario adulto-bambino. Inoltre, se come nota Pederzoli (2011a: 554), la legittimità del paratesto, e in particolare del peritesto “esplicativo”²², all'interno della letteratura per l'infanzia tradotta rimane una questione irrisolta, i classici costituiscono lo spazio ideale in cui sperimentare le potenzialità del paratesto come strumento di mediazione²³ (cfr. Kovala 1996; Elefante 2012b; Pederzoli 2011b; Elefante, Pederzoli 2015), avendo l'accortezza di non scadere nel didatticismo, rischio che sembra sempre in agguato, come dimostra la traduzione di *Poil de Carotte* realizzata da Gina Marzetti Noventa. La presenza del paratesto sembra essere infatti maggiormente accettata all'interno dei classici per l'infanzia proprio in ragione del loro *status*:

the presence of peritextual elements is certainly a prerogative of some children's classics and generally

²² Con peritesto “esplicativo” intendiamo identificare quegli spazi peritestuali la cui funzione può essere ricondotta alla presentazione del testo e/o aggiunta di spiegazioni e informazioni: pre-postfazioni, introduzioni, note, note a piè di pagina, glossari, ecc.

²³ A tal proposito, Kovala (1996) sottolinea come “what is interesting about the paratexts of translations is [...] their special role as mediators between the text and the reader and their potential influence on the reader's reading and reception of the works in question” (120).

constitutes a major difference between these and other children's books. The presence of these elements depends on the literary value of the "classics", on their complexity, and obviously on their potential to address a readership of both adults and children. As a result, publishers often feel the need to provide children with explanations, to filter the books' complexity, by adding notes or prefaces, for instance. (Pederzoli 2011b: 164)

L'analisi delle traduzioni rivela in effetti una presenza importante degli apparati paratestuali, con un'abbondanza di prefazioni, introduzioni e postfazioni, che generalmente presentano l'autore/trice e l'opera, fornendo talvolta anche indicazioni critico-letterarie sullo stile e la scrittura dell'autrice o dell'autore. Vale la pena sottolineare fin da ora come alcuni di questi scritti siano espressione della voce di chi traduce, che diventa così pienamente visibile agli occhi del lettore/trice più giovane. Prima di analizzare nel dettaglio questo peritesto "esplicativo", vorremmo soffermarci brevemente sul peritesto editoriale per evidenziare alcune delle possibili implicazioni che può avere in chiave di genere.

5.1 Il peritesto editoriale

Il peritesto editoriale rappresenta lo spazio in cui l'editore può intervenire concretamente, collocando un'opera in un dato contesto e mettendo in campo una serie di strategie finalizzate a favorirne la ricezione. In effetti, le scelte compiute dall'editore all'interno di una specifica linea editoriale rappresentano al tempo stesso una sorta di guida per chi legge (cfr. Elefante 2012b: 60). Tra gli strumenti con cui l'editore orienta la ricezione di un testo ci sono sicuramente la collana e la quarta di copertina. Abbiamo già avuto modo di considerare l'importanza rivestita dalla collana per la collocazione editoriale dei classici e per le traduzioni analizzate (cfr. Capitolo 3), sottolineando come la collana di pubblicazione ratifichi, e al tempo stesso rafforzi, lo *status* di classico. La nostra attenzione si concentrerà quindi ora sulle quarte di copertina delle traduzioni analizzate, soffermandoci su alcune scelte e su alcuni aspetti che ci sembrano particolarmente rilevanti, soprattutto in termini di rappresentazione di genere.

Prima di procedere con l'analisi, ci sembra opportuno ribadire ancora una volta la storicità delle scelte compiute a livello editoriale e come queste siano necessariamente legate al contesto storico, culturale e sociale in cui hanno avuto origine. Come nota efficacemente Watts nella sua analisi dell'evoluzione del paratesto come forma di traduzione culturale, "each edition of a work and, by extension, each paratext addresses a culturally-specific moment and a culturally-specific readership, thereby projecting a singular version of the text through the lens of the chronotope (time/place) of its publication" (Watts 2000: 31). Partendo da questa consapevolezza è comunque interessante notare come nel testo delle quarte di copertina o nei risvolti vengano sottolineati alcuni aspetti piuttosto che altri. Dal momento che la quarta di copertina rappresenta un testo che "fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà" (Elefante 2012b: 143), l'analisi di tale spazio è particolarmente rilevante in traduzione, poiché può rivelare le trasformazioni, talvolta persino radicali, a cui i testi possono essere sottoposti nel passaggio traduttivo (Elefante, Pederzoli 2015: 74). Anche per le quarte di copertina valgono le considerazioni generali sul destinatario del peritesto della letteratura per l'infanzia, che "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" (Elefante, Pederzoli 2015: 73).

Per quanto attiene al nostro *corpus* di analisi, nei casi in cui le traduzioni presentavano effettivamente dei testi nelle quarte di copertina o nei risvolti²⁴, è stata riscontrata una tendenza a concentrarsi prevalentemente sulla trama del romanzo nelle quarte di copertina, mentre il testo dei risvolti presentava anche maggiori informazioni sull'autore. trice.

Da un punto di vista di genere, un confronto tra il testo delle quarte di copertina delle traduzioni di Lazzarato, van Straten e Guidoni di *The Secret Garden* si rivela particolarmente interessante:

²⁴ In alcuni casi, per i testi più vecchi, le copie disponibili in biblioteca presentavano delle nuove rilegature e non è stato di conseguenza possibile consultare le copertine originali.

<p>Scritto dalla stessa autrice di <i>Il piccolo Lord Fauntleroy</i> anche questo romanzo descrive quell’Inghilterra del secolo scorso così convenzionale in superficie, ma in realtà così ricca di fascino. Ancora una volta si tratta di bambini abbandonati, costretti a contare solo sulle proprie forze. E ancora una volta lo sfondo è costituito dalla verde isola, di cui questa volta è messa in risalto però la natura: i campi, i boschi, le brughiere, e soprattutto, simbolo intorno al quale ruota un po’ tutta la vicenda, il misterioso giardino nel quale i piccoli protagonisti scoprono un universo segreto e fiabesco. (Lazzarato: quarta di copertina)</p>	<p>Mary è una ragazzina solitaria, cresciuta dalla bambinaia e dalla servitù. Quando rimane orfana a causa di un’epidemia di colera, si deve trasferire nel castello dello zio. Nuovi amici e una sorpresa la attendono sulla soglia di un segretissimo giardino. (van Straten: quarta di copertina)</p>	<p>Il mistero della natura si svela a chi lo sa osservare. Quando arriva a Misselthwaite Manor, la tetra casa dello zio, Mary è una bambina scorbutica, insensibile e solitaria. Il posto non le piace e ancora meno le persone che ci vivono. Ma presto scoprirà che lì esiste un giardino abbandonato in cui la natura regna indisturbata. Con l’aiuto del suo amico Colin, Mary ne farà un posto magico e segreto, estirpando le erbacce e le paure, coltivando le piante e i sogni. (Guidoni: quarta di copertina)</p>
---	--	--

La quarta della traduzione di Lazzarato pubblicata da Mondadori nel 1989 riprende, in parte, l’introduzione di Masolino d’Amico e dopo il richiamo all’altro celebre romanzo dell’autrice passa a illustrare la trama, continuando a tessere una serie di rimandi con il testo appena citato (“anche questo romanzo”, “ancora una volta”, “e ancora una volta”). L’aspetto più interessante è tuttavia il ricorso alla forma maschile plurale per riferirsi ai protagonisti (“bambini abbandonati”, “i piccoli protagonisti”), senza che vengano specificati i nomi di Mary e Colin. Di segno decisamente opposto è la quarta della traduzione di van Straten, consultata nell’edizione “Classici tascabili” di Giunti edita nel 2011.

In questo caso, Mary è la protagonista assoluta del testo, una scelta abbastanza significativa in un'ottica di genere, anche perché ci viene presentata in modo positivo rispetto ad altre occasioni²⁵: “Mary è una ragazzina solitaria, cresciuta dalla bambinaia e dalla servitù”. La scelta di rendere Mary la sola protagonista della quarta di copertina potrebbe essere letta come un tentativo da parte dell'editore di intercettare e conquistare il pubblico di lettrici. Il romanzo di Burnett si inserisce infatti nella tradizione della *literature for girls*, la letteratura per ragazze, e una presentazione interamente al femminile come quella che accompagna la traduzione di van Straten potrebbe rafforzare una lettura del romanzo in questa direzione. Il testo della quarta di copertina, molto breve, cerca inoltre di catturare l'attenzione del lettore, stimolandone la curiosità (“Nuovi amici e una sorpresa la attendono sulla soglia di un segretissimo giardino”). La ricerca di un coinvolgimento diretto del destinatario si completa con la domanda posta in basso a sinistra: “Ti piacciono: le storie misteriose, i colpi di scena, il fruscio delle foglie? Allora...questo libro è per te!”. Anche la quarta della traduzione di Guidoni, pubblicata da Mondadori, sfrutta queste strategie e gioca sul mistero e sulla curiosità suscitati nelle lettrici e nei lettori. In questo caso, il testo sembra tuttavia meno squilibrato a favore di Mary, che ci viene descritta anche nelle sue caratteristiche negative (“una bambina scorbutica, insensibile e solitaria”), mentre Colin trova spazio nel racconto della trama²⁶. La visibilità che i personaggi hanno all'interno di questi testi varia dunque in modo considerevole ed è di certo in grado di influenzare l'interesse iniziale e sollecitare all'acquisto del romanzo. Un altro elemento interessante in un'ottica di genere è un confronto tra i testi delle quarte di copertina delle traduzioni di *Poil de Carotte* e *La petite Fadette* realizzate rispettivamente da Frediano Sessi e Vittoria Ronchey e pubblicate all'interno della collana “Gemini” di Giunti. In entrambi i casi, la quarta riporta un passaggio tratto dal romanzo. Una

²⁵ Si veda, ad esempio, il testo dell'introduzione di Masolino d'Amico alla traduzione di Lazzarato analizzato nel paragrafo successivo.

²⁶ In calce alla trama è riportata una breve presentazione dell'autrice: “Frances Hodgson Burnett (1849-1924) Scrittrice di origine inglese, si affermò dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti dove divenne famosa con *Il piccolo Lord*” (Guidoni: quarta di copertina).

riflessione, puramente speculativa, sulle motivazioni all'origine della scelta porta a ipotizzare che gli estratti siano stati selezionati nell'intento di attrarre un destinatario specifico e differenziato in base al genere:

<p>a) Al minimo rumore, il verme rientra nella sua tana. Non lo si prende se non quando si allontana troppo dal suo buco. Bisogna afferrarlo rapidamente e stringerlo un po', perché non scivoli via. Se è rientrato anche solo per metà, lascialo; lo romperesti. E un verme tagliato in due non vale niente. Non si pescano bei pesci se non con dei vermi interi, vivi e che si agitano sul fondo dell'acqua. Il pesce immagina che il verme scappi, gli corre appresso e lo divora in tutta fiducia. (Sessi: quarta di copertina)</p>	<p>b) I due matrimoni ebbero luogo lo stesso giorno e alla medesima messa. Siccome i mezzi non mancavano, furono fatte nozze così ricche che il signor Caillaud, il quale non aveva mai perso l'atteggiamento contegnoso, il terzo giorno diede l'impressione di essere un po' brillò. Nulla turbò la gioia di Landry e di tutta la famiglia e si potrebbe dire anche di tutto il villaggio. (Ronchey: quarta di copertina)</p>
---	---

Nel caso del romanzo di Renard, per quanto il passaggio possa essere considerato in qualche modo esemplificativo dell'esistenza umana, ci sembra tuttavia più adatto ad attrarre un pubblico maschile attraverso il riferimento ai vermi e alla pesca. Nel secondo caso, è stato scelto un estratto dall'ultimo capitolo del testo di Sand, in cui si celebra il matrimonio tra gli innamorati e si consuma l'idillio finale, sottolineando quindi la componente sentimentale e romantica del romanzo, in grado di attirare, verosimilmente, il pubblico femminile. Una simile strategia di differenziazione delle quarte di copertina in base al genere del destinatario riposerebbe su una visione fortemente stereotipata del maschile e del femminile, nonché degli interessi e delle aspettative di bambini e bambine. È interessante notare, inoltre, come Fadette, pur essendo la protagonista, sia assente in questo passaggio, e di conseguenza nella presentazione del testo alle lettrici e ai lettori.

Un'ultima considerazione in chiave di genere sulle quarte di copertina nasce da un raffronto tra la quarta dell'edizione francese "Folio junior" edita da Gallimard Jeunesse e i testi italiani. Nello specifico,

ci è sembrato che le caratteristiche testuali della quarta dell'edizione Mondadori tradotta da Agrati e Magini la rendessero più adatta delle altre a un'operazione di questo tipo. A differenza dei testi delle versioni Ronchey e Marzetti Noventa, presenta infatti una trama più strutturata e non contiene riferimenti all'autrice, proprio come il testo francese:

<p>Fanchon Fadet n'a pas bonne réputation au village. On prétend même que cette fillette laide et moqueuse est une sorcière. Malgré ces apparences trompeuses, la petite Fadette recèle pourtant un cœur d'or et le beau Landry succombe à son charme. Mais leur amour rencontre bien des obstacles : la jalousie du frère jumeau de Landry, les médisances, la pauvreté de la jeune fille... La petite Fadette doit alors se résoudre à un grand sacrifice.</p> <p><u>George Sand dresse le magnifique portrait d'une héroïne fière et libre, en proie aux préjugés. Une histoire d'amour émouvante et un éloge de la tolérance.</u> (Sand: quarta di copertina, enfasi originale)</p>	<p>Fadette è una ragazza bruttina e dimessa a prima vista, in realtà in grado di operare piccoli miracoli a beneficio di chi si affida a lei; Landry e Sylvinet sono due contadinelli gemelli, identici dalla nascita, venuti su insieme e profondamente affezionati l'uno all'altro. Uno solo di loro, però, Landry, entra in contatto con Fadette, figlia di una donna strana e chiacchierata, e pertanto disprezzata da tutti. Solo Landry, di nuovo, intuisce misteriosamente le grandi qualità nascoste di Fadette. E quando si innamora di lei, è tormentato dal rimorso, perché amare Fadette comporta allontanarsi dal fratello, suscitare la gelosia, il rancore, la vendetta...</p> <p><u>Ma da ultimo, come a George Sand preme mostrare, la purezza dei sentimenti prevale e la storia si conclude con una visione di armonia universale.</u> (Agrati e Magini: quarta di copertina)</p>
--	---

La trama italiana, tratta dall'introduzione al testo di Masolino d'Amico, appare subito molto più articolata e ricca di dettagli e colpisce in particolare il riferimento alla cattiva reputazione della madre di Fadette. In linea generale, le due trame sembrano sottolineare gli stessi elementi: l'aspetto fisico, il carattere e il comportamento anti-convenzionali di Fadette, il buon cuore della ragazza, il fatto che le

apparenze ingannino, l'amore di e per Landry, le maldicenze e gli ostacoli, tutti aspetti fondamentali che attraversano il romanzo. È tuttavia nella chiusura che i due testi prendono strade diverse e interessanti, a nostro avviso, anche da un punto di vista di genere. Mentre il testo italiano riporta il romanzo a una dimensione idilliaca e sentimentale, quello francese, pur sottolineando in grassetto la parola "amour", offre una chiave di lettura più ampia, richiamando in parte la critica sociale portata avanti dell'autrice ("un éloge de la tolérance") e, soprattutto, presentando Fadette come "une héroïne fière et libre".

I testi delle quarte di copertina possono quindi influire in maniera significativa sulla rappresentazione dei personaggi e sulla loro visibilità o meno agli occhi del lettore, creando una serie di aspettative in chi si appresta alla lettura. Una volta aperto il libro, è invece il peritesto, prevalentemente pre-postfativo, a raccogliere il testimone e a guidare la lettura.

5.2 Il peritesto "esplicativo"

Il peritesto che abbiamo definito esplicativo è costituito da una serie di scritti, variamente identificati a livello terminologico e altrettanto variamente collocati all'interno del testo, che lo presentano e che si contraddistinguono per la loro capacità "di orientare la lettura o completarla, anche a seconda dello *status* di chi scrive la prefazione e dei destinatari cui si rivolge" (Elefante 2012b: 87).

Ad eccezione delle traduzioni di Bresciani, Tenconi, Restelli Fondelli e Pontiggia, le versioni analizzate presentano tutte degli scritti liminari o conclusivi, più o meno corposi e identificati in vario modo. L'autorialità di questi testi è altrettanto varia: in alcuni casi non se ne conosce l'autore, in altri è espressione della voce di chi ha tradotto il testo, e in altri ancora è firmato da un'istanza esterna con funzione legittimatrice. Dal nostro punto di vista, sono particolarmente significativi gli scritti a opera di traduttrici e traduttori, sebbene anche negli altri casi si colgano spunti interessanti da una prospettiva di genere. Come anticipato, solitamente questi testi presentano l'autrice e l'opera e spesso, ma non sempre, li contestualizzano dal punto di vista storico e letterario. È quanto accade nelle due traduzioni di Gina Marzetti Noventa, precedute da una "Prefazione" (*Pel di Carota*) e da una "Presentazione" (*La piccola Fadette*), quest'ultima chiaramente firmata dalla traduttri-

ce, e nella traduzione di Maffi (*La piccola Fadette*), accompagnata da una "Presentazione" anonima, in cui alla trama seguono un sintetico inquadramento letterario del romanzo e una breve biografia dell'autrice. La traduzione di Guidoni (*Il giardino segreto*) presenta invece un apparato paratestuale relativamente scarso, costituito da una breve biografia dell'autrice e da quella, altrettanto sintetica, dell'illustratore Giovanni Manna, finalizzata a sottolineare il pregio delle illustrazioni che accompagnano il testo.

La traduzione di *Poil de Carotte* realizzata da Donatella Ziliotto è preceduta da uno scritto introduttivo intitolato "J. Renard" che presenta il romanzo e le *Histoires Naturelles* che lo seguono in questa versione. Mentre non conosciamo l'autorialità di questa nota introduttiva, Rossana Campo prende la parola al termine della sua traduzione di *Poil de Carotte*, offrendo ai lettori e alle lettrici un'attenta e accurata contestualizzazione del romanzo, anche dal punto di vista critico e letterario, e raccontando il percorso interpretativo che l'ha guidata nella traduzione:

È vero che ogni volta che si legge un libro si compie un viaggio dentro se stessi. Il viaggio di chi traduce poi, a volte è ancora più intenso, più felice e più doloroso. Ci sono dei libri che ci fanno fare dei viaggi che somigliano a una discesa all'inferno (andata e ritorno, però). (Campo: 162)

Gli scritti prefativi delle traduzioni di *The Secret Garden* di Francesca Lazzarato e di *La petite Fadette* di Gabriella Agrati e Maria Letizia Maggini presentano dei tratti comuni, dovuti certamente alla loro pubblicazione, avvenuta in contemporanea, all'interno della collana "Libri da leggere" di Mondadori nel 1989. Entrambe le versioni sono accompagnate da uno scritto introduttivo di Masolino d'Amico, che, come si evince dal titolo "L'autore e l'opera", presenta il romanzo in questione e il suo "autore", sebbene in entrambi i casi ci troviamo davanti a una scrittrice. I due testi si rivelano interessanti da un punto di vista di genere, per motivi diversi. L'introduzione a *Il giardino segreto* colpisce per la rappresentazione di Mary che ne emerge. Dopo aver precisato che il romanzo è meno noto rispetto a *Il piccolo Lord*, d'Amico inizia a raccontarne la trama e ci presenta Mary:

figlia di inglesi residenti in India, Mary è stata allevata come si usava un tempo in colonia, ossia come **una reginetta, idolatrata dalla sua ayah indigena**, fedele e disponibile a ogni suo capriccio. [...] **Viziata, non bella, cagionevole di salute, la piccola non possiede attrattive particolari che possano renderla immediatamente attraente**. Per di più, non appena giunta alla sua destinazione – **una splendida dimora di campagna, che però a lei abituata al caldo e al sole dell'India sembra triste, umida, nebbiosa** – Mary si trova praticamente sola. (Lazzarato: n.p.)

La descrizione di Mary prosegue intrecciandosi al racconto della scoperta del giardino e dell'incontro con Dickon. Grazie al suo aiuto Mary inizia un processo di radicale trasformazione che procede in parallelo con la rinascita del giardino. Ben presto Mary scopre anche l'esistenza di Colin e per d'Amico la vera storia del romanzo inizia a questo punto:

Di più ancora, adesso ella è in grado, all'occorrenza, di aiutare chi ne ha bisogno. E non fatica a trovare il candidato. **Perché – la vera storia del libro comincia solo a questo punto – la grande casa custodisce un mistero**. Un altro bambino, più infelice, più malato, più solo ancora, se possibile, di quanto lo era Mary al momento del suo arrivo, langue, seminascosto, condannato a non far mai nulla, “tranne che stare a letto, sdraiato sul dorso, leggere libri illustrati e prendere medicine”. (Lazzarato: n.p.)

L'introduzione di d'Amico rafforza quindi un aspetto già problematico del romanzo, soprattutto da un punto di vista di genere, vale a dire il progressivo ridimensionamento di Mary. Ora, se è innegabile che esista una cesura nella narrazione tra il prima e il dopo la scoperta dell'esistenza di Colin, l'interpretazione di Masolino d'Amico, affermando apertamente che “la vera storia del libro comincia solo a questo punto”, svaluta Mary, la sua presenza e il suo ruolo nello sviluppo

narrativo, subordinando tutta la prima parte del romanzo, che la vede protagonista, all'entrata in scena di Colin.

Lo scritto prefativo che accompagna la traduzione di Agrati e Magini segue lo stesso schema: presentazione di George Sand, trama del romanzo e commento finale su come leggere e interpretare la storia. L'aspetto più interessante risiede tuttavia nella scelta di utilizzare il maschile per indicare l'autrice anche dopo aver ribadito che George Sand era solo uno pseudonimo di Aurore Dupin:

La stessa autrice, o meglio, l'autore, in quanto parla di sé al maschile, spiega in una prefazione del 1851 l'impulso che lo condusse a raccontare la storia della Piccola Fadette: un bisogno di ritrovare la pace e la tranquillità dopo le cruente giornate della rivoluzione. [...] E condivise questo stato d'animo con i suoi lettori raccontando loro una fiaba, la cui protagonista (Fadette, **come l'autore stesso ci spiega**, vuol dire "folletto" oppure "fatina"), bruttina e dimessa a prima vista, è in realtà in grado di operare piccoli miracoli a beneficio di chi si affida a lei. (Agrati e Magini: n.p.)

Il passaggio più significativo è comunque rappresentato dalla frase conclusiva dell'introduzione:

Oggi i critici salvano dalla vastissima produzione di George Sand, per la maggior parte caduta nell'oblio, proprio i prodotti di questo momento di pace interiore, questo recupero dei sentimenti più schietti unito alla contemplazione di quella campagna francese che costituì forse **l'amore più profondo della scrittrice o, se il termine vi sembra riduttivo, dello scrittore**. (Agrati e Magini: n.p.)

La contrapposizione tra scrittrice e scrittore e l'aggettivo "riduttivo" associato al termine femminile sminuiscono, a nostro avviso, la scrittura delle donne, implicando che la "vera" scrittura e la "vera" letteratura siano quelle degli uomini. Come nota Alberica Bazzoni

in merito alla marginalità delle scrittrici rispetto al canone letterario italiano,

[m]entre la letteratura maschile è percepita come universale, quella femminile continua a venire rappresentata e sentita come, appunto, femminile, cioè rivolta alle donne, cioè parziale. E – il punto è fondamentale – la presunta parzialità femminile è considerata assiologicamente inferiore rispetto a quella che si crede l'universalità maschile. A ciò si aggiunge il credito con cui partono gli scrittori, i quali sono percepiti come appartenenti di diritto all'arena letteraria, mentre le scrittrici si trovano ancora a dimostrare, quasi vincendo un'aspettativa contraria, di meritarsi il diritto di parola. (2016a: online)

Le traduzioni di van Straten (*Il giardino segreto*), Sessi (*Pel di Carota*) e Ronchey (*La piccola Fadette*), tutte pubblicate da Giunti, presentano un corposo apparato paratestuale conclusivo. In particolare, le traduzioni di Sessi e Ronchey, che fanno parte della collana "Gemini", includono una "Nota su 'Pel di Carota'", una "Nota su Jules Renard" e una "Nota su Frediano Sessi" la prima, e una "Nota su George Sand", una "Nota su La piccola Fadette" e una "Nota autobiografica di Vittoria Ronchey" la seconda. Nella lunga "Nota su 'Pel di Carota'", firmata dal traduttore, Sessi sottolinea come nel rapporto tra bambini e adulti messo in scena da Renard ci venga raccontato soprattutto il processo di crescita del protagonista. Sebbene non si parli mai esplicitamente di romanzo di formazione, il traduttore mette in luce proprio questa importante dimensione del testo, stabilendo anche un rapporto con il lettore. trice più giovane giocato sulla vicinanza e sull'empatia che si crea con chi sta sperimentando quello stesso processo di crescita. Alla presentazione del romanzo segue quella dell'autore, in cui, come abbiamo visto all'inizio dell'analisi, si ritrovano interessanti considerazioni sulle scelte compiute dal traduttore, considerazioni che rendono visibile il processo traduttivo e possono accrescere la consapevolezza dei lettori e delle lettrici nei confronti della traduzione. Nell'ultima nota viene infine presentato il traduttore, illustrandone in particola-

re l'attività di scrittore attraverso le opere e le tematiche affrontate. Come abbiamo visto, le traduzioni pubblicate all'interno della collana "Gemini" costituiscono delle traduzioni d'autore, un dettaglio da non sottovalutare quando si considera la visibilità di chi traduce negli spazi paratestuali. In questo caso, non solo a chi ha tradotto il testo viene fornito uno spazio in cui esprimere la propria voce, ma assistiamo anche a una vera e propria presentazione del traduttore e della sua persona, riconosciuto e riconoscibile anche al di fuori del suo ruolo specifico. È lecito quindi chiedersi quanta di questa visibilità derivi dal fatto che il traduttore sia a sua volta un autore e abbia, di conseguenza, una sua personalità letteraria, sia questa più o meno forte. In altre parole, al traduttore.trice sarebbe stata garantita altrettanta visibilità e uno spazio così importante se non fosse stato uno scrittore.trice? Tali riflessioni si possono estendere, naturalmente, alla traduzione di Ronchey, in cui la presentazione della traduttrice viene eloquentemente intitolata "Nota autobiografica". Sebbene il testo sia scritto in terza persona, l'aggettivo "autobiografica" nel titolo lascia supporre che sia la traduttrice stessa a scrivere e a presentarsi ai lettori e alle lettrici. Questo rapporto diretto con chi legge diventa ancora più immediato nel peritesto della traduzione di van Straten. Prima di passare ad analizzarlo, ci sembra necessario soffermarci brevemente sugli altri due scritti peritestiuali contenuti nella traduzione di Ronchey, vale a dire la presentazione di George Sand e quella del romanzo.

Nella "Nota su George Sand" è interessante notare come il racconto della vita della scrittrice assuma tratti romanzati, forse per creare un maggiore coinvolgimento del lettore.trice, senza tuttavia tralasciare di sottolineare la sua importanza letteraria e il ruolo di figura di spicco nel mondo culturale dell'epoca. Nella presentazione del testo il punto più rilevante è costituito, ancora una volta, dalla rappresentazione del femminile, quindi di Fadette:

Ma la trasformazione più evidente, **vera e propria metamorfosi da brutto anatroccolo a candido ed elegante cigno**, la compie Fadette, **la piccola e bruna "grilletta", la "stregghetta"** tenuta a distanza dalla diffidenza dei più, presa di mira dallo scherno di alcuni malvagi. Solo Landry, il più "illuminato" dei personag-

gi del romanzo, è subito in grado di scorgere dietro l'aspetto trascurato, dietro i modi bruschi da **“maschiaccia”**, un animo gentile, nobile e sensibile, da sempre ben disposto nei suoi confronti. L'attrazione che lega i due ragazzi è vissuta da Fadette con saggia prudenza, intesa a non coinvolgere Landry in una situazione sconveniente agli occhi della gente. Fadette non manifesta subito, almeno non con la bruciante passione che per lei ha Landry, il sentimento da sempre provato ma tenuto a freno; non lo manifesta finché **il riscatto agli occhi della comunità** sarà completato, finché, con **un atteggiamento degno di una ragazza da marito**, inizierà ad elargire consigli, cure e comprensione a tutti, anche a Sylvinet, caduto in un profondo stato di depressione e da lei guarito. **È l'atto conclusivo di una emancipazione che sarà coronata dal matrimonio** con l'amato Landry. (Ronchey: 185-186)

Le parole scelte da Ronchey sottolineano come il processo di trasformazione porti Fadette a rientrare all'interno degli schemi e dei ruoli tradizionali stabiliti dalla società, come testimonia anche il paragone con il brutto anatroccolo. Nella fiaba di Andersen il percorso di metamorfosi segue infatti una traiettoria specifica e l'accettazione finale del “diverso” è il risultato di un cambiamento che porta il protagonista a conformarsi al resto della comunità. In realtà, nel romanzo di Sand, Fadette si conforma solo apparentemente alle aspettative della società, rimanendo invece se stessa. Appare quindi evidente lo scarto con la presentazione che ne viene fatta nella prefazione all'edizione Gallimard Jeunesse, che abbiamo già visto nel terzo capitolo:

Emportée par son amour de la justice, George Sand a fait de cette “bergerie” qu'elle voulait ou disait inoffensive un vibrant plaidoyer pour l'égalité sociale, en même temps qu'elle a esquissé un **étonnant** personnage de femme, celui de Fadette, **“sage rebelle”, courageuse et fière, non sans une pointe d'insolence.**

C'est elle, une fois mariée, qui **mènera son ménage et imposera ses idées généreuses**. (Sand 2003: 9)

Mentre nella nota conclusiva di Ronchey gli aspetti di Fadette considerati devianti sono il punto centrale della sua trasformazione e vengono riassorbiti nel matrimonio finale come coronamento della sua emancipazione, il testo francese valorizza proprio i tratti anticonvenzionali del personaggio, offrendoli come importante chiave interpretativa alle lettrici e ai lettori più giovani. La presentazione di Ronchey rafforza inoltre la lettura del romanzo come idillio romantico e sentimentale, sottraendogli quella dimensione di denuncia sociale, fondamentale per Sand, che la prefazione francese non manca di chiarire (“Emportée par son amour de la justice”, “un vibrant plaidoyer pour l'égalité sociale”). Nella traduzione di van Straten, gli scritti conclusivi seguono sostanzialmente l'ordine delle versioni di Sessi e di Ronchey, sebbene il tono e lo stile siano decisamente più informali: “Curiosità”, “L'autrice – Frances Hodgson Burnett” e “Il traduttore – Giorgio van Straten”. In particolare, la scrittura si fa più immediata e confidenziale e cerca di stabilire un contatto e un rapporto diretto con chi legge, come dimostrano le domande che aprono e chiudono la sezione “Curiosità”: “Ti è piaciuta questa storia di amicizia e segreti?” (van Straten: 341) e “La sigla del cartone era cantata da Cristina D'Avena, l'hai mai sentita?” (van Straten: 342). Va inoltre notato, sempre in merito a questa sezione, come la contestualizzazione non avvenga più a livello letterario, con un inquadramento più o meno critico dell'opera, ma punti sugli adattamenti cinematografici e televisivi, con un riferimento finale al cartone animato trasmesso in televisione e alla sigla cantata da Cristina D'Avena. Questo movimento di avvicinamento al lettore/trice e la spinta verso un suo coinvolgimento diretto è testimoniato anche dall'uso della prima persona nella sezione “Il traduttore – Giorgio van Straten”. È infatti il traduttore stesso a presentarsi e a raccontarsi a chi legge, scrivendo appunto in prima persona e stabilendo un contatto diretto e personale con chi legge.

Per concludere questa panoramica sugli spazi peritestuali all'interno delle traduzioni analizzate, vorremmo tornare brevemente sulle note, che, come abbiamo visto, contraddistinguono le due traduzioni di Gina Marzetti Noventa. Nel caso della traduzione di *Pel di Carota*, la

loro presenza diventa spesso invasiva, a tratti fastidiosa, scadendo a più riprese in un didatticismo inutile e sconsiderato, nel tentativo di rendere il testo quanto più possibile accessibile al lettore. Un rischio corso anche nella traduzione di *La piccola Fadette*, in cui la spinta a preservare l'alterità e la specificità culturale convive con interventi in nota che appesantiscono inutilmente la lettura e il testo. In questi due casi, ci sembra infatti che le note rispondano a una precisa strategia di "messa a livello" del testo di partenza rispetto a un lettore non ritenuto in grado di comprenderlo a pieno e hanno quindi anche una generale funzione didattica. Questa spinta didattica e a tratti didascalica è evidente nelle seguenti note, che costituiscono un piccolo ma significativo campione: "Ernestina confonde Bruto, uccisore di Giulio Cesare, con un altro Bruto figlio della sorella di Tarquinio il Superbo, re di Roma, chiamato Bruto dalla canna d'oro" (Marzetti Noventa Carota: 78, nota a piè di pagina), "'Canapa', in questo caso significa una corda di canapa" (Marzetti Noventa Carota: 107, nota a piè di pagina), "'Battere il campo', è un modo di dire dei cacciatori e significa cercar di snidare la selvaggina in quel luogo" (Marzetti Noventa Carota: 113, nota a piè di pagina), "'Faremo levare le beccacce' = Faremo volar via le beccacce" (Marzetti Noventa Carota: 117, nota a piè di pagina).

Se questo quadro potrebbe far pensare a una condanna delle note, va invece detto che un loro uso attento e ponderato ne fa dei validi strumenti di mediazione. Le note sono infatti presenti in maniera decisamente più contenuta nelle traduzioni di Maffi (tre note in totale) e di Bresciani (una nota relativa al termine "brughiera"), senza interferire con la lettura. Rimane certo aperta la spinosa questione della loro effettiva necessità rispetto alle presunte conoscenze e competenze del lettore più giovane ed è probabilmente in questa valutazione, carica di implicazioni anche ideologiche, che si annida gran parte della questione sulla legittimità delle note e sulle modalità e forme del loro inserimento.

Alla luce di quanto osservato, possiamo dire che gli spazi peritestuali, soprattutto gli scritti pre-postfativi largamente accettati e legittimati all'interno dei classici per l'infanzia, possono diventare uno spazio in cui riflettere sugli aspetti di genere legati al testo e alla sua traduzione. Un'azione che ci sembra tanto più necessaria al termine dell'analisi condotta sui peritesti delle traduzioni del nostro *corpus*, in cui questi

spazi sono stati spesso utilizzati per riproporre visioni stereotipate e offrire interpretazioni restrittive del femminile. Il paratesto può quindi diventare il luogo in cui giocare una partita importante in termini di sensibilizzazione delle giovani generazioni a una lettura in chiave di genere. La sfida, come per gran parte della produzione per l'infanzia, è quella di riuscire a veicolare un messaggio "etico" rispettando il testo di partenza e la sua dimensione letteraria ed estetica, ricercando un equilibrio tra queste due spinte apparentemente opposte. L'obiettivo, non impossibile, è quello di trovare la via e la voce giuste per mediare e conciliare questi aspetti all'interno del testo e del paratesto.

CONCLUSIONI: PER UNA TRADUZIONE CONSAPEVOLE

Al termine di questo viaggio attraverso alcune traduzioni italiane di classici francesi e inglesi della letteratura per l'infanzia ci sembra opportuno stilare un bilancio, certamente parziale e non esaustivo.

La ricerca è partita dalla volontà di indagare i punti di contatto tra la traduzione letteraria per l'infanzia e la traduzione in prospettiva di genere, in particolare la teoria della traduzione femminista. Per farlo, abbiamo scelto come oggetto di studio i classici, nello specifico i romanzi per un pubblico in età scolare, e iscritto la nostra ricerca in una cornice diacronica e comparativa. L'obiettivo che ci ha guidato è stato quello di verificare se e come nella traduzione dei classici fosse stata progressivamente incorporata un'attenzione agli aspetti e alle problematiche di genere; se fosse cioè possibile rintracciare l'esistenza di una pratica traduttiva *gender-sensitive*, nonché la sua evoluzione. Parallelamente, si volevano individuare le strategie linguistiche, testuali e paratestuali attraverso le quali si concretizza la pratica traduttiva rispetto agli aspetti e alle implicazioni di genere, siano essi presi in conside-

razione o ignorati. Nell'avvicinarci alla ricerca avevamo ipotizzato che la traduzione dei classici si fosse fatta via via più "sensibile" e attenta a tali aspetti, assecondando le più ampie trasformazioni verificatesi nella società, soprattutto nella seconda metà del Novecento.

Il percorso analitico si è sviluppato in due momenti distinti ma complementari, che hanno guardato ai complessi rapporti tra genere e traduzione da due prospettive diverse. L'analisi quantitativa condotta su un database relativamente consistente (1.136 traduzioni) ha infatti permesso di mettere in luce come il genere di chi traduce entri in relazione con la traduzione letteraria per l'infanzia e come questo rapporto si configuri in seno alla traduzione dei classici. In particolare, è stato possibile considerare la presenza delle donne come traduttrici all'interno di questo ambito per molto tempo considerato femminile, in virtù delle intrinseche finalità pedagogiche ed educative della letteratura per l'infanzia (e della sua traduzione), a lungo ritenute preponderanti sull'aspetto ludico e di intrattenimento. Il genere di chi traduce è stato poi messo in relazione con la lingua del testo di partenza e il genere dell'autore. Complessivamente, i dati sembrano mostrare un legame tra la traduzione dei classici per l'infanzia e le donne, confermando come la letteratura per l'infanzia, e di conseguenza la sua traduzione, siano state spesso considerate "naturalmente" destinate alle donne: la loro presenza risulta ampia e consolidata fin dall'inizio del periodo considerato nella ricerca (1930-2013). Dall'analisi è inoltre emerso come sia possibile ipotizzare un legame tra la lingua e il genere dell'autore del testo di partenza da una parte, e il genere di chi traduce dall'altra. È possibile cioè che tali fattori, anche in combinazione tra loro, spingano le case editrici a indirizzarsi verso traduttrici o traduttori, a seconda dei casi. Si tratta naturalmente solo di un'ipotesi formulata nell'ambito di uno studio ristretto ad alcune variabili che possono influenzare le scelte editoriali nel ben più complesso processo traduttivo. Ci sembra tuttavia che potrebbe essere interessante approfondire lo studio di tali variabili, estendendolo ad altri classici e/o generi testuali, nonché in una direzione "transnazionale" e comparativa per verificare cosa accada in altre lingue e culture e confrontarlo con il contesto italiano. Un'analisi di questo tipo permetterebbe inoltre di prendere maggiormente in considerazione la dimensione editoriale della traduzione, un aspetto che in genere la sola analisi testuale non

consente di cogliere pienamente. Tali variabili interessano infatti fattori extra-testuali ed extra-linguistici che mettono in luce come la traduzione sia un processo che coinvolge una pluralità di attori e fattori in grado di influenzare in modi diversi – e a vari livelli – il prodotto finale, pubblicato e immesso sul mercato, con cui il lettore.trice entra in contatto. Considerare tali fattori significa quindi riflettere e interrogarsi sulla complessità non solo del processo traduttivo ma anche del percorso editoriale che porta un'opera dalla lingua-cultura di partenza alla lingua-cultura di arrivo.

L'analisi qualitativa ha invece considerato come la pratica traduttiva in relazione agli aspetti di genere si configuri testualmente. Partendo dalla riflessione della teoria della traduzione femminista, abbiamo quindi verificato la nostra ipotesi iniziale e abbiamo dovuto constatare, nostro malgrado, che non trova il riscontro auspicato. Da una prospettiva diacronica, non si può quindi affermare che ci sia stata una progressiva maggiore attenzione agli aspetti legati al genere nella traduzione dei classici per l'infanzia. Il lavoro analitico ha mostrato come non solo non si possa ancora parlare di un approccio di genere alla pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia, ma anche come manchi ancora, in larga misura, una reale e piena consapevolezza delle implicazioni di genere delle scelte compiute nel passaggio traduttivo. Le strategie rintracciate testualmente rivelano infatti come nella traduzione di quegli aspetti che ci sembrano rilevanti in un'ottica di genere i testi subiscano una serie di interventi, più o meno invasivi, che denotano in generale una scarsa attenzione alla componente di genere, nonché poca consapevolezza delle ricadute di tali scelte. Tali strategie, inoltre, non sono univoche e coerenti, talvolta neppure all'interno di una stessa traduzione, e le scelte che si rivelano più attente restano spesso legate alla sensibilità individuale di chi traduce. Di fronte a questo quadro tutt'altro che confortante vogliamo tuttavia ribadire come le nostre riflessioni non vogliono essere un'insindacabile condanna delle scelte compiute, scelte che del resto possiedono una loro storicità e non possono quindi essere giudicate in modo troppo affrettato secondo criteri e parametri contemporanei. Non abbiamo inoltre la pretesa di generalizzare le nostre considerazioni e di estenderle all'intera traduzione della letteratura per l'infanzia. Siamo ben consapevoli che quanto emerso potrebbe non essere valido in circostanze diverse: altre tipologie testuali, ma anche

traduzioni diverse per i classici selezionati potrebbero portare, inevitabilmente, a risultati diversi. Come nota Elefante (2012b), “[o]gni tradizione letteraria ha le sue peculiarità, che ostacolano qualunque banalizzazione. [...] Ogni traduzione ha una sua storia, è nella storia” (152). Quello che ci preme sottolineare e valorizzare è dunque il versante costruttivo della ricerca.

Dal punto di vista traduttologico, uno degli aspetti più interessanti della teoria della traduzione femminista è l’idea di pensare in termini diversi il processo traduttivo e il rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo, reclamando anche una certa visibilità di chi traduce, nello specifico la traduttrice femminista. La traduzione della letteratura per l’infanzia offre sicuramente spazi di manovra più limitati rispetto ai testi sui quali la traduzione femminista è stata sperimentata. Invocare un approccio di genere alla traduzione letteraria per l’infanzia che manipoli il testo di partenza per piegarlo alle esigenze di una rilettura femminista, senza segnalare adeguatamente ed esplicitamente il progetto intrapreso, ci sembra un’operazione azzardata, nonché problematica sul piano etico. Manipolare il testo senza rendere chi legge consapevole, almeno in parte, dell’operazione significherebbe a nostro avviso cadere nella stessa trappola di quei meccanismi che si vogliono denunciare, finendo per applicare, come nota Arrojo (1994; 1995), un “doppio standard”¹. Quelle manipolazioni condannate perché operate in ragione di una certa visione ideologica e culturale che marginalizza

¹ Riflettendo sul concetto di “fedeltà” e sul rapporto che le traduttrici femministe instaurano con il testo di partenza, Arrojo (1994) nota infatti che “[i]n the defense of their authorial role in the production of meaning that constitutes their work of translation, such female translators seem to fall into another version of the same ‘infamous double standard’ that can be found in our traditional, ‘masculine’ theories and conceptions of translation” (149). Un “doppio standard” che può minare anche gli aspetti più innovativi della riflessione “as they [feminist translators] sometimes seem to repeat the same essentialist strategies and conceptions they explicitly reject” (Arrojo 1994: 160). La studiosa propone quindi di ripensare i termini del dibattito traduttologico ed etico: “What kind of ‘fidelity’ can the politically minded, feminist translator claim to offer to the authors or texts she translates and deconstructs?” (Arrojo 1994: 149). Dopo un’attenta disamina delle varie posizioni, Arrojo conclude che chi traduce può essere “fedele” solo alla comunità culturale e ideologica di appartenenza.

e cancella il femminile diventerebbero invece accettate e accettabili, a priori, se rispondessero a un progetto di sensibilizzazione ed educazione al genere. Tali operazioni sono certamente legittime e valide e possono portare a risultati di successo, come dimostra il caso di Angela Carter traduttrice di Perrault, ma vanno adeguatamente segnalate, anche nell'ottica di valorizzarle come esperienze editoriali e traduttive. Chi legge deve essere consapevole che il testo che ha di fronte ha subito delle trasformazioni, come forma di rispetto non solo verso il testo di partenza, ma anche per il lettore.trice.

Quello che ci sembra essere emerso dall'analisi testuale e che può essere fatto nostro a partire dalla teoria della traduzione femminista è proprio l'idea di pensare in modo diverso la traduzione letteraria per l'infanzia, incorporando una riflessione e un'attenzione alle tematiche e alle problematiche di genere. L'analisi ha messo in luce quali possano essere alcuni nodi e aspetti problematici e talvolta cruciali in chiave di genere, a cui si potrebbe e dovrebbe prestare attenzione in traduzione, come la rappresentazione dei personaggi e la promozione di un linguaggio non sessista. Come nota Zanfabro,

L'attenzione nei confronti della dimensione di genere nella pratica traduttiva costringe a interrogarsi sulle modalità in cui le identità – in questo caso, le identità di genere – sono costruite con e nel linguaggio; sul legame tra forme linguistiche e stereotipi sociali; su ciò che il linguaggio rende visibile e ciò che, invece, cancella, addomestica, nasconde. Se questa osservazione vale per il linguaggio in generale, nelle traduzioni è sempre possibile sospendere e fissare il passaggio da un sistema all'altro e cercare di capire, in quello scarto, che cosa è successo, quali agenti sono entrati in gioco, quali pressioni ideologiche hanno agito sulla e nella traduzione. Ogni scarto testimonia, infatti, di un adattamento della traduzione rispetto al sistema all'interno del quale viene ricevuta. (2019: 132)

Le scelte compiute in traduzione possono favorire o meno una rappresentazione più paritaria e non stereotipata dei personaggi, soprattutto

femminili, e aiutare bambine e bambini a costruire le proprie idee di femminilità e mascolinità, di ruoli e rapporti di genere, all'insegna del rispetto e della parità, senza dimenticare che la presenza crescente di personaggi LGBTQ+ anche all'interno dei testi per l'infanzia rende necessario ampliare il dibattito sulle rappresentazioni identitarie. Nel passaggio traduttivo, interventi, aggiunte, omissioni, riformulazioni e riscritture possono quindi incidere in modo significativo. Una consapevolezza rispetto a questi aspetti può certamente essere utile nelle scelte, soprattutto lessicali, ma anche sintattiche e stilistiche, che chi traduce è chiamato a compiere. La letteratura per l'infanzia svolge un ruolo cruciale nello sviluppo dell'identità di genere di bambine e bambini, ragazze e ragazzi. Le idee che ci creiamo come giovani lettrici e lettori sono spesso un'eredità che continua a far parte di noi anche da adulti, e che influenza il nostro modo di pensare e la nostra visione del mondo. E questo ci sembra ancor più vero nel caso dei classici, nella cui trasmissione alle nuove generazioni il ricordo della lettura giovanile e il legame talvolta affettivo con il testo giocano un ruolo spesso significativo. Compiere scelte attente e consapevoli da un punto di vista di genere non è quindi, a nostro avviso, un momento secondario o trascurabile all'interno del processo traduttivo. Questa consapevolezza linguistica e lessicale, seppur fondamentale, non è tuttavia sufficiente. Per offrire a bambine e bambini una rappresentazione dei personaggi che sia varia, inclusiva e non stereotipata, occorre infatti tener conto dell'"integrità" del testo di partenza anche in termini di implicazioni di genere, senza cercare di censurare o manipolare ciò che viene ritenuto moralmente o socialmente inaccettabile in un dato momento storico. Alla centralità della rappresentazione dei personaggi, si aggiunge poi la consapevolezza dell'importanza del linguaggio e della portata delle sue conseguenze, esemplificate nella nostra analisi dalla riflessione sull'uso o non uso del maschile generico. La consapevolezza della discriminazione veicolata da determinate forme linguistiche può infatti portare a riflettere su un uso più attento della lingua in traduzione. Il ricorso a un linguaggio inclusivo può sensibilizzare, a sua volta, giovani lettori e lettrici a un uso più attento e consapevole della lingua, un uso non discriminante. Lo scarto che si può venire a creare tra scelte che vadano in questa direzione e l'uso linguistico consolidato può potenzialmente portare lettrici e lettori a riflettere su certi usi discriminanti

e sessisti della lingua a cui attingiamo quotidianamente e che vengono dati ormai per scontati, per acquisiti. Come notava già nel 1986 Alma Sabatini nelle sue *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*,

la lingua non solo riflette la società che la parla, ma ne condiziona e ne limita il pensiero, l'immaginazione e lo sviluppo sociale e culturale. La lingua infatti non è un semplice strumento di comunicazione e trasmissione di informazioni e di idee, ma è soprattutto strumento di percezione di classificazione della realtà, cioè noi percepiamo e valutiamo il mondo interno ed esterno attraverso la lingua: tendiamo infatti a “vedere” soltanto ciò che ha già “nome” e lo vediamo come quel “nome” stesso ci suggerisce. Ad esempio la prevalenza del maschile inerente alla lingua italiana come la usiamo, si riflette inevitabilmente sulla nostra interpretazione del mondo e della società, molto spesso indipendentemente o malgrado le nostre convinzioni dichiarate. (1986: 11)

Come evidenziato da alcune scelte e soluzioni adottate dalle traduttrici e dai traduttori e rintracciate nel lavoro di analisi, esistono possibilità concrete, non ancora pienamente sfruttate, per promuovere un uso inclusivo della lingua anche nella traduzione della letteratura per l'infanzia. Tali scelte richiedono naturalmente, come presupposto indispensabile, una consapevolezza e una sensibilità da parte di chi traduce, anche nel saper negoziare un uso linguistico non discriminante entro i limiti imposti da ciascun testo (cfr. Castro 2013c). La traduzione dei classici, testi non solo temporalmente, ma talvolta anche culturalmente distanti, come dimostrano le tracce di colonialismo e razzismo disseminate all'interno di *The Secret Garden*, impone sicuramente vincoli diversi rispetto alla produzione contemporanea. Chi traduce i classici è quindi chiamato, più di altri, a ricercare un delicato equilibrio, certamente non facile da raggiungere e precario, tra un uso inclusivo della lingua e il rischio di stravolgere e snaturare personaggi e contesti, trasformandoli in rappresentazioni non coerenti con la realtà storica, sociale, culturale e politica in cui hanno avuto origine. Ma se la tra-

duzione dei classici costringe a valutare la storicità dei testi e dell'atto traduttivo, non significa che le possibilità di intervento siano precluse, come mostrano le operazioni, estremamente interessanti, compiute da Guidoni nella sua ritraduzione di *The Secret Garden*.

L'analisi dimostra come gli spazi peritestuali e il loro potenziale in un'ottica di genere non siano ancora pienamente sfruttati. In ragione del loro *status*, i classici per l'infanzia presentano una certa predisposizione ad accogliere questi spazi al loro interno e potrebbero essere un primo luogo in cui sperimentare una riflessione su genere e traduzione. Il peritesto potrebbe essere sfruttato non solo per sottolineare alcuni aspetti del testo che possono essere rilevanti da un punto di vista di genere (si veda ad esempio la "Préface" all'edizione Gallimard Jeunesse di *La petite Fadette*), ma anche in un'ottica traduttologica per portare all'attenzione, quando necessario, quei nodi traduttivi su cui le scelte di chi traduce sono rilevanti anche in chiave di genere. Inserendo delle osservazioni sulle scelte e sul processo traduttivo, il traduttore e la traduttrice potrebbero inoltre sensibilizzare le lettrici e i lettori più giovani nei confronti della traduzione, rivelandone l'esistenza e rendendole consapevoli del fatto che si trovano di fronte a un testo tradotto. Anche in questo caso, uno dei nodi cruciali rimane quello delle forme e delle modalità con cui rivolgersi al destinatario più giovane. Un'operazione di questo tipo rende infatti indispensabile ricercare e trovare un modo efficace per far entrare in contatto il lettore e la lettrice più giovani con il complesso mondo della traduzione.

Alla luce di tutte queste considerazioni, ci sembra che la parola chiave per una pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia attenta dal punto di vista di genere sia "consapevolezza". Un approccio di genere alla traduzione letteraria destinata alle lettrici e ai lettori più giovani richiede cioè una consapevolezza della non neutralità dell'atto traduttivo e delle conseguenze delle scelte operate. Una consapevolezza che non si limita a chi traduce, ma deve estendersi a tutti gli attori coinvolti nel complesso processo traduttivo. Se è vero che il lavoro di mediazione linguistica e culturale operato testualmente dal traduttore/trice rimane un momento imprescindibile, centrale e fondamentale, è innegabile che la traduzione non si esaurisce in questo trasferimento linguistico. Le scelte di chi traduce si inseriscono in un meccanismo più ampio e costituiscono uno dei passaggi nel lungo percorso che porta un testo

dalla lingua-cultura di partenza al suo nuovo lettore. trice nella lingua-cultura di arrivo. Questo richiamo alla consapevolezza coinvolge quindi anche, e soprattutto, gli editori. Esiste sempre una linea editoriale a cui la traduzione deve conformarsi ed è possibile che le scelte attente e sensibili di chi traduce possano scontrarsi con le resistenze di revisori ed editori, così come è possibile che alcuni interventi e manipolazioni possano derivare da decisioni editoriali e non essere responsabilità diretta del traduttore. trice. Come nota Castro (2013c) in merito all'uso di un linguaggio inclusivo in traduzione, “[s]ome translators are aware of the political dimension of the linguistic gender in translation and translate accordingly. However, before their translations are published or finally submitted to the client, they usually have to be approved by other mediating agents (proofreaders, copy-editors, editors, clients, patrons, publishers, etc.) acting as gatekeepers” (43).

Gli editori possono allora giocare un ruolo tutt'altro che secondario in un approccio *gender-sensitive* alla traduzione della letteratura per l'infanzia, come dimostra anche quanto emerso dall'analisi degli spazi paratestuali all'interno del nostro studio. Il peritesto editoriale, come abbiamo visto, può veicolare una rappresentazione stereotipata dei generi o al contrario promuoverne una paritaria, attraverso tutta una serie di scelte: testi delle quarte di copertina, titolo, immagini di copertina, layout, colori, ecc. Si tratta di scelte e decisioni certamente non neutre o superficiali, che possono avere anche una ricaduta di genere, dal momento che tutti questi elementi influenzano la prima reazione del lettore e della lettrice davanti al testo, sollecitandone l'interesse e, possibilmente, l'acquisto. Se il peritesto editoriale incarna quindi “l'espace où l'action de l'éditeur se révèle de façon plus concrète et explicite” (Pederzoli 2012: 82), il ruolo dell'editore è fondamentale anche a monte dell'intero processo traduttivo nella scelta dei testi da tradurre, permettendo alle lettrici e ai lettori di avere accesso o meno a un testo. E la storia delle non-traduzioni può rivelarsi altrettanto interessante per uno studio da un punto di vista di genere, raccontando quanto una lingua-cultura sia pronta a ricevere determinati testi in un dato momento storico.

Guardando oltre i confini del classico per l'infanzia alla produzione contemporanea, l'apporto di un approccio di genere alla traduzione potrebbe infine rivelarsi decisivo. L'idea, derivata dalla riflessione di

genere, della traduzione come spazio della differenza, della diversità, dell'alterità e della pluralità potrebbe essere integrato in modo proficuo e con successo nella traduzione della letteratura per l'infanzia, in un momento storico, politico e culturale in cui, almeno in alcuni spazi e sedi editoriali attente, la produzione sta cercando di adeguarsi e rispondere alle esigenze dei cambiamenti sociali e culturali in atto. Se in una parte consistente dell'editoria italiana si registra ad esempio una marcata tendenza alla genderizzazione della produzione, con collane distinte per bambine e bambini, ragazze e ragazzi che tendono a consolidare una rigida separazione dei generi e trasmettono modelli rigidi, spesso e volentieri conservatori (cfr. Pederzoli 2015), alcuni editori hanno inserito tra i propri obiettivi quello di educare al genere attraverso la lettura (cfr. Illuminati, Pederzoli 2021). In questa visione militante, la letteratura per l'infanzia diventa uno degli strumenti della lotta agli stereotipi di genere e al bullismo, anche omofobico, il luogo dell'educazione all'inclusione, al rispetto e alla valorizzazione delle diversità tutte. La letteratura per l'infanzia contemporanea, in alcuni spazi editoriali particolarmente ricettivi, sta quindi rinnovando le sue tematiche, per offrire alle lettrici e ai lettori più giovani non solo storie in cui ritrovare la propria esperienza e quotidianità, ma anche un serbatoio di possibilità, varie e molteplici, a cui attingere per immaginare se stessi e costruire sogni e aspirazioni. Così, ad esempio, già prima dell'esplosione editoriale del fenomeno in seguito al successo mondiale del famigerato *Good Night Stories for Rebel Girls* (cfr. Elefante 2019), alcune collane, come "Donne nella scienza" di Editoriale Scienza e "Sirene" della casa editrice EL, proponevano a bambine e ragazze modelli femminili positivi in cui identificarsi attraverso le biografie di donne illustri (cfr. Pederzoli 2015). Decisamente più militante è l'attività di alcune case editrici che si sono affacciate sul panorama editoriale italiano negli ultimi anni². La collana "Sottosopra" della casa editrice EDT-Giralangolo, ad esempio, è stata creata con l'obiettivo di "promuovere un immaginario alternativo attraverso libri illustrati espressamente orientati al principio dell'identità di genere e all'interscambiabilità dei

² Per una trattazione più approfondita sulle politiche editoriali delle case editrici indipendenti e femministe in Italia, tra cui quelle che vengono presentate, si rimanda a Illuminati, Pederzoli (2021).

ruoli maschili e femminili”³. La casa editrice Settenove nasce invece nel 2013 come progetto editoriale, primo in Italia, interamente dedicato alla prevenzione della discriminazione e della violenza di genere. Nell’attività di promozione di modelli non discriminatori per un’educazione paritaria, Settenove spazia tra diversi generi letterari, con un’attenzione particolare alla letteratura per l’infanzia⁴. La casa editrice Lo Stampatello ha sviluppato la propria attività a partire dal tema centrale dell’omogenitorialità e dell’omoaffettività, ed “è nato per colmare un vuoto nell’editoria infantile, quello rappresentato dalle famiglie in cui i genitori sono due donne o due uomini che si amano”⁵. Partendo da questa volontà di offrire a tutti i bambini e le bambine storie e racconti in cui ritrovare la propria esperienza e specchiarsi, la casa editrice ha poi ampliato il suo sguardo per includere tutte quelle esperienze che generalmente trovano poco spazio nella produzione destinata al pubblico più giovane. Infine, la casa editrice Matilda, acronimo di Multicultura Accoglienza Tenacia Identità Lettura Diversità Affettività, nata dall’esperienza della comunità Mammeonline, si connota per una spiccata dimensione femminista. Ampliando il suo catalogo, inizialmente incentrato sulla genitorialità, propone oggi libri che affrontano tematiche legate all’identità di genere, all’interculturalità e alle diversità tutte. La letteratura per l’infanzia si fa così strumento per riconoscere e superare gli stereotipi e offrire una pluralità di modelli di genere e rappresentazioni identitarie, tutti ugualmente degni e rispettabili. La lettura spinge a immaginarsi in piena libertà, seguendo i propri gusti e le proprie inclinazioni ed educa al rispetto e alla valorizzazione delle differenze, siano esse culturali, religiose, fisiche, di genere, di orientamento sessuale.

Scorrendo i cataloghi delle case editrici appena presentate, appare subito evidente come una parte consistente dei titoli pubblicati siano traduzioni. Questa considerazione ci porta a ribadire l’importanza della traduzione non solo per la diffusione e la circolazione transnazionali di modelli e rappresentazioni non stereotipati, ma anche la necessità

³ Estratto dal sito della casa editrice: <http://www.edt.it/aree/giralangolo-sotto-sopra/>.

⁴ Estratto dal sito della casa editrice: <http://www.settenove.it/chi-siamo>.

⁵ Estratto dal sito della casa editrice: <http://lostampatello.it/chi/>.

di scelte attente e consapevoli nel passaggio traduttivo. Queste sedi editoriali possono infatti essere il luogo ideale in cui “sperimentare” un approccio di genere alla pratica traduttiva, nonché testarne limiti e possibilità, mettendolo alla prova. Se in molti casi queste case editrici mostrano infatti una spiccata attenzione al linguaggio e alle implicazioni di genere delle scelte e delle strategie adottate, in altri questa consapevolezza non sembra essere ancora pienamente raggiunta (Illuminati, Pederzoli 2021).

Per concludere, vorremmo quindi che tutte queste riflessioni fungessero da spinta propulsiva per ampliare e approfondire ulteriormente il dibattito e la ricerca, ma anche per cercare alternative concrete nella pratica traduttiva. Come abbiamo sottolineato a più riprese, gli spazi per una contaminazione tra la ricerca sulla traduzione della letteratura per l'infanzia e gli studi di genere esistono e sono potenzialmente prolifici, così come nella pratica un approccio di genere alla traduzione letteraria destinata al pubblico più giovane ci sembra una via percorribile e, in alcuni casi, persino necessaria. Se la volontà di offrire a bambine e bambini, ragazze e ragazzi storie che rappresentino e valorizzino le loro esperienze e che permettano loro di identificarsi diventa uno degli obiettivi, allora la traduzione, come contatto tra lingue e culture, spazio di mediazione per eccellenza, può fungere da cassa di risonanza e diventare il luogo in cui le differenze vengono mostrate e valorizzate, spingendo a riflettere anche sui limiti del proprio punto di vista.

BIBLIOGRAFIA

Corpus analisi testuale qualitativa

Si elencano di seguito i testi di partenza, le traduzioni italiane consultate e le relative abbreviazioni, indicate in grassetto tra parentesi.

Burnett, Frances Hodgson (1911) *The Secret Garden*, New York: Frederick A. Stokes. (**Burnett**)

--- (1941) *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; quattro tavole fuori testo di Dino Tofani; copertina a colori illustrata da Attilio Mussino, Firenze: Marzocco. (**Bresciani**)

--- (1952) *Il Giardino segreto*; traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi; disegni di Luise, Milano: Ed. Carroccio. (**Tenconi**)

--- (1956) *Il Giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; illustrazioni di Nardini, Milano: Fabbri. (**Restelli Fondelli**)

--- (1989) *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato; illustrazioni di Marilyn Day, Milano: Mondadori. (**Lazzarato**)

--- (2011 [1992]) *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten, Firenze: Giunti junior. (**van Straten**)

--- (2013 [2010]) *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Guidoni; illustrazioni di Giovanni Manna, Milano: Mondadori. (**Guidoni**)

Renard, Jules (1979 [1894]) *Poil de Carotte*, Paris: Gallimard. (**Renard**)

--- (1953 [1947]) *Pel di Carota*, traduzione di Laura Pontiggia; illustrazioni di Bepi Fabiano, Milano: Corticelli. (**Pontiggia**)

--- (1967) *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni di Rialdo Guizzardi e Carlo Toffalo, Bergamo: Janus. (**Marzetti Noventa Carota**)

--- (1975) *Pel di carota; Storie naturali*; traduzione di Donatella Ziliotto; illustrazioni di F. Vallotton e P. Bonnard, Novara: EDIPEM. (**Ziliotto**)

--- (1993) *Pel di carota*; traduzione di Frediano Sessi, Firenze: Giunti Marzocco. (**Sessi**)

--- (2007) *Peldicarota*; traduzione e cura di Rossana Campo, Milano: Feltrinelli. (**Campo**)

Sand, George (2003 [1849]) *La petite Fadette*, Paris: Gallimard Jeunesse. (**Sand**)

--- (1964 [1947]) *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabriella Simons, Milano: Mursia. (**Maffi**)

--- (1969) *La piccola Fadette*; traduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni di Rialdo Guizzardi, Bergamo: Janus. (**Marzetti Noventa Fadette**)

--- (1989) *La piccola Fadette*; traduzione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini; illustrazioni di Renata Meregaglia, Milano: Mondadori. (**Agrati e Magini**)

--- (1995) *La piccola Fadette*; traduzione di Vittoria Ronchey; illustrazioni di Massimiliano Longo, Firenze: Giunti. (**Ronchey**)

Altre edizioni citate

Burnett, Frances Hodgson (1921) *Il giardino misterioso*; traduzione di Maria Ettlenger Fano, Torino: Paravia.

-
- (1926) *Il Giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; quattro tavole di Dino Tofani, Firenze: Bemporad.
 - (1951) *Il Giardino incantato*; versione di Adelaide Cremonini Ongaro, Milano: La Sorgente.
 - (1950) *Il giardino segreto*; traduzione di Nella Romeo, Torino: SAS.
 - (1960) *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Libico Maraja, Milano: Baldini e Castoldi.
 - (1976) *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli, Novara: EDIPEM.
 - (1980) *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini, Milano: Mursia.
 - (1982) *Il giardino segreto*; traduzione di Gianni Malerba, Roma: Edizioni paoline.
 - (1989) *Il giardino segreto*; a cura di Mirella Madini, Milano: Edizioni scolastiche B. Mondadori.
 - (1991) *Il giardino segreto*; adattamento di Ines Gnoli Lanzetta; illustrazioni di Enrico Berrini, Milano: Lito.
 - (1993) *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Lonza, Novara: De Agostini.
 - (1996) *Il giardino segreto: in un'antica e misteriosa dimora inglese tre ragazzi scoprono l'amicizia e il loro amore per la natura*; a cura di M.R. Paolella Grassi; traduzione di Serenella Settembre, Napoli: Marco Derva.
 - (1998) *Il giardino segreto. Il piccolo lord*; traduzione di Rossana Terzone (*Il giardino segreto*) e Lucia Antoniazzi (*Il piccolo lord*); illustrazioni di Elena Giorgio, Roma: Editalia.
 - (2000) *Il giardino segreto*; traduzione e addattamento di Luisa Rizzi; note e apparati didattici a cura di Attilio Dughera, Torino: Agora.
 - (2002) *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Giliberti; esercizi didattici di Mariarosaria Izzo; illustrazioni di Anna Nespolino, San Giorgio a Cremano: Medusa.
 - (2005) *Il giardino segreto*; traduzione di Pia Pera; illustrazioni di Fabian Negrin, Milano: Salani.
 - (2009) *Il giardino segreto*; traduzione, adattamento e proposte di lavoro di Domenico Bruni, Napoli: Ellepievese.
 - (2009) *Il giardino segreto*; traduzione e adattamento di Stefano Aroldi, Roma: Biancoenero.

-
- (2010) *Il giardino segreto*; traduzione di Beatrice Masini, Roma: Fanucci.
- (2010) *Il giardino segreto*; traduzione di Luca Lamberti, Torino: Einaudi.
- (2012) *Il giardino segreto*; traduzione di Annalisa Strada, s.l.: Nord-sud.
- (2012) *Il giardino segreto*; cura e traduzione di Riccardo Reim, Roma: Newton.
- Renard, Jules (1894) *Poil de Carotte*, Paris: Flammarion.
- (1900) *Poil de Carotte : comédie en 1 acte*, Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques.
- (1902) *Poil de Carotte ; avec 50 dessins de F. Vallotton*, Paris: Flammarion.
- (1915) *Il martirio di un fanciullo: Pel di carota*; traduzione di Édouard e Achille Macchia, Napoli: F. Bideri.
- (1923) *Pel di carota*; traduzione di Decio Cinti, Milano: Sonzogno.
- (1925) *Pel di carota*; traduzione di Renato Colantuoni, Milano: A. Barion.
- (1934) *Pel di carota*; traduzione di Giuseppe Aveni, Milano: Treves.
- (1939) *Pel di carota*; traduzione di Renato Colantuoni, Sesto S. Giovanni: A. Barion.
- (1939) *Pel di carota*; traduzione di Gian Dàuli, Milano: Lucchi.
- (1945) *Pel di carota*; traduzione di Maria Letizia Ascarelli, Roma: De Carlo.
- (1951) *Pel di carota*; traduzione di Piero Bianconi, Milano: Rizzoli.
- (1951) *Pel di carota*; traduzione di Antonio Monti, Milano: Ed. Carroccio.
- (1951) *Pel di carota. Filippo e Ragotte*; traduzione e introduzione di Corrado Tumiati, Milano: Mondadori.
- (1951) *Romanzi e Storie naturali*; traduzione di Adriano Grande, Roma: G. Casini.
- (1953) *Pel di carota*; traduzione di Curzio Siniscalchi, Milano: Lucchi.
- (1954) *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Franco Chiozzi; illustrazioni di Orsi, Milano: G. Conti.
- (1955) *Pel di carota*; traduzione di Decio Cinti, Milano: Sonzogno.
- (1955) *Pel di Carota*; traduzione di Frida Ballini; illustrazioni di Bartoli, Milano: Fabbri.

-
- (1955) *Pel di carota*; traduzione di Luigi Servolini; illustrazioni di Fiorenzo Faorzi, Firenze: Marzocco.
- (1955) *Pel di carota*; versione di Carlo De Mattia; illustrazioni di Savi, Milano: Boschi.
- (1963) *Pel di carota*; traduzione di Enzo Morea; illustrazioni di Gabrielle, Milano: AMZ.
- (1967) *Diario (1887-1910). Pel di carota*; traduzione di Orio Vergani e Vittorio Orazi, Roma: Gherardo Casini.
- (1969) *Pel di carota e Storie naturali*; a cura di Emilio Maetke, Brescia: La scuola.
- (1973) *Pel di carota*; traduzione di Maddalena Casalis; adattamento di Claudio Redi, Milano: Bietti.
- (1984/1987) *Pel di carota*; traduzione di Anna Maria Fizzotti; illustrazioni di Cécile Anguera, Milano: Lito.
- (1986) *Pel di carota e le più belle Storie naturali*; traduzione di Giorgina Salonia, Sesto San Giovanni: A. Peruzzo.
- (1987) *Pel di carota. Storie naturali*; traduzione di Renata Debenedetti, Milano: Garzanti.
- (1989) *Pel di carota*; traduzione di Mariella Rainoldi, Milano: Piccoli.
- (1994) *Pel di carota: seguito dalla commedia omonima*; traduzione di Elena Giolitti, Guido Davico Bonino, Paola Gallo; illustrazioni di Félix Vallotton, Torino: Einaudi.
- Sand, George (1855) *La piccola Fadette*, Torino: Società editrice italiana (M. G. e C.).
- (1883) *La piccola Fadette*, Milano: Sonzogno.
- (1921) *La piccola Fadette*, Firenze: Salani.
- (1922) *La piccola Fadette*; traduzione di Paola Fumagalli, Bologna; Rocca S. Casciano: L. Cappelli.
- (1944) *La piccola Fadette*; traduzione integrale di P. De Colmar, Roma; Milano: Geos.
- (1952) *Fadette*; traduzione di Daniele Page, Torino: SAS.
- (1953) *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di Olga Visentini; illustrazioni di Bernardo Leporini, Milano; Verona: Mondadori.
- (1953) *La piccola Fadette*; traduzione di Nanda Montresor Colombo, Milano: Rizzoli.

-
- (1954) *La piccola Fadette*; traduzione e rifacimento a cura di Grazia Tadolini; illustrazioni di Gastone Rossini e Roberto Sgrilli, Bologna: Malipiero; Ed. G. M. nettuno Omnia.
- (1956) *La piccola Fadette*; riduzione e traduzione di Thea De Seras; illustrazioni di F. Baldi, Bologna: Capitol.
- (1958) *La piccola Fadette*; traduzione di Emma De Mattia, Milano: Boschi.
- (1967) *La piccola Fadette*; a cura di Maria Sembeni, Bologna: Malipiero.
- (1974) *La piccola Fadette*; traduzione di Anna Montaruli; illustrazioni di Ivan Gongalov, Milano: AMZ.
- (1975) *La piccola Fadette*; traduzione di Giordano Tollardo, Padova: Messaggero.
- (1981) *Romanzi rusticani: Lo stagno del diavolo, La piccola Fadette, François le Champi*; traduzione di Maria Barbano, Torino: UTET.
- (1982) *La piccola Fadette*; a cura di Gaia, Ozzano Emilia: Malipiero.
- (1985) *La piccola Fadette*; traduzione di L. Salvadori, Bologna: Capitol.
- (1986) *La piccola Fadette*; adattamento di Luciana Dagrada; illustrazioni di Tanit Le Vasseur, Milano: Lito.
- (1987) *La piccola Fadette*; adattamento di M. Mari, Ozzano Emilia: Malipiero.
- (1988) *La piccola Fadette*; a cura di Antonella Donzelli, Torino: SEI.
- (2010) *La piccola Fadette*; a cura di Alexandre Calvanese, Firenze: Barbès.
- (2013) *La piccola Fadette*; traduzione di Nanda Montesor Colombo; a cura di Dacia Maraini, Milano: Corriere della Sera (Distribuito con il *Corriere della Sera*).
- (2014) *La piccola Fadette*; traduzione di Alexandre Calvanese, Vicenza: Neri Pozza.

Altre opere letterarie citate

- Alcott, Louisa May (1868) *Little Women*, Boston: Roberts Brothers.
- Alcott, Louisa May (1869) *Good Wives*, Boston: Roberts Brothers.
- Burnett, Frances Hodgson (1886) *Little Lord Fauntleroy*, New York: Charles Scribner's Sons.

- Burnett, Frances Hodgson (1905) *A Little Princess*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Carroll, Lewis (1865) *Alice's Adventures in Wonderland*, London: MacMillan.
- Collodi, Carlo (1883) *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze: Paggi.
- (1996) *The Adventures of Pinocchio*; traduzione di Ann Lawson Lucas; illustrazioni di Enrico Mazzanti, Oxford: Oxford University Press.
- (2003) *Pinocchio*; traduzione di Emma Rose; illustrazioni di Sara Fanelli, London: Walker Books.
- Favilli, Elena, Francesca Cavallo (2017) *Good Night Stories for Rebel Girls*, London: Particular Books.
- Fournier, Alain (2013) *Il grande Meaulnes*; a cura di Yasmina Melaouah, Milano: Feltrinelli.
- Haddon, Mark (2003a) *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, Oxford: Fickling; London: Jonathan Cape.
- (2003b) *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte*; traduzione di Paola Novarese, Torino: Einaudi.
- Montgomery, Lucy Maud (1908) *Anne of Green Gables*, Boston: L.C. Page.
- Morrison, Toni (2018) *Romanzi*; a cura e con saggio introduttivo di Alessandro Portelli; uno scritto di Marisa Bulgheroni; cronologia di Chiara Spallino Rocca; traduzioni di Franca Cavagnoli, Silvia Fornasiero, Chiara Spallino Rocca, Milano: Mondadori.
- Pergaud, Louis (1912) *La guerre des boutons*, Paris: Mercure de France.
- (1994 [1978]) *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo, Milano: Bompiani, "I Delfini".
- Pullman, Philip (1995) *Northern Lights. His dark Materials*, London: Scholastic.
- (1996) *La bussola d'oro. Queste oscure materie*; traduzione di Marina Astrologo e Alfredo Tutino, Firenze: Salani.
- Pullman, Philip (1997a) *The Subtle Knife. His dark Materials*, London: Scholastic.
- (1997b) *La lama sottile. Queste oscure materie*; traduzione di Alfredo Tutino, Firenze: Salani.
- Pullman, Philip (2000) *The Amber Spyglass. His dark Materials*, London: Scholastic.
- (2001) *Il cannocchiale d'ambra. Queste oscure materie*; traduzione di Francesco Bruno, Milano: Salani.

- Rodari, Gianni (1964) *La Freccia Azzurra*, Roma, Editori Riuniti.
- (2012) *La Flèche Bleue*; traduzione di Olivier Favier, Genève: La Joie de lire.
- Ronchey, Vittoria (1975) *Figlioli miei marxisti immaginari*, Milano: Rizzoli.
- Ronchey, Vittoria (1992) *1944*, Milano: Rizzoli.
- Saint-Exupéry, Antoine de (1943) *Le Petit Prince*, New York: Reynal and Hitchcock.
- (1949) *Il piccolo Principe*; traduzione di Nini Bompiani Bregoli, Milano: Bompiani.
- (2014) *Il piccolo Principe*; traduzione di Beatrice Masini, Milano: Bompiani.
- (2015a) *Il Piccolo Principe*; traduzione e postfazione di Yasmina Melaouah; prefazione di Chiara Gamberale, Milano: Feltrinelli.
- (2015b) *Il piccolo principe*; traduzione e cura di Andrea Bajani, Torino: Einaudi.
- (2015c) *Il piccolo principe*; traduzione di Leopoldo Carra, Milano: Mondadori, "Oscar bestsellers".
- (2015d) *Il piccolo principe*, a cura di Leopoldo Carra, Milano: Mondadori, "I Meridiani Paperback".
- (2015e) *Il piccolo principe*; traduzione di Chandra Livia Candiani, Milano: Mondadori, "Oscar junior".
- (2015f) *Il piccolo principe*; traduzione e cura di Emanuele Trevi, Roma: Newton Compton.
- (2015g) *Il piccolo principe*; traduzione di Massimo Birattari, Milano: Garzanti.
- (2015h) *Il piccolo principe*; traduzione di Roberto Piumini, Siena: Barney Edizioni.
- (2015i) *Il piccolo principe*; traduzione di Simona Mambrini, Milano: Piemme.
- (2015j) *Il piccolo principe*; traduzione di Arnaldo Colasanti, Firenze; Milano: Giunti junior.
- (2015k) *Il piccolo principe*; traduzione di Yasmina Melaouah, Milano: Gribaudo.
- Salinger, J. D. (2014) *Il giovane Holden*; traduzione di Matteo Colombo, Torino: Einaudi.

Bibliografia generale

- Ackroyd, Meredith R. (2011) “Mothers of Misselthwaite: Mothering Work and Space in *The Secret Garden*”, in Jackie C. Horne, Joe Sutliff Sanders (a cura di) *Frances Hodgson Burnett’s The Secret Garden: A Children’s Classic at 100*, Lanham: Scarecrow, 45-62.
- Alvarez, Sonia E., Claudia de Lima Costa, Verónica Feliu, Rebecca J. Hester, Norma Klahn, Millie Thayer, Cruz Caridad Bueno (a cura di) (2014) *Translocalities/translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/a Americas*, Durham: Duke UP.
- Amorim, Lauro Maia (2003) “Translation and Adaptation: Differences, Intercrossings and Conflicts in Ana Maria Machado’s Translation of *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll”, *Cadernos de Tradução* 1(11): 193-209, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6182>.
- Arrojo, Rosemary (1994) “Fidelity and the Gendered Translation”, *TTR* 7(2): 147-163.
- Arrojo, Rosemary (1995) “Feminist ‘Orgasmic’ Theories of Translation and their Contradictions”, *TradTerm* 2: 67-75.
- Baccolini, Raffaella (2005) “Leggere da donne, leggere le donne: le critiche letterarie femministe”, in Raffaella Baccolini (a cura di) *Le prospettive di genere. Discipline, soglie, confini*, Bologna: Bononia University Press, 27-46.
- Baccolini, Raffaella, Roberta Pederzoli, Beatrice Spallaccia (a cura di) (2019a) *Literature, Gender and Education for Children and Young Adults - Littérature, genre, éducation pour l’enfance et la jeunesse*, Bologna: Bononia University Press.
- Baccolini, Raffaella, Roberta Pederzoli, Beatrice Spallaccia (2019b) “Gender, Literature and Education for Children and Young Adults”, in Raffaella Baccolini, Roberta Pederzoli, Beatrice Spallaccia (a cura di) *Literature, Gender and Education for Children and Young Adults - Littérature, genre, éducation pour l’enfance et la jeunesse*, Bologna: Bononia University Press, 5-24.
- Baccolini, Raffaella, Valeria Illuminati (2018) “Visibilità, co-creazione, identità: l’incontro fecondo tra prospettive di genere e traduzione”, in Elena di Giovanni, Serenella Zanotti (a cura di) *Donne in traduzione*, Milano: Bompiani, 521-556.

- Baer, Brian James, Klaus Kaindl (a cura di) (2018) *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism*, London & New York: Routledge.
- Bastin, George L. (2009) "Adaptation", in Mona Baker, Gabriela Saldanha (a cura di) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2nd Edition*, London & New York: Routledge, 3-6.
- Bazzanella, Carla (2010) "Genere e lingua", in *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani, online, [http://www.treccani.it/enciclopedia/genere-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/genere-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).
- Bazzoni, Alberica (2016a) "Il genere della letteratura: la storia 1/4", *La Balena Bianca*, online, 23 maggio, <https://www.labalenabianca.com/2016/05/23/il-genere-della-letteratura-la-storia-14/>.
- Bazzoni, Alberica (2016b) "Il genere della letteratura: scuola e università 2/4", *La Balena Bianca*, online, 27 giugno, <https://www.labalenabianca.com/2016/06/27/il-genere-della-letteratura-scuola-e-universita-24/>.
- Bazzoni, Alberica (2017) "Il genere della letteratura: la retorica 3/4", *La Balena Bianca*, online, 2 febbraio, <https://www.labalenabianca.com/2017/02/10/il-genere-della-letteratura-la-retorica-34/>.
- Beckett, Sandra L. (1999) "Introduction", in Sandra L. Beckett (a cura di) *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York & London: Garland, xi-xx.
- Beckett, Sandra L. (2006) "Introduction", in Sandra L. Beckett, Maria Nikolajeva (a cura di) *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press, v-xiv.
- Beckett, Sandra L. (2009) *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, London & New York: Routledge.
- Beckett, Sandra L. (2011a) "Crossover Classics: Classics for All Ages", in Elena Paruolo (a cura di) *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*, Bruxelles: Peter Lang, 31-44.
- Beckett, Sandra L. (2011b) "Crossover Literature", in Philip Nel, Lissa Paul (a cura di) *Keywords for Children's Literature*, New York: New York University Press, 58-62.
- Beckett, Sandra L. (2014) "Conversazione di Sandra Beckett con Elena Paruolo (web 2012)", in Elena Paruolo (a cura di) *Le letterature per l'infanzia. Ne parlano Peter Hunt, Jean Perrot, Dieter Richter, Jean Foucault, Anne Fine, Sandra Beckett*, Roma: Aracne, 298-324.

- Beckett, Sandra L., Maria Nikolajeva (a cura di) (2006) *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press.
- Bellatalla, Luciana (2018) "Giovani lettori e 'vecchi' libri", *LiBeR* 119: 18-21.
- Bazzocchi, Gloria, Raffaella Tonin (a cura di) (2015) *Mi traduci una storia? Riflessioni nell'ambito della traduzione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna: Bononia University Press.
- Bensimon, Paul (1990) "Présentation", *Palimpsestes* 4: ix-xii.
- Berman, Antoine (1990) "La retraduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes* 4: 1-7.
- Berger, Anne Emmanuelle (2019) "Le genre de la traduction: introduction", *de genere* 5: i-xii.
- Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria (2005) "Dire al femminile: riflessioni su genere e linguistica", in Raffaella Baccolini (a cura di) *Le prospettive di genere. Discipline soglie confini*, Bologna: Bononia University Press, 45-59.
- Braun, Friedericke (1997) "Making Men out of people. The MAN principle in translating genderless forms", in Helga Kotthoff, Ruth Wodak (a cura di) *Communicating Gender in Context*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 3-29.
- Brugailles, Carole, Isabelle Cromer, Sylvie Cromer (2002) "Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre", *Population* 57(2): 261-292.
- Cabaret, Florence (2014) "Introduction", in Virginie Douglas, Florence Cabaret (a cura di) *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature*, Bruxelles: Peter Lang, 11-19.
- Calvino, Italo (2002 [1991]) *Perché leggere i classici*, Milano: Mondadori.
- Calabrese, Stefano, Valentina Conti (2018) "Adattamento e sopravvivenza", *LiBeR* 119: 22-25.
- Campo, Rossana (2007) "Non tutti hanno la fortuna di essere orfani!", in Jules Renard, *Peldicarota*; traduzione di Rossana Campo, Milano: Feltrinelli, 157-162.
- Castro, Olga (a cura di) (2013a) *Gender, Language and Translation at the Crossroads of Disciplines*, *Gender and Language* 7(1).
- Castro, Olga (2013b) "Introduction: Gender, Language and Transla-

- tion at the Crossroads of Disciplines”, *Gender and Language* 7(1): 5-12.
- Castro, Olga (2013c) “Talking at cross-purposes? The missing link between feminist linguistics and translation studies”, *Gender and Language* 7(1): 35-58.
- Castro, Olga, Emek Ergun (a cura di) (2017a) *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*, London & New York: Routledge.
- Castro, Olga, Emek Ergun (2017b) “Introduction: re-envisioning feminist translation studies: feminisms in translation, translations in feminism”, in Olga Castro, Emek Ergun (a cura di) *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*, London & New York: Routledge, 1-11.
- Celotti, Nadine (2020) “Les apports des traductrices d’ouvrages scientifiques à travers leurs péritextes. De quelques réflexions sur Émilie du Châtelet, première femme de sciences en France et traductrice d’Isaac Newton”, *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione / International Journal of Translation* 22: 33-46.
- Ceserani, Remo (2003) “Il castello assediato”, in Ivano Dionigi (a cura di) *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, Milano: BUR, 93-108.
- Chamberlain, Lori (1988) “Gender and the Metaphorics of Translation”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 13(3): 454-472.
- Chamberlain, Lori (1998) “Gender Metaphorics in Translation”, in Mona Baker (a cura di) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, 93-97.
- Chapuis, Lise (2017) “Bianca Pitzorno, rebelle et classique: des lectures pour les filles dans l’Italie contemporaine”, in Christiane Connan-Pintado, Gilles Béhotéguy (a cura di) *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse, Europe 1850-2014*, vol. 2, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 89-101.
- Ciocia, Stefania (2011) “*Vernon God Little*: A Future Crossover Classic?”, in Elena Paruolo (a cura di) *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children’s Literatures*, Bruxelles: Peter Lang, 105-120.
- Colin, Mariella (2011) *La littérature d’enfance et de jeunesse italienne en*

- France au XXe siècle: édition, traduction, écriture*, Cahiers de Transalpina, Caen: Presses Universitaires de Caen.
- Colin, Mariella (2014) "Traduire et retraduire en français *Cuore* d'Edmondo De Amicis", in Virginie Douglas, Florence Cabaret (a cura di) *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature*, Bruxelles: Peter Lang, 135-149.
- Collombat, Isabelle (2004) "Le XXI^e siècle: l'âge de la retraduction", *Translation Studies in the New Millenium* 2: 1-15.
- Connan-Pintado, Christiane, Gilles Béhotéguy (a cura di) (2014) *Être une fille, être un garçon dans la littérature pour la jeunesse, France 1945-2012*, vol. 1, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Connan-Pintado, Christiane, Gilles Béhotéguy (a cura di) (2017) *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse, Europe 1850-2014*, vol. 2, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Constantinescu, Muguraș (2013) *Lire et traduire la littérature de jeunesse. Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, Berne: Peter Lang.
- Cromer, Sylvie (2014) "La littérature de jeunesse mise à l'épreuve du genre", in Christiane Connan-Pintado, Gilles Béhotéguy (a cura di) *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse, France 1945-2012*, vol. 1, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 55-66.
- D'Arcangelo, Adele (2005) "Traduzione e genere: prospettive teoriche e applicative", in Raffaella Baccolini (a cura di) *Le prospettive di genere. Discipline soglie confini*, Bologna: Bononia University Press, 61-83.
- D'Arcangelo, Adele, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli (a cura di) (2019) *Traduire pour la jeunesse dans une perspective éditoriale, sociale et culturelle*, *Équivalences* 46.
- D'Arcangelo, Adele, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) (2019a) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press.
- D'Arcangelo, Adele, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (2019b) "Translating children's literature: bridging identities and overcoming stereotypes", in Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 5-24.

- de Lotbinière-Harwood, Susanne (1991) *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal-Toronto: Les Éditions du Remue-Ménage-The Women's Press.
- Delisle, Jean (1993) "Traducteurs médiévaux, traductrices féministes : une même éthique de la traduction ?", *TTR* 6(1): 203-230.
- Delisle, Jean (a cura di) (2002) *Portraits de traductrices*, Arras-Ottawa: Artois Presses de l'Université-Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Denti, Chiara, Valeria Illuminati (2021) "Les (re)traductions de la *Freccia Azzurra* entre réception, adaptation et légitimation", *Transalpina* 24: 109-128.
- Derelkowska-Misiuna, Anna (2014) "Anne of Green Gables – Towards the Ideal or Mass Production of Translations?", in Virginie Douglas, Florence Cabaret (a cura di) *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature*, Bruxelles: Peter Lang, 193-207.
- Di Giovanni, Elena, Serenella Zanotti (a cura di) (2018) *Donne in traduzione*, Milano: Bompiani.
- Di Giovanni, Elena, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli (a cura di) (2010a) *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots - Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, Bruxelles: Peter Lang.
- Di Giovanni, Elena, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli (2010b) "Préface", in Elena Di Giovanni, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli (a cura di) *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots - Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, Bruxelles: Peter Lang, 11-22.
- Diament, Nic, Corinne Gibello, Laurence Kiéfé (a cura di) (2008) *Traduire les livres pour la jeunesse: enjeux et spécificités*, Paris: Hachette, La Joie par les livres.
- Dionigi, Ivano (2006) "Postfazione", in Giuseppe Pontiggia, *I classici in prima persona*, Milano: Mondadori, 39-50.
- Douglas, Virginie (2014) "Conclusion", in Virginie Douglas, Florence Cabaret (a cura di) *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature*, Bruxelles: Peter Lang, 317-329.
- Douglas, Virginie (a cura di) (2015a) *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre.

- Douglas, Virginie (2015b) “La traduction pour la jeunesse, reflet de la perception changeante d’une littérature et de ses destinataires”, in Virginie Douglas (a cura di) *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 7-14.
- Douglas, Virginie (2015c) “Des pratiques en mutation”, in Virginie Douglas (a cura di) *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 35-39.
- Douglas, Virginie (a cura di) (2019) *Traduire les sens en littérature pour la jeunesse*, *Palimpsestes* 32, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2989>.
- Douglas, Virginie, Florence Cabaret (a cura di) (2014) *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children’s Literature*, Bruxelles: Peter Lang
- Du-Nour, Miryam (1995) “Retranslation of Children’s Books as Evidence of Changes of Norms”, *Target* 7(2): 327-346.
- Elefante, Chiara (2012a) “*Poil de Carotte* et ses traductions italiennes au féminin: l’évolution d’un classique littéraire”, *Documents pour l’histoire du français langue étrangère ou seconde* 47-48: 299-315.
- Elefante, Chiara (2012b) *Traduzione e paratesto*, Bologna: Bononia University Press.
- Elefante, Chiara (2019) “Traduire *Good Night Stories for Rebel Girls* en italien et en français: entre *empowerment* individuel et création d’une communauté de lectrices ‘rebelles’”, in Adele D’Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 61-78.
- Elefante, Chiara, Roberta Pederzoli (2015) “‘Le parole per dirlo’: il tema della morte nel peritesto della letteratura giovanile tradotta”, in Gloria Bazzocchi, Raffaella Tonin (a cura di) *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l’infanzia e per ragazzi*, Bologna: BUP, 57-101.
- Eliot, T. S. (1946) *What is a classic? an address delivered before the Virgil Society on the 16. of October 1944*, London: Faber & Faber.
- Epstein, B.J. (2017) “Eradicatisation: eradicating the queer in children’s literature”, in B.J. Epstein, Robert Gillett (a cura di) *Queer in Translation*, London: Routledge, 118-128.

- Epstein, B.J. (2019) "Translating queer children's and YA literature," in Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 127-141.
- Epstein, B.J., Robert Gillett (a cura di) (2017a) *Queer in Translation*, London: Routledge.
- Epstein, B.J., Robert Gillett (a cura di) (2017b) "Introduction", in B.J. Epstein, Robert Gillett (a cura di) *Queer in translation*, London: Routledge, 1-7.
- Falconer, Rachel (2004) "Crossover literature", in Peter Hunt (a cura di) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2nd edition, volume I, London: Routledge, 556-575.
- Falconer, Rachel (2009) *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, London & New York: Routledge.
- Ferrier, Bertrand (2009) *Tout n'est pas littérature! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Federici, Eleonora (a cura di) (2011) *Translating Gender*, Bern: Peter Lang.
- Federici, Eleonora, Vita Fortunati (2011) "Introduction", in Eleonora Federici (a cura di) *Translating Gender*, Bern: Peter Lang, 9-20.
- Federici, Eleonora, Vanessa Leonardi (a cura di) (2013) *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*, Newcastle: Cambridge Scholars.
- Federici, Eleonora, José Santaemilia (a cura di) (2022) *New Perspectives on Gender and Translation. New Voices for Transnational Dialogues*, London & New York: Routledge.
- Forni, Dalila (2019) "LGBTQ families in children's picturebooks: *And Tango makes three* from the US to Italy", in Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 143-153.
- Foster, Shirley, Judy Simons (1995) "Frances Hodgson Burnett: *The Secret Garden*", in Shirley Foster, Judy Simons (a cura di) *What Katy Read: Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*, Basingstoke: Macmillan, 172-191.

- Frank, Helen T. (2007) *Cultural Encounters in Translated Children's Literature. Images of Australia in French Translation*, Manchester: St. Jerome.
- Fraustino, Lisa Rowe, Karen Coats (2016) "Introduction", in Lisa Rowe Fraustino, Karen Coats (a cura di) *Mothers in Children's and Young Adult Literature. From the Eighteenth Century to Postfeminism*, Jackson: University Press of Mississippi, 3-24.
- Galateria, Daria (2014) "Introduzione", in George Sand, *La piccola Fadette*; traduzione di Alexandre Calvanese, Vicenza: Neri Pozza, 5-13.
- Gallagher, John D. (2007) "Traduction littéraire et études sur corpus", in Michel Ballard, Carmen Pineira-Tresmontant (a cura di) *Les corpus en linguistique et en traductologie*, Arras: Artois Presses Université, 199-230.
- Gambier, Yves (1992) "Adaptation: une ambiguïté à interroger", *Meta* 37(3): 421-425.
- Gambier, Yves (2011) "La retraduction: Ambiguïtés et défis", in Enrico Monti, Peter Schnyder (a cura di) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris: Orizons, 49-66.
- Genette, Gérard (2002 [1987]) *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil.
- Gianini Belotti, Elena (2008 [1973]) *Dalla parte delle bambine*, Milano: Feltrinelli.
- Godard, Barbara (1990) "Theorizing feminist discourse/Translation", in Susan Bassnett, André Lefevere (a cura di) *Translation, History and Culture*, London: Pinter, 87-96.
- Godayol, Pilar (a cura di) (2012) "La traducció i els estudis de gènere", dossier in *Quaderns* 19.
- Godayol, Pilar (2013) "Metaphors, Women and Translation: From *les belles infidèles* to *la frontera*", *Gender and Language* 7(1): 97-116.
- Gries, Stefan Th. (2013) *Statistics for Linguistics with R. A Practical Introduction* (2nd revised edition), Berlin & Boston: De Gruyter Mouton.
- Grilli, Giorgia (2012) *Libri nella giungla: orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Roma: Carocci.
- Hăisan, Daniela (2014) "La retraduction: miroir magique, boîte toptrique ou kaléidoscope. *Poil de Carotte* et les sept versions roumaines", in Virginie Douglas, Florence Cabaret (a cura di) *La*

- Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature*, Bruxelles: Peter Lang, 165-178.
- Hateley, Erica (2011) "Gender", in Philip Nel, Lissa Paul (a cura di) *Keywords for Children's Literature*, New York & London: New York University Press, 86-92.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine (2009) "Updating the Politics of Experience: Angela Carter's Translation of Charles Perrault's 'Le Petit Chaperon rouge'", in Pascale Sardin (a cura di) *Traduire le genre: femmes en traduction, Palimpsestes 22*: 187-204.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine (2011) "Les métamorphoses de Cendrillon: Étude comparative de deux traductions anglaises du conte de Perrault", in Enrico Monti, Peter Schnyder (a cura di) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris: Orizons, 157-179.
- Heywood, Sophie (2017) "Un regard croisé sur le genre: la réception de la comtesse de Ségur en Angleterre, 1859-1900", in Christiane Connan-Pintado, Gilles Béhotéguy (a cura di) *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse, Europe 1850-2014*, vol. 2, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 119-131.
- Hinz, Carrie, Eric L. Tribunella (2013) *Reading Children's Literature. A Critical Introduction*, Boston & New York: Bedford/St. Martin's.
- Holbrook Grezina, Gretchen (2006) "Preface", in Frances Hodgson Burnett, *The Secret Garden*, a cura di Gretchen Holbrook Grezina, New York: Norton, ix-x.
- Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (2003) "Trente ans de recherche sur la différence sexuelle, ou Le langage des femmes et la sexuation dans la langue, les discours, les images", *Langage et société* 106(4): 33-61, <http://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2003-4-page-33.htm>.
- Hunt, Peter (2011) "British Classics on the Operating Table. Dissecting *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass* and *The Wind in the Willows*", in Elena Paruolo (a cura di) *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*, Bruxelles: Peter Lang, 45-53.
- Illuminati, Valeria (2017) "'Speak to me in Capital Letters!' Same-sex Parenting, New Families and Homosexuality in Picturebooks Published by Lo Stampatello", in Ana Margarida Ramos, Sandie

- Mourão, Maria Teresa Cortez (a cura di) *Fractures and Disruptions in Children's Literature*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 228-243.
- Illuminati, Valeria (2019a) "Modèles et représentations de genre dans la littérature de jeunesse entre la France et l'Italie: quelques réflexions à partir de la maison d'édition Talent Hauts", in Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli (a cura di) *Traduire pour la jeunesse dans une perspective éditoriale, sociale et culturelle, Équivalences* 46: 131-160.
- Illuminati, Valeria (2019b) "'Vous croyez peut-être avoir déjà lu cette histoire'. Réécrire, réinventer et détourner deux contes de fées classiques dans *The Sleeper and the Spindle* de Neil Gaiman et ses traductions italienne et française", in Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 107-124.
- Illuminati, Valeria (2020) "From Green Gables to Red Hair. The Italian Translation and Reception of Lucy Maud Montgomery's *Anne of Green Gables*", *Ticontre* 14: 1-26, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/426>.
- Illuminati, Valeria (2021) "Genere e traduzione per giovani lettrici e lettori: un campo ancora largamente inesplorato", in Roberta Pederzoli, Valeria Illuminati (a cura di) *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare per ragazze e ragazzi*, Milano: FrancoAngeli, 43-75, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>.
- Illuminati, Valeria, Roberta Pederzoli (2021) "Le politiche editoriali delle case editrici indipendenti e femministe italiane fra traduzione e rinnovamento", in Roberta Pederzoli, Valeria Illuminati (a cura di) *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare per ragazze e ragazzi*, Milano: FrancoAngeli, 105-151, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>.
- Kermode, Frank (1975) *The Classic*, London: Faber & Faber.
- Klingberg, Göte (1986) *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Lund: Gleerup.
- Klingberg, Göte, Mary Ørvig, Stuart Amor (a cura di) (1976) *Children's Books in Translation: the Situation and the Problems*, Stockholm: Almqvist and Wiksell Int.

- Kovala, Urpo (1996) "Translation, Paratextual Mediation, and Ideological Closure", *Target* 8(1): 119-147.
- Kruger, Haidee (2012) *Postcolonial Polysystems. The Production and Reception of Translated Children's Literature in South Africa*, Amsterdam: John Benjamins.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (1999) "Crosswriting as a Criterion for Canonicity. The Case of Erich Kästner", in Sandra L. Beckett (a cura di) *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York & London: Garland, 13-30.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003) *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*, Stuttgart: Metzler.
- Ladmiral, Jean-René (2011) "Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...", in Enrico Monti, Peter Schnyder (a cura di) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris: Orizons, 29-48.
- Lallouet, Marie (2005) "Des livres pour les garçons et pour les filles: quelles politiques éditoriales?", in Isabelle Nières-Chevrel (a cura di) *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris: Gallimard Jeunesse, 177-186.
- Lathey, Gillian (a cura di) (2006) *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Clevedon: Multilingual matters.
- Lathey, Gillian (2010) *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*, New York & London: Routledge.
- Lathey, Gillian (2016) *Translating Children's Literature*, London & New York: Routledge.
- Le Brun, Claire (2003) "De *Little Woman* de Louisa May Alcott aux *Quatre filles du docteur March*: les traductions françaises d'un roman de formation au féminin", *Meta* 48(1-2): 47-67.
- Leinen, Frank (2005) "Idylle champêtre ou critique sociale? Notes à propos de l'ambivalence textuelle dans *La petite fadette* de George Sand", in Christine Montalbetti, Jacques Neefs (a cura di) *Le Bonheur de la littérature: Variations critiques pour Béatrice Didier*, Paris: Presses Universitaires de France, 375-389.
- Lévêque, Mathilde (2016) "Traduire pour la jeunesse en France, 2000-2015", *mediAzioni* 19: 1-15, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>.
- Lévêque, Mathilde (2019) "Traductions pour la jeunesse, logiques sérielles et logiques genrées autour de 1968 en France", in Adele

- D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 45-58.
- Lianeri, Alexandra, Vanda Zajko (2008) "Introduction. Still Being Read after so Many Years: Rethinking the Classic through Translation", in Alexandra Lianeri, Vanda Zajko (a cura di) *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1-23.
- Liber* (2018) "Classici" 119: 18-37.
- Liber* (2019) "Un anno record. Rapporto sull'editoria per ragazzi. Seconda parte: produzione editoriale" 124: 46-49.
- Liber* (2020) "La qualità che resiste. Rapporto sull'editoria per ragazzi. Seconda parte: produzione editoriale" 128: 50-51.
- Lipperini, Loredana (2010 [2007]) *Ancora dalla parte delle bambine*, Milano: Feltrinelli.
- Littau, Karin (2000) "Pandora's Tongues", *TTR* 13(1): 21-35.
- Lundin, Anne (2004) *Constructing the Canon of Children's Literature. Beyond Library Walls and Ivory Towers*, New York & London: Routledge.
- Lyon Clark, Beverly (1999) "Introduction", in Beverly Lyon Clark, Margaret R. Higonnet (a cura di) *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1-8.
- Lyon Clark, Beverly, Margaret R. Higonnet (a cura di) (1999) *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*, Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- Maier, Carol (1985) "A woman in translation, reflecting", *Translation Review* 17(1): 4-8.
- Malena, Anne (a cura di) (2015) *Women in Translation*, *TransCulturAl* 7(1).
- Mathieu, François (1997) "Traduire pour la jeunesse: un état des lieux", *Traduire pour les enfants. TransLittératures* 13: 42-47, http://www.translitterature.fr/media/numero_13.pdf.
- Milton, John (2001) "Translating Classic Fiction for Mass Markets. The Brazilian Clube do Livro", *The Translator* 7(1): 43-69.
- Monti, Enrico (2011) "Introduction. La retraduction, un état des lieux", in Enrico Monti, Peter Schnyder (a cura di) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris: Orizons, 9-25.

- Monti, Enrico, Peter Schnyder (a cura di) (2011) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris: Orizons.
- Müller, Anja (2011) "From *Robinson der Jüngere* (*Robinson the Younger*) to *Tintenherz* (*Inkheart*): Tracing German Children's Fiction between Realism and Fantasy", in Elena Paruolo (a cura di) *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*, Bruxelles: Peter Lang, 67-88.
- Murray, Heather (1985) "Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*: The Organ(ic)ized World", in Perry Nodelman (a cura di) *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, vol. 1, West Lafayette, IND: Children's Literature Association, 30-43.
- Nières-Chevrel, Isabelle (2008) "Littérature de jeunesse et traduction: pour une mise en perspective historique", in Nic Diamant, Corinne Gibello, Laurence Kiéfé (a cura di) *Traduire les livres pour la jeunesse. Enjeux et spécificités*, Paris: Bnf/Hachette, 17-30.
- Nières-Chevrel, Isabelle (2009) *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris: Didier.
- Nières-Chevrel, Isabelle (2013) "Traduction", in Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot (a cura di) *Dictionnaire du livre et de la littérature de jeunesse en France*, Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 935-937.
- Nikolajeva, Maria (2006) "What Do We Translate When We Translate Children's Literature?", in Sandra L. Beckett, Maria Nikolajeva (a cura di) *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press, 277-297.
- Nodelman, Perry (a cura di) (1985a) *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, vol. 1, West Lafayette, IND: Children's Literature Association.
- Nodelman, Perry (1985b) "Introduction: Matthew Arnold, A Teddy Bear, and a List of Touchstones", in Perry Nodelman (a cura di) *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, vol. 1, West Lafayette, IND: Children's Literature Association, 1-12.
- Nodelman, Perry (a cura di) (1987) *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, vol. 2, West Lafayette, IND: Children's Literature Association.
- Nodelman, Perry (a cura di) (1989) *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, vol. 3, West Lafayette, IND: Children's Literature Association.

- O'Sullivan, Emer (1993) "The Fate of the Dual Addressee in the Translation of Children's Literature", *New Comparison* 16: 109-119.
- O'Sullivan, Emer (1998) "Translating Pictures. The Interaction of Pictures and Words in the Translation of Picture Books", in Pen-ni Cotton (a cura di) *European Children's Literature II*, Kingston: Kingston University, 109-120.
- O'Sullivan, Emer (2000) *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg: Winter.
- O'Sullivan, Emer (2001) "Alice in Different Wonderlands: Varying Approaches in the German Translations of an English Children's Classic", in Margaret Meek (a cura di) *Children's Literature and National Identity*, Stoke on Trent: Trentham Books, 11-21.
- O'Sullivan, Emer (2004) "Internationalism, the Universal Child and the World of Children's Literature", in Peter Hunt (a cura di) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2nd edition, volume I, London: Routledge, 13-25.
- O'Sullivan, Emer (2005) *Comparative Children's Literature*; traduzione di Anthea Bell, London & New York: Routledge.
- O'Sullivan, Emer (2006) "Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature", in Gillian Lathey (a cura di) *The Translation of Children's Literature: a Reader*, Clevedon: Multilingual Matters, 146-162.
- Oittinen, Riitta (1993) *I am Me – I am Other*, Tampere: University of Tampere.
- Oittinen, Riitta (1996) "The Verbal and the Visual: on the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children", in Bettina Kümmerling-Meibauer (a cura di) *Comparaison: an International Journal of Comparative Literature*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Oittinen, Riitta (2000) *Translating for Children*, New York: Garland.
- Oittinen, Riitta (a cura di) (2003) *Traduction pour les enfants – Translating for Children*, *Meta* 48(1-2).
- Parsons, Linda T. (2002) "'Otherways' into the Garden: Re-Visioning the Feminine in *The Secret Garden*", *Children's Literature in Education* 33(4): 247-268.
- Paruolo, Elena (2006) "Les écrivains et la traduction : Angela Carter

- traduit et réécrit les contes”, in A. M. Alaoui (a cura di) *Littératures Comparées et Traduction / Comparative Literatures and Translation*, Rabat: CCLMC, 143-157.
- Paruolo, Elena (2011) “Introduction”, in Elena Paruolo (a cura di) *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*, Bruxelles: Peter Lang, 9-28.
- Paruolo, Elena (a cura di) (2014) *Le letteratura per l'infanzia. Ne parlano Peter Hunt, Jean Perrot, Dieter Richter, Jean Foucault, Anne Fine, Sandra Beckett*, Roma: Aracne.
- Paul, Lissa (2005) “Feminism Revisited”, in Peter Hunt (a cura di) *Understanding Children's Literature*, 2nd edition, London & New York: Routledge, 114-127.
- Pederzoli, Roberta (2011a) “La traduzione letteraria per l'infanzia in una prospettiva di genere: alcune riflessioni a partire dalla collana ‘dalla parte delle bambine’/‘du côté des petites filles’”, in Raffaella Baccolini, Delia Chiaro, Chris Rundle, Sam Whitsitt (a cura di) *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, volume II*, Bologna: Bononia University Press, 545-558.
- Pederzoli, Roberta (2011b) “The ‘Paratext Effect’ in the Translation of *La Guerre des Boutons*”, in Elena Paruolo (a cura di) *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*, Bruxelles: Peter Lang, 147-168.
- Pederzoli, Roberta (2012) *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles, Peter Lang.
- Pederzoli, Roberta (2013) “Adela Turin e la collana ‘Dalla parte delle bambine’. Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente”, in Antonella Cagnolati (a cura di) *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Roma: Aracne, 263-284.
- Pederzoli, Roberta (2015) “Les collections et les séries pour les petites filles: tendances récentes et nouveaux échanges entre l'Italie et la France”, *Trasalpina* 18: 179-194.
- Pederzoli, Roberta (2017) “Belles, intelligentes, courageuses et... fableuses. Deux collections italiennes contemporaines pour les petites filles entre nouvelles configurations de genre et questions traductologiques”, in Christiane Connan-Pintado, Gilles Béhotéguy

- (a cura di) *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse, Europe 1850-2014*, vol. 2, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 261-274.
- Pederzoli, Roberta (2019) “*Les Malheurs de Sophie* en traduction italienne entre plaisir de la lecture, expériences sensorielles et nouveaux modèles de genre”, in Virginie Douglas (a cura di) *Traduire les sens en littérature pour la jeunesse, Palimpsestes* 32: 96-110, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/3261>.
- Pederzoli, Roberta (2021) “Sguardi di genere sulla letteratura per giovani lettrici e lettori”, in Roberta Pederzoli, Valeria Illuminati (a cura di) *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare per ragazze e ragazzi*, Milano: FrancoAngeli, 15-41, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>.
- Pederzoli, Roberta, Valeria Illuminati (2020) “Traduzione, infanzia e genere”, in Adriano Ferraresi, Roberta Pederzoli, Sofia Cavalcanti, Randy Scansani (a cura di) *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione, l'interpretazione e l'interculturalità - Research Methods and Themes in Translation, Interpreting and Intercultural Studies, MediAzioni* 29: A222-A252, <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it>.
- Pederzoli, Roberta, Valeria Illuminati (a cura di) (2021) *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare per ragazze e ragazzi*, Milano: FrancoAngeli, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>.
- Perrot Jean, Véronique Hadengue (a cura di) (1995) *Écriture féminine et littérature de jeunesse*, Paris: La Nacelle/Institut International Charles Perrault.
- Perrot, Jean (2011) “French Classics: Between a Nostalgia for the Sacred and the Buoyancy of the Playing Child”, in Elena Paruolo (a cura di) *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*, Bruxelles: Peter Lang, 55-66.
- Phoenix, Ann, Kornelia Slavova (a cura di) (2011) *Living in Translation: Voicing and Inscribing Women's Lives and Practices, European Journal of Women's Studies* 18(4).
- Piacentini, Mirella (2019) “Le prisme déformant des stéréotypes dans la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse”, in Adele D'Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la*

- jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 27-44.
- Pontiggia, Giuseppe (2006) *I classici in prima persona*, Milano: Mondadori.
- Postigo Pinazo, Encarnacion, Adela Martinez Garcia (a cura di) (2013) *Rethinking Women and Translation in the Third Millennium*, *Women's Studies International Forum* 42.
- Puurttinen, Tiina (1997) "Syntactic Norms in Finnish Children's Literature", *Target* 9(2): 321-334.
- Puurttinen, Tiina (1998) "Syntax, Readability, and Ideology in Children's Literature", *Meta* 43(4): 524-533.
- Radulescu, Domnica (2000) "La Fillette, le farfelu, et le fantastique dans *La Petite Fadette*", *George Sand Studies* 19(1-2): 38-51.
- Raguet, Christine (a cura di) (2008) *Traduire le genre grammatical: enjeu linguistique et/ou politique?*, *Palimpsestes* 21.
- Robustelli, Cecilia (2013) "Infermiera sì, ingegnera no?", *Accademia della Crusca*, marzo 2013, online, <http://www.accademiadellacrusca.it/it/tema-del-mese/infermiera-s-ingegnera>.
- Sabatini, Alma (1986) *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana per la scuola e per l'editoria scolastica*, Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato.
- Sanguineti, Edoardo (2003) "Classici e no", in Ivano Dionigi (a cura di) *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, Milano: BUR, 209-213.
- Santaemilia, José (a cura di) (2005a) *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*, Manchester: St. Jerome.
- Santaemilia, José (2005b) "Introduction", in José Santaemilia (a cura di) *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*, Manchester: St. Jerome, 1-7.
- Santaemilia, José (2011) "Feminists Translating: On Women, Theory and Practice", in Eleonora Federici (a cura di) *Translating Gender*, Bern: Peter Lang, 55-78.
- Santaemilia, José (2013) "Gender and Translation: A New European Tradition?", in Eleonora Federici, Vanessa Leonardi (a cura di) *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*, Newcastle: Cambridge Scholars, 4-14.
- Santaemilia, José, Luise von Flotow (a cura di) (2011) *Woman and*

- Translation: Geographies, Voices and Identities / Mujer y traducción: Geografías, voces e identidades, MonTI 3.*
- Sardin, Pascale (a cura di) (2009a) *Traduire le genre: femmes en traduction, Palimpsestes 22.*
- Sardin, Pascale (2009b) “Colloque sentimental”, in Pascale Sardin (a cura di) *Traduire le genre: femmes en traduction, Palimpsestes 22: 9-21.*
- Sela-Sheffy, Rakefet (2002) “Canon Formation Revisited. Canon and Cultural Production”, *Neobelicon 29(2): 141-159.*
- Sezzi, Annalisa (2019a) “‘A doll’, said his brother. ‘Don’t be a creep!’ Challenging gender stereotypes and promoting gender diversity in the Italian translation of *William’s Doll*”, in Adele D’Arcangelo, Chiara Elefante, Valeria Illuminati (a cura di) *Translating for Children beyond Stereotypes - Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna: Bononia University Press, 79-105.
- Sgardoli, Guido, Pierdomenico Baccalario (2018) “La responsabilità di ri-raccontare storie immortali. Intervista”, *Liber 119: 26-28.*
- Shavit, Zohar (1986) *Poetics of Children’s Literature*, Athens & London: the University of Georgia Press.
- Simon, Sherry (1996) *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London: Routledge.
- Simon, Sherry (2002) “Germaine de Staël and Gayatri Spivak: Culture Brokers”, in Maria Tymoczko, Edwin Gentzler (a cura di) *Translation and Power*, Amherst; Boston: University of Massachusetts Press, 122-140.
- Sofò, Giuseppe (2019) “Il genere della traduzione: Per una *traductologie d’intervention*”, *de genere 5: xiii-xxx.*
- Sofò, Giuseppe, Anne Emmanuelle Berger (a cura di) (2019) *Le genre de la traduction / Il genere della traduzione / The Genre and Gender of Translation, de genere 5.*
- Soriano, Marc (1973) “Qu’est-ce qu’un classique pour la jeunesse ?”, *BBF 2: 57-70.* Disponibile su <http://bbf.enssib.fr/>.
- Spallaccia, Beatrice (2019) “Retorica e movimenti anti-gender. Spunti di riflessione dall’Italia e dall’Europa”, *mediAzioni 24*, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>.
- Spallaccia, Beatrice (2020) “*Ideologia del gender: Towards a Transcultural Understanding of the Phenomenon*”, *Modern Italy 25(2): 131-145.*

- Spallaccia, Beatrice (2021) "Identità trans e sfide al binarismo normativo di genere: la letteratura anglofona per l'infanzia a tema LGBTQ+ e la sua traduzione in italiano", in Roberta Pederzoli, Valeria Illuminati (a cura di) *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare per ragazze e ragazzi*, Milano: FrancoAngeli, 79-104, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>.
- Spurlin, William J. (a cura di) (2014) *The Gender and Queer Politics of Translation: Literary, Historical, and Cultural Approaches*, *Comparative Literature Studies* 51(2).
- Stevenson, Deborah (1997) "Sentiment and Significance: The Impossibility of Recovery in the Children's Literature Canon, or The Drowning of The Water Babies", *The Lion and the Unicorn* 21(1): 112-130.
- Stimpson, Catharine R. (1990) "Reading for Love: Canons, Paracanons, and Whistling Jo March", *New Literary History* 21(4): 957-976.
- Sundmark, Björn (2014) "The Swedish Translations of *Alice in Wonderland*", in Virginie Douglas, Florence Cabaret (a cura di) *La Retraduction en littérature de jeunesse - Retranslating Children's Literature*, Bruxelles: Peter Lang, 121-133.
- Tarif, Julie (2018) "Same-sex Couples in Children's Picture Books in French and in English: Censorship Somewhere over the Rainbow?", *Meta* 63(2): 392-421.
- Taronna, Annarita (2006) *Pratiche traduttive e Gender studies*, Roma: Aracne.
- Topia, André (1990) "*Finnegans Wake* : la traduction parasitée", *Palimpsestes* 4: 45-61.
- van Coillie, Jan, Walter P. Verschueren (a cura di) (2006) *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, Manchester: St. Jerome.
- van Coillie, Jan, Jack McMartin (a cura di) (2020) *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts*, Leuven: Leuven University Press.
- Venturi, Paola (2009) "The Translator's Immobility: English Modern Classics in Italy", *Target* 21(2): 333-357.
- Venturi, Paola (2011) *L'immobilità del traduttore: la traduzione dei classici moderni inglesi in Italia*, Tesi di Dottorato in Lingue, Culture e Comunicazione Interculturale, Università di Bologna.

- Venuti, Lawrence (2008) "Translation, Interpretation, Canon Formation", in Alexandra Lianeri, Vanda Zajko (a cura di) *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford: Oxford University Press, 27-51.
- Venuti, Lawrence (2013) "Retranslations: the Creation of value", in Lawrence Venuti, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, London; New York: Routledge, 96-108. Prima pubblicazione 2004, *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences* 47(1): 25-38.
- Viala, Alain (1992) "Qu'est-ce qu'un classique ?", *Bulletin des Bibliothèques de France* 1: 6-15.
- Vitulli, Stefania (2015) "Le superstar del mercato? Sono gli 'antichi' maestri", *Il Giornale* 26/04/2015, <http://www.ilgiornale.it/news/superstar-mercato-sono-antichi-maestri-1120787.html>.
- von Flotow, Luise (1991) "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", *TTR* 4(2): 69-84.
- von Flotow, Luise (1997) *Translation and Gender. Translating in the "Era of Feminism"*, Manchester-Ottawa: St. Jerome-University of Ottawa Press.
- von Flotow, Luise (2006) "Feminism in Translation: the Canadian Factor", *Quaderns. Revista de Traducció* 13: 11-20, <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/51657/55302>.
- von Flotow, Luise (2009) "Contested Gender in Translation: Intersectionality and Metramorphics", *Palimpsestes* 22: 245-255.
- von Flotow, Luise (a cura di) (2011) *Translating Women. Gender and Translation in the 21st Century*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- von Flotow, Luise (2012) "Translating Women: from Recent Histories and Re-translations to 'Queering' Translation, and Metramorphosis", *Quaderns. Revista de Traducció* 19: 127-139, <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/257030/344072>.
- von Flotow, Luise, Joan W. Scott (2016) "Gender Studies and Translation Studies. 'Entre braguette' – Connecting the Transdisciplines", in Yves Gambier, Luc van Doorslaer (a cura di) *Border Crossings: Translation Studies and Other Disciplines*, Amsterdam: Benjamins, 349-374.
- von Flotow, Luise, Farzaneh Farahzad (a cura di) (2016) *Translating*

- Women: Different Voices and New Horizons*, London & New York: Routledge.
- von Flotow, Luise, Hala Kamal (a cura di) (2020) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, London & New York: Routledge.
- Wardle, Mary Louise (2012) "Alice in Busi-Land: The Reciprocal Relation Between Text and Paratext", in Anna Gil-Bardajl, Pilar Orero, Sara Rovira-Esteva (a cura di) *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, Bern: Peter Lang, 27-41.
- Watson, Victor (1991) "What Makes a Children's Classic?". *BfK*, 71 (November 1991), <http://booksforkeeps.co.uk/printpdf/issue/71/childrens-books/articles/other-articles/what-makes-a-children%E2%80%99s-classic>.
- Watts, Richard (2000) "Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*", *TTR* 13(2): 29-45.
- Wilhelm, Jane Elisabeth (2014) "Anthropologie des lectures féministes de la traduction", *TTR* 27(1): 149-188.
- Witkin, Sylvie Charron (1990) "George Sand and the Revolution of 1848: Rereading *La Petite Fadette*", *George Sand Studies* 10(1-2): 60-66.
- Wolf, Virginia (1935 [1929]) *A Room of One's Own*, London: Hogarth Press.
- Zanfabro, Giulia (2019) "Translation Trouble: a proposito di Tyke Tiler, A. e George", in Sergia Adamo, Giulia Zanfabro, Elisabetta Tigani Sava (a cura di) *Non esiste solo il maschile. Teorie e pratiche per un linguaggio non discriminatorio da un punto di vista di genere*, Trieste: Edizioni Università di Trieste, 121-146, <https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/27152/7/Non-esiste-solo-il-maschile.pdf>.
- Zipes, Jack (1993) *Don't bet on the Prince. Contemporary feminist fairy tales in North America and England*, Aldershot: Scolar Press. Prima edizione 1986, Gower Publishing Company Limited.

Ultimi volumi pubblicati:

Motoko Ueyama, *Prosodic Transfer. An Acoustic Study of L2 English and L2 Japanese.*

Silvia Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová.*

Daniela Zorzi, Gabriele Bersani Berselli, Paola Polselli, Greta Zanoni, *Educazione Linguistica in Istituzioni e Aziende della provincia di Forlì-Cesena. (Il progetto ELIA).*

Chiara Elefante, *Traduzione e paratesto.*

Francesca Biagini, *L'espressione della finalit  in russo. Uno studio contrastivo con l'italiano.*

Francesca Biagini e Svetlana Slavkova (a cura di), *Contributi italiani allo studio della morfosintassi delle lingue slave.*

Elio Ballardini, *Traduire devant la justice pénale. L'interprète traducteur dans les codes de procédure pénale italiens aux XIX^e et XX^e siècles.*

Ahmad Al-Addous e Sara Nanni (a cura di), *Drammi. Due opere teatrali di Sa'd Allah Wannus.*

Rachele Antonini (a cura di), *La mediazione linguistica e culturale non professionale in Italia.*

Félix San Vicente, Ana Lourdes de H riz, María Enriqueta Pérez Vázquez (eds), *Perfiles para la historia y crítica de la gram tica del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticogr ficas.*

Amalia Amato e Gabriele Mack, *Comunicare tramite interprete nelle indagini di polizia. Implicazioni didattiche di un'analisi linguistica.*

Gloria Bazzocchi e Raffaella Tonin (a cura di), *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi.*

Francesca Gatta (a cura di), *Parlare insieme. Studi per Daniela Zorzi.*

Adele D'Arcangelo (a cura di), *Promuovere la competenza interculturale nella didattica della traduzione. L'esperienza della Scuola Interpreti e Traduttori di Forl .*

Roberta Pederzoli, Licia Reggiani, Laura Santone (dir.), *M dias et bien-être. Discours et représentations.*

Elide Casali, *Il bambino e la lumaca. Rileggere Piero Camporesi (1926-1997).*

Derek Boothman (a cura di), *La traduzione come luogo di incontro e di scontro.*

Félix San Vicente, Gloria Bazzocchi, Pilar Capanaga (eds), *Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia.*

Motoko Ueyama, Irena Srdanovi  (eds), *Digital resources for learning Japanese.*

Raffaella Baccolini, Roberta Pederzoli, Beatrice Spallaccia (eds), *Literature, Gender and Education for Children and Young Adults / Littérature, genre, éducation pour l'enfance et la jeunesse.*

Mariachiara Russo, Emilia Iglesias Fernández, María Jesús González Rodríguez (eds), *Telephone interpreting.*

Anabela Cristina Costa da Silva Ferreira, *A l ngua do Direito de Fam lia.*

Greta Zanoni, *Lo sviluppo della competenza pragmatica in italiano: dalla rete alla classe.*

Patrick Leech, *Cosmopolitanism, dissent, and translation. Translating radicals in eighteenth-century Britain and France.*

Finito di stampare nel mese di giugno 2022
per i tipi di Bologna University Press

