

# Tradurre per il giovane pubblico

Approcci metodologici, nuove contaminazioni  
e pratica collaborativa a confronto

*a cura di*

Raffaella Tonin, Rafael Lozano Miralles e Marina Maggi





CONTESTILINGUISTICI

**studi**/manuali/corsi

Nella collana confluiscono pubblicazioni prodotte nell'ambito dello studio delle lingue seconde, sia nei loro aspetti descrittivi e metodologici che applicativi. Risultano oggetto prioritario e caratterizzante gli **studi** dedicati alle descrizioni fonetiche, morfosintattiche, lessicali o testuali, anche nella loro dimensione contrastiva e interculturale. Completamento naturale della collana sono **manuali** e **corsi** che siano frutto di ricerche e che abbiano come oggetto l'apprendimento e l'autoapprendimento delle lingue.

DIRETTORE RESPONSABILE

**Félix San Vicente**

COMITATO SCIENTIFICO

**Gabriele Azzaro** (Università degli Studi di Bologna)

**Sonia Bailini** (Università Cattolica del Sacro Cuore)

**Monica Barsi** (Università degli Studi di Milano)

**Gloria Bazzocchi** (Università degli Studi di Bologna)

**Felisa Bermejo** (Università degli Studi di Torino)

**Cesáreo Calvo Rigual** (Universidad de Valencia)

**Carmen Castillo** (Università di Padova)

**Soledad Chávez Fajardo** (Universidad de Chile)

**Bruna Conconi** (Università degli Studi di Bologna)

**Ana Lourdes de Hériz** (Università degli Studi di Genova)

**Roberta Facchinetti** (Università degli Studi di Verona)

**Giovanni Iamartino** (Università degli Studi di Milano)

**Elena Landone** (Università degli Studi di Milano)

**Claudia Lasorsa** (Università degli Studi di Roma 3)

**Hugo E. Lombardini** (Università degli Studi di Bologna)

**Rafael Lozano Miralles** (Università degli Studi di Bologna)

**Carla Marello** (Università degli Studi di Torino)

**Mara Morelli** (Università degli Studi di Genova)

**Junichi Oue** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

**Federica Ricci Garotti** (Università di Trento)

**Marcello Soffritti** (Università degli Studi di Bologna)

**Pierre Swiggers** (Université Catholique de Louvain)

**Toshiaki Takeshita** (Università degli Studi di Bologna)

**Alessandra Vicentini** (Università dell'Insubria)

**Alfonso Zamorano** (Universidad de Córdoba)

Le opere pubblicate come **studi** sono sottoposte all'approvazione di un rappresentante del Comitato scientifico e di due componenti esterni.

I **manuali** e i **corsi** vengono pubblicati in seguito alla valutazione scientifica del Direttore di collana.

# Tradurre per il giovane pubblico

Approcci metodologici, nuove contaminazioni  
e pratica collaborativa a confronto

*a cura di*

Raffaella Tonin, Rafael Lozano Miralles e Marina Maggi



© 2024, Clueb Casa editrice, Bologna

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.



Opera pubblicata in modalità *Open Access* con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 (CC BY). Il volume beneficia di un contributo per la pubblicazione da parte dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

Il volume è stato sottoposto a procedure di referaggio esterno (*double blind peer review*).

Tradurre per il giovane pubblico. Approcci metodologici, nuove contaminazioni e pratica collaborativa a confronto / a cura di R. Tonin, R. Lozano Miralles, M. Maggi.

Bologna: Clueb, 2024

140 pp. ; 24 cm

(Contesti Linguistici / collana diretta da Félix San Vicente ; studi)

ISBN 978-88-491-5805-2

Progetto grafico di copertina: Oriano Sportelli (studionegativo.com)

Fotografia di copertina di Fabrice Villard su Unsplash

Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron & C. s.r.l.

Via Marsala, 31 - 40126 Bologna

051 767003 - www.clueb.it

Finito di stampare nel mese di novembre 2024

da Editografica – Rastignano (BO)

# Indice

Introduzione .....	1
Capitolo 1	
Sulla traduzione della letteratura per l'infanzia. Analisi di una traduzione multimodale: la correlazione tra testo e immagine. <i>Isabel Pascua Febles – Universidad de Las Palmas de Gran Canaria</i> .....	7
1. Introduzione .....	7
2. Caratteristiche della traduzione per l'infanzia .....	8
3. Traduzione dei testi multimodali per l'infanzia .....	10
4. Analisi didattica di una traduzione multimodale .....	12
5. Considerazioni finali .....	16
Bibliografia .....	16
Capitolo 2	
Per una rilettura variazionale della nozione di adattamento nella traduzione dei culturemi. <i>Mirella Piacentini – Università di Padova</i> .....	19
1. I culturemi nella riflessione traduttologica .....	19
2. La resa dei culturemi nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza .....	21
3. Una traduzione globalmente più «sourcière» .....	23
4. L'adattamento: dalla narrativa al teatro jeunesse .....	25
5. Adattamento, traduzione e variazione .....	26
6. Conclusioni .....	28
Bibliografia .....	29
Capitolo 3	
“È lui. È lei. Entramb3”: traduzione per giovani lettrici e lettori e inclusività attraverso la lingua. <i>Roberta Pederzoli – Università di Bologna</i> .....	31
1. Traduzione letteraria, lingua e inclusione .....	31
2. La sfida della traduzione della letteratura per ragazze e ragazzi .....	32
3. Strategie linguistiche di inclusione nella traduzione della letteratura per ragazzi e ragazze .....	33
4. Oltre il binarismo di genere .....	37
5. Per una conclusione che non è tale .....	43
Bibliografia .....	44
Capitolo 4	
La traduzione nella produzione gender-positive per il giovane pubblico: uno sguardo editoriale agli scambi tra la Francia e l'Italia. <i>Valeria Illuminati – Università di Bologna</i> .....	49

1. Introduzione: produzione per il giovane pubblico, genere e traduzione..	49
2. Il corpus di analisi: la bibliografia dei progetti G-BOOK.....	54
3. Gli scambi tra la Francia e l'Italia all'interno della bibliografia G-BOOK	63
4. Conclusioni .....	70
Bibliografia .....	72
 Capitolo 5	
Imparare a tradurre la multimodalità in ambito editoriale: <i>Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end</i> di Paula Bonet. <i>Gloria Bazzocchi – Università di Bologna</i> .....	77
1. <i>Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end</i> di Paula Bonet: analisi di un testo multimodale.....	77
2. La multimodalità come strumento nella didattica della traduzione .....	81
3. Conclusioni .....	83
Bibliografia .....	84
 Capitolo 6	
Federico García Lorca, vestito di blu, un classico moderno per bambini. <i>Rafael Lozano Miralles - Università di Bologna</i> .....	87
1. Premessa.....	87
2. García Lorca per bambini.....	88
3. <i>12 poemas de Federico García Lorca / 12 poesie di Federico García Lorca</i>	91
4. La selezione poetica: l'assetto testuale.....	91
5. La traduzione e i paratesti .....	95
6. García Lorca e Gabriel Pacheco.....	96
Bibliografia .....	100
 Capitolo 7	
Tradurre ed illustrare in sinergia: la traduzione collettiva dell'albo illustrato <i>Il Signor Dupont</i> di Alice Keller in spagnolo. <i>Raffaella Tonin – Università di Bologna</i> .....	103
1. Sviluppo della competenza traduttiva nella (difficile) pratica collaborativa in contesti ibridi .....	103
2. Variazioni alla prassi traduttiva nel laboratorio bilingue e biculturale.....	105
3. Illustrare e tradurre all'unisono .....	107
4. Aspetti metodologici nella pratica collaborativa .....	113
5. Pluralità di proposte e di approcci traduttivi .....	116
6. Conclusioni .....	119
Bibliografia .....	120
 Capitolo 8	
I gesti della traduzione e la musica della storia: <i>Esa cuchara</i> di Sandra Siemens tradotto in italiano. <i>Marina Maggi – Universidad Nacional de Rosario (Argentina)</i> .....	123
1. A modo di introduzione: la memoria della migrazione in un laboratorio di traduzione.....	123
2. Rielaborare un'eredità .....	124
3. La musica nella traduzione.....	128
Bibliografia .....	131

## Introduzione

Nel presente volume si propone una parte significativa dei risultati di un progetto didattico che il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna (DIT) e il Departamento de Italianística della Facultad de Humanidades y Artes dell'argentina Universidad Nacional di Rosario (UNR) hanno realizzato tra ottobre del 2022 e settembre del '23, vale a dire il «Laboratorio di traduzione collettiva tra italiano e spagnolo: memoria, migrazione e integrazione nei testi di letteratura per l'infanzia tra Italia e Argentina»<sup>1</sup>. Tra i suoi principali obiettivi ricordiamo la diffusione della cultura della traduzione come mezzo di comunicazione interculturale e la pratica traduttiva collaborativa in qualità di strumento di coesione sociale e arricchimento linguistico-culturale. La scelta di testi rivolti al giovane pubblico mirava, infine, a far conoscere alle nuove generazioni quella porzione di Storia condivisa tra il vecchio e il nuovo continente, quella della migrazione europea in Argentina. Il programma di attività rivolte sia a studentesse e studenti della Laurea Magistrale in Specialized Translation del DIT sia ad un ampio pubblico collegato da remoto dalla sede partner argentina si articolava in varie fasi, la maggior parte delle quali erogate in modalità ibrida. Tra di esse vi è l'iniziale ciclo di seminari metodologici denominato «Approcci teorici e pratiche editoriali attorno alla traduzione della letteratura per l'infanzia: un avvicinamento (dall)a distanza» con il quale si sono avviati i lavori del progetto.

I seminari costituivano solo la parte propedeutica di un percorso laboratoriale di traduzione pensato per essere svolto in modalità collaborativa e collettiva tra le due sedi: servivano a tracciare correttamente la rotta per le successive fasi di natura prettamente pratica. A conclusione dei seminari e prima dell'inizio delle attività laboratoriali si è rea-

<sup>1</sup> Le partecipanti del Departamento de Italianística dell'Universidad Nacional de Rosario sono state: María Eugenia Alessio, Silvia Bonisoni, Sandra Botta, Ana Julia Caporale, Eleonora Cominotto, Julieta Elzeard, Angela Gentile, Cielo Giacomino, María Laura Gómez González, Marcela Hammerly, Elsa Beatriz Libardi, Romina Magallanes, Melina Pastore, Sofía Puig, Ileana Ramallo Rosset ed Alejandra Vannelli. Per quanto riguarda invece le partecipanti del DIT, Università di Bologna, frequentanti il Corso di Studi Magistrale in Specialized Translation, esse sono state: Maria Pia Adinolfi, Valentina Baffoni, Gaia Bortolin, Roberta Ciabattini Bolla, Anita Fontana, Sara Giacomelli, Sofia González, Silvia Rita Iannone, Veronica Marinari, Livia Natalucci, Elisa Pugi, Catalina Reyes Silva, Mara Rizzardi, Viviana Traversa, Carolina Valensin, Alice Zamarchi ed Elisa Zerbi.

lizzata, inoltre, una tavola rotonda con autori, editori, illustratori, bibliotecari e traduttori italiani, spagnoli e argentini specializzati nel libro per l'infanzia; il suo scopo era osservare da vicino le dinamiche e i ruoli editoriali tra Italia e Argentina in un'ottica professionalizzante del mestiere del traduttore editoriale specializzato. Solo dopo questi necessari approfondimenti accademici e professionali si è attivato il vero e proprio laboratorio di traduzione di gruppo durante il quale si sono tradotti testi non ancora disponibili per i mercati editoriali di riferimento dei paesi coinvolti; parliamo di albi illustrati, raccolte di racconti, fiabe, poesie, filastrocche e cortometraggi animati. Infine, il percorso si è concluso con una scuola intensiva presenziale realizzatasi tra Buenos Aires e Rosario (Argentina) denominata «Scuola itinerante di traduzione collettiva» nella quale si è ultimato il processo traduttivo dei testi individuati, si sono approfonditi temi multiculturali, linguistici e multidisciplinari, condivise pratiche editoriali e infine presentati i risultati del lavoro collaborativo in eventi di disseminazione aperti alla cittadinanza di Rosario e Buenos Aires. Da ultimo, durante la 61<sup>a</sup> Fiera Internazionale del Libro per Ragazzi/e di Bologna, la Bologna Children's Book Fair, nello spazio Translators' Cafè, si è presentato il primo dei prodotti realizzati durante questo percorso: l'albo illustrato bilingue italiano-spagnolo, *Il Signor Dupont /El Señor Dupont* di Alice Keller, illustrato da Sofia Puig ed edito dalla casa editrice Libros Silvestres di Rosario in un evento intitolato «Io scrivo... tu illustri... noi traduciamo: storie di (stra)ordinaria traduzione tra Italia, Spagna e Argentina».

In questa sede presentiamo solo una parte di questo articolato viaggio tra le due sponde dell'Atlantico attraverso una selezione degli interventi seminariali metodologici sulla traduzione della letteratura per il giovane pubblico assieme ad alcune delle proposte traduttive dei laboratori, rappresentative delle sfide – ma anche del potenziale creativo – che la letteratura per l'infanzia e adolescenza può rivelare in fase traslativa. Il volume offre un ventaglio di possibilità per impiegare lo strumento *traduzione* nell'apprendimento non solo dei passaggi traduttivi da una lingua all'altra – con approcci multidisciplinari che vanno dalla multimodalità all'interculturalità, fino all'attenzione verso una lingua inclusiva e alle prospettive di genere nei testi per l'infanzia – ma anche come metodo di osservazione e analisi ben oltre la pratica del tradurre per il mondo editoriale. Dall'apprendimento di una lingua straniera fino all'alfabetizzazione visiva si rende ormai auspicabile utilizzare in aula, a scuola, e in altri contesti formativi non più solo manuali tradizionali con un taglio esclusivamente enciclopedico, bensì anche testi realmente pensati per intrattenere il giovane pubblico. Le proposte che qui presentiamo sono dunque solo una esemplificazione del potenziale che questa letteratura sprigiona quando viene impiegata in ambiti educativi di varia natura.

Le autrici e gli autori dei capitoli che seguono sono esperti negli ambiti della letteratura, della letteratura per l'infanzia, della traduzione e degli studi di genere applicati alla traduzione e sono afferenti al DIT dell'Università di Bologna, al DiSLL dell'Università di Padova, all'Universidad de Las Palmas de Gran Canaria e all'Universidad Nacional de Rosario. Gli otto capitoli che compongono questo volume offrono una eterogenea visione delle sfide attuali della traduzione ed edizione di testi per l'infanzia: l'interazione



immagine-testo e la rilevanza della componente artistica in manufatti complessi quali gli albi illustrati o i graphic novel; il confronto e l'incontro di culture diverse in una letteratura plurale e multiculturale; la recente produzione editoriale europea priva di stereotipi; l'inclusività e visibilità delle identità di genere nei passaggi traduttivi; le proficue dinamiche collaborative nella filiera editoriale e l'interdisciplinarietà che ne caratterizza non solo le storie ma anche l'approccio ermeneutico, filosofico e imprenditoriale di chi li traduce o li pubblica. Il comune denominatore è l'oggetto «libro» rivolto a un giovane o giovanissimo pubblico, seppur acquistato, consigliato, sottratto e letto di nascosto da una ben più estesa platea che include mediatori, insegnanti, bibliotecari, nonni, sorelle maggiori, zie ed altri attenti e curiosi lettori diversamente giovani. Tra di essi si inserisce a pieno titolo chi traduce questi manufatti, nel nostro caso le giovani traduttrici che durante i laboratori hanno realizzato con cura le versioni italiane o spagnole di testi pensati per tutte quelle diverse infanzie nelle quali si identificano coloro che li amano. Tutti i contributi, redatti originalmente in italiano o tradotti in italiano per consentire una più ampia fruibilità di questo volume<sup>2</sup>, sottolineano come la vera lingua che unisce l'esperienza di lettura, fin dalla prima infanzia, sia la traduzione. Il francese, l'inglese e lo spagnolo, oltre all'italiano, sono le altre lingue grazie alle quali in questa sede vengono esemplificati analoghi processi di riflessione traduttologica.

Apri questo volume Isabel Pascua Febles, esperta di livello internazionale di traduzione della letteratura per l'infanzia e multimodalità, qui tradotta per la prima volta in lingua italiana. Il suo contributo, in primo luogo, illustra l'evoluzione della ricerca nel campo della traduzione della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Se infatti inizialmente gli studi si concentravano principalmente sul testo di partenza, in un secondo momento si è prestata attenzione a vari fattori che influenzano il processo di traduzione, quali l'importanza dei lettori di riferimento, le caratteristiche del genere letterario, le differenze culturali tra il testo di partenza e quello di arrivo e gli obiettivi specifici a seconda del tipo di testo. In seguito, l'articolo affronta la traduzione di testi multimodali mediante l'analisi di un racconto illustrato in cui immagine e parola si intrecciano. Dal momento che anche le immagini descrivono l'azione e possono persino modificare l'interpretazione della lettura, ne viene esaminata l'influenza sul processo traduttivo e sulla *riscrittura* o *traduzione* di tali testi.

Il capitolo di Mirella Piacentini prende le mosse da una ricerca condotta su un corpus di narrativa contemporanea rivolta ad un pubblico di giovani lettrici e lettori, tradotta dal francese all'italiano e tesa ad osservare le strategie traduttive messe in campo nella resa dei culturemi, con l'obiettivo di convalidare l'ipotesi di una svolta *sourcière* nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza. Il persistere di forme di adattamento sottolinea la

<sup>2</sup> Vanno menzionate in questa sede Mara Rizzardi e Elisa Zerbi, studentesse magistrali partecipanti al progetto che, all'interno delle attività di tirocinio curriculare e sotto la supervisione dei curatori di questo volume, hanno tradotto due contributi redatti originalmente in lingua spagnola (capitolo 1 e capitolo 5). Laddove compaia «NdT» ci si riferisce ad esse. Inoltre, il lettore troverà lungo tutto il volume numerose note con indicazione di «traduzione nostra» (dallo spagnolo e dal francese) in corrispondenza di citazioni inserite in testo dalle autrici e dagli autori dei capitoli.

necessità di una rilettura in chiave variazionale di questa nozione, in particolare laddove si configuri come strategia traduttiva adottata nella resa dei culturemi.

Roberta Pederzoli affronta il tema, finora trascurato in ambito critico, della traduzione letteraria per giovani lettrici e lettori dal punto vista dell'inclusività di genere. Nella prima parte, di natura critico-teorica, dopo una breve rassegna degli studi esistenti si discute dell'opportunità di una traduzione più attenta al cosiddetto «linguaggio ampio» e delle strategie che permettono di tradurre utilizzando una scrittura più inclusiva. Successivamente l'articolo propone una rassegna di esempi, relativi alla coppia linguistica francese-italiano, di traduzioni di testi letterari destinati a una gamma molto ampia di fasce d'età, dall'albo illustrato al graphic novel per adolescenti, che adottano varie strategie di scrittura inclusiva, in alcuni casi andando oltre il binarismo di genere. In conclusione, Pederzoli si sofferma sui possibili sviluppi futuri di tale ambito di studio e sulle sue ricadute dal punto di vista della pratica traduttiva.

Valeria Illuminati osserva il diversificato segmento editoriale destinato al pubblico più giovane. In esso convivono una pluralità di generi e tipologie testuali, nonché di pubblici, che, negli ultimi anni ha dato voce ad una produzione sensibile alle tematiche di genere, seppur non senza resistenze e ostilità da parte della società. La traduzione ha svolto un ruolo non secondario per la nascita e lo sviluppo di tale produzione in Italia, permettendo non solo di importare «il meglio» di questa letteratura contemporanea, ma anche di recuperare testi significativi del passato. Il presente studio fotografa la traduzione all'interno della produzione *gender-positive* in Italia a partire dal corpus costituito dalla bibliografia europea dei progetti G-BOOK e G-BOOK2. In particolare, verranno presi in considerazione i testi tradotti in italiano dalle lingue di lavoro del progetto (inglese, francese, spagnolo, ecc.), con un focus specifico sugli scambi con la Francia lungo un'analisi editoriale che restituisce un quadro degli scambi traduttivi all'interno della produzione destinata al pubblico più giovane.

Gloria Bazzocchi ci parla dell'analisi di un manufatto complesso, vale a dire il libro di Paula Bonet, *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end* (2014), la cui articolazione si rifletterà sulla traduzione, di tipo multimodale, e sulle sfide che comporta pubblicare in ambito editoriale un prodotto di questo tipo. In un'epoca di rivoluzione tecnologica e digitale come quella presente, accade sempre più spesso di doversi misurare con incarichi di traduzione di prodotti multimediali in cui vari linguaggi e codici danno vita a un iconotesto che può assumere forme complesse e multiple. Secondo Bazzocchi non si tratta solamente di interpretare un testo scritto in una lingua e cultura di partenza e di riprodurlo in una lingua e cultura di arrivo, bensì di interpretare una pagina in cui la vista non può soffermarsi su un solo oggetto, poiché deve muoversi tra parole, immagini, significati e a volte persino suoni.

Rafael Lozano Miralles ci presenta un articolato percorso editoriale sui testi che antropologizzano la poesia di Federico García Lorca rivolta a un pubblico infantile e giovanile. Nella prima parte vengono verificati alcuni aspetti che riguardano la scelta dei testi da parte degli editori e come si aggancino alla complessa e articolata produzione lorchiana. Nella seconda parte viene analizzata l'operazione editoriale dell'album prodotto da Edi-

torial Kalandraka, *12 poemas de Federico García Lorca / 12 poesie di Federico García Lorca*, illustrato da Gabriel Pacheco, nell'edizione pubblicata nel 2022 sia in spagnolo che in italiano. Nella terza parte si procede a una interpretazione del lavoro di Gabriel Pacheco.

Il capitolo di Raffaella Tonin descrive una delle esperienze di traduzione collettiva realizzatasi all'interno di questo progetto, vale a dire la traduzione dall'italiano allo spagnolo de *Il Signor Dupont* di Alice Keller, realizzatasi in un contesto bilingue e biculturale e in una cornice di apprendimento cooperativo. Il laboratorio qui descritto propone una modalità di interazione che va oltre la consueta dinamica collaborativa tra traduttori, per avvalersi anche dell'apporto di altre figure fondamentali della filiera editoriale quali l'autore, la casa editrice coinvolta nel progetto e soprattutto chi illustra la storia. Ne emerge una pluralità di proposte verbali ed iconiche in una polifonia di voci che si armonizzano tra loro anche grazie alla stretta collaborazione tra madrelingua e apprendenti di una lingua straniera. Infatti, sia l'italiano del testo di partenza che lo spagnolo del testo d'arrivo per tutti i partecipanti rappresentano o la lingua madre o una lingua straniera.

Chiude il volume il capitolo di Marina Maggi che anch'esso narra la realizzazione di un altro laboratorio conclusosi in modo presenziale in Argentina, sia presso la sede della Fundación Alma Mater dell'Università di Bologna a Buenos Aires, sia nella città di Rosario nel settembre del 2023 in un atto aperto alla cittadinanza, come parte delle attività di disseminazione della collaborazione tra il DIT e la UNR. Si tratta della traduzione dell'albo illustrato *Esa cuchara* della scrittrice argentina Sandra Siemens ed illustrato da Bea Lozano, la cui versione italiana è nata in un dialogo tra la componente argentina e quella italiana del gruppo di traduttrici. Questo contributo affronta i rapporti tra la traduzione letteraria e la configurazione della memoria familiare e storica dei migranti, sulla base dell'analisi del ritmo, delle figure poetiche e dell'illustrazione dell'opera.

Raffaella Tonin, Rafael Lozano Miralles e Marina Maggi



---

## CAPITOLO 1

# Sulla traduzione della letteratura per l'infanzia. Analisi di una traduzione multimodale: la correlazione tra testo e immagine<sup>1</sup>

Isabel Pascua Febles - Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### 1. Introduzione

Negli ultimi decenni, gli studi sulla traduzione della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza hanno registrato notevoli progressi, passando dal costituire un settore emergente, negli anni Settanta, a un ambito di ricerca ormai consolidato nel presente. Questa evoluzione si è manifestata attraverso la realizzazione di numerosi convegni, la pubblicazione di articoli in riviste specializzate, di monografie, ecc. In particolar modo, la ricerca si è concentrata sui destinatari della traduzione, sulle differenze culturali tra i testi di partenza e quelli di arrivo, sulla censura in sistemi politici autoritari, su questioni sociali come i nuovi modelli di famiglia, identità e genere, o su problemi specifici legati alla traduzione, come la complessità nel rendere in maniera adeguata la multimodalità, concetto che verrà esaminato in seguito.

La ricerca nel campo della traduzione della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza è stata affrontata da diverse prospettive, a seconda delle funzioni stabilite e degli obiettivi da raggiungere, e si inserisce all'interno di un polisistema culturale letterario che dipende sia dalle caratteristiche del genere stesso, sia dalle norme di comportamento verbale e non verbale di ogni lingua o cultura. Inoltre, è strettamente legata all'evoluzione del concetto generale di traduzione e allo status che occupa in un sistema letterario dinamico, nonché in una situazione comunicativa storico-sociale soggetta al cambiamento. Per tutte queste ragioni, l'attività di traduzione della letteratura per l'infanzia non può essere studiata in maniera isolata.

Nel presente articolo non si presenterà, per ovvie ragioni di spazio, l'evoluzione delle riflessioni più autorevoli in merito alla ricerca nell'ambito della traduzione della letteratura per l'infanzia, già presente in precedenti pubblicazioni (Pascua, 2016; Marcelo e Pascua, 2022). L'obiettivo principale di questo contributo consiste principalmente nell'analizzare i fattori e le caratteristiche che influenzano il processo di traduzione, ripercorrendo, allo stesso tempo, l'evoluzione dell'attività di ricerca condotta da chi scrive

<sup>1</sup> Hanno tradotto questo contributo dallo spagnolo Mara Rizzardi ed Elisa Zerbi, laureande del CdS Magistrale in Specialized Translation all'interno delle attività di tirocinio curriculare, sotto la supervisione dei curatori di questo volume. Laddove compaia «NdT» ci si riferisce ad esse.

in questo campo. In un secondo momento, si affronterà il tema della traduzione di testi multimodali, avvalendosi anche dell'analisi di un racconto illustrato.

## 2. Caratteristiche della traduzione per l'infanzia

Quando si traduce, si deve fare i conti con alcuni elementi specifici del genere letterario. Le sfide non sono le stesse quando si traduce per bambine e bambini rispetto a quando si traduce per adulti, in quanto le caratteristiche linguistiche variano. Oltre a ciò, bisogna tenere presente la peculiarità di questa categoria di lettori e lettrici, dato che, nonostante si traduca per un pubblico giovane, ci sono alle spalle genitori che acquistano i libri, insegnanti che li consigliano, bibliotecari, editori con le loro regole di mercato, i loro ruoli didattici e gli atteggiamenti paternalistici, per non parlare delle censure esterne o forme di autocensura (Pascua, 2011). Esistono anche altri elementi fondamentali da considerare, come l'attenzione al bambino-lettore, l'attendibilità e gli obiettivi del testo di arrivo (TA), nonché il rispetto delle convenzioni testuali nella lingua di arrivo. Poiché la traduzione è un atto comunicativo, è fondamentale che la lettura del testo sia naturale, credibile e scorrevole. Dal punto di vista sintattico, chi legge non deve mai percepire che il testo è una traduzione.

Oltre ai fattori testuali sopramenzionati, vi sono altri elementi da tenere presenti nella letteratura per l'infanzia, soprattutto se si riflette sul fatto che essa si sviluppa in un contesto socio-culturale nuovo che talvolta richiede adattamenti, integrazioni o spiegazioni. All'inizio del XXI secolo, gli studi sulla traduzione hanno ampliato la propria prospettiva includendo le scienze della comunicazione come nuova area di ricerca, determinando un cambiamento significativo di approccio. I lettori delle traduzioni appartengono a una società e a una cultura caratterizzate da tradizioni, valori e credenze propri; dunque, la traduzione non va studiata semplicemente come un'attività interlinguistica, bensì come un processo interculturale. Questa prospettiva ha portato all'approfondimento degli studi sui *referimenti culturali* o *culturemi*, che hanno costituito un importante argomento di dibattito in numerosi convegni e saggi scientifici (Pascua, 2003, 2006).

Il dilemma della traduzione dei *culturemi* risiede nel fatto che possono essere considerati elementi estranei nel testo di arrivo, creando ostacoli alla comprensione. Secondo le teorie di Venuti (1995), quando ci si confronta con un testo di partenza (TP) che contiene riferimenti culturali, il traduttore ha due opzioni: avvicinare il lettore di arrivo al TP (straniamento) o adattare il TP alla lingua e alla cultura di arrivo (addomesticamento). Di conseguenza, si possono distinguere due gruppi di traduttori: coloro che vedono la traduzione come un ponte tra le culture (Marcelo, 2007), cogliendo l'opportunità di avvicinare i giovani lettori a culture diverse, e ciò si riflette in una traduzione *foreignizing* o *straniante*, e coloro che considerano i riferimenti culturali come problematici ed estranei alla comprensione dei testi, e quindi preferiscono una strategia *addomesticante*, sostituendo i riferimenti originali con quelli della cultura di arrivo.

Alcuni traduttori sostengono che l'inclusione di riferimenti culturali in una traduzione esotizzante può portare a interpretazioni errate. Tuttavia, questo non è sempre così, poiché solo attraverso specifiche ricerche sul campo è possibile giungere a conclusioni concrete riguardo al modo in cui tali riferimenti influenzino l'accettabilità e la comprensione del TA. In questo contesto, Cámara e Faber (2014) hanno condotto uno studio in cui hanno analizzato la ricezione di testi stranianti e addomesticanti, fornendo risultati obiettivi sull'*accettabilità* dei testi di arrivo che includevano riferimenti culturali: «[...] en la mayoría la comprensión y motivación fueron mayores en el caso de los niños que leyeron la traducción domesticante» (2014, 315)<sup>2</sup>, sebbene segnalino anche che la maggior parte dei bambini ha apprezzato la storia esotizzante. Da ciò si può dedurre che una traduzione straniante potrebbe garantire un maggiore intrattenimento, anche se la scelta di adottare tale approccio deve comunque seguire le considerazioni appena esposte.

Le dicotomie menzionate, così come il poter scegliere tra diverse strategie traduttive, hanno fatto emergere un altro aspetto significativo nel campo della traduzione: la questione della paternità della traduzione e l'idea di visibilità o invisibilità del traduttore. Tradizionalmente, l'autore dell'opera originale e l'illustratore venivano considerati come unici detentori dell'autorialità, mentre il traduttore rimaneva invisibile. Tuttavia, il traduttore crea un nuovo testo che funziona in una cultura diversa e può pertanto essere considerato coautore o persino *autore* della traduzione stessa. È innegabile che nel contesto sociale esistano norme e regole imposte dagli attori coinvolti nel processo di traduzione che possono influenzare il traduttore. Resta comunque il fatto che il traduttore ha la possibilità di adottare una posizione critica nei confronti delle istituzioni coinvolte, negoziando con il committente o l'editore. Il traduttore non deve nascondersi dietro l'autore, ma deve rendersi *visibile* (Pascua, 1999). Deve partecipare a quel dialogo a cui alludeva Oittinen (2005), cercando un equilibrio tra la sua identità come traduttore e quella dell'autore del testo di partenza. Un equilibrio tra il suo ruolo di traduttore e quello del bambino-lettore, tra sé stesso come adulto con tutto il suo bagaglio di esperienze adulte e infantili, la sua esperienza da lettore e l'intero suo mondo interiore e anteriore. Tuttavia, qualsiasi modifica apportata non deve essere arbitraria, ma motivata da ragioni comunicative. L'essere visibili potrebbe essere interpretato come una forma di intervento sul testo, ma rappresenta anche una responsabilità in chi traduce. Alcuni ricercatori sono ancora restii ad accettare questi concetti perché implicano un certo potere e una certa *creatività* da parte del traduttore (Pascua, 2010, 2015). Per chi scrive, invece, si tratta di concetti chiari, ma spesso ci chiediamo fino a che punto si può intervenire, adattare, ecc., ci chiediamo dove si trovi il confine e quali siano i limiti di ciò che si considera accettabile: questo è ciò che abbiamo denominiamo *etica* del traduttore. Non è un compito facile, ma è una sfida che va affrontata ogni qualvolta si traduce un determinato racconto in una situazione comunicativa specifica e diversa. Come spesso si afferma, i testi sono aperti

<sup>2</sup> «[...] nella maggioranza dei casi, la comprensione e la motivazione sono state maggiori nel gruppo di bambini che hanno letto la traduzione addomesticante» (NdT).

all'interpretazione, ma non alla *sovrainterpretazione*; nel processo di traduzione, non si può evitare la soggettività, ma non si deve nemmeno imporla.

Tutti questi presupposti teorici hanno indirizzato le nostre ricerche verso il binomio etica-traduzione. Questo approccio etico ha suscitato interesse verso i fattori ideologici e socioculturali che possono influenzare il lavoro di chi traduce. È innegabile che i fattori sociali influenzino tutte le forme d'arte, compresa la letteratura per l'infanzia che, sia come opera originale che come traduzione, non si sviluppa in un contesto astratto bensì in uno specifico e reale, la qual cosa influenza la scelta dei testi da tradurre, rendendo la traduzione un *atto sociale*, come emerge dalle oltre venti pubblicazioni curate dal gruppo di ricerca a cui chi scrive appartiene. Attraverso queste pubblicazioni – incentrate su tematiche quali le migrazioni, l'identità, le questioni di genere, i nuovi ruoli della donna, le nuove dinamiche familiari, ecc. – si è potuta apprezzare la complessità di tradurre i riferimenti culturali, ciò che rende i traduttori dei veri e propri *mediatori interculturali*.

Non si possono ignorare l'attualissimo e dibattuto contesto storico rappresentato dal movimento femminista *Me Too* e le numerose ricerche condotte sul genere, sulle donne indipendenti e sui loro nuovi ruoli. L'impegno etico ha portato numerose ricercatrici, tra le quali G. Bazzocchi, R. Tonin, L. Lorenzo, C. García de Toro, G. Marcelo, C. Travalia, J. Lee, J. Zitawi e l'autrice di questo articolo ad affrontare la sfida di pubblicare uno studio che indaga proprio la diversità culturale di genere e gli stereotipi sessisti presenti nei film d'animazione, andando a verificare se il movimento *Me Too* degli ultimi anni avesse prodotto cambiamenti nell'ambito specifico dei film d'animazione Disney (Pascua *et al.*, 2020).

Per concludere questa breve esposizione sull'evoluzione della ricerca, si presenterà ora il tema della traduzione di testi *multimodali* nel contesto della letteratura per l'infanzia. In questa sezione, ci si concentrerà sull'importanza del rapporto e del dialogo tra immagine e testo. L'approccio teorico presentato si basa sull'ultimo lavoro di Marcelo e Pascua (2022).

### 3. Traduzione dei testi multimodali per l'infanzia

Nel mondo attuale, nel quale l'immagine ha un'enorme influenza, il messaggio visivo e quello verbale sono destinati a interagire tra loro. Le illustrazioni arricchiscono i personaggi e l'azione del testo e, non di rado, durante la lettura o il processo traduttivo, è possibile percepire come le immagini riescano a interagire col lettore, raccontando qualcosa sull'azione stessa, condizionando così la *risrittura* o la traduzione del testo.

Le immagini hanno sicuramente influenzato il campo accademico della traduzione, essendo esse parte integrante della quotidianità di ognuno. Questa influenza si è manifestata anche nello studio della traduzione di testi audiovisivi, come dimostrato dalle numerose ricerche condotte in questo ambito. Secondo quanto riportato da Nikolajeva e Scott (2001), uno degli aspetti chiave di questa area di studio riguarda i testi multimodali,



che si basano su diverse *modalità, mezzi o fonti semiotiche* (immagine, suono, gesto, parola, ecc.) per costruire il significato complessivo di un testo. Serafini (2012, 3) lo definisce come «a text that draws on a variety or multiplicity of modes, for example painting, photography, written languages, diagrams and visual design elements». Per uno studio più approfondito sulla traduzione multimodale, si rimanda al volume coordinato da Martín e Marcelo (2021).

Negli maggior parte degli studi sulla traduzione di testi per l'infanzia, l'approccio tradizionale è stato quello di condurre analisi comparativo-contrastive e descrittive tra il *linguaggio verbale* del TP e quello del TA, al fine di giustificare le strategie e le decisioni prese dal traduttore nella versione tradotta. Negli ultimi tempi, invece, sono numerosi gli studi volti a esaminare l'impatto reciproco tra i due mezzi di espressione. Tali ricerche cercano di comprendere se le illustrazioni possano modificare o arricchire il testo quando viene tradotto in una nuova lingua e, al contempo, di verificare l'influenza delle illustrazioni sul processo di lettura. Pertanto, nel corso dell'ultimo decennio, si è registrato un incremento delle ricerche incentrate sul *dialogo testo-immagine*.

Gli studi presentati non dovrebbero apparire come una novità, poiché l'uso di testi e immagini in combinazione è sempre stato presente negli albi illustrati. Secondo quanto affermato da Oittinen (2018), «picturebook is a multimodal entity formed by the verbal, the visual and the oral element. You cannot exclude any part of it without losing the general idea» (in Oittinen, Ketola, Garavini, 2018, 2). Sipe (1998, 98-99) ha definito l'interazione tra testo e immagine come *sinergica*, in quanto insieme producono un'entità nuova e maggiore rispetto a quanto potrebbero fare separatamente.

La ricerca sul testo scritto e sull'immagine, così come sul rapporto o sull'influenza di una modalità sull'altra, ha portato a un cambiamento significativo nel modo in cui viene percepita l'immagine: non è più considerata qualcosa di secondario, ma è diventata imprescindibile. Di conseguenza, gli illustratori e la loro presenza sulle copertine dei vari racconti hanno acquisito un'importanza fondamentale. Secondo Oittinen, l'illustrazione nei testi per l'infanzia è sempre stata uno strumento interpretativo: è più immediata e rimane impressa anche dopo aver sfogliato le pagine. I suoi approcci e i suoi studi hanno influenzato altri ricercatori che hanno cominciato a concentrarsi sulla traduzione sotto questa prospettiva.

Nel loro libro più recente, Oittinen, Ketola e Garavini (2018) hanno fornito una nuova e interessante definizione di albo illustrato o *picturebook*, che ha avuto un impatto significativo nel campo della *multimodalità*. Le autrici hanno ampliato le quattro categorie di Bosch Andreu aggiungendone altre due (Ivi, 29). Definiscono l'albo illustrato da sei prospettive: come immagine e testo, come tipo di libro, come opera d'arte, come una sequenza e, in aggiunta a queste quattro, come opere per un doppio destinatario e come opere con effetti diversi sul pubblico. Per quanto riguarda il rapporto tra il mezzo verbale e quello visivo, le autrici sostengono che le storie degli albi illustrati si sviluppano attraverso l'interazione di due modelli distinti, ovvero parole e immagini, le quali trasmettono informazioni utilizzando mezzi totalmente diversi. Sollevano quindi diverse domande, tra cui: come viene trattata l'informazione visiva nel processo di traduzione? (What is

done?); quali strategie adotta il traduttore per gestire questi elementi? (How is it done?); quali sono le motivazioni dietro le scelte di tali modifiche? (Why is it done?) (Ivi, 14-16).

Le autrici hanno condotto studi separati su questa relazione. Ad esempio, Ketola (2017, 2018) ha suddiviso l'*analisi multimodale* in diverse fasi. Nella prima fase, si è focalizzata sull'analisi e il confronto della componente verbale tra TP e TA. Successivamente, nella seconda fase, ha comparato gli aspetti verbali e visivi. Nella terza fase, ha esaminato le seguenti questioni: cosa viene presentato solo in forma verbale, cosa viene presentato solo in forma visiva e cosa viene presentato in misura uguale in entrambi i mezzi. Ha inoltre indagato l'esistenza di differenze tra il canale visivo e quello verbale. Infine, ha individuato quali elementi possono cambiare o hanno cambiato il loro significato quando si combinano le due modalità.

Sulla base del lavoro di Ketola, si propone di seguito e in forma semplificata un'analisi comparativo-contrastiva per fasi al fine di rispondere alle domande sollevate nel paragrafo precedente. In primo luogo, si confronteranno le componenti verbali del testo di partenza e di quello di arrivo per comprovarne il grado di accettabilità; successivamente, si verificherà se le illustrazioni nell'originale e nella traduzione siano identiche; di seguito si raffronteranno le componenti verbali con quelle visive; infine, si osserverà se la sinergia intermediale ha avuto un effetto reale sulle strategie e sulle decisioni del traduttore.

#### 4. Analisi didattica di una traduzione multimodale

Terminata l'esposizione della linea di ricerca nella quale ci inseriamo, di seguito riporteremo un esempio pratico dell'influenza e del dialogo tra immagine e testo in traduzione, al fine di verificare l'effetto che le illustrazioni possono avere sul mezzo verbale, appurando se possono addirittura cambiare l'interpretazione della lettura dell'albo illustrato. L'esempio si basa su un'esperienza reale condotta con gli studenti dei corsi di Laurea in Traduzione delle Università di Las Palmas de Gran Canaria e del Corso di Studi in Mediazione Linguistica Interculturale dell'Università di Bologna (Campus di Forlì) e denominata «Analisi della traduzione dall'inglese allo spagnolo di un albo illustrato». Per analizzare il rapporto tra immagine e testo si è scelto *The Paper Bag Princess* (1980), dello scrittore canadese Robert Munsch e dell'illustratore Michael Martchenko, il quale ha collaborato in quasi tutte le opere illustrate dell'autore. La traduzione in spagnolo dello stesso è stata realizzata da Shirley Langer e si intitola *La princesa vestida con una bolsa de papel* (1992)<sup>3</sup>.

La protagonista di questa storia è Elizabeth, una principessa prossima al matrimonio con un principe la cui vita prende una svolta inaspettata: un giorno, all'interno del castello dove vive, compare il tipico drago delle favole per l'infanzia il quale, con il suo potente

<sup>3</sup> Sfortunatamente, non è stato possibile includere le immagini degli esempi, poiché la casa editrice che detiene i diritti d'autore non ne ha autorizzato l'uso.

soffio di fuoco, brucia ogni cosa, compresi i meravigliosi abiti della principessa. Inoltre, il drago rapisce il principe, trascinandolo in una spaventosa grotta, mentre Elizabeth si ritrova sola. La novità introdotta da questa storia è il chiaro messaggio femminista. Elizabeth, coraggiosa e determinata, non si arrende. Decide di intraprendere un pericoloso viaggio per salvare il principe e, invece di affidarsi alla violenza, con spade, cavalli o frecce, la principessa utilizza il suo ingegno e una serie di trucchi, mostrando un certo grado di autodeterminazione ed emancipazione della donna. Alla fine della storia, la principessa, con la sua acuta intelligenza, riesce a salvare il principe dalle grinfie del drago. Tuttavia, la sorpresa arriva quando il principe respinge Elizabeth a causa del suo aspetto trasandato e del suo abito di carta bruciata, l'unico indumento che era riuscita a trovare dopo l'attacco del drago al castello. Il finale, come vedremo di seguito, è ugualmente sorprendente.

L'obiettivo principale dell'esperienza era offrire una traduzione alternativa dopo aver letto e ascoltato non solo il messaggio del testo scritto, ma anche l'impatto emotivo delle illustrazioni nel TP. Il TP è stato confrontato con il TA1 in spagnolo (pubblicato in Canada) poiché si riteneva che la carica semantica delle illustrazioni non fosse stata sfruttata appieno. Le fasi dell'analisi sono state le seguenti: inizialmente si sono confrontati il testo inglese (TP) e il testo spagnolo (TA1) senza tener conto delle immagini, allo scopo di evidenziarne le problematiche e proporre una nuova traduzione (TA2); in un secondo momento si è verificato se le illustrazioni nell'originale e nella traduzione fossero identiche; nella terza fase si è passati a confrontare le componenti verbali con quelle visive; infine, nell'ultima fase è stato presentato il testo originale inglese con le immagini per proporre una traduzione finale (TA2). È importante sottolineare che l'obiettivo non era quello di confrontare TP e TA, ma di esaminare la relazione tra testo e immagine, l'effetto delle illustrazioni sul TA e verificare se le immagini avessero in qualche modo influenzato la proposta di traduzione finale (TA2). Di seguito sono riportati gli esempi più significativi di dialogo o mancanza dello stesso tra testo e immagine e, in nota, una traduzione italiana degli esempi commentati per una maggior fruibilità dell'esperienza traduttiva.

### Esempio 1.

Questo esempio mostra la seconda sequenza del libro, ovvero ciò che accade dopo la comparsa del drago, l'incendio, il rapimento del principe e la situazione in cui si trova Elizabeth, ormai sola.

TP: Elizabeth decided to chase the dragon and get Ronald back. She looked all over for something to wear but the only thing she could find that was not burnt was a paper bag. So she put on the paper bag and followed the dragon.

TA1: Elizabeth decidió perseguir al dragón y rescatar a Ronaldo. Buscó por todas partes algo que vestir pero lo único que se había salvado del fuego era una bolsa de papel. Se vistió con ella y persiguió al dragón<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> «Elizabeth decise di inseguire il drago e di liberare Ronald. Cercò ovunque qualcosa da indossare ma l'unica cosa che si era salvata dal fuoco era una borsa di carta. Si vesti con quella e inseguì il drago» (NdT).

In questo primo esempio di dialogo testo-illustrazione, la traduzione è molto vicina all'originale, ma non viene presa in considerazione né tantomeno espressa la rabbia della principessa, che è molto visibile nell'illustrazione e che aiuterebbe la traduzione, la logica del testo e la lettura della storia. È stata quindi proposta la seguente versione:

TA2: Elizabeth *se enfadó mucho* y decidió perseguir al dragón *para* rescatar a Ronald. Buscó *algo que ponerse*, pero lo único que se había salvado del fuego era una bolsa de papel. Así que, *se la puso* y persiguió al dragón<sup>5</sup>.

Nel corso del racconto, Elizabeth, che come già anticipato si distingue per la sua intelligenza, interroga il drago sulle sue capacità di incendiare foreste con il suo fuoco e di compiere giri intorno al mondo in pochi istanti. Per stancarlo, lo lusinga e lo incoraggia a intraprendere azioni estenuanti. Così facendo, lo fa crollare esausto a terra, permettendole di penetrare nel castello. Verranno ora analizzate le ultime due pagine del racconto, insieme ai relativi testi che accompagnano ogni immagine:

### Esempio 2.

TP: Elizabeth walked right over the dragon and opened the door to the cave. There was Prince Ronald.

TA1: Elizabeth, caminó por sobre el dragón y abrió la puerta de la cueva. Allí encontró al príncipe Ronaldo<sup>6</sup>.

In questo esempio, oltre a un errore grammaticale in lingua spagnola, ovvero la presenza innecessaria della preposizione *por*, mancano espressività ed emozione. Inoltre, non vi è dialogo con l'immagine. Si racconta qualcosa che non si vede e ciò che è evidente non viene esplicitato. La proposta di seguito riportata predilige il dialogo immagine-testo.

TA2: Elizabeth, *al ver a Ronald, se alejó del dragón*, abrió la puerta de la cueva y *encontró* al príncipe Ronald<sup>7</sup>!

### Esempio 3.

In questo caso, la traduzione è coerente con l'immagine, ma viene comunque riportata al fine di una migliore comprensione dell'esempio che segue.

TP: He looked at her and said, «Elizabeth, are you a mess! You smell like ashes, your hair is all tangled and you are wearing a dirty old paper bag. Come back when you're dressed like a real princess».

<sup>5</sup> «Elizabeth si arrabbiò molto e decise di inseguire il drago per liberare Ronald. Cercò qualcosa da indossare, ma l'unica cosa che si era salvata dal fuoco era una borsa di carta. Così se la mise e inseguì il drago» (NdT).

<sup>6</sup> «Elizabeth, camminò sopra il drago e aprì la porta della grotta. Lì trovò il principe Ronald» (NdT).

<sup>7</sup> «Elizabeth, vedendo Ronald, si allontanò dal drago, aprì la porta della grotta e trovò il principe Ronald!» (NdT).

TA1: El la miró y le dijo: — ¡Oh Elizabeth, estás hecha un desastre! Hueles a cenizas, tu pelo está todo enredado y estás vestida con una bolsa de papel sucia y vieja. Vuelve cuando estés vestida como una verdadera princesa<sup>8</sup>.

Nell'immagine corrispondente, è evidente dall'espressione di Elizabeth come non abbia gradito l'accoglienza del principe Ronald. Da qui la sua risposta molto chiara nell'ultimo esempio.

#### Esempio 4.

TP: «Ronald» said Elizabeth, «your clothes are really pretty and your hair is very neat, you look like a real prince, but you are a bum». They didn't get married after all.

TA1: Mira Ronaldo, –le dijo Elizabeth– tu ropa es realmente bonita y estás peinado a la perfección. Te ves como un verdadero príncipe, pero ¿sabes una cosa?, eres un inútil. Y al final del cuento, no se casaron<sup>9</sup>.

La traduzione della conclusione del racconto è un calco dell'originale, per cui le espressioni utilizzate appaiono innaturali e non rispecchiano l'illustrazione. Il TA1 si discosta dalle convenzioni testuali, linguistiche e culturali dei racconti scritti in lingua spagnola. Dopo aver considerato varie opzioni, si riporta la versione definitiva:

TA2: Mira Ronald, –le dijo Elizabeth– tu ropa es muy bonita, estás bien peinado y pareces un príncipe, pero ¿sabes una cosa?, ¡eres un tonto presumido!

Entonces, Elizabeth se dio media vuelta ¡y se fue muy contenta! ¡Y colorín colorado, al final no se casaron<sup>10</sup>!

Secondo la nostra opinione, la traduzione edita in spagnolo (TA1) si caratterizza per la sua estrema piattezza, poiché priva di emozioni e inespressiva. Ciò crea una contraddizione tra le immagini e le parole. Sebbene il TA1 sia fedele al testo originale, non riesce a interagire con le illustrazioni, trascurando così l'intensità della loro carica semantica. L'impressione è che sia stata effettuata una semplice traduzione del testo, senza considerare il dialogo tra l'elemento verbale e quello visivo. Nelle immagini Elizabeth si mostra molto più espressiva: arrabbiata, arguta e soddisfatta nel riuscire a ingannare il drago, ma sorpresa e irritata dalle parole che le rivolge il principe. Alla fine, esulta di gioia, se ne va e si libera dal principe, che ha giudicato solo il suo aspetto esteriore. Nessuno di questi elementi viene espresso nel TA1, motivo per cui sarebbe necessaria una riscrittura da

<sup>8</sup> «Lui la guardò e le disse: – ¡Oh Elizabeth, sei un disastro! Puzzi di cenere, i tuoi capelli sono tutti arruffati e sei vestita con una borsa di carta sporca e vecchia. Torna quando ti sarai vestita come una vera principessa» (NdT).

<sup>9</sup> «Guarda Ronald, – gli disse Elizabeth – i tuoi abiti sono veramente belli e sei pettinato alla perfezione. Ti vedi come un perfetto principe, ma sai una cosa? Sei un inutile. E alla fine della storia non si sposarono» (NdT).

<sup>10</sup> «Guarda Ronald, – gli disse Elizabeth – i tuoi abiti sono veramente belli, sei ben pettinato e sembri un principe ma, sai una cosa? Sei un cretino presuntuoso! Allora, Elizabeth si girò e se ne andò contenta! E alla fine della storia non si sposarono» (NdT).

parte del lettore o del traduttore. Quindi, in conformità con le convenzioni linguistiche e culturali della lingua spagnola, è stata fatta la scelta di rendere *visibile* l'intervento del traduttore e di offrire una *riscrittura* in sintonia con le immagini. Nel TA2 si sono privilegiate l'accettabilità e la spontaneità tramite espressioni credibili, un racconto vivace e l'obiettivo di puntare su un certo *empowerment* femminile.

## 5. Considerazioni finali

Rispetto alla questione della *multimodalità*, presente nei testi illustrati per l'infanzia, siamo d'accordo con coloro che considerano essenziale la simbiosi tra immagine e parola scritta, al fine di essere in perfetta armonia e di favorire l'interazione tra la storia del racconto e la bambina o il bambino che legge, sia nei TP sia nei TA. Condividiamo anche l'idea che la presentazione combinata di immagini e testo lasci un'impronta più forte e duratura sul lettore rispetto al solo testo scritto. Di conseguenza, tradurre la multimodalità permette di fornire una resa più completa ed esaustiva, sfruttando appieno il potenziale delle illustrazioni senza snaturare l'opera originale.

È importante ricordare che, tramite la traduzione, il traduttore agisce come un autore, fornendo una voce nuova nella cultura di arrivo e cercando di far sì che il lettore bambino si identifichi con i personaggi dei racconti. È anche una questione di atteggiamento e di *etica*, come discusso in precedenza. Non c'è dubbio che tradurre per i bambini richieda rigore, ma anche passione per ciò che si fa. La traduzione per questo pubblico così speciale, per questo *super destinatario*, è un percorso a ostacoli che bisogna essere in grado di percorrere; tuttavia, vale la pena provare a creare un dialogo *visibile* tra il bambino di un tempo – che si cela dietro a chi traduce – e i bambini di oggi, coloro che leggono ciò che il traduttore adulto traduce.

La ricerca sulla traduzione di racconti multimodali ha un futuro promettente e per questo è opportuno concentrarsi su temi attuali e stimolanti: storie postmoderne, eccentriche e divertenti; fumetti che rappresentano alleati motivanti e di rilievo; collage, graphic novel, videogiochi, ecc., tutti ambiti che possono contribuire a completare il mosaico degli studi sulla traduzione della letteratura per l'infanzia. Solo attraverso l'aumento di questi studi e l'inclusione di ulteriori ricerche si potrà abbandonare finalmente la periferia del sistema letterario e accademico per incamminarci verso una *meravigliosa storia interminabile*.

## Bibliografia

Cámara Elvira, Faber Pamela, 2014, *Distintos enfoques al traducir y su efecto en el receptor*, in «Revista Española de Lingüística Aplicada», 27 (2), 297-322.

- Ketola Anne, 2017, *Libros ilustrados como textos de partida multimodales. El análisis contrastivo como herramienta para mostrar la interacción imagen-texto*, in «Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades», 6 (12), 49-60, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2333/2425>, ultimo acceso 1 agosto 2022.
- Marcelo Winitzer Gisela, 2007, *La traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*, Frankfurt, Peter Lang.
- Marcelo Winitzer Gisela, Pascua Febles Isabel, 2022, *Perspectiva histórica de los estudios de la traducción de la literatura para niños y jóvenes*, in «MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación», 14, 53-86, <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/6571>, ultimo acceso 2 agosto 2022.
- Martín Celia, Marcelo Winitzer Gisela, eds., 2021, *En más de un sentido: Multimodalidad y construcción de significados en traducción e interpretación*, Las Palmas Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica Universidad de Las Palmas de G.C., Tibón V.3.
- Munsch Robert, 1980, *The Paper Bag Princess*, Toronto, Annick Press.
- Munsch Robert, 2002, *La princesa vestida con una bolsa de papel*, Toronto, Annick Press. Tr. sp. Shirley Langer.
- Nikolajeva Maria, Scott Carol, 2001, *How picturebooks work*. New York/ London, Garland Publishing.
- Oittinen Riitta, 2005, *Traducir para niños, [Translating for Children]*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de G.C., Tr. sp. Isabel Pascua Febles e Gisela Marcelo Winitzer.
- Oittinen Riitta, Ketola Anne, Garavini Melissa, 2018, *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*, New York/London, Routledge.
- Pascua Febles Isabel, Bravo Sonia, 1999, *El traductor: intermediario visible*, in «Anovar-Anosar. Estudios de traducción e interpretación», 5 (3), 163-169.
- Pascua Febles Isabel, 2003, *Translation and Intercultural Education*, in «Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», 48, (1-2), 276-284.
- Pascua Febles Isabel, 2006, *Translating cultural references. The language of young people in literary texts*, in Van Coillie Jan, Verschueren Walter, eds., *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester, St. Jerome Publishing, 111-121.
- Pascua Febles Isabel, 2010, *Translating for Children: The Translator's Voice and Power* in Di Giovanni Elena, Elefante Chiara, Roberta Pederzoli, edited by, *Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, Berna, Peter Lang, 161-170.
- Pascua Febles Isabel, 2011, *Traducción y censura. La literatura para niños y jóvenes en la época franquista*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica Universidad de Las Palmas de G.C.
- Pascua Febles Isabel, 2015, *Ética y traducción social. La traducción de nuevos modelos literarios para niños*, in Bazzocchi Gloria, Tonin Raffaella, a cura di, *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press, 35-55.
- Pascua Febles Isabel, 2016, *Traducción de la literatura para niños en España. Evolución y tendencias en investigación*, in Galanes Santos Iolanda et al., eds., *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*, Granada, Comares.

- Pascua Febles Isabel, ed., 2020, *Traducción y género en el cine de animación. Un diálogo alrededor del mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica Universidad de Las Palmas de G.C., Tíbon V.1.
- Serafini Frank, 2012, *Designing Elements of Picturebooks: Interpreting Visual Images and Design Elements of Contemporary Picturebooks* in «The Connecticut Reading Association Journal», 1 (1), 3-8.
- Sipe Lawrence, 1998, *How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships* in «Children's Literature in Education», 29 (2), 97-108.
- Venuti Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, London, Routledge.



## CAPITOLO 2

# Per una rilettura variazionale della nozione di adattamento nella traduzione dei culturemi

Mirella Piacentini - Università di Padova

### 1. I culturemi nella riflessione traduttologica

Il *cultural turn* che si compie negli anni '80 del secolo scorso ridefinisce il concetto di cultura e le attribuisce un ruolo fondamentale nell'approccio traduttivo<sup>1</sup>. Ne consegue, per chi traduce, la necessità di assicurare una competenza culturale di pari livello rispetto all'imprescindibile competenza linguistica, che qualsiasi traduttore deve possedere<sup>2</sup>. In effetti, solo una conoscenza approfondita della cultura da cui emana il testo fonte consente a chi traduce di riconoscere ed interpretare quegli elementi che, disseminati nella narrazione, la ancorano al contesto culturale emittente, facendosi portatori non solo di quel «colore locale» che ritorna nelle varie definizioni del concetto di culturema<sup>3</sup>, ma di un bagaglio di connotazioni, spesso implicite e variabili. Nel sottolineare la carica connotativa emotiva propria dei culturemi, Wecksteen-Quinio (2019, 52) ne evidenzia la duplice variabilità, sull'asse diacronico e sincronico: se la carica connotativa si attualizza entro un'epoca ed un contesto definiti, questa attualizzazione risente della soggettività connotata alla traduzione stessa. Dall'interpretazione che darà il traduttore – un'interpretazione che suppone un sapere enciclopedico-culturale che valica la competenza puramente lessicale, oltretutto la necessità di saper selezionare i tratti connotativi pertinenti al contesto, escludendone altri<sup>4</sup> – dipenderanno le scelte strategiche che verranno messe in atto per

<sup>1</sup> Va ricordato che nella riflessione traduttologica prodotta anteriormente a questa data non mancano considerazioni sulle criticità insite nel trasferimento degli elementi culturospecifici in traduzione.

<sup>2</sup> «The concept of culture as a totality of knowledge, proficiency and perception is fundamental in our approach to translation. If language is an integral part of culture, the translator needs not only proficiency in two languages; he must also be at home in two cultures. In other words, he must be bilingual and bicultural (see Vermeer 1896)», (Snell-Hornby, 1995 [1988], 42).

<sup>3</sup> I semiologi bulgari Vlahov e Florin, che alla resa dei realia dedicano un volume (1986), li definiscono come «parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico» (citati in Osimo, 2014, 64). Quanto a Newmark, lo studioso li definisce «cultural words», ovvero «token words which first adds local colour to any description of their country of origin» (1988, 95).

<sup>4</sup> Tra le molteplici connotazioni di un elemento culturalmente specifico, il traduttore dovrà operare una scelta lasciandosi guidare dalla pertinenza del tratto selezionato in relazione allo specifico contesto discorsivo; se ne deduce che gli altri tratti rimarranno «in filigrana» e che uno stesso termine potrà portare a soluzioni traduttive differenti (Wecksteen-Quinio, 2019, 60).

colmare il divario generato, in traduzione, dalla presenza di questi elementi. Proprio perché saldamente ancorati alla cultura di partenza, i *realia* possono non avere corrispettivi diretti nella lingua-cultura di arrivo; e se da un lato questa asimmetria apre nuovi orizzonti culturali, esponendo il lettore alla ricchezza della diversità, in un testo tradotto questa esposizione viene essenzialmente a dipendere dalle strategie che il traduttore seleziona e attua per traghettare questi elementi nel contesto culturale di arrivo.

La riflessione traduttologica ha prodotto diversi paradigmi strategici entro i quali sono stati collocati metodi e tecniche di traduzione<sup>5</sup>. I tentativi di sistematizzazione delle diverse strategie ricalcano la storica opposizione tra le due tendenze opposte, variamente denominate, che costringerebbero chi traduce, per dirla con la celebre formula di Schleiermacher, ad avvicinare il lettore all'autore o, viceversa, l'autore al lettore<sup>6</sup>. Preme ricordare sin da ora, tuttavia, che la pratica traduttiva ci insegna, per dirla con Eco (2003), che tradurre si risolve in un atto di costante negoziazione, da operarsi ad ogni passo del processo traduttivo<sup>7</sup>. Aggiungiamo che difficilmente, a monte di questo processo, chi traduce sceglie consapevolmente di rimanere saldamente ancorato ad uno dei due grandi approcci teorizzati. Vale anche la pena di ricordare che quando Ladmiral (1983, 23) torna sui due termini *sourcier* e *cibliste*, da lui conati e in seguito comunemente utilizzati in traduttologia in senso aggettivale per definire due approcci contrapposti, lo studioso li identifica come «deux modes de fidélités possibles», e ci ricorda che qualsiasi traduzione esiste sempre «dans la tension entre ces deux exigences, nécessaires et contradictoires qui la définissent» (*Ibid.*)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Per lo studio del nostro corpus, ci siamo ispirati alla nozione di «paradigma culturale» di Michel Ballard (2001), adottando la terminologia e le partizioni tassonomiche dello studioso (Ballard, 2003, 2004, 2006).

<sup>6</sup> «O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore» (Schleiermacher in Nergaard, 1993, 153). Secondo Schleiermacher, una volta imboccata una delle due vie, il traduttore dovrà percorrerla fino in fondo («Le due vie sono talmente diverse che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo con il maggior rigore possibile; dal tentativo di percorrerle entrambe contemporaneamente non ci si possono attendere che risultati estremamente incerti, con il rischio di smarrire completamente sia lo scrittore sia il lettore», *Ibid.*)

<sup>7</sup> Ritornando, nelle pagine conclusive del suo saggio, sull'annoso concetto di *fedeltà* in traduzione, Eco ne associa il senso alla «capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta» (2003, 364).

<sup>8</sup> Se è vero che qualunque traduzione finisce per posizionarsi, secondo Ladmiral, in uno dei due campi, la *fedeltà* al testo fonte non viene necessariamente assicurata da un approccio *sourcier*. «À quoi, à qui, une traduction doit-elle être fidèle ? à la langue-source ou à l'esprit de ce qu'il faudra rendre dans la langue-cible ? Il y a là une antinomie entre deux modes de fidélités possibles. Toute traduction existe dans la tension entre ces deux exigences, nécessaires et contradictoires qui la définissent ; et elle penchera nécessairement d'un côté ou de l'autre» (1983 23). («A cosa, a chi deve essere fedele una traduzione? alla lingua della cultura di partenza o allo spirito di ciò che dovrà essere reso nella cultura di arrivo? Vi è in questo un'antinomia tra due modi di fedeltà possibili. Qualunque traduzione esiste nella tensione tra queste due esigenze, necessarie e contraddittorie, che la definiscono; e propenderà necessariamente per l'una o per l'altra», traduzione nostra).

In qualunque contesto traduttivo, i culturemi rappresentano una sfida e mantengono invariato il loro potenziale interculturale; tuttavia, questa funzione di apertura all'alterità risulta così intrinsecamente connessa alle finalità che si attribuiscono alla traduzione nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, che la resa dei culturemi finisce per costituire un elemento di riflessione specifico e cruciale in questo ambito traduttologico.

## 2. La resa dei culturemi nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza

Nello specifico contesto della traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, la resa dei culturemi risulta sovradeterminata dal ruolo vitale che la traduzione assume rispetto ad una letteratura che ribadisce la ferma volontà di costituirsi come patrimonio mondiale, incoraggiando così l'intesa tra i popoli. Questo intento programmatico, chiaramente enunciato il 12 novembre 1924 da Caroline Griffiths nel discorso inaugurale della biblioteca parigina *L'Heure Joyeuse*<sup>9</sup>, fa inevitabilmente della traduzione uno strumento essenziale, poiché è la traduzione ad assicurare e a permettere il superamento delle barriere nazionali e, conseguentemente, lo sviluppo di una letteratura che si voglia autenticamente mondiale.

Va da sé che l'esposizione alla diversità culturale di cui questa letteratura vuole farsi portatrice comporta per il traduttore di libri per l'infanzia e l'adolescenza l'esigenza di maneggiare con molta cura quegli elementi che, in quanto culturalmente connotati, possono svolgere un ruolo chiave nell'apertura degli orizzonti culturali dei giovani lettori. Conservare questi elementi nel passaggio traduttivo potrebbe risultare la logica conseguenza delle finalità sopra esposte; si osserva, invece, nella resa dei culturemi, un'identica oscillazione tra le due tendenze opposte che tradizionalmente riassumono la pratica traduttiva; ne consegue il paradosso che O'Sullivan (2000, 64) ritiene costitutivo della traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, paradosso che si gioca proprio sul terreno dei culturemi e che si risolve in una pratica traduttiva più che mai tesa alla ricerca dell'equilibrio tra conservazione e adattamento:

There is a paradox at the heart of the translation of children's literature: it is commonly held that books are translated in order to enrich the children's literature of the target language and to introduce children to foreign cultures, yet at the same time that foreign element

<sup>9</sup> «La bibliothèque pour enfants éveille le meilleur de la curiosité des enfants envers les auteurs, elle stimule la traduction et la création en littérature de jeunesse et à terme une littérature mondiale pour la jeunesse se développera, qui élèvera le niveau de notre civilisation et contribuera à une meilleure compréhension et entente à un niveau international», citato in Ezratty (2016) («La biblioteca per bambini risveglia il meglio della curiosità dei bambini verso gli autori, stimola la traduzione e la creazione letteraria per l'infanzia e, a lungo termine, si svilupperà una letteratura mondiale per l'infanzia, che innalzerà il livello della nostra civiltà e contribuirà ad una migliore comprensione e intesa e livello internazionale», traduzione nostra).

itself is often eradicated from translations which are heavily adapted to their target culture, allegedly on the grounds that young readers will not understand it. The translation of children's literature is thus a balancing act between the adaptation of foreign elements to the child reader's level of comprehension, and preservation of the differences that constitute a translated foreign text's potential for enrichment of the target culture (*Ibid.*).

Il dibattito traduttologico sviluppatosi attorno alla traduzione per l'infanzia e l'adolescenza ha spesso evidenziato il ricorso frequente a forme diffuse di adattamento, riscontrabili in special modo nelle prime traduzioni di opere che hanno oggi un posto di rilievo tra i grandi classici di questa letteratura. Sono a tutti gli effetti esempi di traduzioni in cui il testo fonte è, come direbbe O'Sullivan, «pesantemente adattato», quelli che Nières-Chevrel fornisce e che la portano a ritenere che, nel XIX secolo, i traduttori di libri per l'infanzia e l'adolescenza fossero piuttosto degli «adattatori». Pur riconoscendo che la traduzione si possa configurare come una forma di adattamento, Nières-Chevrel ne condanna e proscrive con forza il ricorso, ritenendo l'adattamento una forma ingiustificata di riscrittura che appiattisce e banalizza il testo fonte (2008, 27); la studiosa non si discosta in questo da quei traduttologi che, nell'analizzare le strategie di resa dei culturemi nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, condannano l'adattamento nelle sue diverse declinazioni, per ragioni che possono essere ricondotte a una indebita «violazione» del testo fonte<sup>10</sup>, o più precisamente a un'inopportuna obliterazione delle specificità culturali, in virtù dell'adesione ad una concezione interculturale della traduzione per l'infanzia e l'adolescenza<sup>11</sup>.

Nelle riflessioni traduttologiche di chi scrive, è spesso emersa un'esplicita preferenza per l'adozione di strategie globalmente conservative in tema di resa dei culturemi. (Piacentini, 2015). Risultano doverose alcune precisazioni, tratte al contempo da successive ricerche ed esperienze di traduzione. In particolare, nelle pagine che seguono, sottolineeremo come una rilettura variazionale si riveli efficace non solo per rendere conto della traduzione dei culturemi, in virtù della loro carica connotativa (Wecksteen-Quinio, 2019), ma anche per approfondire il concetto di adattamento, in particolare laddove non lo si in-

<sup>10</sup> «Localization, deletion of cultural elements, simplification, and substitution by cultural elements belonging to the context of the target language are not to be recommended. When such methods are chosen, the source text is violated» (Klingberg, 1986, 19).

<sup>11</sup> «Keeping intercultural communication in mind when translating for children it is important to maintain the “cultural references” of the original text, and pay attention to the issues of acceptability and readability. The translated text should not maintain the “linguistic discourse” of the original language as we have to pay attention to the future readers, to the children. They will not like a text with strange-sounding sentences and complex grammatical structures. Different treatment should be given to those cultural markers which introduce [...] to new worlds. Readers will understand that it is a foreign text and should “feel” that they are reading a translation if not only for the exotic names, places, food, clothes, customs, etc.» (Pascua Febles, 2003, 280). È interessante notare che l'adesione ad una concezione interculturale dell'atto traduttivo deve condurre, secondo Pascua Febles, a scelte traduttive conservative per tutto ciò che attiene agli elementi culturospecifici del testo fonte, mentre, in virtù dei principi di leggibilità e conformità, si ritengono giustificati tutti quegli interventi che, adattando il «linguistic discourse» (*Ibid.*), assicurano una maggiore fluidità di lettura.

tenda come approccio globale alla traduzione, ma come strategia traduttiva puntuale, adottata nella resa dei culturemi, nello specifico contesto della traduzione per l'infanzia e l'adolescenza.

### 3. Una traduzione globalmente più «sourcière»

In un interessante volume coordinato da Douglas (2015), la studiosa rileva una maggiore propensione al rispetto del testo fonte nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza contemporanea; secondo Douglas, ci troveremmo oggi di fronte ad una traduzione «globalmente più sourcière», in cui l'istinto pedagogico parrebbe più apertamente guidato dalla volontà di educare le nuove generazioni alla differenza e all'alterità, grazie a una traduzione «etica (che suppone meno censure, adattamenti, appiattimento delle differenze)»; quanto all'adattamento, Douglas ritiene che questa pratica non sia scomparsa, ma abbia subito un'evoluzione «al contempo qualitativa e quantitativa», modificando i propri contenuti in maniera non immediatamente percettibile (Ivi, 35-39; traduzione nostra).

L'analisi condotta su un corpus di romanzi contemporanei per ragazzi/e, tradotti dal francese in italiano (Piacentini, 2020) conferma indubbiamente una tendenza globalmente più *sourcière* per ciò che attiene alla resa dei culturemi. Tuttavia, il corpus mostra una correlazione tra scelte strategiche e categorie di culturemi, confermando il ricorso all'adattamento, da intendersi come strategia puntuale che si risolve nell'obliterazione del culturema, sostituito da un equivalente in uso nella cultura di arrivo. Più precisamente, la conservazione non incrementata<sup>12</sup> dell'elemento culturospecifico risulta dominante nel caso dei patronimi, degli antroponimi<sup>13</sup>, degli ergonimi e dei toponimi<sup>14</sup>. L'obliterazione del culturema può anche essere effetto di scelte strategiche di iperonimizzazione, che possono coesistere, nella stessa traduzione e per lo stesso culturema, con alternative maggiormente conservative<sup>15</sup>.

Se l'adattamento come approccio globale che si risolve in una vera e propria rilocalizzazione della narrazione nel contesto culturale di arrivo non è riscontrabile nel corpus, l'adattamento inteso come strategia puntuale ricorre sino a divenire dominante nel caso

<sup>12</sup> Ci riferiamo alla strategia che Ballard definisce «report» (2003, 154). Circostanziandola come «non incrementata», intendiamo distinguerla dai casi in cui il traduttore trasferisce il culturema, ma inserisce alcuni elementi esplicativi, ricorrendo così alla strategia che Ballard definisce «incrémentialisation» (Ivi, 156). Per alcune delle categorie menzionate, la conservazione dell'elemento culturospecifico viene incrementata, ovvero comporta sintetiche espansioni testuali, tramite le quali chi traduce fornisce al lettore supplementi informativi che avvantaggiano una più immediata comprensione dell'elemento in questione.

<sup>13</sup> Salvo il caso dei nomi parlanti.

<sup>14</sup> Eccezione fatta per i toponimi dei quali esiste una traduzione attestata e di uso corrente nella cultura di arrivo.

<sup>15</sup> Per esemplificazioni, si rimanda a Piacentini (2020, 40-46).

della resa di tutti quegli elementi che attengono al dominio della scuola. Quando quest'ultima non fa da sfondo all'intera narrazione, rimane in sottofondo, disseminando nel testo elementi che sono riconducibili a un lessico scolastico non sempre facilmente trasferibile in traduzione; paesi anche culturalmente molto vicini, come possono essere la Francia e l'Italia, presentano delle differenze nell'organizzazione dei rispettivi sistemi scolastici; queste differenze vengono generalmente appiattite dal ricorso a iperonimi o, più frequentemente, a forme di adattamento che comportano la sostituzione del referente fonte con un equivalente funzionale nella cultura di arrivo. Nel corpus analizzato, si rileva tuttavia un interessante quanto raro caso di esibizione delle differenze tra i due sistemi scolastici. Nell'incipit del romanzo di Marie-Aude Murail, *Trois mille façons de dire je t'aime*<sup>16</sup>, i tre protagonisti vengono presentati come «trois collégiens de cinquième», mettendo sin dalle prime battute la traduttrice, Federica Angelini, di fronte al dilemma della resa di due termini specifici del lessico scolastico francese, *collégiens* e *cinquième*. A fronte del preminente ricorso a iperonimi o a forme di adattamento da parte della stessa traduttrice in altri testi, Angelini sceglie in questo specifico caso di abbinare alla resa letterale del termine *cinquième* una risorsa strategica non usuale nella traduzione della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, ovvero la nota a piè di pagina, nella quale spiega che «nel sistema scolastico francese, dagli 11 ai 15 anni, si frequenta il Collège: la quinta corrisponde alla nostra seconda media». Se la nota fornisce al lettore un supplemento di informazione che stabilisce di fatto un'equivalenza, quest'ultima non invalida la differenza tra i due sistemi e, al contrario, la esibisce.

Pur sottoscrivendo quanto detto in precedenti studi circa l'importanza di mantenere inalterati, ove possibile e in modo particolare nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, gli elementi culturalmente specifici in quanto finestre aperte su altri mondi, altre culture, riteniamo che il ricorso all'adattamento non possa essere misurato secondo logiche binarie fondate sull'opposizione *sourcier-cibliste* e non debba essere invariabilmente associato a scelte strategiche traduttive non rispettose della fonte. Ricordiamo, se ce ne fosse bisogno, che ogni traduzione è espressione di un atto che certamente reca tracce della soggettività di chi traduce, ma è anche frutto di negoziazioni che, dal testo, si estendono alle figure con le quali il traduttore deve dialogare: non dobbiamo dimenticare che ogni traduzione nasce e si sviluppa entro uno specifico contesto editoriale, in seno al quale maturano scelte traduttive di cui il traduttore assume la piena responsabilità, ma che di fatto possono essere il frutto di riflessioni condivise e di negoziazioni: l'apertura degli archivi di traduzione, un maggior coinvolgimento di traduttori e traduttrici nel dibattito traduttologico e la disponibilità di spazi (peritestuali, epitestuali) nei quali far sentire la voce di chi traduce potrebbe dirci molto sulla complessa genesi di alcune decisioni.

<sup>16</sup> Il romanzo è pubblicato in Francia da L'école des Loisirs nel 2013, e tradotto in Italia per Giunti da Federica Angelini (*3000 modi di dire ti amo*, 2016).

#### 4. L'adattamento: dalla narrativa al teatro jeunesse

Nel 2018 esce in Italia, per i tipi di Camelozampa, *3300 secondi* di Fred Paronuzzi, traduzione a cura di chi scrive. *Là où je vais*, titolo originale, alterna le voci dei quattro protagonisti, Ilyès, Océane, Léa e Clément. La scuola fa da sfondo alla narrazione, che si svolge nello spazio di un'ora di lezione, e alcuni termini del lessico scolastico si ripetono, assumendo talvolta un ruolo centrale: basti pensare alla storia di Océane, che trova nella CPE il rifugio di cui ha bisogno per affrontare il trauma della violenza subita durante una festa. Non c'è dubbio che questa sigla risulterebbe del tutto opaca ad un lettore italiano, così come la figura in sé, che non ha reali corrispettivi nell'organico scolastico italiano<sup>17</sup>. Questa asimmetria, che, oltretutto, nel caso specifico, tocca un personaggio di particolare rilievo per la narrazione della delicata storia di Océane<sup>18</sup>, ci convince, nelle prime bozze di traduzione, a tentare la strada dell'esibizione delle differenze, per ragioni essenzialmente riconducibili alla volontà di scardinare la falsa percezione che l'organizzazione scolastica si regga su un unico sistema, universalmente valido, percezione che la pratica dell'adattamento dei referenti scolastici finisce inevitabilmente per generare nei nostri giovani lettori.

Le scelte strategiche traduttive messe in atto da chi scrive come alternativa all'adattamento vengono invalidate dalla decisione dell'editore di pubblicare il titolo in versione cartacea e, contestualmente, come audiolibro. La necessità di rendere la traduzione fruibile ai fini della lettura ad alta voce ci obbliga a rivedere alcune scelte strategiche, e tutto ciò non solamente rispetto alle modalità di resa dei referenti scolastici: diventa fondamentale, a quel punto, per chi scrive, e senza forzatura alcuna da parte dell'editore, produrre un testo che più che mai asseconi la *mise en voix*, che assicuri quell'immediatezza tipica dei testi per i quali non c'è possibilità di ritorno su una traccia scritta. In questo senso, le modalità di gestione del testo in traduzione vengono a ricalcare atteggiamenti traduttivi che richiamano alla mente le riflessioni sulla traduzione teatrale<sup>19</sup>. La pratica traduttiva di chi scrive si era nel frattempo ampliata al testo teatrale *jeunesse*: il desiderio di diffondere in Italia il ricco repertorio di testi teatrali francesi destinati ad un pubblico di giovani lettori/spettatori, aveva condotto chi scrive a creare una collana di testi teatrali per bambine/i e ragazze/i, assumendone la direzione e curando la traduzione dei primi titoli, *Cappuccetto Uf* di Jean-Claude Grumberg e *Il paese di Niente* di Nathalie Papin<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> La sigla designa la figura del «Conseiller Principal d'Éducation», funzionario assunto dal Ministero dell'Istruzione, presente nelle scuole secondarie di primo e secondo grado e che svolge mansioni organizzative, affiancando i docenti nel rapporto con gli studenti e con le famiglie.

<sup>18</sup> Océane trova rifugio nella figura della CPE dopo il trauma della violenza subita nel corso di una festa a casa di un'amica.

<sup>19</sup> Nel riflettere sulla traduzione del testo teatrale, Delay insiste sulla necessità che la traduzione teatrale produca «un texte de bouche» (1982, 28).

<sup>20</sup> La collana «Stelle di carta. Parole in scena», attualmente inattiva, viene creata da chi scrive nel 2014 per le edizioni Cleup (Padova) ed inaugurata con la pubblicazione di *Cappuccetto Uf*, traduzione italiana di *Le Petit Chaperon Uf* (Actes Sud, 2005). Segue nel 2016 la pubblicazione de *Il paese di Niente*, traduzione italiana della pièce *Le pays de Rien* (L'École des Loisirs, 2002).

Non ci soffermiamo qui sulla traduzione di questi due titoli, avendo avuto occasione in altri contesti di esprimerci in merito<sup>21</sup>: ci preme ricordare, tuttavia, che le forme di adattamento a cui abbiamo sottoposto, ad esempio, *Cappuccetto Uf*, fino a rilocalizzarlo<sup>22</sup> nel contesto italiano, non confliggono con le posizioni assunte in tema di adattamento dei culturemi.

## 5. Adattamento, traduzione e variazione

Abbiamo già avuto modo di mostrare, nelle pagine precedenti, citando in particolare Nières-Chevrel, come il ricorso all'adattamento sia stato associato, nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, e non a torto, ad un approccio traduttivo poco rispettoso del testo fonte, venendo a designare genericamente quell'insieme di interventi a cui il testo di partenza può essere sottoposto e che ne minano l'integrità; malgrado la riconosciuta affinità tra le due operazioni, l'adattamento viene così a contrapporsi alla traduzione e associato a un'operazione di appiattimento del testo fonte, con conseguente banalizzazione dello stesso. In questa operazione, l'invariante risulta essere la violazione del testo fonte, delle sue peculiarità e, argomento ricorrente, della sua stessa letterarietà<sup>23</sup>. Occorre tuttavia ricordare che, nel condannare il ricorso all'adattamento, rimproverando ai traduttori dell'epoca di trasformarsi troppo spesso in «adattatori», Nières-Chevrel (2008, 27) introduce un parametro diacronico sostanziale quando precisa che la metamorfosi si compie nel momento in cui ne osserviamo le scelte alla luce dei criteri che applichiamo oggi («selon nos critères d'aujourd'hui»); analogamente, le attuali tendenze traduttive, e in particolare l'ipotizzata svolta *source-oriented*, devono essere interpretate in diacronia, alla luce, certamente, dei progressi intervenuti nelle discipline coinvolte e nel concetto stesso di traduzione, ma anche – nel caso specifico della resa dei culturemi – delle conseguenze che può produrre, in termini di scelte traduttive, la consapevolezza di vivere oggi in un mondo sempre più interconnesso, che sfuma i confini e vede i nostri giovani lettori immersi in contesti che facilitano l'esposizione alla diversità culturale.

In traduttologia, il concetto di adattamento è stato descritto da Bastin (1993, 477) come un procedimento «creativo e necessario» che interviene quando la traduzione si rivela inadeguata a mantenere aperto il canale comunicativo nel dialogo tra testo di partenza

<sup>21</sup> Si rimanda, in particolare, a Piacentini (2022).

<sup>22</sup> Il termine «localizzazione», utilizzato in traduttologia per indicare l'operazione di adattamento linguistico e culturale di contenuti digitali, al fine di renderli fruibili per un pubblico straniero in un'ottica di internazionalizzazione, ricorre anche nelle riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, per descrivere quelle operazioni di intervento sul testo fonte atte a ricollocare la narrazione nel contesto culturale di arrivo. Si rimanda alla sezione 2 di Piacentini, Pederzoli & Tonin (2023).

<sup>23</sup> L'istinto *adattatore* del traduttore per l'infanzia e l'adolescenza sarebbe assecondato, secondo Nières-Chevrel, dallo statuto controverso di una letteratura che fatica ad essere riconosciuta come realmente tale. Lo dimostra, secondo la studiosa, il frequente ricorso all'adattamento nella traduzione della letteratura per l'infanzia, a fronte di un'assenza quasi totale nella letteratura generale (2008, 27).



e testo di arrivo. Nel caso specifico dell'implicito culturale, il traduttore, secondo Admiral, può scegliere la strada dell'esplicitazione<sup>24</sup>, scelta che può rivelarsi «necessaria» e che lo studioso riconduce ad una «forma di adattamento inerente alla traduzione stessa» (2014, 88, traduzione nostra). Il forte legame tra adattamento e traduzione viene riassunto nel termine «tradaptation», forgiato dal poeta e traduttore Michel Garneau e di cui Delisle (1986, 4) sottolinea l'efficacia, particolarmente nel caso della traduzione teatrale, dove il confine tra traduzione e adattamento è spesso incerto. Condividiamo l'opinione di Gambier, secondo il quale il concetto di «tradaptation» può abbracciare più ampiamente qualunque testo passibile di traduzione; riteniamo soprattutto, con Gambier, che il termine «tradaptation» illustri efficacemente la natura intrinsecamente adattativa dell'atto stesso di traduzione, a condizione, tuttavia, di riconoscere nell'adattamento un intervento strategico traduttivo che si manifesta secondo dinamiche scalari (1992, 425).

L'adattamento come strategia globale, ma principalmente come strategia puntuale per la resa dei culturemi nella traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, richiede dunque una rilettura variazionale, sull'asse diacronico, come abbiamo visto, ma non solo.

Se nelle nostre riflessioni l'adattamento dei culturemi è stato riconosciuto come una pratica che ostacola la funzione interculturale della traduzione – essenziale nel caso specifico della traduzione per l'infanzia e l'adolescenza – preme ricordare che ciò che si intendeva e si intende condannare erano e sono tutte quelle forme di adattamento infantilizzanti, ovvero motivate da ragioni che vengono ascritte ad una generica, presunta incapacità del giovane lettore di gestire tutto ciò che non gli è noto. Queste motivazioni, quando addotte a sostegno del ricorso all'adattamento, ci trovano in sostanziale disaccordo, poiché le riteniamo espressione di quella che spesso si rivela essere un'ingiustificata mancanza di fiducia nei nostri giovani lettori: non mancano esempi che ci dimostrano quanto la mediazione dell'adulto possa risolversi in valutazioni che sottostimano le reali capacità dei giovani lettori di gestire ciò che non è noto, sia esso un elemento culturalmente specifico, un lessema, una struttura giudicata complessa, sino ad arrivare ad un tema giudicato *tabù* dal mediatore adulto. Non si trattava e non si tratta, dunque, di condannare l'adattamento *tout court*, ma di respingere l'adattamento che aprioristicamente e invariabilmente tende alla semplificazione, per le ragioni sopra riportate, ovvero l'adattamento che – in virtù di semplici supposizioni – priva il giovane lettore della possibilità di uscire autenticamente arricchito dall'esperienza di lettura. È il caso di precisare, inoltre, che le nostre osservazioni traevano spunto da esperienze di traduzione di romanzi per adolescenti o giovani adulti. Questo punto deve essere sottolineato, poiché introduce un parametro variazionale fondamentale: lungi dall'essere un blocco uniforme, la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza si frammenta in generi diversi, che devono avere pieno diritto di cittadinanza anche nella riflessione traduttologica, poiché il passaggio da un genere ad un altro viene ad incidere non solo sulla scrittura autoriale, ma anche sulla riscrittura

<sup>24</sup> Admiral utilizza più precisamente il verbo «paroliser», dotare di parola, ovvero esprimere «ciò che non è detto nel testo fonte» (traduzione nostra di «[...] voudra-t-il paroliser (expliciter) ce non-dit dans le texte-cible [...]?» (2014, 88).

allografa traduttiva. Nel caso specifico dell'adattamento come strategia traduttiva, ed in particolar modo come risorsa per la resa dei culturemi, si impone l'introduzione di un parametro variazionale che potremmo definire diamesico, nella misura in cui il medium narrativo orienta il ricorso all'adattamento, rendendolo di fatto una strategia accettabile, se non indispensabile, per ragioni che possono non dipendere da pregressi macro-orientamenti traduttivi *target-oriented* e ancor meno dalla volontà di produrre una traduzione eticamente discutibile e poco rispettosa della fonte.

La disamina del corpus sopra citato consente di introdurre un ulteriore parametro variazionale, che potremmo definire "diaculturematico", poiché mostra una relazione tra alcune tipologie di culturemi e il ricorso all'adattamento: nella fattispecie, e relativamente alla coppia linguistica francese-italiano, l'adattamento risulta essere ancora una risorsa strategica privilegiata nella resa di termini che pertengono al dominio della scuola. Varrebbe senz'altro la pena di indagare le ragioni di questo rapporto e le sue evoluzioni – ed in generale l'instaurarsi di eventuali rapporti preferenziali tra culturemi e strategie di traduzione – sul duplice asse diacronico e sincronico.

## 6. Conclusioni

Le considerazioni sopra esposte, che introducono parametri variazionali in relazione alla nozione di adattamento, in particolare come strategia puntuale adottata nella resa dei culturemi, si inseriscono nel quadro di una più ampia riflessione sulla valutazione delle scelte e delle strategie traduttive, spesso condotta da prospettive comparative, in cui l'attenzione si focalizza sul passaggio lineare dal testo di partenza al testo di arrivo. Se la genesi del prodotto, con tutte le stratificazioni che comporta, rimane imprigionata in quegli archivi di traduzione a cui il traduttore generalmente non ha accesso, non si deve dimenticare che il prodotto che il traduttore osserva è un testo polifonico<sup>25</sup>, firmato dal traduttore, ma attraversato da molteplici voci, che possono condizionare gli orientamenti e le scelte traduttive. Quando Pierre-Jules Hetzel, editore e traduttore indiscutibilmente «adattatore», sente di dover giustificare gli adattamenti a cui sottopone i testi che pubblica e traduce, gli argomenti che porta a sostegno delle sue scelte non sono distanti dal pragmatismo editoriale che, ancora oggi, può indurre aggiustamenti ritenuti necessari in virtù delle specificità del pubblico e del mercato editoriale di arrivo<sup>26</sup>. Nella polifonia di voci

<sup>25</sup> La dimensione corale del lavoro traduttivo svolto attorno ad un testo letterario che si rivolge ad un pubblico di giovani lettori è sottolineato da più editori e traduttori. Si rimanda anche in questo caso alla lettura della sezione 2 del numero monografico coordinato da Piacentini, Pederzoli e Tonin (2023).

<sup>26</sup> Quando Hetzel afferma di aver sottoposto *Silver Skates* ad una «toilette d'adaptation et d'acclimatation», consapevole che per molti possa trattarsi di un metodo «barbaro», tra gli argomenti che porta a sua difesa vi è il desiderio che il libro sia «amato da noi tanto quanto merita» (Sthal, 1875, 2-4). Non siamo distanti dalle raccomandazioni di Oittinen, per cui chi traduce mostra lealtà verso l'autore quando la traduzione consente al testo di essere «amato» ed «accettato» nella cultura di arrivo (2000, 84), di fatto concedendo ampio spazio all'adattamento come «manipolazione positiva» nella traduzione per

che popolano un testo tradotto, il contesto nel quale si incontrano – e talvolta si scontrano – le molteplici soggettività che lo porteranno a compimento, e le variabili che entrano in gioco, non possono essere ignorate. Se una genetica della traduzione nell'ambito della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza rimane ancora da costruire, appare evidente la necessità di un approccio traduttologico articolato, variazionale e non binario, in un ambito che ha ormai pieno diritto di asilo e di parola nei *Translation Studies*.

## Bibliografia

- Ballard Michel, 2001, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys.
- Ballard Michel, 2003, *Versus: la version réfléchie, Vol. 1, Repérages et paramètres*, Paris, Ophrys.
- Ballard Michel, *Versus: la version réfléchie Vol. 2, Des signes au texte*, Paris, Ophrys.
- Ballard Michel, 2006, *À propos des procédés de traduction*, in «Palimpsestes», Hors série, 113-130, <http://journals.openedition.org/palimpsestes/386>, ultimo accesso 12 aprile 2023.
- Bastin Georges, 1993, *La notion d'adaptation en traduction*, in «Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», 38 (3), 473-478, <https://id.erudit.org/iderudit/001987ar>, ultimo accesso 12 aprile 2023.
- Delay Florence, 1982, *Le traducteur de verre*, in «Théâtre/Public», 44, 25-29.
- Delisle Jean, 1986, *Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale*, in «Circuit», 12, 3-8.
- Douglas Virginie, sous la direction de, 2015, *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre.
- Eco Umberto, 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- Ezratty Viviane, 2016, *Les fonds d'archives du Fonds patrimonial Heure Joyeuse de la médiathèque Françoise Sagan: une histoire «humaine»*. «Strenæ», 11, <http://journals.openedition.org/strenae/1674>, ultimo accesso 12 aprile 2023.
- Klingberg Göte, 1986, *Children's fiction in the hands of the translators*, Lund, Gleerup.
- Gambier Yves, 1992, *Adaptation: une ambiguïté à interroger*, «Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal» 37 (3), 421-425, <https://id.erudit.org/iderudit/002802ar>, ultimo accesso 12 aprile 2023.
- Ladmiral Jean-René, 2014, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Belles Lettres.
- Nergaard Siri, a cura di, 1993, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani.
- Nieres-Chevrel Isabelle, 2008, *Littérature de jeunesse et traduction: pour une mise en perspective historique* in Diamant Nic, Gibello Corinne, Kiéfé Laurence, sous la direction de, *Traduire les livres pour la jeunesse. Enjeux et spécificités*. Paris, Bnf/Hachette, 18-30.
- O'Sullivan Emer, 2005, *Comparative children's literature*, London & New York, Routledge, Tr. dal ted. Anthea Bell.
- Oittinen Riitta, 2000, *Translating for Children*, New York, Garland.
- Osimo Bruno, 2014 [2010], *Manuale del Traduttore*, Milano, Hoepli.

l'infanzia e l'adolescenza. Se è vero che le posizioni di Oittinen, a cui si deve riconoscere di aver apportato un significativo contributo agli studi sulla traduzione per l'infanzia e l'adolescenza, sono oggi «più isolate» (Douglas, 2015, 38), una ricontestualizzazione diamesica potrebbe riabilitarne l'efficacia.

- Pascua Febles Isabel, 2003, Translation and Intercultural Education, in «Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», 48, (1-2), 276-284.
- Piacentini Mirella, 2015, «*Une offrande faite au texte original*»: da Trop de chance a Troppa Fortuna, in Bazzocchi Gloria, Tonin Raffaella, a cura di, *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press, 179-199.
- Piacentini Mirella, 2020, *Le paradigme culturel au prisme de la traduction pour la jeunesse*, Mantova, Universitas Studiorum, collana Strumenti.
- Piacentini Mirella, 2022, *Enjeux et perspectives traductologiques dans la diffusion en Italie du répertoire théâtral jeunesse français*, in Hermetet Anne-Rachel, Lechevalier Claire, sous la direction de, *La Place des traducteurs*, Paris, Classiques Garnier, 135-147.
- Piacentini Mirella, Pederzoli Roberta, Tonin Raffaella, a cura di, 2023, *Tradurre per l'infanzia e l'adolescenza Riflessioni per una sfida culturale e professionale*, in «InTRAlinea» Special Issue, [https://www.intralineat.org/specials/trad\\_infanzia\\_adolescenza](https://www.intralineat.org/specials/trad_infanzia_adolescenza), ultimo accesso 12 aprile 2023
- Schleiermacher Friedrich, 1993, *Sui diversi metodi del tradurre*, in Nergaard Siri, a cura di, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 143-179, Tr. it. Giovanni Moretto.
- Snell-Hornby Mary, 1995 [1988], *Translation Studies. An integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins.
- Stahl Pierre-Jules, 1875, *Les Patins d'argent. Histoire d'une famille hollandaise et d'une bande d'écoliers*, Paris, Hetzel, adapté de l'anglais de Me Mary Mapes Dodge.
- Vlahov Sergej, Florin Sider, 1986 [2020], *La traduzione dei realia: Come gestire le parole culturospecifiche in traduzione*, Moskvà, Visšaja škola, a cura di e tr. it. Bruno Osimo e Lidia Lipari.
- Wecksteen-Quinio Corinne, 2019, *Connotations culturelles et traduction: entre variation diachronique et variation synchronique*, in Dziub Nikol, Musinova Tatiana, Voegelé Augustin, sous la direction de, *Traduction et interculturelité*, Berlin, Peter Lang, 51-63.

## CAPITOLO 3

# “È lui. È lei. Entramb3”: traduzione per giovani lettrici e lettori e inclusività attraverso la lingua

Roberta Pederzoli - Università di Bologna

## 1. Traduzione letteraria, lingua e inclusione

Le prime riflessioni sulla lingua e la traduzione in prospettiva di genere risalgono agli anni '70 e sono l'opera di letterate, linguiste, traduttrici dichiaratamente femministe, decise a restituire la giusta visibilità (e legittimità) alle donne nella e attraverso la scrittura. Da tali riflessioni sono scaturiti non soltanto interessanti studi teorici, ma anche ardite sperimentazioni letterarie e traduttive (cfr. Di Giovanni, Zanotti, 2018; Bosinelli, 2005; de Lotbinière-Harwood, 1991; Godard, 1990; von Flotow, 1997; Simon, 1996). In questi anni, grazie alla scuola canadese della traduzione femminista si sviluppano concetti fondamentali (Baccolini, Illuminati, 2018): una visione del tradurre come forma di resistenza e come atto politico di riscrittura volto a sovvertire il discorso del patriarcato attraverso strategie di femminilizzazione (*womanhandling*) e di trasformazione (*transformance*, Godard, 1990), che permettano a chi traduce di rivendicare una visibilità e autorialità per molto tempo negate alla traduzione, da sempre concepita come attività ancillare e poco prestigiosa (de Lotbinière-Harwood, 1991).

Tali importanti concetti sono stati ripresi e rielaborati dai più recenti studi sulla traduzione in prospettiva di genere e queer (cfr. ad esempio Federici, Santaemilia, 2022; von Flotow, Kamal, 2020; Castro, Ergun, 2017; von Flotow, Farahzad, 2017; Epstein, Robert, 2017). Al tempo stesso, l'interesse per un linguaggio più inclusivo<sup>1</sup> in nome della parità di genere e del rispetto per tutte le identità che compongono la società, è ad oggi molto vivo, seppur al centro di vivaci dibattiti e aspre polemiche (cfr. Giusti, 2022; Loison-Leruste, Perrier, Noûs, 2020; Adamo, Zanfabro, Tigani Sava, 2019; Viennot, 2014). Eppure, se si considerano gli sviluppi più recenti in questi ambiti, gli studi sul linguaggio inclusivo applicato alla traduzione letteraria sono relativamente scarsi, e lo sono ancora di più se si considera la produzione letteraria per giovani lettrici e lettori. Una delle poche eccezioni al riguardo è rappresentato da un interessante articolo di Olga Castro, che denuncia una

<sup>1</sup> L'espressione stessa di «linguaggio inclusivo» non è esente da critiche, poiché «includere vuol dire letteralmente “chiudere dentro”, e in questo senso l'inclusione è spesso vissuta dalle minoranze come un gesto offerto loro dalla maggioranza» (Acanfora, 2022, online), e per questo motivo si preferisce talvolta parlare di «convivenza delle differenze» (*ibidem*) o di «linguaggio ampio» (Gheno, 2022, online). Pur nella consapevolezza dei loro limiti, in questo contributo si utilizzeranno comunque le espressioni «linguaggio inclusivo» o «scrittura inclusiva», in quanto ormai consolidate nel dibattito sul tema.

sorta di «‘missing link’ between feminist approaches to linguistics and translation studies» (2013, 53-54).

Il presente contributo si propone dunque di riflettere su queste tematiche da un punto di vista letterario, traduttivo e di genere, soffermandosi dapprima su questioni più generali e teoriche, per poi passare in rassegna qualche caso di sperimentazione nella direzione di una maggiore inclusività attraverso la lingua. Sarà presa in esame principalmente la coppia linguistica francese-italiano, con un’attenzione non soltanto alla questione della parità uomo-donna e di visibilizzazione del femminile, ma anche al binarismo di genere e alle strategie finora utilizzate per superarlo. I testi del corpus coprono un ampio spettro di fasce d’età: dal picturebook per la prima infanzia e la scuola primaria al graphic novel per adolescenti. Il presente articolo si inserisce all’interno di una ricerca più ampia sulla traduzione letteraria e la scrittura inclusiva<sup>2</sup> – tanto per un pubblico adulto quanto per giovani lettrici e lettori. Scopo della ricerca è mappare in maniera via via più estesa e dettagliata i casi e le strategie di traduzione attenta alle problematiche dell’inclusione linguistica così come ad analizzarne la ricorrenza e l’efficacia, anche in relazione a tipi e generi testuali specifici e alle diverse collane e case editrici.

## 2. La sfida della traduzione della letteratura per ragazze e ragazzi

Si parla poco, dunque, di linguaggio inclusivo in riferimento alla letteratura per l’infanzia. Eppure quest’ultima rappresenta un ambito di grande interesse, da un lato per il suo potenziale in materia di sperimentazione linguistica, dall’altro per la sempre maggiore attenzione che dimostra nei confronti di tematiche quali la parità, le identità di genere e i diversi orientamenti sessuali.

Dal punto di vista delle implicazioni etiche, si osserva l’intersezione di tre livelli distinti e complementari: da una parte il valore educativo, etico e politico della letteratura per l’infanzia, variamente inteso e interpretato nelle diverse epoche storiche ma sempre ben presente a chiunque si occupi di questa produzione letteraria, così come l’idea, diffusasi in tempi più recenti, che

quoi qu’il adviene et dès maintenant, toute jeune existence devrait pouvoir compter sur ses lectures pour développer, à son rythme, de l’estime pour elle-même, un mieux-être immédiat, une jouissance esthétique et ludique, une intelligence sensible, sociale et politique du proche et du lointain. (Bruel, 2022, 11)<sup>3</sup>

Dall’altra la dimensione etica e ideologica della traduzione, anch’essa in continua evoluzione e concepita in termini diversi nel corso dei secoli, in bilico fra testo di partenza

<sup>2</sup> Cfr. Pederzoli, 2023.

<sup>3</sup> «Qualunque cosa accada, d’ora in poi, ogni giovane vita dovrebbe poter contare sulla lettura per sviluppare, secondo i propri ritmi, autostima, maggior benessere, piacere estetico e ludico, e una comprensione sensibile, sociale e politica di ciò che è vicino e di ciò che è lontano», (traduzione nostra).

e pubblico di arrivo, esigenze estetiche e sfide sociali e politiche (Alvstad, 2021). Infine, le implicazioni della traduzione femminista e in prospettiva di genere, «the urgency of developing an intersectional, transnational, decolonial, and interconnectionist ethical framework of feminist translation with a revised conceptualization of borders, inter/subjectivity, and solidarity» (Ergun, 2021, 125).

Per quanto riguarda i pochi studi condotti finora si può citare l’analisi di Illuminati e Pederzoli (2021), che si focalizzano sul ruolo delle case editrici indipendenti e militanti nella sensibilizzazione a un linguaggio più inclusivo. Illuminati (2022) propone anche uno studio sulle ritraduzioni in italiano di classici francesi e inglesi dell’Ottocento per ragazze e ragazze concentrandosi sull’uso del maschile generico, sulle scelte lessicali in termini di asimmetrie nella rappresentazione, e infine sulla mancata visibilità che deriva da alcuni interventi a livello sintattico. Benché la ricerca riveli spesso, da parte di chi traduce anche in tempi recenti, poca consapevolezza rispetto a un uso della lingua più attento alle disuguaglianze fra maschile e femminile e alle implicazioni di genere, «gli spunti positivi emersi dal lavoro condotto sui testi lasciano però intravedere spazi concreti in cui si può agire attivamente» (Ivi, 324), anche a partire dal paratesto, inteso come «luogo di mediazione» (*Ibidem*), riallacciandosi così alle proposte della traduzione femminista (von Flotow, 1997).

Un ultimo interessante studio è quello di Spallaccia (2022), che si sofferma invece sulla traduzione dall’inglese in italiano di romanzi e graphic novel per *young adults* che mettono in scena personaggi *non binary* e ricorrono a varie strategie per nominarli, dall’uso dei pronomi «they/them» a strategie più sovversive quali i pronomi *Spivak*. In conclusione, Spallaccia sottolinea il valore aggiunto della traduzione e la sua straordinaria capacità di innovazione:

Far from being dogmatic solutions, these strategies are better understood as ways to show that further investigation and experiments are much needed to create a truly open, inclusive society, where gender diversity is not feared and censored, but welcomed and celebrated. (2022, 81)

### 3. Strategie linguistiche di inclusione nella traduzione della letteratura per ragazzi e ragazze

Le connessioni fra letteratura per l’infanzia, traduzione e inclusione sono tanto più profonde in quanto

le passage d’un langage non inclusif à un langage inclusif nous confronte à un besoin de traduction, linguistique et littéraire, mais aussi culturelle, c’est-à-dire une transformation de la langue et de ses normes, qui vise une transformation des aspects culturels implicites dans tout acte linguistique. (Sofa, 2019, 109)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> «Il passaggio da una lingua non inclusiva a una lingua inclusiva ci pone di fronte alla necessità di

Oltre alle questioni etiche ed educative cui si è già accennato, l'uso di una lingua più inclusiva in traduzione francese-italiano (e viceversa) rappresenta dunque una sfida importante anche dal punto di vista stilistico ed estetico, trattandosi di due lingue che marciano il genere grammaticalmente, a differenza di altre, come l'inglese, con genere naturale, che permettono di scrivere con maggiore facilità testi non marcati. Il ricorso in traduzione a un linguaggio attento a non invisibilizzare il femminile e a evitare il cosiddetto maschile generico può contribuire infatti a trasmettere una visione del mondo più inclusiva ed egualitaria, poiché «stereotipi e lingua rimandano, in modi più o meno evidenti [...], a una generale priorità maschile, a una considerazione della donna soprattutto nei suoi ruoli famigliari (di moglie e madre), e spesso alla sua riduzione a oggetto sessuale» (Bazzanella, 2010, online), fornendo alle bambine strumenti che ne favoriscano l'autolegittimazione e l'empowerment, e ai bambini un incoraggiamento al rispetto e a un approccio paritario (Houdebine, 2003). D'altro canto, alcune delle critiche rivolte al linguaggio inclusivo, ovvero di appesantire il testo e incidere negativamente sulla scorrevolezza e sulla leggibilità (Loison-Leruste, Perrier, Noûs, 2020; Giusti, 2022), rappresentano una sfida ancora più ardua nel caso di un testo letterario, in cui la forma è parte del senso del testo stesso. Si tratta dunque, per chi traduce,

de repenser entièrement notre rapport à l'écriture pour concevoir dès l'origine des textes qui intègrent ces questions et qui pensent leur syntaxe et leur vocabulaire de façon à embrasser la musicalité des formulations dites «inclusives». Faire un travail d'écrivain, en somme. (Grunenwald, 2021, 95)<sup>5</sup>

Pur essendo due lingue romanze con genere grammaticale, l'italiano e il francese hanno sviluppato, accanto a strategie comuni (ad es. lo sdoppiamento o il ricorso a termini semanticamente ambigeni o epiceni, perifrasi, riformulazioni al passivo, forme impersonali, nomi collettivi), alcune strategie peculiari e distinte. In francese si è ormai affermato, pur fra molte polemiche, il ricorso al *point médian*, che consiste nel mettere un punto, situato più in alto al segno di interpunzione<sup>6</sup>, dopo la forma maschile aggiungendo poi la desinenza femminile e riunendo così in una sola parola (sostantivo, aggettivo, pronome, ecc.) entrambe le forme, come ad es. in «écrivain·e» o «avocat·e» (Sofa 2019). Poiché in francese nella maggior parte dei sostantivi la forma femminile si ottiene aggiungendo il suffisso «-e» a quella maschile, utilizzando il *point médian* si ottiene così un nome (o un'altra parte del discorso) che di fatto comprende entrambi i generi grammaticali, come nel caso delle due parole citate sopra. Per ragioni di leggibilità e perché

una forma di traduzione, non solo linguistica e letteraria ma anche culturale, ovvero di una trasformazione della lingua e delle sue norme, volta a modificare gli aspetti culturali impliciti in ogni atto linguistico», (traduzione nostra).

<sup>5</sup> «di ripensare radicalmente il nostro rapporto con la scrittura, così da creare fin dall'inizio testi che tengano conto di questi aspetti e che nelle loro scelte sintattiche e lessicali mettano in luce la musicalità delle formulazioni cosiddette "inclusive". In altre parole, agire proprio come uno scrittore o una scrittrice», (traduzione nostra).

<sup>6</sup> In molti casi, per semplicità, si mette il punto in basso, nella stessa posizione del segno di interpunzione.



entrambe le forme rimangono in qualche modo visibili, Viennot (2019) suggerisce infatti di limitare l'uso del *point médian* ai sostantivi con desinenza femminile in «e», preferendo lo sdoppiamento nel caso in cui la forma femminile preveda un'altra desinenza, alternativa a quella maschile (ad esempio in «auteur/autrice»). Anche in italiano è stato fatto qualche tentativo in questa direzione, in particolare utilizzando la barra obliqua, che però appare relativamente poco diffusa, se non nei documenti amministrativi oppure in contesti di associazionismo. Inoltre, a differenza del *point médian* che, appunto, suggerisce un'aggiunta, in italiano la barra obliqua segnala piuttosto un'opposizione, dal momento che «le féminin et le masculin se différencient en italien par une opposition à la fois morphologique et graphique» (Sofò, 2019, 115)<sup>7</sup>.

In ogni caso, l'utilizzo di strategie quali il *point médian* e la barra obliqua è molto raro nel testo letterario, tranne nel caso in cui siano presenti personaggi non binari, di cui si parlerà nel paragrafo 4. Più in generale i tentativi di utilizzare un linguaggio più inclusivo sono ancora poco numerosi, probabilmente per evitare di appesantire il testo e di snaturarne la fisionomia estetica e stilistica. In alcuni casi, però, si osserva una maggiore sensibilità a queste tematiche, specie da parte di case editrici indipendenti e dichiaratamente femministe come ad esempio, in Italia, Settenove o la collana Sottosopra di EDT/Giralangolo (cfr. Illuminati, Pederzoli, 2021). Un esempio significativo è rappresentato dal volume *Mon super cahier d'activités antisexistes* di Claire Cantais, tradotto per Settenove dalla scrittrice Guia Risari, un *eserciziaro* per bambine e bambini a partire dai 6 anni che combina e contamina sapientemente narrativa, gioco e informazioni su tematiche di genere in una prospettiva di superamento degli stereotipi. Vi si trovano ad esempio attività di enigmistica, spazi per disegnare, personaggi da ritagliare per poi giocare con i mestieri, riflessioni, informazioni e infine parti narrative in stile libro game. Accanto ai testi, concisi ma efficaci e ben scritti, le coloratissime illustrazioni realizzate dall'autrice, inframezzate da frammenti di foto, fanno di questo eserciziaro un albo illustrato sui generis, esteticamente molto curato e tutto giocato sull'interattività, con l'obiettivo di stimolare il pensiero critico di chi legge. È evidente come in questo albo il linguaggio sia stato curato anche dal punto di vista dell'inclusione linguistica e lo stesso si può dire della traduzione italiana:

---

1) On appelle «féministes» celles et ceux qui se battent pour l'égalité entre les filles et les garçons et contre les préjugés sexistes. (Cantais 2015, 12)

Si chiama «femminista» la persona che si batte per l'uguaglianza di diritti tra le femmine e i maschi. (Cantais 2019, 12)

2) De nombreuses personnes pensent que les filles et les garçons sont si différents qu'ils ne peuvent pas avoir le même rôle dans la société. Ils pensent que les garçons aiment les voitures, et que les filles aiment le rose. (Ivi, 8)

Molte persone pensano che le ragazze e i ragazzi siano così diversi che non possono avere lo stesso ruolo nella società. Pensano che i ragazzi amino le macchine e che le ragazze amino il rosa. (Ivi, 8)

---

<sup>7</sup> «Il femminile e il maschile si distinguono in italiano in virtù di un'opposizione che è al tempo stesso morfologica e grafica», (traduzione nostra).

3) Voilà six féministes célèbres. (lvi, 12)	Ecco sei tra femministe e femministi celebri. (lvi, 12)
4) Cite une et un féministe et rejoue. (lvi, 21)	Cita una o un femminista e gioca di nuovo. (lvi, 21)
5) Allez, tout le monde bouge son popotin! (lvi, 20)	Forza! Tutti a dimenare il sedere! (lvi, 20)
6) Les parents écureuil sont très occupés! (lvi, 22)	Mamma e papà scoiattolo sono molto occupati! (lvi, 22)

Come si evince dagli esempi, sia nell'albo francese sia nella versione italiana, il ricorso a una scrittura inclusiva non avviene in maniera sistematica, ma solo in alcuni passaggi chiave, il che può rappresentare un buon compromesso fra l'esigenza di un linguaggio ampio e il timore di appesantire eccessivamente un testo letterario. È evidente inoltre che autrice e traduttrice hanno giocato con le peculiarità lessicali e morfosintattiche di ciascuna lingua: nell'esempio 1, l'italiano utilizza il termine «femminista» al singolare in quanto epiceno, a differenza della forma plurale, evitando inoltre lo sdoppiamento dei pronomi dimostrativi francesi («celles et ceux») grazie al ricorso a un nome collettivo («una persona che...»). La traduzione produce così un effetto di maggiore leggibilità e scorrevolezza evitando il ricorso al maschile generico, mentre la versione francese, con lo sdoppiamento, sottolinea con forza il fatto che si stia parlando sia di donne che di uomini. Difficile stabilire quale delle due forme sia preferibile: l'alternanza di *degendering*, o oscuramento del genere, e *engendering*, o visibilizzazione del genere (Bazzanella, 2010), può servire proprio a creare un insieme armonioso in cui ci sia spazio per forme che marcano esplicitamente il femminile accanto ad altre impersonali o epicene. Nell'esempio 2, in entrambe le versioni troviamo il nome collettivo «persona», ma nella frase successiva la possibilità in italiano di omettere il soggetto a inizio frase consente alla traduttrice di evitare il maschile generico che è invece utilizzato in francese («Ils pensent que...»). Nell'esempio 3, la parola «féministe» è ambigenere sia al singolare che al plurale, cosa che non vale per l'italiano, costretto allo sdoppiamento («tra femministe e femministi»), mentre nel 4, la forma singolare, epicena nelle due lingue, permette di sdoppiare il solo articolo. Nell'esempio 5, l'espressione con soggetto impersonale «tout le monde bouge» è invece tradotta con un maschile generico («tutti a dimenare il sedere»), mentre nella 6, a fronte della forma epicena «parents», l'italiano ricorre allo sdoppiamento, «mamma e papà». Le strategie nelle due lingue sono simili, ma la traduzione richiede uno sforzo di ripensamento del testo di partenza in una nuova lingua, con le sue idiosincrasie. Infine, al di là della scelta di non applicare meccanicamente strategie inclusive in ogni singola porzione di testo, si nota nell'insieme il tentativo di variarle, creando un testo letterario che sia esteticamente curato, coeso e non appesantito.

In alcuni casi, le differenze a livello lessicale e morfosintattico fra le due lingue permettono di produrre interessanti effetti dal punto di vista delle marche di genere, come in *Drôle de planète*, un albo pubblicato nel 2013 da Talents hauts, scritto dalla classe della scuola primaria vincitrice del concorso «Lire égaux» e illustrato da Gwen Keraval. La storia si svolge in una scuola di un piccolo pianeta di nome Glatifus; durante la lezione, l'in-

segnante chiede ai suoi allievi e allieve come si fa a distinguere i maschi terrestri dalle femmine. Seguono diverse risposte – a seconda della lunghezza dei capelli, del tipo di vestiti, dello sport praticato, ecc. – che vengono puntualmente smentite dall’insegnante (anche i maschi possono avere i capelli lunghi, portare la gonna, le femmine giocare a calcio). Solo alla fine dell’albo, quando l’insegnante mostra un bambino e una bambina mentre fanno la doccia, la classe capisce che l’unica differenza fra i maschi e le femmine è di tipo anatomico e fisiologico, un modo divertente e ingegnoso di spiegare la differenza fra sesso biologico e genere come concetto socioculturale. Nell’albo non è utilizzato un linguaggio inclusivo: al contrario, tende a prevalere il maschile generico e l’insegnante è definito in francese, fin da subito, «le professeur». Le illustrazioni raccontano invece una storia meno marcata dal punto di vista di genere: allievi e allieve della classe e maestro sono rappresentati con un solo occhio, quattro braccia e vari tentacoli, abiti e colori non marcati, che rendono impossibile stabilire, secondo canoni tradizionali, se siano maschi o femmine. Da questo punto di vista, la traduzione italiana, realizzata dallo scrittore Anselmo Roveda per la collana Sottosopra (EDT, Giralangolo) introduce un elemento che in qualche modo rafforza il messaggio delle illustrazioni, traducendo a ogni occorrenza «le professeur» con «l’insegnante». L’uso di una forma ambigenere non permette di inferire se si tratti di un maschio o di una femmina, creando un effetto di sinergia con le illustrazioni. Solo alla fine dell’albo l’insegnante è definito «il professore», svelandone il genere. Va precisato che in francese un’opzione di questo tipo non era possibile in quanto tutte le forme utilizzabili in questo contesto sono marcate (*l’enseignant/e; le professeur/la professeure; l’instituteur/l’institutrice*), e probabilmente non era nemmeno nelle intenzioni della classe che ha scritto il racconto. Tuttavia, dato il contenuto dell’albo che verte proprio sulla distinzione sesso/genere, e posto che le illustrazioni non permettono di attribuire un genere agli e alle abitanti di Glatifus, la scelta di una forma italiana non marcata crea una sospensione del giudizio in sintonia con la parte iconica, che permette forse, a maggior ragione, di riflettere sugli stereotipi comunemente associati al maschile e al femminile.

#### 4. Oltre il binarismo di genere

Accanto alla necessità di ridare il giusto spazio alle donne anche attraverso la lingua, già da diversi anni la riflessione sul linguaggio inclusivo si è estesa ad altre identità e soggettività da sempre discriminate e invisibilizzate, in particolare alle identità di genere non conformi e soprattutto non binarie<sup>8</sup>. Benché la «queerisation de la langue» (Gérar-

<sup>8</sup> Per identità di genere non conformi si intendono in particolare le identità «trans», ovvero di quelle persone che non si riconoscono nel genere assegnato alla nascita (Cavallo, Lugli, Prearo, 2021). Per «non binaria» si intende invece una «persona che rifiuta lo schema binario maschile-femminile nel genere sessuale e, a prescindere dal sesso attribuito alla nascita, non riconosce di appartenere al genere maschile né a quello femminile» (Vocabolario Treccani: [https://www.treccani.it/vocabolario/non-binario\\_%28Neologismi%29/](https://www.treccani.it/vocabolario/non-binario_%28Neologismi%29/)).

din-Laverg, 2020, 31) possa avvalersi di strategie comunemente utilizzate nel linguaggio ampio – ad esempio, forme impersonali, epicene, accordo di prossimità – questo approccio dichiaratamente militante ha prodotto, nelle diverse lingue, alcune strategie considerate in assoluto fra le più audaci e sovversive e di conseguenza anche maggiormente avversate: l'uso in inglese del «singular they» per parlare di persone non binarie, il ricorso al pronome francese non binario «iel», l'introduzione in italiano del simbolo usato nell'alfabeto fonetico internazionale «ə» (schwa o scevà) come desinenza non binaria. La sfida di tali strategie è, del resto, di contribuer «à destabiliser la naturalisation du genre dans la langue, à mettre en évidence l'existence de conflit dans la communauté sociale et linguistique, et à faire exister de nouveaux possibles» (Ivi, 55)<sup>9</sup>. Nate spesso in un contesto associativo e militante, tali pratiche linguistiche e discorsive si sono piano piano diffuse in altri ambiti, in misura diversa a seconda dei diversi paesi, continuando però a suscitare forti perplessità e aspre critiche<sup>10</sup>. Perplessità e critiche che in paesi come l'Italia e la Francia hanno alimentato le accuse delle frange più conservatrici e reazionarie della società contro la cosiddetta «ideologia gender»<sup>11</sup>, ma che sono arrivate anche da linguiste storicamente impegnate nella battaglia per la femminilizzazione della lingua. È il caso di Cecilia Robustelli, che si è pronunciata contro l'uso dello schwa, poiché «dopo il lungo percorso socioculturale compiuto dalle donne [...] sarebbe opportuno cercare con tutti i mezzi di rappresentarle nella lingua in modo da riconoscerne la presenza anziché cancellarle» (2021, online). Del resto, uno dei rischi di questo dibattito è di mettere in concorrenza fra loro strategie e istanze diverse, il diritto a una corretta rappresentazione delle donne rispetto a quello di legittimazione della comunità LGBTQ+, cosa che evidentemente andrebbe a tutti i costi evitata (Giusti, 2022).

Al di là del dibattito in merito a tali questioni, le persone non binarie esistono da sempre, e «leur existence précède les formations identitaires contemporaines qui, vues de l'extérieur, semblent être une mode» (Swamy, Mackenzie, 2022, 21)<sup>12</sup>. E spesso è proprio la letteratura a sperimentare maggiormente attraverso la lingua, nel tentativo di raccontare l'esistenza, vera o immaginata, di queste persone. Nella letteratura per l'infanzia (ma anche nella letteratura tout court), i libri che ritraggono personaggi non binari e che utilizzano strategie linguistiche volte a superare il binarismo di genere sono ancora rari, eppure esistono e segnano in anni molto recenti un trend positivo. Per quanto riguarda l'Italia un caso interessante è rappresentato dalla casa editrice IdeeAli, del gruppo il Ca-

<sup>9</sup> «a far vacillare la naturalizzazione del genere nel linguaggio, evidenziare l'esistenza di conflitti nella comunità sociale e linguistica e far esistere nuove possibilità», (traduzione nostra).

<sup>10</sup> Basti pensare che nel 2021 l'inserimento, da parte del prestigioso dizionario *Le Petit Robert*, del pronome «iel» nella sola versione online ha scatenato una bufera mediatica di critiche, spingendo il direttore generale a pubblicare una lettera in cui argomenta le ragioni di tale scelta (<https://dictionnaire.le-robert.com/dis-moi-robert/raconte-moi-robert/mot-jour/pourquoi-le-robert-a-t-il-integre-le-mot-iel-dans-son-dictionnaire-en-ligne.html>).

<sup>11</sup> Ideologia che non ha nessun fondamento ed è piuttosto un'invenzione strumentale di tali frange per screditare le istanze femministe e LGBTQ+.

<sup>12</sup> «La loro esistenza precede le formazioni identitarie contemporanee che, viste dall'esterno, appaiono come una moda», (traduzione nostra).

stello, che, nella traduzione di un albo illustrato edito da una piccola casa editrice inglese, *You can*, ha utilizzato sistematicamente lo schwa per evitare tutte le marche di genere<sup>13</sup>. Il picturebook in questione, scritto da Alexandra Strick e illustrato da Steve Antony, trae spunto da una serie di videochiamate alle quali hanno partecipato, insieme all’autrice, diversi bambini, bambine e adolescenti, invitati a condividere «preziosi consigli e suggerimenti su cose utili che avrebbero voluto sapere quando erano bambinə, per ispirare e rassicurare, soprattutto durante i periodi difficili. Vogliono incoraggiarti a difendere ciò in cui credi, a trovare la tua strada e farti sapere che tu vali esattamente così come sei» (Strick, 2022, postfazione np). Si tratta dunque di un albo costruito intorno al concetto di empowerment e di inclusione sia attraverso le immagini sia tramite la lingua, un inno alla valorizzazione delle diversità e alla piena realizzazione di sé, i cui protagonisti vengono mostrati in evoluzione, dapprima durante l’infanzia, poi durante l’adolescenza e infine in età adulta, impegnati in molteplici contesti che ne svelano le mille sfaccettature dal punto di vista psicologico, relazionale, delle passioni e delle professioni. Nella lingua di partenza non sono presenti forme esplicitamente non binarie come il pronome «they/them», ma allo stesso tempo non ci sono neanche marche di genere (ad esempio pronomi maschili o femminili). Il testo può dunque essere definito «neutro» o non marcato dal punto di vista dell’espressione di genere, un effetto raggiungibile abbastanza agevolmente in inglese in quanto lingua con genere naturale. Per ottenere un effetto simile, in italiano si è utilizzato sistematicamente lo schwa come desinenza di sostantivi, aggettivi, pronomi, articoli, tranne laddove la lingua offriva una forma invariabile al maschile e al femminile:

7) You can... be brave, be beautiful, be clever, be strong. (Strick, 2021, 1-2)	Tu puoi... essere coraggiosə, essere gentile, essere intelligente, essere forte. (Strick, 2022, 1-2)
8) You can... overcome your fears, challenge yourself, surprise others, surprise yourself. (Ivi, 9)	Tu puoi... superare le tue paure, sfidare te stessə, sorprendere ə altrə, sorprendere te stessə. (Ivi, 9)
9) You can... find a friendship in surprising places, be proud to be a good friend, be happy for others. (Ivi, 19-20)	Tu puoi... trovare unə amicə dove meno te lo aspetti, sentirti orgogliosə di essere unə buonə amicə, gioire per ə altrə. (Ivi, 19-20)

<sup>13</sup> Purtroppo il nome della o delle persone che hanno tradotto l’albo non è riportato sul volume, pratica relativamente diffusa nella letteratura per l’infanzia, specie nel caso degli albi illustrati che spesso vengono tradotti all’interno della redazione. In questo albo illustrato non sono presenti graficamente i numeri di pagina: indichiamo la posizione delle citazioni nel libro con la numerazione corrispondente.

Come si può osservare dagli esempi, sono state seguite le regole d'uso suggerite da Gheno (2021) e da Lugli, Cavalli, Prearo (2021), evitando la distinzione fra forma singolare («ə») e forma lunga, plurale («ɜ») dello schwa come suggerito da Luca Boschetto nell'ormai celebre sito dedicato all'italiano inclusivo<sup>14</sup>. Lo schwa è stato adottato anche in altri due volumi dello stesso editore, *Da grande farò... Dottorə* e *Da grande farò... Ballerinə*. Sul catalogo 2023 della casa editrice, proprio in merito a questi due volumi, si precisa che «abbiamo scelto di adottare lo schwa al posto della vocale, che è discriminante, perché non esistono solo maschi e femmine... L'inclusività, infatti, si impara da piccoli, per essere un giorno persone migliori!» Al di là delle buone intenzioni, l'argomentazione, formulata in maniera un po' ingenua, presta il fianco a diverse critiche, non solo per l'eliminazione delle marche del femminile, come paventato da Robustelli (2021), ma anche perché tende a confondere il genere come categoria socio-culturale con il genere come categoria grammaticale (talvolta arbitraria, anche se di norma non è così nel caso degli essere animati). L'uso dello schwa può inoltre intaccare non soltanto l'ortografia, ma anche la morfologia, la sintassi e la testualità dell'italiano seguendo regole che, lamenta De Santis, appaiono ancora incerte e in vari casi poco convincenti (2022a), e causando potenzialmente problemi di comprensione a persone con disabilità visiva, uditiva o che presentano neurodiversità (e che si avvalgono dunque di lettori vocali) e più in generale a bambini e bambine (De Santis, 2022b). Lo schwa presenta dunque alcune criticità, ma forse questo dipende molto dalle intenzioni di chi lo usa nonché dal modo in cui viene utilizzato. Nel caso del libro in questione l'effetto è quello di una «invisibilità di genere» (De Santis, 2022a), che appare come una forma di sperimentazione limitata a questo caso e a pochi altri, per di più in volume che pone al centro proprio l'inclusività e la valorizzazione delle diversità. Il restante catalogo di IdeeAli, a eccezione dei due albi sopra citati, non include in effetti lo schwa. Tale sperimentazione può certamente presentare aspetti problematici, ma vuol essere innanzi tutto un invito a sviluppare uno spirito critico e ad avere una mente aperta. Naturalmente si pone anche il problema di come mediare una lettura di questo tipo: trattandosi infatti di una pratica sperimentale e poco conosciuta, andrebbe introdotta adeguatamente alle persone adulte che presentano l'albo e al loro pubblico, spiegando cos'è lo schwa, perché viene utilizzato e come si pronuncia. Si potrebbe ad esempio utilizzare il paratesto – peri- ed epitesto – come spazio di approfondimento e mediazione.

Il ricorso a strategie che tentano di superare il binarismo di genere può essere dosato in modi diversi, utilizzando tali strategie in maniera meno pervasiva, o limitandone l'uso ai soli personaggi non binari. Uno splendido esempio in questo senso è rappresentato dalla graphic novel *Polly*, scritta dal drammaturgo Fabrice Melquiot e illustrata da Isabelle Pralong, che conferma la tendenza, da diversi anni a questa parte, del romanzo grafico *young adult* a farsi luogo di innovazione e sperimentazione anche per quanto concerne la scrittura inclusiva<sup>15</sup>. Protagonista di questo *roman graphique* è Polly, un personaggio in-

<sup>14</sup> <https://italianoinclusivo.it/nascita/>.

<sup>15</sup> Altri interessanti esempi sono la graphic novel di Maia Kobabe, *Gender queer* (cfr. Spallaccia,

tersex di cui viene raccontata la storia, da prima della nascita nelle aspettative dei genitori al momento in cui viene scoperta quella che viene considerata come una anomalia da correggere, agli interventi chirurgici per essere «assegnato» (e quindi educato) al sesso maschile<sup>16</sup>, al lungo percorso di ricerca e realizzazione di sé, durante il quale Polly capisce di avere un'identità di genere non binaria, non riconoscendosi né come uomo né come donna, «ni l'un ni l'autre», «et tous les deux» (Melquiot, Pralong, 2021, np). In un mondo «où l'on doit trancher, définir, déterminer, ranger, organiser, classier», queste parole che vogliono ricondurre ogni cosa a una visione normalizzante, «glissent des mains menues de Polly comme de petits poissons» (*Ibidem*)<sup>17</sup>. La fluidità dell'identità di genere di Polly si esprime allora non soltanto attraverso i gesti e le azioni, ma anche grazie al ricorso a un linguaggio non binario. Melquiot utilizza diverse strategie di scrittura inclusiva, senza ricorrere a neologismi quali il pronome non binario «iel» e soprattutto senza che il testo risulti poco leggibile o appesantito stilisticamente, riuscendo invece a trasmettere un effetto di leggerezza, poeticità e fluidità. La compresenza di maschile e femminile («tous les deux») emerge anche graficamente con grande potenza sulla pagina bianca, e l'uso di segni grafici quali il trattino e il *point médian* insieme agli sdoppiamenti conferiscono un'esistenza quasi materica alla non binarietà di Polly, in sintonia con le immagini che restituiscono con straordinaria sensibilità l'identità unica del personaggio e le difficili interazioni con il mondo esterno, dimostrando quanto la lingua sia cruciale nella rappresentazione di sé (e delle altre persone).

In particolare, Melquiot utilizza il *point médian* nel caso più semplice delle parole (in particolare sostantivi, aggettivi, participi passati) che hanno la desinenza femminile in «e» (es. 10). A fronte di forme pronominali o di aggettivi possessivi l'autore preferisce lo sdoppiamento, unendo le due forme con un trattino, strategia ormai desueta nel linguaggio inclusivo in lingua francese, ma qui riscoperta in chiave creativa (es. 11). Altrove, sceglie uno sdoppiamento semplice (es. 12). In alcuni casi inventa veri e propri neologismi, come «ziziette» (es. 1), crasi dei due termini che designano, nel linguaggio che si usa con i bambini, gli organi genitali maschili e femminili, «zizi» e «zézette». O come «guille» e «farçon», in cui inverte le prime lettere di «fille» e «garçon» (es. 12). Nella traduzione italiana, edita da Settenove, Marta Capesciotti e Sarah Di Nella hanno optato per strategie diversificate per rendere l'effetto di inclusività e di non binarismo di genere<sup>18</sup>:

2022) e quella di Tillie Walden, *On a Sunbeam*, in cui sono presenti personaggi non binari, entrambe tradotte sia in francese che in italiano.

<sup>16</sup> In questo senso il romanzo rappresenta anche una denuncia di una pratica comune, ovvero quella di intervenire chirurgicamente sui bambini intersex decidendone arbitrariamente il sesso, a prescindere da quella che potrà essere la loro identità di genere in età adulta (femminile, maschile o non binaria, come nel caso di Polly).

<sup>17</sup> «in cui si deve decidere, definire, determinare, ordinare, organizzare, classificare» «scivolano via dalle mani minute di Polly come fossero pesciolini» (traduzione pubblicata da Settenove).

<sup>18</sup> Le due traduttrici sono peraltro menzionate sulla copertina del volume secondo una pratica virtuosa di valorizzazione della traduzione, ancora poco diffusa nella letteratura e ancora meno nella letteratura per l'infanzia. Anche in questo albo non sono presenti graficamente i numeri di pagina: indichiamo la

10) Polly est né.e avec une ziziette. Quelque chose qui n'est pas un zizi, ni une zézette, mais la rencontre de l'un avec l'autre. (Melquiot, Pralong, 2021, 11)	Polly è nata con unə pisellinə. Ovvero, qualcosa che non è un pisellino né una pisellina ma l'incontro dell'uno con l'altra. (Melquiot, Pralong, 2023, 11)
11) Polly finit par former avec elle-lui-même sa propre bande. Polly est une bande à elle-lui-seul.e. [...] Ils sont nombreux à le-la trouver beau-belle. (Ivi, 121)	Polly finisce per formare con se stessə la sua banda. Polly è una banda a sé. [...] Sono in molti a trovarla bella. (Ivi, 121)
12) Polly flotte. Il-elle est beau-belle à voir, flottant, flottante. Polly flotte, incertain, incertaine, sans identité fixe. C'est Polly. C'est lui. C'est elle. Les deux. [...] Polly marche. Il-elle pense et re-pense à cet arbitre qui lui a dit : je suis libre demain, sans lui demander si guille ou farçon. (Ivi, 140)	Polly fluttua. Lui-lei è bello-bella da vedere, fluttuante. Polly fluttua, incerto, incerta, senza fissa identità. È Polly. È lui. È lei. Entrambə. [...] Polly cammina. Lui-lei pensa e ri-pensa a questo battitore, che læ ha detto sono libero domani senza chiederlə se fosse memmina o faschio. (Ivi, 140)

Come si evince dagli esempi proposti, in molti casi le traduttrici hanno optato per lo schwa o lo schwa lungo (3<sup>19</sup>) nelle desinenze, in particolare a fronte dell'utilizzo del *point médian* in francese, mantenendo però in altri casi gli sdoppiamenti, anche quando accompagnati dal trattino. Hanno inoltre creato dei neologismi per ottenere lo stesso effetto di quelli francesi: nel caso di «ziziette», hanno dapprima accordato al femminile quella che solitamente è una forma utilizzata solo al maschile, «pisellino»/«pisellina», per poi sostituire la desinenza maschile e femminile con lo schwa («pisellinə»). Nel caso della coppia di termini con la prima lettera invertita, «guille»/«farçon», hanno operato in maniera analoga al francese, ottenendo un risultato altrettanto efficace, «memmina»/ «faschio».

Nel complesso, se nel caso della versione francese il non binarismo di genere è reso visibile anche graficamente da *point médian*, trattini e sdoppiamenti, e, sempre graficamente, è in qualche modo rappresentato come compresenza di maschile e femminile, in italiano tale compresenza rimane solo negli sdoppiamenti. Al contrario lo schwa, anch'esso dal forte impatto tipografico anche se forse un po' meno visibile rispetto ai trattini, è una forma «priva di genere» (Gheno, 2022) e produce dunque un altro effetto. Invece di sottolineare costantemente la mescolanza dei due generi, questa strategia tende a offuscarli in quanto non così fondamentali, almeno nel caso di Polly. La stessa storia, narrata in due lingue romanze con genere grammaticale, assume così sfumature di significato un po' diverse, ma che in ogni caso rimettono in discussione la concezione dei generi, grammaticali e identitari, aprendo a nuove possibilità finora poco esplorate<sup>20</sup>.

posizione delle citazioni nel libro con la numerazione corrispondente.

<sup>19</sup> Raccomandato da Luca Boschetto nel sito *italianoinclusivo.it* per distinguere le forme al singolare da quelle al plurale, ma non, ad esempio, da Gheno (2021) e Cavallo, Lugli, Prearo (2021). Certamente anche l'applicazione di regole diverse nell'utilizzo dello schwa in testi pubblicati presenta notevoli criticità, ma al momento non si può parlare di un uso stabile e codificato.

<sup>20</sup> Sarebbe interessante approfondire anche la questione della «leggibilità» ad alta voce di questa



## 5. Per una conclusione che non è tale

La scrittura inclusiva rappresenta per la letteratura una sfida difficile, complessa e appassionante. Gli esempi presentati nel presente contributo non permettono ancora di giungere a generalizzazioni e proposte organiche, ma ci consentono tuttavia di formulare alcune conclusioni, seppur provvisorie e *in fieri*. Innanzitutto, ogni riflessione e pratica traduttiva deve partire dalla consapevolezza dell'importanza di maturare una maggiore sensibilità all'inclusione attraverso la lingua e delle ricadute della traduzione dal punto di vista di genere. Sensibilità che può manifestarsi a seconda dei casi in un'attenzione minima all'uso del linguaggio, ma anche nell'utilizzo di strategie più pervasive e audaci, tenendo conto ovviamente della soggettività di chi traduce così come del testo di partenza e del contesto di traduzione. Una delle prime questioni da porsi è ad esempio come comportarsi nel caso in cui si traduca un testo non attento alla scrittura inclusiva e se sia opportuno adottare, e in quale misura, strategie che vanno invece nella direzione di un linguaggio più «ampio». Nel caso invece di testi «source» già orientati in questa direzione è indispensabile sviluppare strategie efficaci, capaci di trasporre da una lingua all'altra un approccio di attenzione all'inclusività, facendo attenzione al passaggio fra lingue con genere naturale a lingue con genere grammaticale, ma anche alle differenze fra lingue con genere grammaticale.

Tale riflessione e le sue ricadute sulla pratica traduttiva non possono investire soltanto chi riflette sulla traduzione e su chi la pratica, ma devono coinvolgere altresì le case editrici, creando una virtuosa sinergia di scambio e collaborazione, purtroppo spesso assente in quest'ambito (D'Arcangelo, Elefante, 2020). Non a caso stanno prendendo sempre più piede, in talune realtà editoriali, i cosiddetti *sensitivity reader*, figure professionali che peraltro vengono spesso fortemente criticate e accusate di alimentare la cosiddetta «dittatura» del *politically correct*, il che ci ricorda anche che si tratta di questioni che dividono l'opinione pubblica e che vanno dunque affrontate con grande attenzione e sensibilità.

È inoltre fondamentale non cadere in semplificazioni banalizzanti: non è tanto la lingua come sistema ad essere in alcuni casi discriminatoria, quanto il discorso, ovvero l'uso (sociale) che se ne fa (De Santis, 2022b). Né è sufficiente cambiare la lingua per cambiare in maniera profonda la mentalità delle persone (Perreau, 2022). Infine, la scrittura letteraria e la sua traduzione non possono basarsi su strategie utilizzate in maniera meccanica e ripetitiva. Al contrario, come sottolinea Grunewald,

les réponses que je trouve à ces questions sont mouvantes. Aucune règle figée ne m'aide à y répondre. Je cherche des solutions au cas par cas. Je me laisse la liberté de changer de

graphic novel, chiaramente pensata dall'autore Fabrice Melquiot, che è innanzi tutto un drammaturgo, anche per un adattamento alla scena teatrale. Questo aspetto non sarà affrontato in questa sede per ragioni di spazio, ma rappresenta un altro elemento di grande rilevanza anche dal punto di vista della leggibilità/pronunciabilità di strategie quali ad esempio il *point médian* in francese e lo schwa in italiano.

règle selon les moments (dans un texte donné) ou selon les contextes (en fonction du genre littéraire, du cadre éditorial, etc.). (2021 105)<sup>21</sup>

In altre parole, «c'è sans doute là une des principales vertus de l'écriture inclusive: inviter à travailler sa propre langue et à y vivre sans exclusive, c'est-à-dire un peu plus intensément» (Perreau, 2022, 74)<sup>22</sup>. Ciò non toglie che sia utile e importante mappare le diverse strategie utilizzabili e utilizzate nel contesto letterario contemporaneo per valutarne la minore o maggiore efficacia, o meglio la pertinenza a seconda del tipo di testo e di contesto traduttivo. In questo senso la traduzione può contribuire a consolidare strategie non ancora del tutto legittimate e a sperimentarne l'uso sul campo attraverso soluzioni concrete, risolvendo col tempo eventuali ambiguità, incertezze e incongruenze tipiche di una fase preliminare (come nel caso dell'uso dello schwa). Naturalmente, data la complessità di tali questioni, la ricognizione e l'analisi delle strategie dovrà anche tenere conto della loro potenziale aleatorietà e della possibilità che nel tempo ci siano evoluzioni tali da rendere desuete soluzioni un tempo ritenute valide.

Sperimentazione, apertura, contaminazioni, identità: la letteratura più e meglio di molti altri generi o tipi testuali può dare voce a nuove esigenze di rappresentazione, riannodando il filo con la *littérature engagée* (Servoise, 2023; Sapiro, 2021), ma senza dogmatismi né soluzioni precostituite. In questo contesto, il dibattito, purché costruttivo e aperto alle critiche da parte di tutte le persone coinvolte, è quanto mai necessario non tanto per arrivare a un punto fermo, quanto per mantenere viva la straordinaria capacità della scrittura letteraria di rinnovarsi e rinnovare.

## Bibliografia

### Testi letterari citati

Cantais Claire, 2015, *Mon super-cahier d'activités antisexistes*, Paris, La ville brûle.

Cantais Claire, 2019, *Il mio super esercizio femminista*, Cagli, Settenove, 2019, Tr. it. Guida Ri-sari.

Gwen Keraval, 2013, *Drôle de planète!*, Paris, Talents Hauts.

Gwen Keraval, *Il pianeta stravagante*, Torino, Giralangolo, Tr. it. Anselmo Roveda.

Melquiot Fabrice, Pralong Isabelle, 2021, *Polly*, Genève, La joie de lire.

<sup>21</sup> «Le risposte a queste domande sono mutevoli. Non ci sono regole fisse che mi aiutino a rispondere. Cerco soluzioni caso per caso. Mi concedo la libertà di cambiare regola a seconda del momento (in un determinato testo) o del contesto (in funzione del genere letterario, della sede editoriale, ecc.)», (traduzione nostra).

<sup>22</sup> «è questa senza dubbio una delle maggiori qualità della scrittura inclusiva: ci invita a lavorare la lingua e a vivere in essa senza esclusività, ovvero un po' più intensamente», (traduzione nostra).

Melquiot Fabrice, Pralong Isabelle, 2023, *Polly*, Cagli, Settenove, Tr. it. Marta Capesciotti e Sarah Di Nella.

Strick Alexandra, Steve Anthony, 2021, *You can!*, Hereford, Otter-Barry Books,

Strick Alexandra, Steve Anthony, 2022, *Tu puoi!*, Cornaredo, Il Castello, IdeAli.

## Bibliografia critica

Acanfora Fabrizio (2022) *Schwa: una questione identitaria*, in *Treccani speciale*, 21/3/2022, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Schwa/1\\_Acanfora.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Schwa/1_Acanfora.html), ultimo accesso 20 aprile 2024.

Adamo Sergia, Zanfabro Giulia, Tigani Sava Elisabetta, a cura di, 2019, *Non esiste solo il maschile. Teorie e pratiche per un linguaggio non discriminatorio da un punto di vista di genere*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste.

Alvstad Cecilia, 2020, *Literary Translation Ethics*, in Koskinen Kaisa, Pokorn Nike K., edited by, *The Routledge Handbook of Translation and Ethics*, London & New York, Routledge, 180-194.

Baccolini Raffaella, Illuminati Valeria, 2018, *Visibilità, co-creazione, identità: l'incontro fecondo tra prospettive di genere e traduzione*, in Di Giovanni Elena, Zanotti Serenella, a cura di, *Donne in traduzione*, Milano, Bompiani, 521-556.

Bazzanella Carla, 2010, *Genere e lingua*, in Simone Raffaele, Giovanni Berruto, Paolo D'Achille, a cura di, *Enciclopedia dell'Italiano (EncIt)*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. I, 556-558, [https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-e-lingua\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-e-lingua_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/), ultimo accesso 20 aprile 2024.

Bollettieri Bosinelli Rosa Maria, 2005, *Dire al femminile: riflessioni su genere e linguistica*, in Baccolini Raffaella, a cura di, *Le prospettive di genere. Discipline soglie confini*, Bologna, BUP, 47-59.

Bruel Christian, 2022, *L'aventure politique du livre de jeunesse*, Paris, La Fabrique.

Castro Olga, Ergun Emek, edited by, 2017, *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*, New York, Routledge.

Castro Olga, 2014, *Talking at cross-purposes? The missing link between feminist linguistics and translation studies*, in «Gender and Language», 7 (1), 35-58, <https://doi.org/10.1558/genl.v7i1.35>, ultimo accesso 20 aprile 2024.

Cavallo Arianna, Lugli Ludovica, Prearo Massimo, 2021, *Cose, spiegate bene. Questioni di un certo genere. Le identità sessuali, i diritti, le parole da usare: una guida per sapere di più e parlare meglio*, Milano, Iperborea-Il Post.

D'Arcangelo Adele, Elefante Chiara, 2020, *Tra norme, riflessioni teoriche ed esperienze: il processo traduttivo al centro* in Ferraresi Adriano, Pederzoli Roberta, Cavalcanti Sofia, et al., 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, A253-A270, <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it>; <https://mediazioni.unibo.it/>, ultimo accesso 20 aprile 2024.

De Santis Cristiana, 2022a, *L'emancipazione grammaticale non passa per una e rovesciata*, in *Treccani*, 09/02/2022, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/Schwa.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Schwa.html), ultimo accesso 20 aprile 2024.

- De Santis Cristiana, 2022b, *Emancipazione grammaticale, grammatica ragionata e cambiamento linguistico*, in *Treccani speciale*, 21/3/2022, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Schwa/3\\_De\\_Santis.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Schwa/3_De_Santis.html), ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Di Giovanni Elena, Serenella Zanotti, a cura di, 2018, *Donne in traduzione*, Milano, Bompiani.
- Epstein B.J., Gillett Robert, edited by, 2017, *Queer in Translation*, London, Routledge.
- Ergun, Emek, 2020, *Feminist Translation Ethics*, in Koskinen Kaisa, Pokorn Nike K., edited by, *The Routledge Handbook of Translation and Ethics*, London & New York, Routledge, 114-130.
- Federici Eleonora, Santaemilia José, edited by, 2022, *New Perspectives on Gender and Translation. New Voices for Transnational Dialogues*, London & New York, Routledge.
- Gérardin-Laverge, Mona, 2020, *Queeriser la langue, dénaturiser le genre*, in «Cahiers du Genre», 2, 69, 31-58.
- Gheno Vera, 2021[2019], *Femminili singolari. Il femminismo è nelle parole* Firenze, effequ.
- Gheno Vera, 2022, Schwa: storia, motivi e obiettivi di una proposta, in *Treccani speciale*, 21/3/2022, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Schwa/4\\_Gheno.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Schwa/4_Gheno.html), ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Giusti Giuliana, 2022, *Inclusività della lingua italiana, nella lingua italiana: come e perché. Fondamenti teorici e proposte operative*, «DEP. Rivista telematica di studi della memoria femminile», 1, 48, 1-19, <https://www.unive.it/pag/44259/>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Godard Barbara, 1990, *Theorizing Feminist Discourse/Translation*, in Bassnett Susan, Lefevere André, edited by, *Translation, History and Culture*, London, Pinter, 87-96.
- Grunenwald Noémie, 2021, *Sur les bouts de la langue. Traduire en féministe/s*, Lille, La Contre Allée.
- 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*, in «Langage et société», 106 (4), 33-61, <http://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2003-4-page-33.htm>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Illuminati Valeria, Pederzoli Roberta, 2021, *Le politiche editoriali delle case editrici indipendenti e femministe italiane fra traduzione e rinnovamento*, in Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, a cura di, *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, Milano, FrancoAngeli, 105-151, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Illuminati, Valeria, 2022, *La traduzione dei classici per l'infanzia in una prospettiva di genere*, Bologna, Bologna University Press.
- Loison-Leruste Marie, Perrier Gwenaëlle, Noûs Camille, sous la direction de, 2020, *Introduction. Le langage inclusif est politique: une spécificité française?*, «Cahiers du Genre», 2, 69, 5-29.
- 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.
- Pederzoli Roberta, 2023, *Langue, identité de genre et enjeux traductologiques dans Orlanda de Jacqueline Harpman et Le corps est une chimère de Wendy Delorme et dans leurs traductions italiennes*, in Cailleux Dorothée, Denti Chiara sous, la direction de, *Expériences de traduction 2*. Bruxelles, Peter Lang, 103-120.

- Perreau Bruno, 2022, *L'écriture sans exclusive*, in «Raison présente», 1, 221, 63-74, <https://www.cairn.info/revue-raison-presente-2022-1-page-63.htm>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Robustelli Cecilia, 2021, *Lo schwa? Una toppa peggiore del buco*, in «Micromega», 30/04/2021, <https://www.micromega.net/schwa-problemi-limiti-cecilia-robustelli/>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Sapiro Gisèle, 2021, *Les formes d'engagement des écrivains: continuité et ruptures* in «Elfe XX-XXI», 10, <http://journals.openedition.org/elfe/4015>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Servoise Sylvie, 2023, *La Littérature engage*, Paris, PUF.
- Simon Sherry., 1996, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London, Routledge.
- Sofò Giuseppe, 2019, *Traduction du langage inclusif et échanges entre le français et l'italien*, in «Savoirs en prisme», 10, 105-131.
- 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 Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, a cura di, *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, Milano, FrancoAngeli, 79-104, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Spallaccia Beatrice, 2022, *Queering the Gender Binary American Trans-Themed YA Literature and Its Translation into Italian*, in Amadori Sara, Desoutter Cécile, Elefante Chiara, et al., sous la direction de, *La traduction dans une perspective de genre. Enjeux politiques, éditoriaux et professionnels*, Milano, Led, 69-87, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/pages/view/qlcm-17-traduction-perspective-genre>, ultimo accesso 20 aprile 2024.
- Swamy Vinay, Mackenzie Louisa, 2022, *Introduction*, in Swamy Vinay, Mackenzie Louisa, sous la direction de, *Devenir non-binaire en français contemporain*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 21-39.
- Von Flotow Luise, 1997, *Translation and Gender: Translating in the "Era of Feminism"*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- Von Flotow Luise, Kamal Hala, edited by, 2020, *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*, London & New York, Routledge.
- Von Flotow Luise, Farahzad Farzaneh, edited by, 2017, *Translating Women. Different Voices and New Horizons*, London & New York, Routledge.
- Viennot Éliane, 2014, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*. Donnemarie-Dontilly, éditions iXe.
- Viennot Éliane, Le Ru Véronique, 2019, *Entretien avec Eliane Viennot*, in «Savoirs en prisme», 10, 13-20.



## CAPITOLO 4

# La traduzione nella produzione *gender-positive* per il giovane pubblico: uno sguardo editoriale agli scambi tra la Francia e l'Italia

Valeria Illuminati - Università di Bologna

### 1. Introduzione: produzione per il giovane pubblico<sup>1</sup>, genere e traduzione

All'inizio degli anni 2000, si assiste in Italia, ma anche in altri paesi europei come la Francia e la Spagna, a un rinnovato interesse per le tematiche di genere all'interno della produzione destinata al giovane pubblico<sup>2</sup>. Tale attenzione, che non si limita al solo contesto accademico, ma investe più largamente anche il mondo culturale e editoriale, si concretizza in una serie di progetti e iniziative che ruotano attorno alle tematiche di genere (cfr. Pederzoli, 2021, 36-41). Nascono così, a partire dagli anni 2010, collane alternative o case editrici sensibili a tali tematiche che si rivolgono a giovani lettrici e lettori (cfr. Illuminati, Pederzoli, 2021; Illuminati, 2019; Fette, 2018; Pederzoli, Illuminati, 2023). Si tratta di esperienze editoriali innovative e interessanti nate anche in risposta a un più ampio contesto culturale caratterizzato da una genderizzazione crescente della produzione (Lipperini, 2007; cfr. Lallouet, 2005), «un contesto fortemente polarizzato, in cui la letteratura di consumo e la letteratura impegnata e di qualità sembrano parlare lingue diverse» (Pederzoli, 2021, 38). Nonostante l'ostilità e le resistenze della parte più conservatrice della società, che demonizza e strumentalizza le tematiche di genere brandendo la famigerata «teoria del gender»<sup>3</sup> e agitando lo spettro di un rischio di indottrina-

<sup>1</sup> Nel tentativo di rappresentare anche a livello linguistico la diversità di destinatari, soprattutto in termini di fasce d'età, a cui si rivolge questa produzione, e nell'ottica di utilizzare al contempo una lingua ampia e inclusiva, che non ricorra al maschile sovraesteso, all'interno di questo contributo verranno utilizzate varie formulazioni terminologiche per riferirsi alla produzione – letteraria e non – destinata al pubblico più giovane, tradizionalmente definita «letteratura per l'infanzia» o «letteratura per ragazzi».

<sup>2</sup> Si vedano ad esempio gli studi di Pederzoli (2021) e Tonin (2021). Se il primo offre una panoramica approfondita sulla nascita e lo sviluppo degli studi sulla letteratura per il giovane pubblico in una prospettiva di genere, adottando un approccio comparativo (contesti anglofoni, francofoni e italo-foni), il secondo presenta una ricca rassegna editoriale (case editrici, progetti culturali, strumenti bibliografici, ecc.) che disegna anche l'evoluzione della produzione attenta alle tematiche di genere in Spagna.

<sup>3</sup> La «teoria del gender» o «ideologia del gender» rappresenta, come sottolineato, un'invenzione strumentale da parte delle componenti più conservatrici, generalmente ultracattoliche, della società, «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 in-

mento delle e dei più giovani (cfr. Spallaccia, 2020), tali realtà editoriali sono riuscite a ritagliarsi uno spazio specifico all'interno della produzione per l'infanzia e l'adolescenza, un segmento editoriale molto diversificato, in cui convivono una pluralità di generi e tipologie testuali, nonché di pubblici.

La nascita di case editrici, principalmente indipendenti, sensibili alle questioni di genere all'inizio del nuovo millennio è indubbiamente legata alla centralità che le tematiche affrontate rivestono nel contesto socioculturale e politico attuale, ma non sono un fenomeno isolato o circoscritto ad anni recenti. In numerosi paesi, tra cui l'Italia e la Francia, gli anni '60 e '70 sono infatti «*le temps d'une édition de recherche (parfois militante)*<sup>4</sup> qui ne survivra qu'exceptionnellement aux crises et aux mutations économiques», portatrice «*[d'] ouvrages qui font contrepoids à une discrimination "générée"*»<sup>5</sup> (Manuelian, Magnan-Rahimi, Laroque, 2016, 47). Le sfaccettate esperienze dell'editoria femminista, incarnate emblematicamente in Italia dalle edizioni Dalla parte delle bambine fondate da Adela Turin nel 1975 (Travagliati, 2023; Hamelin, 2011; cfr. Pederzoli, 2011; 2013), testimoniano la spinta verso il rinnovamento della letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze e la volontà di mettere al centro, anche tematizzandola esplicitamente, la dimensione di genere. Analogamente, non è possibile trascurare il contributo di una serie di collane, destinate principalmente a bambine e ragazze, che rimettono in discussione le rappresentazioni stereotipate e presentano una riconfigurazione dei modelli femminili, anche senza porsi come apertamente sovversive (Pederzoli, 2015; 2017). Tra queste, vale la pena ricordare le collane Sirene, edita da EL, e Donne nella Scienza, proposta da Editoriale Scienza, in cui la biografia diventa strumento per trattare questioni di genere e parlare di uguaglianza e pari opportunità (cfr. Elefante, 2019). Pubblicate a partire dagli anni 2000, tali collane condividono con le case editrici indipendenti sensibili al genere fondate appena qualche anno più tardi, innanzitutto un contesto sociopolitico e culturale profondamente mutato rispetto al femminismo della seconda ondata che aveva dato origine a esperienze pionieristiche. Tuttavia, le iniziative editoriali recenti, se non recentissime, si inseriscono soprattutto in un contesto editoriale radicalmente diverso, in cui la

tervention, and to delegitimize feminist and LGBTQ+ stances» (Baccolini, Pederzoli, Spallaccia, 2019, 19).

<sup>4</sup> Manuelian, Magnan-Rahimi, Laroque (2016) distinguono al suo interno due tipi di editori: «*les éditeurs directement issus de mouvements militants ; c'est le cas des éditions des Femmes et de leur collection "Du côté des petites filles" avec, en particulier, les ouvrages d'Adela Turin*» e «*des maisons dont la ligne éditoriale est marquée par le souci d'ouvrir le champ des possibles représentés et de s'opposer à une littérature de jeunesse largement bridée par une censure implicite et des pressions vertueuses*» (47). («*gli editori nati direttamente dai movimenti militanti, come nel caso delle éditions des Femmes e della collana "Du côté des petites filles", in particolare con gli albi di Adela Turin*» e «*case editrici la cui linea editoriale si contraddistingue per la volontà di allargare il campo delle rappresentazioni possibili e di opporsi a una letteratura per l'infanzia in gran parte limitata da una censura implicita e da pressioni morali*», (traduzione nostra)).

<sup>5</sup> «*il momento di un'editoria di ricerca (talvolta militante) che sopravviverà solo in casi eccezionali alle crisi e ai cambiamenti economici*», portatrice di «*testi che fanno da contrappeso alla discriminazione "di genere"*», (traduzione nostra).



letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze gode ormai di una piena legittimazione come campo editoriale. Gli anni '80 segnano infatti in paesi come l'Italia e la Francia un momento di svolta, in cui si registra un boom dell'editoria per il giovane pubblico, con un incremento importante se non esponenziale delle vendite; nuove case editrici arrivano sul mercato e si assiste alla creazione di collane innovative, ad esempio Gli istrici Salani in Italia, alla nascita del «secteur jeunesse» all'interno di numerosi grandi editori, nonché all'introduzione o diffusione del formato tascabile (cfr. Hamelin, 2011), ma anche alla «formation d'un marché spécifique des livres pour enfants au niveau international»<sup>6</sup> (Sapiro, Bokobza, 2008, 156).

Quarant'anni più tardi, la produzione destinata al pubblico più giovane costituisce ormai da tempo uno dei settori trainanti dell'editoria in diversi paesi, in grado di dare un impulso significativo al mercato, soprattutto nei periodi di crisi, grazie anche all'internazionalizzazione della produzione e alla traduzione (cfr. Piacentini, 2019; Baccalario, Peresson, 2016). La vitalità e la vivacità del settore sono confermate anche dai dati più recenti relativi all'Italia e alla Francia, la cui offerta editoriale è oggetto di questo studio. Il rapporto del Syndicat National de l'Édition (Sne) riferito al 2022, sottolinea come l'editoria per ragazzi sia il terzo segmento di mercato in termini di valore, con 18.535 titoli pubblicati e 6.778 novità. Le cifre, sebbene in flessione rispetto a un 2021 eccezionale, confermano la dinamicità del settore, che rappresenta il 16,6% dei titoli pubblicati in Francia nel 2022. La traduzione e gli scambi transnazionali testimoniano un'analogha vivacità. Con 3.331 titoli, le cessioni di diritti a editori stranieri costituiscono il 26,8% del totale; a questi si aggiungono le coedizioni, a cui si ricorre soprattutto per gli albi illustrati allo scopo di condividere e abbassare i costi di produzione, che rappresentano quasi il 92% (1.762 titoli) delle coedizioni totali. Quanto alla traduzione, i 1.348 testi destinati al giovane pubblico tradotti nel 2022 costituiscono il 12% del totale. In termini linguistici e di provenienza, a dominare è l'inglese con ben 1.021 traduzioni, pari al 76% del totale. Seguono l'italiano (67 titoli, 5%), il tedesco (53 titoli, 4%), il neerlandese (41 titoli, 3%) e lo spagnolo (36 titoli, 3%) (Sne, 2023, 1-4).

I dati sull'editoria per ragazzi e ragazze in Italia fotografano un quadro simile. L'ultimo rapporto dell'Associazione Italiana degli Editori (Aie) riporta che «nel 2022 sono stati pubblicati in Italia 8.397 titoli per bambini (fino a 14 anni di età)» (Peresson, Giancarli, 2023, 65). Secondo il rapporto annuale pubblicato dalla rivista *Liber*, nel 2021 le novità librarie sono state 2.736 (*Liber*, 2022, 58). La traduzione, pur mantenendo un ruolo centrale, fa registrare nel 2021 una leggera inversione di tendenza e il rapporto tra pubblicazioni italiane e produzione proveniente da altri paesi è di circa 55,4% a 44,6% (Ivi, 59).

Se la traduzione riveste storicamente un ruolo centrale all'interno della produzione per il giovane pubblico, assecondandone la vocazione internazionale fin dalle origini (Nières-Chevrel, 2008, 18-19), il suo apporto si rivela altrettanto fondamentale in quel

<sup>6</sup> «costituzione di un mercato specifico di libri per il giovane pubblico a livello internazionale», (traduzione nostra).

settore specifico dell'editoria per ragazzi e ragazze costituito dalla produzione – letteraria e non – sensibile alle tematiche di genere, come confermano diversi studi (si vedano ad esempio Pederzoli, 2023; Tonin, 2021; 2023; Spallaccia, 2021; Amadori, 2021; Pederzoli, Illuminati, 2021; D'Arcangelo, Elefante, Illuminati, 2019). Nello scambio e circolazione di testi, ma anche di idee, modelli e generi letterari che rende possibile, la traduzione, facendosi talvolta anche strumento apertamente politico e militante, permette di importare testi che affrontano le tematiche di genere senza rinunciare alla qualità estetica e letteraria soprattutto quando tali caratteristiche sembrano essere carenti nella produzione «nazionale» (cfr. Pederzoli, Illuminati, 2023). In alcuni casi, ad esempio quando i temi trattati risultano particolarmente innovativi o sono tabuizzati in un determinato paese o in uno specifico contesto socioculturale, il ricorso alla traduzione si rivela cruciale per colmare il vuoto editoriale (D'Arcangelo, Elefante, Illuminati, 2019, 13-14). Come sottolineano Heilbron e Sapiro (2002, 5), tra le molteplici funzioni della traduzione vi è anche quella di fungere da strumento di legittimazione, legittimazione di cui possono beneficiare sia gli autori e le autrici sia le istanze mediatiche:

La traduction dans les langues centrales constitue une consécration qui modifie la position d'un auteur dans son champ d'origine. À l'inverse, elle est un mode d'accumulation de capital littéraire pour des littératures nationales en voie de constitution [...]. On retrouve cette double fonction au niveau des instances, maisons d'édition ou revues : si les éditeurs détenant un important capital littéraire ont un pouvoir de consécration des auteurs qu'ils traduisent, pour une maison dépourvue de ressources économiques et culturelles à l'origine, la traduction est un moyen d'accumuler du capital symbolique. De même, au niveau des médiateurs, les usages de la traduction varient de la consécration de l'auteur traduit à l'autoconsécration du traducteur<sup>7</sup>.

Sulla scia di considerazioni analoghe, Noël (2012, 43) inserisce la traduzione tra le possibili modalità di accesso al campo editoriale per gli editori critici indipendenti, riconoscendole una posizione privilegiata «en raison de son fort rendement symbolique»<sup>8</sup> (*Ibidem*).

Alla luce del suo ruolo centrale, il presente studio si propone di fotografare, senza pretesa di esaustività, la traduzione all'interno della produzione *gender-positive* destinata al giovane pubblico in Italia, allo scopo di restituire un quadro, seppur parziale, degli scambi o «flussi» traduttivi che prendono forma in questo settore specifico dell'editoria. L'analisi verrà condotta a partire dal corpus costituito dalla bibliografia europea dei pro-

<sup>7</sup> «La traduzione verso le lingue centrali rappresenta una legittimazione che modifica la posizione dell'autore nel campo letterario di origine. Viceversa, è un mezzo per accumulare capitale letterario nel caso delle letterature nazionali in via di formazione [...]. Tale duplice funzione si riscontra a livello delle istanze, case editrici o riviste: se gli editori che detengono un importante capitale letterario hanno il potere di legittimare gli autori che traducono, per una casa editrice priva in partenza di risorse economiche e culturali in partenza, la traduzione è un modo per accumulare capitale simbolico. Analogamente, a livello di istanze mediatiche, la traduzione viene utilizzata in modi diversi, spaziando dalla legittimazione dell'autore tradotto all'autolegittimazione di chi traduce», (traduzione nostra).

<sup>8</sup> «per il suo alto valore simbolico», (traduzione nostra).

getti G-BOOK1 (Gender Identity: Child Readers and Library Collections) e G-BOOK2 (European teens as readers and creators in gender-positive narratives), realizzati tra il 2017 e il 2022 dal centro MeTRa<sup>9</sup> del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna, Campus di Forlì. I progetti, come si avrà modo di approfondire nella presentazione del corpus e dei criteri di selezione, «sono volti a promuovere una letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze “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»<sup>10</sup> e costituiscono pertanto una risorsa importante per lo studio di tale produzione, anche in ottica traduttologica e editoriale.

Adottando una prospettiva spiccatamente editoriale, l'analisi prenderà in considerazione in particolare i testi tradotti in italiano dalle lingue di lavoro del progetto (inglese, francese, spagnolo, tedesco, bulgaro, bosniaco e sloveno), con un focus specifico sugli scambi con la Francia. A guidare l'indagine saranno in particolare alcune domande: quali testi sono stati tradotti e quali no? Da quali case editrici erano pubblicati i testi di partenza e chi si è fatto carico della loro importazione in Italia? L'analisi editoriale condotta cercherà di rispondere attingendo in particolare agli strumenti teorici e metodologici offerti dalla sociologia della traduzione<sup>11</sup> (cfr. ad esempio Heilbron, Sapiro, 2002; 2007; Sapiro, 2008a; Wolf, Fukari, 2007; Wolf, 2007; Buzelin, 2013; 2018; Buzelin, Baraldi, 2016<sup>12</sup>), ancora poco applicati nello studio della traduzione letteraria per il giovane pubblico, se non in modo sporadico e come prospettiva accessoria per una contestualizzazione delle opere prese in esame. Nella loro pluralità e diversificazione, gli approcci sociologici all'interno degli studi traduttologici hanno infatti messo in luce come gli scambi e i flussi di traduzioni tra lingue, culture e paesi si inseriscano in un sistema più ampio, complesso e articolato di circolazione culturale, in cui operano una molteplicità di agenti e istituzioni e in cui entrano in gioco interessi e fattori non solo economici, legati al mercato editoriale, ma anche ideologici, politici e culturali:

Un ensemble d'agents et d'institutions [investissent dans la traduction] des intérêts d'ordre culturel, politique et économique. En fonction de ces intérêts, les fonctions de la traduction peuvent être diverses, entre circulation des idées et rapports d'hégémonie, construction des

<sup>9</sup> Centro di Studi Interdisciplinari sulla Mediazione e la Traduzione a opera di e per Ragazze/i. Cfr. <https://metra.dipintra.it/>.

<sup>10</sup> Dalla presentazione sul sito del progetto: <https://g-book.eu/it/>.

<sup>11</sup> In un recente contributo che traccia una panoramica degli approcci sociologici all'interno dei Translation Studies, ripercorrendone l'evoluzione e illustrando le piste di ricerca attuali e future, Buzelin (2023) nota come la sociologia della traduzione non sia un'entità monolitica, ma un ambito di ricerca molto dinamico in cui (co)esistono una pluralità di prospettive e di approcci, tanto che sarebbe più adeguato, forse, parlare di «sociologie della traduzione» al plurale (30).

<sup>12</sup> Come sottolinea Buzelin (2023, 19), «[l]e courant sociologique en traductologie a fait couler beaucoup d'encre depuis les années quatre-vingt-dix au point qu'il est difficile de couvrir toutes les publications pertinentes» («la corrente sociologica all'interno degli studi traduttologici ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro a partire dagli anni '90 tanto da rendere quasi impossibile coprire tutte le pubblicazioni pertinenti in materia», (traduzione nostra)). Per una bibliografia più esaustiva si veda ad esempio Buzelin (2023).

identités collectives et influence politique, accumulation de capital symbolique et conquête de marchés. [...] Le marché international de la traduction a des logiques, des instances, des agents et une économie qui lui sont propres<sup>13</sup>. (Sapiro, 2008b, 8)

Inserendosi nell'alveo della riflessione sulla traduzione come complesso processo di mediazione linguistica e culturale, gli approcci sociologici permettono di identificare e individuare quella serie di attori, istanze o «agenti» (cfr. Buzelin, 2011) che partecipano attivamente, in forme e modi diversi, alla traduzione, influenzando sulla sua produzione e ricezione. Consentono inoltre di studiare e analizzare il ruolo che svolgono nella produzione, diffusione e ricezione delle traduzioni, cogliendone anche rapporti di forza e relazioni (cfr. ad esempio Weinmann, 2021).

Lo studio si concentra dunque sui flussi di traduzione, proponendone un'analisi innanzitutto quantitativa, focalizzata in particolare sul ruolo delle case editrici come istanze mediatrici. Tale approccio quantitativo è pensato come complementare e non esclusivo rispetto a un'analisi qualitativa, linguistica e testuale, delle traduzioni, che per vincoli di spazio non potrà essere qui condotta. Se infatti il solo dato quantitativo non riesce a dare conto dell'integralità del contesto e processo di produzione e ricezione dei testi tradotti, ignorandone il versante testuale, letterario e persino creativo, la sola analisi qualitativa, per quanto attenta e accurata, rischia talvolta di non riuscire a cogliere le condizioni storiche, sociali ed economiche di produzione delle traduzioni, nonché le relazioni e i rapporti di forza – in primis tra lingue e culture – che regolano la circolazione dei testi in traduzione. L'analisi quantitativa condotta nasce quindi dalla volontà di tentare di superare questo limite e di provare a fornire un quadro più ampio all'interno del quale collocare l'analisi qualitativa, aiutando in alcuni casi a «ricollocare» studi esistenti all'interno della complessa e articolata rete degli scambi culturali – e più specificamente editoriali – che interessano la produzione *gender-sensitive*. La prospettiva quantitativa e la cornice editoriale potrebbero quindi aiutare a leggere con occhi nuovi anche i risultati di studi precedenti o a contestualizzare ricerche future. Come sottolineato, la traduzione della produzione sensibile alle tematiche di genere ha attirato un interesse crescente da parte della critica e alcuni dei volumi inseriti all'interno della bibliografia dei progetti G-BOOK sono già stati oggetto di minuziose analisi traduttive e, talvolta, editoriali (ad esempio Amadori, 2021; Spallaccia, 2021; Illuminati, Pederzoli, 2021; Pederzoli, 2023).

## 2. Il corpus di analisi: la bibliografia dei progetti G-BOOK

<sup>13</sup> «Una serie di agenti e istituzioni [riversano nella traduzione] interessi di natura culturale, politica ed economica. A seconda di tali interessi, le funzioni della traduzione possono variare, spaziando dalla circolazione delle idee ai rapporti di egemonia, dalla costruzione di identità collettive all'influenza politica, dall'accumulo di capitale simbolico alla conquista di nuovi mercati. [...] Il mercato internazionale della traduzione ha logiche, organi, istanze, agenti e un'economia specifici», (traduzione nostra).

La bibliografia dei progetti europei G-BOOK, sebbene non esaustiva di tutta la produzione *gender-sensitive* per il giovane pubblico in Italia, costituisce un corpus rappresentativo, soprattutto in ottica traduttologica, in virtù degli obiettivi e dei criteri di selezione dei testi che la compongono.

Il progetto G-BOOK, co-finanziato nell'ambito del Programma Europa Creativa della Commissione europea, conta ad oggi due edizioni: G-BOOK1, «Gender identity: Child readers and library collections», avviato a luglio 2017 e conclusosi a febbraio 2019, e G-BOOK2, «European teens as readers and creators in gender-positive narratives», svoltosi tra il 2020 e il 2023. Il progetto ha coinvolto sei paesi in ciascuna edizione ed è stato realizzato dal Centro MeTRa del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna, Campus di Forlì, insieme ad altri tre centri universitari (il Centro di ricerca Pléiade dell'Université Sorbonne Paris Nord in Francia, il Centro di Studi sulla Letteratura per l'Infanzia Anilij dell'Universidad de Vigo in Spagna, la School of English della Dublin City University in Irlanda) e a due biblioteche (la biblioteca regionale Petko Rachev Slaveikov in Bulgaria e la Biblioteka Sarajeva in Bosnia Erzegovina, sostituita nella seconda edizione dalla Biblioteca comunale di Lubiana in Slovenia).

La promozione di una letteratura *gender-positive* destinata al pubblico più giovane, obiettivo primario del progetto, è stata realizzata attraverso una serie di attività e iniziative. La creazione della prima bibliografia europea sul tema, ospitata sul sito multilingue<sup>14</sup> di G-BOOK, costituisce sicuramente uno dei risultati più importanti. La costruzione della bibliografia ha seguito le edizioni del progetto. In un primo momento si è concentrata quindi sulla produzione destinata a un pubblico di bambini e bambine da 3 a 10 anni, per poi ampliare la selezione alla fascia 11-14 anni con la seconda edizione<sup>15</sup>. Il progetto nasce da una duplice consapevolezza: «del ruolo cruciale svolto dalla letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze nel consolidamento e nell'evoluzione dell[e] identità di genere»<sup>16</sup> da una parte, dell'inequale distribuzione tra i diversi paesi europei della produzione per il giovane pubblico consapevole e attenta alle problematiche di genere, dall'altra. La costruzione di una bibliografia europea, con una vocazione apertamente internazionale, improntata alla circolazione di idee e testi, in cui la traduzione svolge un ruolo centrale, rappresenta quindi una risposta concreta e un tentativo di promuovere e diffondere libri «inclusivi», attenti agli aspetti di genere e al rispetto delle diversità. All'interno della bibliografia si ritrovano quindi «libri scritti originariamente nelle lingue di ciascun paese partner così come libri tradotti»<sup>17</sup>. Tale dimensione costituisce un valore

<sup>14</sup> Il sito [www.g-book.eu](http://www.g-book.eu) è attualmente disponibile in otto lingue (inglese, francese, italiano, spagnolo, bulgaro, bosniaco, sloveno e tedesco), vale a dire nelle lingue di lavoro del progetto, a cui si aggiunge il tedesco. Sul sito sono inoltre presenti vari materiali di approfondimento destinati a un pubblico adulto (genitori, insegnanti, bibliotecari/e, ecc.).

<sup>15</sup> Nella seconda edizione, all'ampliamento in termini di fasce d'età si è accompagnato quello linguistico-geografico con l'introduzione del tedesco e dello sloveno tra le lingue della bibliografia e del sito.

<sup>16</sup> Dalla presentazione sul sito del progetto: <https://g-book.eu/it/>.

<sup>17</sup> Dalla presentazione della bibliografia: <https://g-book.eu/it/ricerca-bibliografica/una-bibliografia-positiva-dal-punto-di-vista-dei-ruoli-e-modelli-di-genere/>.

aggiunto e rappresenta «une nouveauté par rapport à d'autres bibliographies récemment proposées dans plusieurs pays européens, mais qui restent liées à une seule langue et culture»<sup>18</sup> (Lévêque, Pederzoli, 2019, 171).

I testi che attualmente compongono la bibliografia sono distinti in base a tre fasce d'età di destinazione (3-5, 6-10 e 11-14 anni), coerentemente con le due edizioni del progetto. In termini di arco temporale, la selezione ha privilegiato opere recenti, pubblicate negli ultimi vent'anni e – preferibilmente – ancora disponibili in commercio, sebbene non manchino testi più datati ma particolarmente significativi. La bibliografia non pone inoltre vincoli a livello di generi e tipologie testuali. Va tuttavia osservato che poesia, teatro e non-fiction sono presenti in misura minore e che la maggior parte dei testi sono di narrativa, principalmente albi illustrati, romanzi e graphic novel.

La scelta dei libri è stata dettata anche da due criteri specifici, strettamente connessi al progetto, alle sue finalità e alle tematiche trattate: la dimensione estetico-letteraria da una parte, le identità, i ruoli e le rappresentazioni di genere dall'altra. La bibliografia cerca quindi di conciliare l'attenzione alle tematiche trattate con una riuscita sul piano formale, secondo criteri estetici e letterari. Al di là delle diverse tradizioni letterarie e pratiche editoriali, nonché delle discrepanze nell'offerta tra i diversi paesi, la coerenza della bibliografia è garantita dalla selezione di «libri positivi dal punto di vista delle questioni di genere, ovvero libri senza stereotipi, che tematizzano esplicitamente questioni di genere, che offrono modelli e rappresentazioni femminili e maschili molteplici, alternative, non conformiste, che enfatizzano l'autorealizzazione, promuovono l'inclusione, il rispetto, la valorizzazione della diversità e unicità delle persone»<sup>19</sup>.

La presentazione dei criteri di selezione riportata sul sito del progetto precisa, infine, che in merito all'annoso dibattito che contrappone «una letteratura “a tema”, pubblicata da case editrici indipendenti e militanti, spesso accusata di non curare gli aspetti estetici e letterari, a una letteratura non a tema, pubblicata da editori generalisti»<sup>20</sup> non è stata fatta alcuna distinzione tra questi due tipi di produzione, né accordata alcuna preferenza all'una o all'altra. Di conseguenza, all'interno della bibliografia sono presenti case editrici piccole, medie e grandi, sia indipendenti sia generaliste.

## 2.1. La traduzione all'interno della bibliografia G-BOOK

La traduzione, come ampiamente sottolineato, è uno dei pilastri attorno a cui è stata costruita la bibliografia dei progetti G-BOOK. Prima di procedere a un'analisi editoriale più approfondita, è utile partire da alcuni dati generali che restituiscono un quadro d'insieme.

<sup>18</sup> «una novità rispetto ad altre bibliografie proposte di recente in diversi paesi europei, che restano tuttavia legate a un'unica lingua e cultura», (traduzione nostra).

<sup>19</sup> Dalla presentazione della bibliografia: <https://g-book.eu/it/ricerca-bibliografica/una-bibliografia-positiva-dal-punto-di-vista-dei-ruoli-e-modelli-di-genere/>.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Al momento della conclusione della seconda edizione del progetto (giugno 2023), la bibliografia aggiornata è composta da 1.310 libri in totale, includendo sia i libri originariamente scritti nelle lingue di ciascun paese sia le traduzioni disponibili<sup>21</sup>. Di questi, 959 appartengono alla prima edizione (3-10 anni) e 351 sono destinati agli 11-14 anni. Come riportato in tabella, sul totale, 755 sono libri «originali»<sup>22</sup> (496 per G-BOOK1 e 259 per G-BOOK2), mentre si contano 498 traduzioni (463 per G-BOOK1 e 92 per G-BOOK2).

	Originali	Traduzioni	Totale
G-BOOK1	496	463	959
G-BOOK2	259	92	351
<b>Totale</b>	<b>755</b>	<b>555</b>	<b>1310</b>

Tabella 1. Bibliografia G-BOOK.

La traduzione costituisce quindi una presenza significativa all'interno del corpus analizzato. I dati mostrano tuttavia un'evidente disparità tra le edizioni del progetto in relazione ai testi tradotti. Se per G-BOOK1 sfiorano la metà del totale, il loro numero si riduce drasticamente nel caso di G-BOOK2, con un rapporto di forza sbilanciato a favore dei testi originali. Per cercare di capire meglio questo dato totale, occorre esplorare più nel dettaglio i titoli e gli autori o autrici selezionati, in particolare per la seconda edizione. Ci si accorge così che i testi in lingua inglese e francese – le due lingue da cui l'italiano traduce maggiormente, coerentemente con i criteri di selezione del progetto, sono libri che affrontano in maniera diretta, talvolta anche in prospettiva intersezionale, e con una maggiore sperimentazione letteraria tematiche che probabilmente l'editoria italiana per il pubblico più giovane considera ancora troppo «rischiose» per il nostro paese (cfr. Pederzoli, 2023). Il mondo editoriale, le case editrici in particolare, innescerebbero quindi meccanismi di «censura preventiva» (cfr. Tarif, 2018) che impediscono di fatto a una fetta importante della produzione *gender-sensitive* di raggiungere giovani lettori e lettrici italiane. Se è vero quindi che «molti dei libri considerati in Italia come più originali e apprezzabili sono traduzioni» è altrettanto vero che «molti

<sup>21</sup> Rispetto all'analisi delle traduzioni, una precisazione metodologica si impone. Come sottolineato, i dati fanno riferimento all'ultima versione aggiornata della bibliografia, fotografata al termine della seconda edizione del progetto. È possibile, e anzi altamente probabile, che alcuni dei testi presenti in bibliografia siano stati tradotti e pubblicati nell'arco di tempo intercorso tra la conclusione del progetto e il momento in cui l'analisi è stata realizzata. Queste nuove traduzioni, se esistenti, non saranno prese in considerazione in quanto non presenti nella bibliografia disponibile sul sito del progetto.

<sup>22</sup> Il termine «originali» viene utilizzato in questo studio come forma sintetica per indicare i testi originariamente scritti in una delle lingue del progetto. Chi scrive è pienamente consapevole della sua problematicità all'interno degli studi traduttologici, nonché dell'evoluzione della riflessione legata al suo utilizzo.

dei libri considerati fra i più interessanti nei paesi di origine non sono tradotti in italiano» (Pederzoli, 2023, online).

Per avere un'idea della composizione linguistica del corpus, nonché della ripartizione del volume delle traduzioni tra le lingue, la Tabella 2 offre uno sguardo d'insieme. Sul totale delle due edizioni, l'italiano, il francese, lo spagnolo e l'inglese sono le lingue maggiormente rappresentate, sebbene esistano differenze – anche significative – non solo nel rapporto tra testi originariamente scritti in queste lingue e traduzioni, ma anche tra G-BOOK1 e G-BOOK 2<sup>23</sup>. Nel considerare le disparità tra aree linguistiche e paesi occorre tenere conto della specificità della produzione analizzata, cioè testi attenti alle tematiche di genere. La loro pubblicazione è influenzata infatti dal più ampio contesto culturale, ideologico e politico: se in alcuni paesi tali tematiche sono state sdoganate, in tempi più o meno recenti<sup>24</sup>, in altri costituiscono ancora dei tabù e sono, talvolta, apertamente osteggiate.

All'interno della bibliografia, si ritrovano inoltre otto edizioni bilingue, di cui sei nella combinazione spagnolo-inglese, pubblicate da NubeOcho, Hotel Papel, Ellas Editorial - ONG per la no discriminación e Bellaterra. L'unico testo bilingue italiano-inglese presente è edito da Matildaeditrice, mentre Talents Hauts ha dato alle stampe il solo albo in edizione bilingue francese-inglese. In tutti i casi si tratta di piccole realtà editoriali indipendenti, talvolta apertamente femministe, come Matildaeditrice e Talents Hauts, o specializzate in pubblicazioni plurilingue, ad esempio NubeOcho. Infine, la bibliografia include anche testi originariamente scritti in lingue diverse da quelle del progetto, ritenuti rilevanti per le tematiche affrontate e tradotti in una o più lingue del progetto. Si tratta di libri in danese, neerlandese, norvegese, svedese e portoghese. Tra questi vale la pena ricordare i romanzi di Astrid Lindgren *Pippi Calzelunghe* e *Ronja. La figlia del brigante*, tra i pochi che possono vantare una traduzione in quasi tutte le lingue. La presenza di tali libri è un'ulteriore conferma, qualora fosse necessario, del ruolo primario che la traduzione riveste all'interno del progetto e del corpus utilizzato per questa analisi.

<sup>23</sup> Occorre precisare che nelle due edizioni il numero «minimo» di testi da selezionare per ciascun partner varia sensibilmente, anche in ragione delle tipologie testuali prevalenti a seconda delle fasce d'età. Se per G-BOOK1 ciascun partner doveva proporre circa 80 testi scritti nella propria lingua, la cifra si dimezza per G-BOOK2.

<sup>24</sup> A proposito del contesto spagnolo e della produzione di testi sensibili alle tematiche di genere, Tonin (2023) nota come si tratta di «una realtà editoriale dinamica, seppur di nicchia, molto attenta ai cambiamenti della società spagnola, che [...] a partire dalla legge sui matrimoni omosessuali del 2005 ha portato all'attenzione di editori ed altri operatori del settore, realtà quali le famiglie omogenitoriali e le identità di genere» (online).



<b>G-BOOK1</b>										
	BG	EN	ES	FR	IT	BS HR SR <sup>25</sup>	DE	SL	Bilingue	Altre
Orig.	40	157	88	77	90	11	25	0 <sup>26</sup>	8	14
Trad.	28	36	87	115	116	24	50	7		
<b>Tot.</b>	<b>68</b>	<b>193</b>	<b>175</b>	<b>192</b>	<b>206</b>	<b>35</b>	<b>75</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>14</b>
<b>G-BOOK2</b>										
Orig.	24	38	41	44	45		27	40		3
Trad.	10	3	24	23	25		3	4		
<b>Tot.</b>	<b>34</b>	<b>41</b>	<b>65</b>	<b>67</b>	<b>70</b>		<b>30</b>	<b>44</b>		<b>3</b>
<b>Tot.</b>	<b>102</b>	<b>234</b>	<b>240</b>	<b>259</b>	<b>276</b>	<b>35</b>	<b>105</b>	<b>51</b>	<b>8</b>	<b>17</b>

Tabella 2. Le lingue della bibliografia G-BOOK<sup>27</sup>.

Guardando più nel dettaglio i dati complessivi per ciascuna lingua in termini di originali e traduzioni, si nota una presenza preponderante di testi in lingua inglese nella selezione bibliografica destinata alle fasce d'età più basse (3-10 anni), coperte dalla prima edizione. A fronte dei 157 libri in lingua inglese selezionati, sono presenti solo 36 traduzioni (18,65%). La percentuale di traduzioni in inglese diminuisce ancora nella selezione destinata a lettori e lettrici 11-14 anni (G-BOOK2): solo 3 testi su 41 sono tradotti, vale a dire poco più del 7%. Dai dati emerge infatti chiaramente anche una contrazione del numero delle traduzioni per la selezione di G-BOOK2, generale e trasversale alle diverse lingue. Tale riduzione può essere più marcata, come nel caso del tedesco, o più contenuta come nel caso del bulgaro e dello spagnolo. La bibliografia in lingua bulgara mostra infatti sempre una prevalenza dei testi originali rispetto alle traduzioni, dato che potrebbe trovare una spiegazione nel contesto socio-politico-culturale e ideologico del paese, in cui le questioni e le tematiche di genere trovano ancora ampie resistenze rendendo pressoché impossibile la traduzione di alcuni testi, ad esempio dalla lingua inglese o dal francese, che affrontano in modo diretto temi ancora tabuizzati. Per quanto riguarda lo spagnolo, se nella prima edizione i testi originali e tradotti sono in equilibrio praticamente perfetto (88 originali contro 87 traduzioni), i rapporti cambiano nella selezione biblio-

<sup>25</sup> I testi in bosniaco (BS), croato (HR) e serbo (SR) sono riportati in un'unica colonna/categoria poiché selezionati tutti dalla Biblioteca di Sarajevo, che ha partecipato, come già ricordato, solo alla prima edizione del progetto. Nello specifico, sono presenti in bibliografia tre libri in bosniaco, di cui due traduzioni, tredici testi in croato (cinque originali e otto traduzioni) e diciannove in serbo, di cui oltre la metà (quattordici) sono traduzioni.

<sup>26</sup> Per quanto riguarda la lingua slovena, dal momento che la Biblioteca di Lubiana ha preso parte solo alla seconda edizione del progetto, la selezione bibliografica non ha riguardato la fascia 3-10 anni, per la quale ci si è limitati alla ricerca delle traduzioni esistenti per i testi già presenti.

<sup>27</sup> Le lingue sono indicate in tabella con il codice ISO corrispondente, come all'interno della bibliografia: bulgaro (BG); bosniaco, croato e serbo (BS HR SR); tedesco (DE); inglese (EN); spagnolo (ES); francese (FR); italiano (IT); sloveno (SL).

grafica 11-14, con una minore presenza di testi tradotti (24 su 65). Non meno interessante è il confronto tra i paesi che si sono passati il testimone all'interno del progetto: se in G-BOOK1 la selezione operata dalla Bosnia-Erzegovina vedeva una netta prevalenza di traduzioni, in G-BOOK2 i testi sloveni sono costituiti in minima parte da traduzioni (4 su 44). Passando infine a considerare le lingue su cui si focalizza lo studio, vale a dire il francese e l'italiano, è interessante notare innanzitutto come in entrambe le edizioni la Francia e l'Italia siano tra i paesi che traducono di più. In termini assoluti, in G-BOOK1 si ritrovano infatti ben 115 traduzioni in francese e 116 in italiano, che rappresentano, in entrambi i casi, oltre il 50% della bibliografia in ciascuna lingua (rispettivamente il 59,90% per il francese e il 56,31% per l'italiano). Nonostante, in linea con la tendenza generale, i rapporti tra originali e traduzioni si invertano nella selezione 11-14 anni, la traduzione continua a costituire una buona parte dei testi selezionati (23 su 67 per il francese e 25 su 70 per l'italiano). Tale presenza significativa della traduzione all'interno delle bibliografie nelle due lingue conferma quanto osservato in generale in merito alla produzione editoriale per l'infanzia e l'adolescenza in Francia e in Italia (cfr. sopra). In entrambi i paesi, infatti, la traduzione e l'internazionalizzazione svolgono un ruolo determinante e contribuiscono a dare dinamicità al mercato editoriale (cfr. Piacentini, 2019). L'analisi condotta finora prende in considerazione i dati complessivi senza entrare nel dettaglio di questi flussi di traduzione né, cosa forse ancora più importante, dei rapporti di forza che esistono tra le lingue. Come sottolinea Sapiro, gli scambi culturali, a cui la traduzione partecipa «ne sont pas exempts de phénomènes de domination et de luttes d'hégémonie. [...] Ces échanges sont inscrits dans un système de relations asymétriques entre cultures également régis par des enjeux politiques et intellectuels. Instruments des luttes d'influence, les langues participent en effet de la structuration de ce système mondial des relations interculturelles»<sup>28</sup> (2008b, 14).

Alla luce di questa asimmetria nei rapporti tra le lingue, che costituisce uno dei fattori che influenzano e regolano i flussi di traduzione da e verso un paese e/o uno specifico contesto linguistico, culturale e editoriale, un'analisi più dettagliata delle traduzioni da e verso l'italiano può aiutare a definire meglio la cornice editoriale in cui si inseriscono gli scambi tra la Francia e l'Italia.

## 2.2. La traduzione nella bibliografia italiana

La traduzione è uno degli elementi che contraddistinguono la produzione per il giovane pubblico sul mercato editoriale italiano, come dimostrano i rapporti recenti sull'editoria. Rispecchiando questa tendenza generale consolidata ormai da anni (cfr. Piacentini, 2019), la bibliografia in lingua italiana del progetto G-BOOK consacra il ruolo centrale

<sup>28</sup> «non sono immuni da fenomeni di dominazione e di lotte per l'egemonia. [...] Questi scambi si iscrivono in un sistema di rapporti asimmetrici tra culture governati anche da questioni politiche e intellettuali. Strumenti di lotta per l'influenza, le lingue concorrono a strutturare il sistema globale delle relazioni interculturali», (traduzione nostra).

della traduzione. Se complessivamente le traduzioni costituiscono il 51,09% dei libri in italiano presenti (141 su 276), è interessante analizzare la provenienza linguistica di tali testi e considerare anche quali libri italiani hanno varcato i confini e raggiunto il mercato editoriale di altri paesi.

Le traduzioni verso l'italiano mostrano un netto predominio dell'inglese, in entrambe le edizioni del progetto (74 traduzioni totali), seguito dal francese come seconda lingua di importazione (30 testi tradotti), dallo spagnolo (16), grazie in particolare alle traduzioni presenti nella prima edizione, e dal tedesco. Nessun libro è stato invece tradotto dal bulgaro e dallo sloveno. L'unica eccezione per quanto riguarda queste lingue che potrebbero essere definite «periferiche», riprendendo la classificazione di Heilbron e Sapiro (2008), è rappresentata dal romanzo *L'estate in cui ho imparato a volare* (2021) di Jasminka Petrović, tradotto dal serbo da Giovanna Pugliese e pubblicato da Besa Muci<sup>29</sup> nella collana di letteratura per ragazzi e ragazze *Rendez-vous*. Per quanto riguarda le traduzioni da altre lingue, queste includono libri tradotti dal neerlandese, dal norvegese, dal portoghese e dallo svedese.

	BG	BS/HR/SR	DE	EN	ES	FR	SL	Altre
G-BOOK1	0	1	7	63	13	25	0	7
G-BOOK2	0	0	4	11	3	5	0	2
	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>11</b>	<b>74</b>	<b>16</b>	<b>30</b>	<b>0</b>	<b>9</b>

Tabella 3. Traduzioni in italiano.

Sebbene osservati nella nicchia della produzione *gender-sensitive* per l'infanzia e l'adolescenza e del corpus «ristretto» costituito dalla bibliografia del progetto G-BOOK, i dati sembrano confermare quanto osservato da Heilbron e Sapiro (2008, cfr. Sapiro, 2012) in merito alla gerarchizzazione delle lingue e alla loro presenza all'interno dei flussi di traduzione nel più ampio contesto della circolazione culturale internazionale. Anche nel corpus analizzato, l'inglese occupa una posizione «hyper-centrale» (Heilbron, Sapiro, 2008, 29), seguito dal francese e dal tedesco che possono essere considerate lingue «centrales»; l'italiano e lo spagnolo ribadiscono la loro posizione «semi-périphérique», mentre tutte le altre possono essere considerate «périphériques» (*Ibidem*). Sebbene non si possa stabilire una correlazione meccanica, dal momento che negli scambi intervengono anche

<sup>29</sup> Come si può leggere sul sito della casa editrice, Besa Muci dedica gran parte della sua attività editoriale alla scoperta o riscoperta della produzione proveniente da «ambiti letterari che sono da sempre stati penalizzati dal grande circuito editoriale: il travaglio dei Balcani, il crogiolo multietnico del Mediterraneo, la solarità transnazionale del mondo ispanico dall'Europa alle Americhe». È interessante notare inoltre come nella presentazione della casa editrice la traduzione venga valorizzata e venga sottolineata l'attenzione al processo traduttivo in un'ottica di «rispetto del pubblico»: «le opere straniere sono tutte tradotte dalle lingue originali per far sì che il lettore italiano fruisca nel modo più diretto dei valori espressivi anche di testi provenienti dalle aree linguistiche meno frequentate» (<https://www.besamucieditore.it/la-casa-editrice/>).

altri fattori economici, politici, ideologici e culturali, i flussi di traduzione tendono a muoversi dal centro verso la periferia, e non viceversa, tendenza che sembra avvalorata dal corpus analizzato. Inoltre, come confermano anche i dati esaminati finora, «[e]n général, plus une langue est centrale dans le système de traduction, moins on traduit dans cette langue. Alors que les pays dominants “exportent” largement leurs produits culturels et traduisent peu dans leur langue, les pays dominés “exportent” peu et “importent” beaucoup de livres étrangers, par la traduction notamment»<sup>30</sup> (Ivi, 30).

Non va poi dimenticato che gli scambi letterari transnazionali risentono anche del capitale linguistico-letterario di ciascuna lingua, anch'esso inegualmente distribuito (Ivi, 34), del prestigio associato a una determinata produzione letteraria o, persino, a un dato autore o autrice. Nel caso specifico della produzione rappresentata dalla bibliografia del progetto G-BOOK, lingue come l'inglese e il francese possono vantare innanzitutto una legittimazione di lunga data all'interno della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Il Regno Unito e la Francia possono infatti essere considerati come i paesi in cui questa produzione ha avuto origine, anche grazie alla nascita e allo sviluppo di un mercato editoriale specializzato. Rispetto alle tematiche e alle questioni di genere, inoltre, il mondo anglosassone, in particolare gli Stati Uniti e la Gran Bretagna, hanno visto una maggiore continuità nell'interesse e nell'attenzione per le implicazioni di genere legate alla produzione – letteraria e non – destinata ai e alle giovani. Tale interesse, emerso alla fine degli anni '60 e in particolare negli anni '70, grazie alla seconda ondata del femminismo, ha conosciuto infatti evoluzioni diverse a seconda dei contesti culturali (cfr. Pederzoli, 2021, 15-25).

Considerando invece i testi tradotti dall'italiano verso le altre lingue, emerge chiaramente come il flusso di traduzioni si concentri verso alcune aree linguistiche: il francese (27 traduzioni), lo spagnolo (23) e il tedesco (14). Solo 7 libri, tutti relativi alla prima edizione, sono stati tradotti in inglese, due in bulgaro e uno in sloveno. Si tratta nella maggior parte dei casi di testi scritti da autrici e autori per l'infanzia e l'adolescenza che godono di un certo prestigio letterario e la cui fama è stata spesso riconosciuta e consacrata anche a livello internazionale, come Beatrice Alemagna, Silvana Gandolfi, Beatrice Masini, Angela Nanetti, Bianca Pitzorno, Giusi Quarenghi o Silvia Roncaglia. Tra le traduzioni dall'italiano spicca la presenza degli albi di Adela Turin, originariamente pubblicati negli anni '70 dalla storica casa editrice Dalla parte delle bambine. Se le edizioni in lingua tedesca si collocano a cavallo tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, le versioni francesi sono state riproposte sul mercato all'inizio degli anni 2000 da Actes sud junior, non senza interventi e manipolazioni (Pederzoli, 2013), mentre le versioni spagnole riportate in bibliografia sono state pubblicate dalla piccola casa editrice plurilingue Kalandraka tra il 2013 e il 2014. È interessante notare, infine, come sia stato l'editore spagnolo plurilingue NubeOcho a proporre nel 2016 la traduzione in inglese dell'albo

<sup>30</sup> «in generale, più una lingua è centrale nel sistema della traduzione, meno si traduce in tale lingua. Mentre i paesi dominanti “esportano” ampiamente i loro prodotti culturali e traducono poco nella loro lingua, i paesi dominati “esportano” poco e “importano” molti testi stranieri, soprattutto in traduzione», (traduzione nostra).

*Rosaconfetto (Candy Pink)*, rendendolo così disponibile per un pubblico anglofono. Tra le rare traduzioni all'interno della selezione bibliografica di G-BOOK2 si segnalano i graphic novel di Eleonora Antonioni, alla cui esportazione può aver contribuito anche la sua prolifica attività di fumettista e illustratrice.

	BG	BS/HR/SR	DE	EN	ES	FR	SL	Tot.
G-BOOK 1	1	0	14	7	20	23	1	66
G-BOOK 2	1	0	0	0	3	4	0	8
	2	0	14	7	23	27	1	74

Tabella 4. Traduzioni dall'italiano.

La panoramica tracciata sulla presenza e il ruolo della traduzione all'interno del corpus di analisi ha restituito un quadro che ha messo in luce disparità e asimmetrie che ricalcano quelle presenti su larga scala, a livello del mercato internazionale del libro, così come delineato dall'analisi sociologica condotta da Heilbron e Sapiro (2008). I rapporti tra lingue e culture riflettono dunque un sistema gerarchizzato, tanto che

Pour comprendre l'acte de traduire, il faut donc, dans un premier temps, l'analyser comme imbriqué dans un système de relations entre des pays, leurs cultures et leurs langues. Dans ce système, les ressources économiques, politiques et culturelles sont inégalement distribuées, ce qui engendre des échanges asymétriques reflétant des rapports de domination<sup>31</sup>. (Ivi, 29)

Alla luce di quanto emerso, un'analisi più approfondita degli scambi tra Francia e Italia, che prenda in considerazione in particolare uno degli agenti del processo traduttivo, le case editrici, può aiutare a gettare luce sulle politiche editoriali e traduttive che guidano l'importazione di testi attenti alle tematiche di genere.

### 3. Gli scambi tra la Francia e l'Italia all'interno della bibliografia G-BOOK<sup>32</sup>

Seconda lingua da cui si traduce di più in Italia, non solo nella produzione per l'infanzia e per ragazzi e ragazze in generale ma anche all'interno del progetto G-BOOK, il

<sup>31</sup> «Per comprendere l'atto traduttivo, occorre, innanzitutto, analizzarlo in quanto elemento inserito in un sistema di relazioni tra paesi e tra le loro lingue e culture. In tale sistema, le risorse economiche, politiche e culturali sono distribuite in modo diseguale, il che dà luogo a scambi asimmetrici che riflettono rapporti di dominazione», (traduzione nostra).

<sup>32</sup> Una lista completa delle case editrici italiane e francesi che pubblicano testi in traduzione presenti all'interno della bibliografia G-BOOK è riportata nell'Appendice consultabile sul sito dell'editore ([www.clueb.it](http://www.clueb.it)) nella sezione Contenuti integrativi, Valeria Illuminati, *La traduzione nella produzione gender-positive per il giovane pubblico: uno sguardo editoriale agli scambi tra la Francia e l'Italia – Appendice* (<https://clueb.it/contenuti-integrativi/tradurre-per-il-giovane-pubblico/>).

francese e la Francia rappresentano quindi degli interlocutori di primo piano per il mercato editoriale italiano. Per cercare di capire quali logiche possono aver guidato l'importazione dei testi tradotti in italiano, l'analisi si concentrerà sulle case editrici, istanze mediatrici per eccellenza (Ouvry-Vial, 2007). Dotate di un'identità e di una linea editoriale specifiche, che orientano scelte editoriali e traduttive, le case editrici determinano innanzitutto la disponibilità o meno di un testo in uno specifico contesto linguistico e culturale e incarnano, insieme ad altri agenti, le «[t]rois logiques, économique, politique et culturelle, [qui] président [...] aux échanges interculturels dans des proportions et selon des combinaisons qui varient dans l'espace, dans le temps et dans les différents domaines ou secteurs considérés»<sup>33</sup> (Sapiro, 2008c, 21).

Un'analisi editoriale da una prospettiva sociologica delle case editrici coinvolte permette di riflettere sui canali attraverso cui la produzione sensibile alle tematiche di genere viene importata in Italia. Il mercato editoriale, incluso quello del libro per ragazzi e ragazze, appare infatti strutturato attorno a due poli opposti. Da una parte, gli editori generalisti, spesso riuniti in grandi gruppi editoriali, votati prevalentemente a una letteratura di consumo, la cui attività risponde in larga parte a logiche economiche e di mercato. Dall'altra, un'editoria indipendente, spesso militante, che riunisce case editrici medie e piccole «avec des offres originales, des stratégies innovantes et des typologies éditoriales qui se démarquent des politiques des grands groupes» (Bechelloni, 2011, 66)<sup>34</sup>. L'attività di queste case editrici si caratterizza allora per un rifiuto delle logiche commerciali, a cui si contrappongono progetti culturali e letterari attentamente curati che al profitto economico immediato preferiscono una politica editoriale sul lungo periodo, incentrata sulla qualità, inclusa quella della traduzione. Prendendo in considerazione il caso specifico della traduzione, Sapiro (2008b) sottolinea come tale mercato riproduca l'opposizione tra «grande diffusion» e «diffusion restreinte» (Ivi, 15). In particolare,

une bonne part du processus d'importation des littératures étrangères relève de la logique de [...] la « production restreinte », c'est-à-dire la production à rotation lente, qui se projette sur le long terme et vise la constitution d'un fonds, comme en témoignent les modes de sélection (souvent fondés sur des critères de valeur littéraire plutôt que sur les chances de succès auprès d'un large public) et les faibles tirages<sup>35</sup>. (Heilbron, Sapiro, 2008, 35)

<sup>33</sup> le «[t]re logiche – economica, politica e culturale – [che] regolano [...] gli scambi interculturali in proporzioni e combinazioni che variano che variano nello spazio, nel tempo e nei diversi campi o settori considerati», (traduzione nostra).

<sup>34</sup> «con offerte originali, strategie innovative e prodotti editoriali che si discostano dalle politiche dei grandi gruppi», (traduzione nostra). Bechelloni (2006) definisce l'editoria indipendente nel contesto italiano come «l'activité éditoriale exercée par un nombre croissant de petits et moyens éditeurs qui entendent proposer une alternative culturelle aux grands groupes éditoriaux. D'un point de vue quantitatif, on s'accorde à désigner comme tels les éditeurs qui publient de 5 à 50 livres par an» (67) («l'attività editoriale svolta da un numero crescente di piccoli e medi editori che intendono proporre un'alternativa culturale ai grandi gruppi editoriali. Da un punto di vista quantitativo, sono generalmente considerati tali gli editori che pubblicano da 5 a 50 volumi all'anno», (traduzione nostra)).

<sup>35</sup> «gran parte del processo di importazione delle letterature straniere segue la logica [...] della “produzione ristretta”, vale a dire una produzione a lento ricambio, proiettata sul lungo periodo e finalizzata

Uno sguardo d'insieme alle case editrici, sia italiane che francesi, che nel corpus analizzato presentano un'attività traduttiva rivela che la pubblicazione di testi sensibili alle tematiche di genere non è appannaggio esclusivo di piccole case editrici indipendenti, sebbene queste svolgano un ruolo spesso cruciale nella diffusione di tale produzione e mostrino le scelte più originali e innovative in termini di produzione e politica editoriale e traduttiva.

Andando ad analizzare più nel dettaglio gli scambi tra Francia e Italia, emerge come le case editrici indipendenti, più o meno apertamente militanti e sensibili alle tematiche di genere e di inclusione, siano una presenza trainante, soprattutto nell'importazione di testi francesi in Italia. I titoli tradotti da editori generalisti o da grandi gruppi editoriali sono infatti meno di dieci sul totale delle due edizioni del progetto. Tra questi, Giunti è il più attivo con ben tre traduzioni, di cui due romanzi di Marie-Aude Murail, tradotti da Federica Angelini e pubblicati nella collana Extra: *Nodi al pettine* (2011) e *Oh, boy!* (2013). A proposito della famosa scrittrice francese, è interessante notare, riprendendo la riflessione di Illuminati e Pederzoli (2021, 142-143), come l'altro romanzo presente in bibliografia, *La figlia del dottor Baudoin*, che affronta il tema dell'aborto, «sia uno dei pochissimi romanzi [...] a non essere stato tradotto dalla Giunti nella collana Extra, probabilmente per il tema così delicato» (Ivi, 143). Mentre in Francia i tre romanzi sono stati tutti pubblicati da l'école des loisirs, in Italia la tematica affrontata ha determinato un cambio di sede editoriale ed è grazie alla traduzione di Sara Saorin e alla piccola casa editrice indipendente Camelozampa che il testo è stato tradotto in italiano nel 2017 nella collana Le spore, con un certo ritardo rispetto alla pubblicazione francese di *La fille du Docteur Baudoin*, avvenuta nel 2006. Oltre ai romanzi di Murail, tra le traduzioni di Giunti ritroviamo anche *La parità a piccoli passi* di Carina Louart (illustrazioni di Pénélope Paicheler, traduzione di Stefania Baldoni), pubblicato nel 2017 all'interno della collana A piccoli passi, che ripropone per pubblico italiano i testi dell'omologa collana di divulgazione *À petits pas* edita da Actes sud junior<sup>36</sup>.

Tra i grandi editori, Piemme pubblica nella collana Il battello a vapore, con traduzione firmata da Simona Mambrini, i divertenti *Zazì tu ce l'hai il pisellino?* e *Zazì, i maschi si vestono di rosa?* di Thierry Lenain, illustrati da Delphine Durand. Anche Rizzoli è presente con due traduzioni dal francese: l'albo *La signora Coniglio Bianco*, scritto e illustrato dal pluripremiato Gilles Bachelet<sup>37</sup>, la cui traduzione è affidata alle mani esperte di

alla costituzione di un patrimonio, come testimoniano le modalità di selezione (spesso basate su criteri legati al valore letterario piuttosto che sulle possibilità di successo presso il grande pubblico) e le basse tirature», (traduzione nostra).

<sup>36</sup> Sul sito della casa editrice, Actes sud presenta la collana come una raccolta di «documentaires citoyens pour sensibiliser les enfants au monde qui les entoure et les aider à réfléchir» («testi di divulgazione su tematiche legate alla cittadinanza per sensibilizzare bambini e bambine sul mondo che li circonda e aiutarli a riflettere», traduzione nostra) (<https://www.actes-sud-jeunesse.fr/collection-a-petits-pas-898.php>).

<sup>37</sup> Tra i vari premi e riconoscimenti, vale la pena ricordare il Prix Baobab nel 2004 e la Pépîte de l'album (ex Prix Baobab) nel 2012 al Salon du livre et de la presse jeunesse di Montreuil, quest'ultimo ottenuto proprio per *Madame le Lapin Blanc*. Nel 2016 ha inoltre ottenuto il Premio Andersen in Italia,

Bérénice Capatti, e il romanzo *Le reginette: tre amiche, una sfida* della giovane ma già affermata Clémentine Beauvais, tradotto sempre da Bérénice Capatti. Mondadori, infine, pubblica il raffinato e commovente *Jane, la volpe & io*, albo nato dalla collaborazione tra le artiste quebecchesi Fanny Britt e Isabelle Arsenault, tradotto da Michele Foschini.

G-BOOK1		G-BOOK2	
Casa editrice	N. trad.	Casa editrice	N. trad.
Lo Stampatello	4	Bao	2
Settenove	4	Camelozampa	1
Giralangolo	3	Giunti	1
Giunti	2	Rizzoli	1
Piemme	2		
Arka	1		
Babalibri	1		
Clichy	1		
Donzelli	1		
Mondadori	1		
Nord-Sud	1		
Rizzoli	1		
Terre di mezzo	1		
Topipittori	1		
Tunué	1		

Tabella 5. Traduzioni dal francese in italiano – case editrici.

Tra le case editrici indipendenti presenti in bibliografia, alcune si caratterizzano per una particolare attenzione alle tematiche di genere e per una spiccata sensibilità verso il rispetto e la valorizzazione delle diversità tutte (ad esempio Sinnos, Terre di mezzo, Camelozampa) fino a esempi di editoria dichiaratamente militante, come nel caso de Lo Stampatello, Settenove, Matildaeditrice, o la collana Sottosopra di EDT Giralangolo. Per alcune, come Settenove e Lo Stampatello, la traduzione è un elemento cardine della propria politica editoriale e contribuisce a dare dinamicità e vivacità al catalogo, offrendo testi originali e innovativi sia dal punto di vista dei contenuti sia sul piano estetico e letterario. Le quattro traduzioni dello Stampatello presenti in bibliografia corrispondono alle altrettante *Déclarations des droits des filles*, *Déclarations des droits des garçons*, *Déclarations des droits des mamans*, *Déclarations des droits des papas*, pubblicate in Francia dalla casa editrice femminista Talents Hauts. I quattro volumi di Élisabeth Bami, accompagnati dalle vivaci illustrazioni di Estelle Billon-Spagnol, sono pensati come una

mentre nel 2022 e nel 2024 è stato selezionato per il prestigioso Premio Hans Christian Andersen nella categoria illustrazione.



sorta di catalogo divertente e allegro che declina sotto forma di dichiarazione il diritto e la libertà di pensarsi e vivere come si vuole nella propria unicità. Questo inno all'accettazione di sé trova dunque in Italia una collocazione editoriale simile a quella dei testi di partenza. Tanto Lo Stampatello quanto Talents Hauts sono infatti case editrici indipendenti e militanti, impegnate nel contrasto agli stereotipi di genere.

Analogamente, nel catalogo di Settenove, piccola casa editrice femminista dalla linea editoriale chiaramente riconoscibile, nata come «primo progetto editoriale italiano interamente dedicato alla prevenzione della discriminazione e della violenza di genere»<sup>38</sup>, trovano posto il romanzo *Baby top model* di Clémentine Beauvais, altro titolo importato da Talents Hauts, e l'albo *Ettore: l'uomo straordinariamente forte* di Magali Le Huche pubblicato oltralpe da Didier jeunesse. A questi si aggiungono due testi particolarmente interessanti e significativi. Il primo è il celebre albo di Olivier Douzou *Buffalo Bella* (2017), tradotto dalla scrittrice Giusi Quarenghi, che interroga la questione dell'identità di genere attraverso la storia di una bambina poi ragazza dall'identità queer. Nel testo, l'autore sperimenta con le possibilità espressive e letterarie della lingua, mescolando maschile e femminile in una serie di giochi di parole in cui i due generi si intrecciano e si confondono. L'ultima traduzione, *Storia di Giulia che aveva un'ombra da ragazzo*, testo scritto da Christian Bruel e illustrato da Anne Bozellec, è un recupero di un «classico» del femminismo radicale degli anni '70. Ritradotto da Maria Chiara Rioli nel 2015, anche *Storia di Giulia* mette al centro il tema delle identità di genere non convenzionali (Pederzoli, Illuminati, 2021).

Un ruolo simile a quello svolto dallo Stampatello e da Settenove in questo processo di importazione di testi *gender-sensitive* pubblicati in Francia da case editrici indipendenti e militanti può essere ascritto alla collana Sottosopra del marchio editoriale specializzato in letteratura per ragazzi e ragazze Giralangolo, della casa editrice EDT. La collana di albi illustrati destinati a bambini e bambine è dedicata alla parità di genere e al contrasto agli stereotipi ed è diretta da Irene Biemmi, ricercatrice che si occupa da tempo di letteratura per l'infanzia e di manualistica scolastica in prospettiva di genere. Tra gli albi della collana tradotti dal francese e inclusi nella bibliografia G-BOOK, si ritrovano *Il pianeta stravagante* (2014) di Gwen Keraval e *Lunghicapelli* (2016) di Benjamin Lacombe, entrambi pubblicati oltralpe da Talents Hauts ed entrambi tradotti dallo scrittore Anselmo Roveda. A questi si aggiunge *Tito Lupotti* (2014) di Marie-Odile Judes, dato originariamente alle stampe dall'editore generalista Père Castor-Flammarion.

Le altre traduzioni dal francese sono pubblicate da case editrici dal catalogo e dalla linea editoriale ben identificabili, spesso indipendenti. Arka pubblica l'albo *Un papà su misura* di Davide Cali, illustrato da AnnaLaura Cantone (Gallimard jeunesse in Francia). Babalibri, fondata da Rosellina Archinto in collaborazione con l'école des loisirs, di cui propone gli albi illustrati al pubblico italiano, traduce *La princesse, le dragon et le chevalier intrépide*, scritto e illustrato da Geoffroy de Pennart. Bao Publishing, specializzata in fumetti e nota al pubblico italiano per essere la casa editrice dei libri di Zerocalcare,

<sup>38</sup> Dalla presentazione sul sito della casa editrice: <https://www.settenove.it/chi-siamo>.

pubblica in una collana non specificamente destinata a giovani lettori e lettrici i due volumi del fumetto *Indomite* di Pénélope Bagieu, edito in Francia da Gallimard bande dessinée. Con grande abilità narrativa e combinando humor e concisione, Bagieu crea una galleria di biografie di donne straordinarie – famose o sconosciute – che hanno lottato contro il sessismo e hanno rimesso in discussione i ruoli di genere. Clichy, specializzata in traduzioni dal francese, pubblica *Viva la danza!* di Didier Lévy, illustrato da Magali Le Huche e uscito in Francia per Sarbacane, casa editrice indipendente specializzata in albi e libri illustrati di qualità che coniugano ricerca letteraria ed estetica. Il classico *Les malheurs de Sophie* della Comtesse de Ségur è proposto in bibliografia nella traduzione di Maria Vidale pubblicata nel 2016 da Donzelli, altra casa editrice indipendente che spazia tra diversi generi e tipologie testuali, con il titolo *Quella peste di Sophie. Il giorno del fratellino* di Christian Jolibois con le illustrazioni di Christian Heinrich, edito in Francia da Pocket jeunesse, arriva in Italia grazie a Nord-Sud. Entrata a far parte nel 2005 del gruppo Salani, la casa editrice, nata come marchio italiano dell'editore svizzero specializzato in libri illustrati per il giovane pubblico Nord-Süd Verlag, continua a essere associata a un'offerta editoriale di qualità in questo settore. Grazie a Terre di mezzo, casa editrice attenta ai temi sociali, nata con un forte impegno sociale, civile e culturale, l'albo *La princesse, le loup, le chevalier et le dragon* di Jean Leroy, illustrato da Béatrice Rodriguez e pubblicato da Actes sud junior, varca le Alpi con la traduzione di Giulia Genovesi. Topipittori, specializzata in libri illustrati per il giovane pubblico, da sempre sinonimo di illustrazioni di qualità, raffinate e ricercate dal punto di vista estetico, porta in Italia *Il calcio* di Kitty Crowther, tradotto dalla poeta Chandra Livia Candiani. Infine, il premiato graphic novel *Momo*<sup>39</sup> di Jonathan Garnier e Rony Hotin viene pubblicato da Tunué, altra piccola casa editrice indipendente, specializzata in graphic novel per tutte le età.

Volgendo lo sguardo oltralpe e considerando le esportazioni di testi italiani in Francia, il quadro non sembra molto diverso ma si nota una minore varietà in termini di editori. Tale differenza potrebbe nascere dal fatto che, come anticipato, la maggior parte dei testi tradotti dall'italiano sono stati scritti da autrici e autori che godono di un certo riconoscimento e prestigio all'interno della letteratura per l'infanzia e per ragazzi e ragazze. Tali scrittrici e scrittori tendono generalmente a essere tradotti da una stessa casa editrice, che può così capitalizzare il prestigio letterario non solo di chi scrive ma anche del testo, in una sorta di «fidelizzazione» dell'autore o autrice in questione.

<sup>39</sup> Come precisato nella presentazione del libro sul sito della casa editrice, Momo ha vinto il Prix Bull'Gomme, il premio Pépète BD al Salon du livre et de la presse jeunesse de Montreuil ed è stato nominato al Prix Sorcières, riconoscimento che dal 1986 viene assegnato ogni anno in Francia a opere di letteratura per l'infanzia dall'Association des Librairies Spécialisées Jeunesse e dall'Association des Bibliothécaires de France.

G-BOOK1		G-BOOK2	
Casa editrice	N. trad.	Casa editrice	N. trad.
Actes sud junior	6	Casterman	1
Circonflexe	3	Steinkis	1
Hachette jeunesse	3	Auzou	1
Editions des grandes personnes	2	La Joie de lire	1
Sarbacane	2		
Cambourakis	1		
Casterman	1		
Atelier du poisson soluble	1		
Flammarion jeunesse	1		
Gallimard jeunesse	1		
L'école des loisirs	1		
Phaidon	1		

Tabella 6. Traduzioni dall'italiano in francese – case editrici.

Hachette, ad esempio, pubblica nella storica collana Bibliothèque rose tre romanzi della serie Belle, astute e coraggiose (EL) di Beatrice Masini, illustrati da Desideria Guiccardini: *Agathe et les miroirs menteurs*, *Menthe aux grands pieds* e *Le cadeau d'Uma* (cfr. Pederzoli, 2017). È invece la casa editrice svizzera La Joie de lire, la cui politica editoriale accorda un'attenzione particolare alla qualità dei libri proposti, nonché «à la recherche de textes étrangers – venant de toute l'Europe – et à leur traduction en français»<sup>40</sup> (Neeman, 2013, 539), a tradurre *Ciao tu*, scritto a quattro mani da Beatrice Masini e Roberto Piumini, altro nome di spicco della letteratura per ragazze e ragazzi italiana contemporanea. Tra i grandi gruppi editoriali, Flammarion jeunesse pubblica *Mon grand-père était un cerisier* (2013) di Angela Nanetti, mentre nel 1990 Gallimard jeunesse propone al pubblico francese una delle rare traduzioni dei romanzi di Bianca Pizzorno, *L'anneau magique de Lavinia*. La casa editrice belga Casterman, specializzata nella pubblicazione di fumetti e libri per ragazzi e ragazze, ha invece tradotto l'albo di Beatrice Alemagna *Che cos'è un bambino?* e il graphic novel di Eleonora Antonioni e Francesca Ruggiero *Non bisogna dare attenzione alle bambine che urlano*. L'altro albo di Beatrice Alemagna presente in bibliografia e tradotto in francese, *Nel paese delle pulcette*, è uscito invece nel 2008 per Phaidon. Un cambio di sede editoriale tocca anche il secondo libro di Eleonora Antonioni. A portare in Francia *Trame libere. Cinque storie su Lee Miller*, raffinato ed elegante graphic novel pubblicato da Sinnos, che ripercorre la vita incredibile di Lee Miller, è infatti Steinkis, casa editrice che costruisce il suo progetto editoriale at-

<sup>40</sup> «alla ricerca di testi stranieri – provenienti da tutta Europa – e alla loro traduzione in francese», (traduzione nostra).

torno al tema del rapporto con l'Altro, spaziando tra vari generi testuali e sviluppando anche tematiche legate alle identità.

Le altre traduzioni dall'italiano sono pubblicate da case editrici indipendenti e si distinguono per la qualità del loro catalogo. Così, ad esempio, i romanzi di Silvana Gandolfi presenti sono stati tradotti da l'école des loisirs (*Bille de singe*, 2005) e più recentemente dalle Éditions des grandes personnes, giovane casa editrice indipendente nata nel 2009, a cui si deve l'importazione oltralpe di *L'innocent de Palerme* (2011) e *Aldabra, la tortue qui aimait Shakespeare* (2014). La presenza di Acte sud junior è invece strettamente legata alla già citata operazione editoriale di ripubblicazione e «aggiornamento» degli albi di Adela Turin, originariamente pubblicati negli anni '70 e tradotti in francese dalla casa editrice femminista des Femmes. L'iniziativa, non priva di criticità, intrapresa all'inizio del nuovo millennio ha visto il coinvolgimento di Motta junior in Italia, nell'ambito di una collaborazione tra i due editori (cfr. Pederzoli, 2013).

Tra le case editrici più sperimentali, Atelier du poisson soluble, fondata nel 1989 da Olivier Belhomme e Stéphane Queyriaux, si contraddistingue per l'estrema libertà creativa dei suoi progetti editoriali, spesso atipici, innovativi e originali dal punto di vista grafico ma anche delle storie e delle tematiche trattate. Non è un caso quindi che sia questa casa editrice, che non ha paura di affrontare temi delicati, a tradurre *È non è*, albo di Marco Berrettoni Carrara, accompagnato dalle illustrazioni oniriche di Chiara Carrer, che parla di autismo. Circonflexe, che mette al centro del suo progetto editoriale valori come l'accettazione di sé e la solidarietà, pubblica i divertenti albi di Vittoria Facchini che affrontano in modo lieve e ironico il tema delle differenze e delle identità di genere (*Le femmine non mi piacciono perché, I maschi non mi piacciono perché*) oppure guidano alla scoperta del corpo e introducono con tenerezza e ironia il tema dell'educazione sessuale (*Piselli e farfalline... son più belli i maschi o le bambine?*). Sarbacane porta oltralpe l'albo *L'autobus di Rosa* di Fabrizio Silei, impreziosito dalle illustrazioni di Maurizio Quarello, che racconta la storia di Rosa Parks, e *Una sposa buffa, buffissima, bellissima*, albo di Beatrice Masini, illustrato da AnnaLaura Cantone. Nel catalogo di Cambourakis, specializzata in fumetti, attenta ai temi sociali e con un settore Jeunesse attivo dal 2012, trova spazio invece *I tre porcellini/ Les trois petits cochons* di Giusi Quarenghi. Infine, Auzou pubblica il romanzo di Gabriele Clima *Il sole tra le dita (Ma place au soleil, 2021)*, affidandone la traduzione alla scrittrice Anouk Filippini.

#### 4. Conclusioni

Senza alcuna pretesa di esaustività né completezza, l'analisi condotta mostra come una prospettiva editoriale e sociologica che indagli i flussi di traduzioni tra lingue e culture può offrire una chiave di lettura interessante per cercare di comprendere più a fondo le complesse dinamiche che regolano l'importazione e l'esportazione dei libri attraverso lingue, culture e paesi.

L'analisi si è limitata a indagare il ruolo di uno degli intermediari, o agenti, che intervengono nel processo traduttivo, ovvero le case editrici. Una scelta che nasce anche dalla consapevolezza della funzione di «filtro» che esercitano nel più ampio contesto della circolazione transnazionale dei testi e dell'importazione in contesti specifici. Lo studio potrebbe quindi essere esteso anche ad altre istanze mediatiche coinvolte, al fine di restituire un quadro più completo.

Rimanendo nell'ambito ristretto del corpus indagato, l'analisi delle importazioni di testi in lingua francese dimostra la dinamicità dell'editoria indipendente italiana all'interno della produzione *gender-sensitive* per l'infanzia e l'adolescenza, nonché l'importanza degli scambi con la Francia. La traduzione di alcuni generi sembra legata a specifici marchi editoriali specializzati, che godono di un certo prestigio nella loro nicchia editoriale, come nel caso di Bao Publishing e Tunué per fumetti e graphic novel. Le case editrici sensibili alle tematiche di genere confermano la loro centralità. Spaziando tra diversi generi testuali, attraverso la traduzione, si sforzano di portare nuova linfa alla produzione italiana e di contribuire al rinnovamento del contesto editoriale e culturale italiano. La traduzione, elemento pressoché connaturato alla letteratura per l'infanzia, ribadisce così il suo ruolo fondamentale e la capacità di favorire la circolazione e lo scambio che da sempre esercita in questo specifico settore. Prendendo in prestito le parole che Nières-Chevrel (2008) ha utilizzato per descrivere i rapporti tra produzione per il pubblico più giovane e traduzione, i flussi di traduzioni analizzati e gli agenti coinvolti permettono di affermare che ancora oggi autori e autrici «s'imitent les uns les autres, se traduisent et s'entre-traduisent. Les textes et les personnes circulent»<sup>41</sup> (Ivi, 18-19).

Guardando alle «non-traduzioni» all'interno della ricca bibliografia del progetto G-BOOK, non si può tuttavia non constatare che la parte più innovativa e originale, per temi ma anche modalità narrative e stilistiche, di questa produzione non sia stata tradotta in italiano. Le motivazioni sono indubbiamente molteplici, a partire dalla selezione stessa operata dalla bibliografia, che non tiene conto di tutti i testi «positivi» dal punto di vista di genere pubblicati in Italia, in traduzione e non. Al di là dei limiti costitutivi del corpus, la mancata traduzione di alcuni testi denota quantomeno una certa reticenza rispetto ad alcuni temi, spesso ancora percepiti come tabù. È il caso, ad esempio, della letteratura a tematica LGBTQ+, a proposito della quale Pederzoli (2023) nota come «la relativa scarsità di traduzioni, rapportata a una più generale tendenza a tradurre molto dal francese nell'ambito della letteratura per l'infanzia, la dice lunga sulle resistenze che queste tematiche incontrano ancora oggi in Italia» (online). Al tempo stesso, guardando in particolare alle traduzioni dall'italiano in francese, non si può non notare come alcune case editrici militanti quali Talents Hauts o La ville brûle, pur presenti in bibliografia, non integrino in modo sistematico la traduzione nella loro politica editoriale, precludendo così la possibilità a testi nati all'interno della nicchia della produzione *gender-sensitive* in Italia, ma anche in altri paesi, di raggiungere un nuovo pubblico.

<sup>41</sup> «si imitano tra loro, si traducono e si inter-traducono. I testi e le persone circolano», (traduzione nostra).

## Bibliografia

- Amadori Sara, 2021, *L'albo illustrato tra Italia e Francia: ricezione, traduzione, sensibilizzazione alle tematiche di genere*, in Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, a cura di, *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, Milano, FrancoAngeli, 144-180, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Baccalario Pierdomenico, Peresson Giovanni, 2016, *Lo specchio capovolto. Rapporto sull'editoria per ragazzi 2016*, Milano, AIE, Ediser.
- Baccolini Raffaella, Pederzoli Roberta, Spallaccia Beatrice, 2019, *Gender, Literature and Education for Children and Young Adults*, in Baccolini Raffaella, Pederzoli Roberta, Spallaccia Beatrice, edited by, *Literature, Gender and Education for Children and Young Adults*, Bologna, BUP, 5-22.
- Bechelloni Barbara, 2011, *L'édition indépendante en Italie*, in «Communication et langages», 170, 63-72, <https://doi.org/10.4074/S0336150011014050>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Buzelin Hélène, Baraldi Claudio, 2016, *Sociology and translation. Two disciplines meeting*, in Gambier Yves, van Doorslaer Luc, edited by, *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 117-139.
- Buzelin Hélène, 2011, *Agents of translation*, in Gambier Yves, van Doorslaer Luc, edited by, *Handbook of Translation Studies*, II, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 6-12.
- Buzelin Hélène, 2023, «*La traduction, un objet sociologique*» 20 ans déjà..., in Cailleux Dorothée, Denti Chiara, sous la direction de, *Penser la traduction à travers ses pratiques. Contextes, fonctions et receptions de la traduction*, Bruxelles, Peter Lang, 17-36.
- D'Arcangelo Adele, Elefante Chiara, Illuminati Valeria, 2019, *Translating children's literature: bridging identities and overcoming stereotypes*, in D'Arcangelo Adele, Elefante Chiara, Illuminati Valeria, edited by, *Translating for children beyond stereotypes – Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna, BUP, 5-24.
- 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 D'Arcangelo Adele, Elefante Chiara, Illuminati Valeria, edited by, *Translating for children beyond stereotypes – Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna, BUP, 61-78.
- Fette Julie, 2018, *Gender in contemporary French children's literature: the role of Talents Hauts*, in «Children's literature association quarterly», 43 (1), 285-306.
- Hamelin, a cura di, 2011, *I libri che hanno fatto l'Italia*, Bologna, Hamelin Associazione Culturale.
- Heilbron Johan, Sapiro Gisèle, 2002, *La traduction littéraire, un objet sociologique*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, 3-5, <https://doi.org/10.3917/ars.144.0003>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Heilbron Johan, Sapiro Gisèle, 2007, *Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects*, in Wolf Michaela, Fukari Alexandra, edited by, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 93-108.
- Heilbron Johan, Sapiro Gisèle, 2008, *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux*, in Sapiro Gisèle, sous la direction de, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 25-44.

- Illuminati Valeria, 2019, *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 «Équivalences», 46, 131-160.
- Illuminati Valeria, Pederzoli Roberta, 2021, *Le politiche editoriali delle case editrici indipendenti e femministe italiane fra traduzione e rinnovamento*, in Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, a cura di, *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, Milano, FrancoAngeli, 105-151, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Lallouet Marie, 2005, *Des livres pour les garçons et pour les filles : quelles politiques éditoriales ?*, in Nières-Chevrel Isabelle, sous la direction de, *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard, 177-186.
- Lévêque Mathilde, Pederzoli Roberta, 2019, *G-BOOK, ça bouge en Europe!*, in «Stéréotypes, fin de partie?», «La revue des livres pour enfants», Paris, Centre national de la littérature pour la jeunesse, 170-173.
- Liber, 2022, *Rapporto LiBeR 2022. Seconda parte: Lettori fra le nuvole*, in «Liber», 136, 58-59.
- Lipperini Loredana, 2007, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli.
- Manuelian Marie, Magnan-Rahimi Nathalie, Laroque Lydie, 2016, *La littérature pour la jeunesse et le genre: un corpus face à ses contradictions?*, in «Le français aujourd'hui», 2(193), 45-62, <https://doi.org/10.3917/lfa.193.0045>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Neeman Sylvie, 2013, *La Joie de lire*, in Nières-Chevrel Isabelle, Perrot Jean, sous la direction de, *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 539-540.
- Nières-Chevrel Isabelle, 2008, *Littérature de jeunesse et traduction : pour une mise en perspective historique*, in Diamant Nic, Gibello Corinne, Kiéfé Laurence, sous la direction de, *Traduire les livres pour la jeunesse. Enjeux et spécificités*, Paris, Bnf/Hachette, 17-30.
- Noël Sophie, 2012, *L'édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib.
- Ouvry-Vial Brigitte, 2007, *L'acte éditorial. Vers une théorie du geste*, in «Communication et langages», 154, 67-82.
- Pederzoli Roberta, 2011, *La traduzione letteraria per l'infanzia in una prospettiva di genere: alcune riflessioni a partire dalla collana «dalla parte delle bambine»/«du côté des petites filles»*, in Baccolini Raffaella, Chiaro Delia, Rundle Chris, Whitsitt Sam, edited by, *Minding the gap: studies in linguistic and cultural exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli*, II, Bologna, BUP, 545-558.
- 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*, in «Transalpina», 18, 179-194.
- Pederzoli Roberta, 2017, *Belles, intelligentes, courageuses et... fabuleuses. Deux collections italiennes contemporaines pour les petites filles entre nouvelles configurations de genre et questions traductologiques*, in Connan-Pintado Christiane, Béhotéguy Gilles, sous la direction de, *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse, Europe 1850-2014*, II, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 261-274.

- Pederzoli Roberta, 2021, *Sguardi di genere sulla letteratura per giovani lettrici e lettori*, in Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, a cura di, *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, Milano, FrancoAngeli, 15-41, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Pederzoli Roberta, 2023, *La traduzione della letteratura francese per giovani lettrici e lettori a tematica LGBTQ+ in Italia: un'analisi editoriale, traduttiva e di genere*, in Piacentini Mirella, Pederzoli Roberta, Tonin Raffaella, a cura di, «Tradurre per l'infanzia e l'adolescenza. Una sfida culturale e professionale», special issue «inTRAlinea», <https://www.intralinea.org/specials/article/2619>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, 2023, «Editoria per l'infanzia, traduzione e genere per una letteratura senza stereotipi»: un dibattito tra case editrici, in Piacentini Mirella, Pederzoli Roberta, Tonin Raffaella, a cura di, «Tradurre per l'infanzia e l'adolescenza. Una sfida culturale e professionale», special issue «inTRAlinea», <https://www.intralinea.org/specials/article/2611>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Peresson Giovanni, Bruno Giancarli, 2023, *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2023*, Milano, AIE.
- Piacentini Mirella, 2019, *Le prisme déformant des stéréotypes dans la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse*, in D'Arcangelo Adele, Elefante Chiara, Illuminati Valeria, edited by, *Translating for children beyond stereotypes – Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes*, Bologna, BUP, 27-44.
- Sapiro Gisèle, sous la direction de, 2008a, *Translatio. Le marché de la traduction à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions.
- Sapiro Gisèle, 2008b, *Introduction*, in Sapiro Gisèle, sous la direction de, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 7-18.
- Sapiro Gisèle, 2008c, *Flux de traduction et hiérarchie des langues. Introduction*, in Sapiro Gisèle, sous la direction de, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 21-23.
- Sapiro Gisèle, 2012, *Editorial policy and translation*, in Gambier Yves, van Doorslaer Luc, edited by, *Handbook of Translation Studies*, III, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 32-38.
- Sapiro Gisèle, Bokobza Anaïs, 2008, *L'essor des traductions littéraires en français*, in Sapiro Gisèle, sous la direction de, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 145-173.
- Sapiro Gisèle, sous la direction de, 2008a, *Translatio. Le marché de la traduction à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions.
- Spallaccia Beatrice, 2020, *Ideologia del gender: towards a transcultural understanding of the phenomenon*, in «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 Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, a cura di, *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, Milano, FrancoAngeli, 79-104, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>, ultimo accesso 14 maggio 2024.
- Syndicat national de l'édition, 2023, *Les chiffres de l'édition du SNE. L'édition jeunesse 2022-2023*, 1-4, online, [https://www.sne.fr/ressources-documentaires/?fwp\\_document\\_type=etude](https://www.sne.fr/ressources-documentaires/?fwp_document_type=etude), ultimo accesso 14 maggio 2024.



- Tarif Julie, 2018, *Same-Sex Couples in Children's Picture Books in French and in English: Censorship Somewhere over the Rainbow?*, in «Meta» 63(2), 392-421.
- Tonin Raffaella, 2021, *Albi illustrati spagnoli (tradotti e non): fotografia di un panorama editoriale di qualità*, in Pederzoli Roberta, Illuminati Valeria, a cura di, *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*, Milano, FrancoAngeli, 181-212, <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/736>, ultimo accesso 14 maggio 2024.
- Tonin Raffaella, 2023, *Educazione emozionale e all'uguaglianza di genere: proposte editoriali e formazione traduttiva a confronto*, in Piacentini Mirella, Pederzoli Roberta, Tonin Raffaella, a cura di, «Tradurre per l'infanzia e l'adolescenza. Una sfida culturale e professionale», special issue «inTRAlinea», <https://www.intraline.org/specials/article/2618>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Travagliati Anna, 2023, *La prima casa editrice femminista per l'infanzia in Italia: gli albi illustrati di «Dalla parte delle bambine» di Adela Turin*, tesi di dottorato, Università di Bologna, <http://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/10912>, ultimo accesso 30 maggio 2024.
- Weinmann Frédéric, 2021, *Une différence visible. Regard sur la traduction littéraire en France au début du XXI<sup>e</sup> siècle*, in Quaquarelli Lucia, Cailleux Dorothée, Denti Chiara, sous la direction de, *Expériences de traduction. Penser la traduction à travers ses pratiques*, Bruxelles, Peter Lang, 233-248.
- Wolf Michaela, 2007, *Introduction: The emergence of a sociology of translation*, in Wolf Michaela, Fukari Alexandra, edited by, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1-36.
- Wolf Michaela, Fukari Alexandra, edited by, 2007, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.



## CAPITOLO 5

## Imparare a tradurre la multimodalità in ambito editoriale: *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end* di Paula Bonet<sup>1</sup>

Gloria Bazzocchi - Università di Bologna

### 1. *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end* di Paula Bonet: analisi di un testo multimodale

Nel 2014 la giovane, ma già affermata artista valenciana Paula Bonet (1980), pubblica *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end*, la sua prima esperienza editoriale con Lunwerg, del gruppo Planeta, riscuotendo un inaspettato successo di pubblico e di vendite, soprattutto tra i giovani lettori che la seguono assiduamente sui social media.

Come afferma Bonet (in Ávalos, 2018), l'opera nasce con l'obiettivo di chiudere la sua fase postadolescenziale e di denunciare una situazione caratterizzata da violenza di genere e abuso di potere: «Un tiempo en el que yo era lo que el contexto esperaba de mí como mujer: que hablara bajito, fuera complaciente y sonriera»<sup>2</sup>. Il protagonismo femminile è quindi evidente, a partire dalla presenza di una narratrice in prima persona e dai magnifici ritratti di giovani donne il cui nome spesso consiste solo in un' iniziale.

Trattandosi del frutto di un'illustratrice che per la prima volta si dedica alla scrittura, risulta difficile assegnare all'opera un genere testuale ben definito. Infatti, dopo quasi dieci anni e la pubblicazione di varie opere<sup>3</sup>, Bonet si considera ancora una pittrice che scrive: «Yo me defino siempre como pintora, porque pienso que toda mi obra parte de la mirada y es muy plástica, también mi obra literaria es muy tangible, abordo el cuerpo de una manera muy física»<sup>4</sup> (in Martín Rodrigo, 2022).

<sup>1</sup> Hanno tradotto questo contributo dallo spagnolo Mara Rizzardi ed Elisa Zerbi, laureande del CdS Magistrale in Specialized Translation all'interno delle attività di tirocinio curriculare, sotto la supervisione dei curatori di questo volume. Laddove compaia «NdT» ci si riferisce ad esse.

<sup>2</sup> «Un periodo in cui io ero ciò che ci si aspettava da me in quanto donna: che parlassi a bassa voce, che fossi accondiscendente e sorridente» (NdT).

<sup>3</sup> Vanno ricordate le seguenti opere: *813. Truffaut por Paula Bonet* (2015), omaggio personale al regista francese e alla sua filmografia; *La sed* (2016), in cui testo, illustrazioni, pittura a olio e acquaforte si intrecciano per parlare di disamore, donne, solitudine, erotismo e libertà; *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* (2018), diario intimo del dolore causato dalla perdita provocata da un aborto spontaneo; *La anguila* (2021), il suo primo romanzo, anch'esso di taglio autobiografico, in cui denuncia gli abusi subiti in gioventù; infine, *Los diarios de la anguila* (2018), diari basati su un importante viaggio solitario in Cile.

<sup>4</sup> «Io mi definisco sempre come una pittrice, perché penso che ogni mia opera parta dallo sguardo

Definirlo un libro di racconti illustrati non sarebbe del tutto corretto, poiché per l'autrice (in Bono, 2014) si tratta piuttosto «de un conjunto de ilustraciones que cuentan historias acompañadas de palabras»<sup>5</sup>. Sarebbe quindi più adeguato, secondo Castro (2017), leggerlo come il libro di un'artista «que domina a la perfección el retrato y la energía de los rostros», nonché come «una autobiografía de instantes, un inventario de recuerdos y quizá una confesión»<sup>6</sup>.

Passando alla dinamica della relazione tra testo e illustrazioni, si nota che i due contenuti si combinano tra loro senza seguire uno schema fisso: a volte sono le immagini ad accompagnare il testo scritto, esplicitandolo e aggiungendo elementi, altre volte, invece, è il testo a descrivere o rivelare elementi del soggetto illustrato; in alcuni casi, addirittura, i due mezzi narrativi sembrano raccontare due storie, indipendenti l'una dall'altra. Partendo dalla classificazione di Nikolajeva e Scott (2001) in merito all'interazione tra la componente visiva e quella testuale nei libri di letteratura per l'infanzia e per ragazzi, ovvero la sua suddivisione in cinque categorie – interazione simmetrica, accrescitiva, complementare, di contrappunto e contraddittoria – si può giungere alla conclusione che l'opera di Bonet le comprende tutte.

Nemmeno per quanto riguarda la costruzione narrativa, esiste una linea precisa, dato che l'iconotesto genera molte possibilità di lettura. Tuttavia, è possibile identificare un filo conduttore in quel «the end» che compare nel titolo, inteso sia come opportunità per cambiare il tipo di relazione, sia come situazione definitiva:

Hay muchos finales pero también muchos principios. No es un libro sobre el duelo, ni el desamor. Como la cita de Bolaño que abre el libro: de pronto todo fue un caos de espacios, palabras, silencios... todo enredado entre sí. El hilo podría ser la vida misma<sup>7</sup> (Bonet in López, 2014).

Il caos di spazi, parole, silenzi di cui parla Bolaño nel suo romanzo *I detective selvaggi* si riflette molto bene nelle duecento pagine che compongono il libro. L'autrice, infatti, non segue nessuno schema né per quanto riguarda la struttura delle quaranta storie, né la composizione della pagina: ci sono storie molto brevi, di poche righe, e altre che, al contrario, si sviluppano su due o tre pagine. La maggior parte presenta un io narrante in prima persona, che è una donna, anche se non mancano casi di narrazione impersonale, o in seconda o terza persona.

Se ci si sofferma sui titoli dei racconti, la maggior parte ha a che fare con la natura e gli spazi aperti: fenomeni metereologici (1. *Llovizna*, 4. *La lluvia en el suelo*, 5. *Nieve*), elementi paesaggistici (12. *Cómo cruzar un río*, 19. *Icebergs*, 20. *El suelo*, 36. *Llorar*

e sia molto plastica, anche le mie opere letterarie sono molto tangibili, affronto il corpo in modo molto fisico» (NdT).

<sup>5</sup> «di un insieme di illustrazioni che raccontano storie accompagnate da parole» (NdT).

<sup>6</sup> «che domina alla perfezione il ritratto e l'energia dei volti», «un'autobiografia di istanti, un inventario di ricordi e forse una confessione» (NdT).

<sup>7</sup> «Ci sono molti finali ma anche molti inizi. Non è un libro sul lutto, né sul disamore. Come la citazione di Bolaño che apre il libro: improvvisamente tutto fu un caos di spazi, parole, silenzi... tutto ingarbugliato su di sé. Il filo potrebbe essere la vita stessa» (NdT).

*mares y que se te queden dentro*), fauna (8. *Observando ballenas en Husavik*, 10. *Las focas*, 14. *Gatos y perro*, 16. *Los acantilados de pájaros de Latrabjarg*, 24. *Trineo con perros*, 28. *Anfibios*, 31. *Aristaeomorpha foliacea*, 34. *El Tucán*) o flora (13. *Hombre cactus*, 27. *Botánica*). Di ciascuno esiste anche la rappresentazione plastica che si arricchisce di vari elementi, come laghi, montagne, isole, alberi, fiori e altri animali. Pur essendoci una predominanza di spazi esteriori, non mancano storie che si sviluppano in ambienti interni, come l'appartamento del Barrio Alto di Lisbona del racconto numero 15, *Lucernario*, o il ristorante del quartiere Ruzafa a Valencia del numero 22, *Mudanza*. A livello temporale non si segue alcuna cronologia, anche se a volte appaiono dati che contribuiscono a stabilire il momento più o meno esatto della narrazione: «unas noches de finales de 2002» (2. *Neopreno*), «era un lunes soleado», «aquel lunes de noviembre» (5. *Nieve*), «en el verano de 1997» (10. *Las focas*), «los restaurantes de Santiago de Chile de 2001»<sup>8</sup> (18. *Mnemotecnia*).

La varietà si manifesta anche a livello grafico, con un'alternanza tra tipografia manuale, che riproduce in grassetto la calligrafia dell'autrice, e tipografia digitale, con alcune citazioni in corsivo e una straordinaria ricchezza di illustrazioni (ritratti, paesaggi, animali o oggetti) tutte realizzate a mano, con matita, acquarelli e colori acrilici.

La natura multimodale dell'opera si nota fin dall'inizio, con la storia numero uno: qui la pioggerella (*Ilovizna*) del titolo prende vita sotto forma di elemento visivo, con le gocce che occupano buona parte della pagina fino a lasciare spazio al testo, breve e scritto a mano, la cui spontaneità è messa in evidenza dalla cancellatura del verbo «te emborriona», spostato alla fine. L'importanza della natura emerge già in questo primo microracconto, come è possibile osservare dal testo – «Una capa de niebla que suaviza los bordes puntiagudos y convierte una nube en una montaña nevada, te emborriona»<sup>9</sup> (Bonet, 2014, 8) – e dalla rappresentazione plastica dello stesso: un disegno ibrido, il primo dei tanti, magnifici ritratti di donne, il cui volto si fonde con il busto, occupato da un paesaggio verde che culmina con una montagna coperta di neve. Nonostante la cortina di nebbia che crea un velo azzurro davanti ai suoi occhi, si riesce comunque a percepire lo sguardo della giovane rivolto al lettore, con cui stabilisce un dialogo, caratteristica ricorrente in molti ritratti del libro. In quanto alla colonna sonora per la lettura di questa prima storia, l'autrice suggerisce la traccia numero tre di un disco di Tom Waits<sup>10</sup>.

Tutte le storie, di taglio intimo e malinconico, richiedono quindi l'interpretazione di più elementi contemporaneamente. Il testo, le immagini, la grafia, le citazioni e le molteplici voci che si sommano a quella dell'autrice non si limitano a delineare una panoramica dei suoi interessi culturali<sup>11</sup>, bensì espandono la dimensione multimediale e

<sup>8</sup> «alcune notti verso la fine del 2002», «un lunedì soleggiato», «quel lunedì di novembre», «nell'estate del 1997», «i ristoranti di Santiago del Cile del 2001» (NdT).

<sup>9</sup> «Un velo di nebbia che addolcisce i bordi appuntiti e trasforma una nuvola in una montagna innervata, ti offusca» (NdT).

<sup>10</sup> Nella parte conclusiva del libro, nell'elenco delle citazioni, si specifica che si tratta di *Hold on*, una canzone il cui testo invita a non perdere la speranza nonostante le difficoltà.

<sup>11</sup> Riferimenti extratestuali di tipo letterario (Kundera, July, Coetzee, Bulgakov, Sagan, J.M. Rodri-

multisensoriale del libro. A volte si tratta di citazioni, scritte in corsivo, rivelate solo alla fine, come nella storia numero 36, *Llorar mares y que se te queden dentro*, in cui le parole di Rosa Montero – «El verdadero dolor es una ballena demasiado grande para poder ser arponeada» – estratte da *La ridícula idea de no volver*; costituiscono il testo stesso del racconto<sup>12</sup>. Analogamente, il testo della storia numero 32, *Ausencia*, coincide con un breve dialogo tra Travis e Walt, i due fratelli del film *Paris Texas* (1984) di Wim Wenders, annunciato dalla famosa sedia B 32 Cesca, disegnata nella pagina precedente.

Un altro aspetto importante da tenere a mente per la lettura e l'interpretazione dell'opera è il valore simbolico di certi colori, partendo dal rosso, emblema della pittura di Bonet, con cui colora le guance e altre parti del corpo nei suoi ritratti: «La culpa de todo esto la tiene el texto *Un mar de fuegos* de Galeano. Cuando lo leí la metáfora me atrapé y tiño de rojo todo mi trabajo»<sup>13</sup> (in Torrón-Stock, 2015). A riflettere l'importanza della natura nell'opera sono presenti anche il verde e l'azzurro, declinati in varie sfumature, simbolo del forte contatto tra l'uomo e la natura selvaggia. Vari racconti, infatti, hanno a che fare con l'elemento dell'acqua, rappresentato da paesaggi con fiumi, mari o laghi che si fondono con il corpo delle donne ritratte. Il colore nero, simbolo della morte, appare, invece, nella storia numero 16, il cui titolo, *Los acantilados de pájaros de Látrabjarg*, costituisce la didascalia dell'illustrazione che occupa le prime due pagine del racconto: un paesaggio islandese, con una falesia scura e un gabbiano che vola sopra il mare increpato, altrettanto scuro. Il colore nero e la simbologia associata appaiono anche nel testo della canzone del gruppo statunitense Death Cab for Cutie, qui riportata: *Love of mine, some day you will die. But I'll be close behind. I'll follow you into the dark*. Infine, il presagio della morte è rivelato in modo esplicito nel breve testo, scritto a mano, che si trova nella pagina successiva e che riprende gli elementi della natura dell'illustrazione precedente: «No fue la inmensa tristeza, ni el penetrante olor a mar o los chillidos de las gaviotas perforándome los tímpanos lo que hizo que me precipitara por el acantilado. Fue el viento»<sup>14</sup> (Bonet, 2014, 86). Sembra che queste parole siano pronunciate dalla giovane donna ritratta di profilo con espressione triste e quasi assente; la chioma nera, spettinata dal vento, occupa gran parte della doppia pagina ed è una continuazione del mare scuro attorno alla falesia.

Attraverso le illustrazioni e i loro colori si comunicano quindi sentimenti, sensazioni ed emozioni, così come si evocano ricordi che, combinati con il testo e gli altri riferimenti

guez, Hustvedt, Roig, McCarthy, R. Montero, Perec), cinematografico (Truffaut, Wenders, Leconte) e musicale (T. Waits, Fountains of Wayne, Buckley, Oasis, N. Young, Sexsmith, Baden Baden, Death Cab for Cutie, The Eels, The Kinks, J. Williams, N. Vegas, The Smiths, J. Rouse).

<sup>12</sup> «Piangere un mare di lacrime che ti rimangono dentro», «Il vero dolore è una balena troppo grande per poter essere arponata», «La ridicola idea di non vederti più» (NdT).

<sup>13</sup> «La colpa di tutto questo è del testo *Un mare di fuochi* [sic, *Un mare de fueguitos*, titolo italiano *Un mare di fuocherelli*] di Galeano. Quando l'ho letto, la metafora mi ha rapita e da allora coloro di rosso ogni mia opera» (NdT).

<sup>14</sup> «Non fu l'immensa tristezza, né il penetrante odore del mare o il garrito dei gabbiani che mi perforava i timpani a far sì che precipitassi dalla falesia. Fu il vento» (NdT).

presenti, creano un'esperienza di lettura attiva, molto particolare e complessa, che coinvolge più sensi contemporaneamente e che spesso richiede una vera decodifica dei messaggi che l'autrice intende veicolare.

## 2. La multimodalità come strumento nella didattica della traduzione

Tradurre un'opera come quella descritta, caratterizzata da un'elevata multimodalità, ovvero da «un aumento exponencial del significado a nivel formal-sintáctico, semántico y funcional del texto, a causa de la interrelación e interacción de los diferentes signos a nivel del texto global»<sup>15</sup> (Hannecke 2019, 6), prevede un processo dinamico «que ocurre tanto a nivel intratextual, por la interacción de signos de diferentes modalidades, como a nivel extratextual, a través de la participación activa de los receptores en la reconstrucción del sentido»<sup>16</sup> (*Ibid.*).

Infatti, come si è visto, il libro di Bonet non è costituito solo da ciò che si legge e si vede, ma si arricchisce anche di molti elementi paratestuali, voci, immagini e suoni derivanti dalla letteratura, dalla musica e dal cinema, imprescindibili per comprendere a fondo l'opera. Questa terza linea narrativa, così come gli elementi epitestuali (fra tutti, il booktrailer ufficiale<sup>17</sup> e la playlist di Spotify con le canzoni suggerite dall'autrice per accompagnare la lettura<sup>18</sup>), prolungano il libro ben oltre le pagine fisiche e gli conferiscono un ritmo e un movimento che si sommano a quello delle parole e delle illustrazioni, creando relazioni dinamiche diverse, a seconda della storia che si racconta. Pertanto, in *Qué ocurre en la pantalla cuando aparece The end*, la relazione che si stabilisce tra elementi visivi, compresi quelli ortotipografici, e quelli puramente verbali racchiude in sé molte sfaccettature e sfumature, un aspetto che è fondamentale tenere a mente quando si scelgono le strategie e le tecniche di traduzione più adeguate per ricreare la stessa esperienza di lettura in un'altra lingua. Si tratta quindi di un libro il cui aspetto visivo richiede un'abilità specifica che bisogna acquisire, la stessa a cui fa riferimento Oittinen (2005, 123) in merito alla traduzione di libri illustrati per bambini:

Al traducir libros ilustrados, en donde la imagen es un elemento esencial de la historia, los traductores tienen que poseer también la habilidad de leer imágenes en la misma medida que tienen que leer y escribir en idiomas extranjeros hablados y escritos<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> «un aumento esponenziale del significato a livello formale-sintattico, semantico e funzionale del testo, a causa dell'interrelazione e dell'interazione dei vari segni a livello globale» (NdT).

<sup>16</sup> «che si verifica sia a livello intratestuale, a causa dell'interazione di segni di varie modalità, sia a livello extratestuale, mediante la partecipazione attiva dei destinatari nella ricostruzione del senso» (NdT).

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Fx-xqtRiFaM>.

<sup>18</sup> <https://open.spotify.com/playlist/4bpU2zxfabnw4mnbgeYeiH>.

<sup>19</sup> «Quando si traducono libri illustrati, in cui l'immagine è un elemento essenziale della storia, i traduttori, oltre a saper leggere e scrivere in lingue straniere parlate e scritte, devono possedere, in egual

Lo stesso concetto è ribadito anche da Yuste Frías (2008, 143), che insiste sulla necessità di acquisire una competenza particolare:

[...] a pesar de que todavía constituya un auténtico oxímoron decirlo porque muchos siguen pensando que las imágenes sólo se ven, se miran o se contemplan, los traductores tenemos que saber «leer las imágenes» para poder interpretarlas y traducirlas<sup>20</sup>.

Dal punto di vista metodologico, O' Sullivan (2010, in Garavini, 2014, 140) suggerisce, come processo traduttivo ideale in casi simili, una prima fase di lettura che includa l'elemento verbale (A) e l'elemento visivo (B). Nel momento della traduzione, il traduttore dovrà ricreare il messaggio che nasce dai due elementi e che non può essere semplicemente la somma di A + B, ma un effetto sinergico (C), frutto dell'interdipendenza tra A e B. Rispettare questa sinergia è fondamentale per non cadere nella tentazione di esplicitare messaggi nel testo che si deducono dalle illustrazioni, il che comporterebbe un cambiamento importante nel ruolo del lettore, come sottolinea Garavini (Ivi, 141): «I destinatari della traduzione non rivestiranno lo stesso ruolo attivo dei destinatari del testo di partenza, perché non verrà loro richiesto alcuno sforzo di inferenza».

Naturalmente, per interpretare l'interazione tra i vari codici coinvolti, come suggerisce Tonin (2021, 336), è indispensabile anche «un atento análisis previo al proceso de traducción para poder encontrar, a partir de la percepción estética y comprensión profunda de ese diálogo mestizo, inspiraciones y, por consiguiente, propuestas traductorales viables»<sup>21</sup>.

Infatti, approfondendo l'interazione tra parole e immagini nei libri illustrati per bambini, Oittinen, Ketola e Garavini (2018, 31-32) focalizzano l'attenzione sui meccanismi di lettura dei traduttori:

The translators of picturebooks start their task as readers. The multimodal composition of the source text invites them to oscillate between the verbal text and the illustrations. They reinterpret the verbal text based on their interpretation of the illustrations, and they reinterpret the illustrations based on their perception of the verbal text. The translators' thorough reading process involves studying the story various times, which, indeed, is a prerequisite for an adequate interpretation of how the modes combine to create the story. The input for the translation assignment consists of verbal and visual information welded together.

Nell'era digitale attuale, gli incarichi di traduzione che implicano la presenza di materiale linguistico e paralinguistico costituiscono ormai una realtà consolidata. Tuttavia, nella didattica della traduzione, come denunciato da Hennecke (2019, 4), la pratica si concentra quasi sempre su testi puramente verbali «y muy pocas veces se incluyen textos

misura, l'abilità di lettura delle immagini» (NdT).

<sup>20</sup> «[...] nonostante affermarlo sia ancora un vero e proprio ossimoro, visto che molti si ostinano a pensare che le immagini semplicemente si vedono, si guardano o si osservano, noi traduttori dobbiamo saper “leggere le immagini” per poterle interpretare e tradurre» (NdT).

<sup>21</sup> «un'attenta analisi precedente al processo traduttivo per poter trovare, a partire dalla percezione estetica e dalla comprensione profonda di questo dialogo ibrido, ispirazioni e, di conseguenza, proposte traduttive adeguate» (NdT).



multimodales, a pesar del hecho de que la multimodalidad constituye el estado normal y no la excepción»<sup>22</sup>.

Per questo motivo, durante la formazione del traduttore, è importante promuovere esperienze didattiche che si basano su testi multimodali. In ambito editoriale, per esempio, introdurre nei programmi dei corsi universitari la traduzione di albi illustrati, fumetti, graphic novel o libri come quello di Bonet<sup>23</sup>, consente di adottare un approccio didattico di tipo *paratraduttivo*, che incrementi l'abilità di leggere e interpretare più codici contemporaneamente<sup>24</sup>. Come afferma Yuste Frías (2008, 145)

Hoy en día los traductores no sólo traducimos material lingüístico sino que también traducimos todo lo que rodea, envuelve, prolonga y presenta dicho material lingüístico en la cultura de llegada, es decir todo el material paralingüístico: el sonido, la música, el ruido, los símbolos, las imágenes, los colores, las señales, etc. Los traductores traducimos textos y paratraducimos paratextos<sup>25</sup>.

Come sottolinea Tonin (2021, 336), adottando questa pratica, chi traduce testi che presentano le peculiarità sopraesposte, «sabe que va a traducir un mestizaje de signos y significados y, por lo tanto, debe saber leer, interpretar y luego traducir esa mezcla como si fuera una unidad indivisible»<sup>26</sup>.

La paratraduzione dovrebbe quindi entrare a far parte della didattica della traduzione, perché: «Cada día se impone más una pedagogía de la traducción que oriente el sentido de la mirada del futuro traductor profesional»<sup>27</sup> (Yuste Frías, 2008, 142).

### 3. Conclusioni

Come si è visto, *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end* è un chiaro esempio di libro che presuppone un'esperienza di lettura molto dinamica per via della peculiare e complessa interazione che si genera tra parole, suoni e immagini. Attraverso un viaggio

<sup>22</sup> «e di rado si includono testi multimodali, nonostante la multimodalità costituisca la normalità e non l'eccezione» (NdT).

<sup>23</sup> In questo caso concreto, nell'anno accademico 2014-2015, chi scrive ha avuto l'opportunità di supervisionare la tesi di laurea magistrale di Cecilia Natale (laureata in Specialized Translation presso l'Università di Bologna, Campus di Forlì), intitolata: *Tradurre l'interazione tra parole, suoni e immagini: Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end di Paula Bonet*, in cui si propone una traduzione in italiano dell'opera.

<sup>24</sup> Si veda a questo proposito Bazzocchi (2021).

<sup>25</sup> «Oggi giorno noi traduttori non traduciamo solamente materiale linguistico, ma anche tutto ciò che lo circonda, avvolge, prolunga e che presenta tale materiale linguistico nella cultura di arrivo, ovvero tutto il materiale paralinguistico: il suono, la musica, il rumore, i simboli, le immagini, i colori, i segni, ecc. Noi traduttori traduciamo testi e paratraduciamo paratesti» (NdT).

<sup>26</sup> «sa che tradurrà una commistione di segni e significati e che deve quindi saper leggere, interpretare e infine tradurre questa mescolanza come se fosse un'unità indivisibile» (NdT).

<sup>27</sup> «Si impone sempre più una pedagogia della traduzione che orienta la direzione dello sguardo del futuro traduttore professionista» (NdT).

di duecento pagine, Bonet grida e denuncia l'abuso che le protagoniste subiscono o hanno subito, condividendo non solo le loro storie intime, ma anche la rappresentazione plastica delle stesse e un intero universo letterario, filmico e musicale che completa il suo modo di raccontare. La copresenza e interrelazione dei vari codici coinvolti conferiscono all'opera un carattere multimodale molto accentuato, il cui significato può essere ricostruito solo mediante un processo dinamico e attivo di decodifica, a livello sia intratestuale sia extratestuale.

In un periodo come quello attuale, in cui i testi multimodali sono presenti in ogni ambito della comunicazione, tale processo risulterà particolarmente fruttuoso anche per quel lettore molto speciale, o *super lettore*, che è il traduttore. Promuovere esperienze di traduzione e paratraduzione, come quella che comporta l'opera di Bonet, includendola, per esempio, nella didattica della traduzione editoriale, permette di sviluppare nel futuro traduttore professionista un profilo di competenze più ampio e, soprattutto, adeguato alle sfide richieste dai nuovi paradigmi comunicativi.

## Bibliografia

- Avalos Almudena, 2018, *Los hombres pueden intentar ponerse en nuestro lugar, pero no saben qué es gestar un niño o parir uno muerto*, in «El País», 12 luglio, [https://elpais.com/elpais/2018/07/09/icon/1531141678\\_827927.html](https://elpais.com/elpais/2018/07/09/icon/1531141678_827927.html), ultimo accesso 20 giugno 2023.
- Bazzocchi Gloria, 2021, *Aproximación a la traducción editorial*, in San Vicente Félix, Bazzocchi Gloria, eds, «LETI. Lengua española para traducir e interpretar», Bologna, Clueb, 247-265.
- Bonet Paula, 2014, *Que hacer cuándo en la pantalla aparece The end*, Barcellona, Lunwerg Editores.
- Bono Ferran, 2014, *Ver el desamor con banda sonora*, in «El País», 4 marzo, [https://elpais.com/cultura/2014/03/04/actualidad/1393967187\\_333507.html](https://elpais.com/cultura/2014/03/04/actualidad/1393967187_333507.html), ultimo accesso 20 giugno 2023.
- Castro Antón, 2017, *Paula Bonet: Seis rostros que cuentan la ciencia*, in «Mètode», <https://metode.es/revistas-metode/metodart-es/paula-bonet-seis-rostros-que-cuentan-ciencia.html>, ultimo accesso 13 giugno 2023.
- Hannecke Angelika, 2019, *Desafíos en un contexto laboral cambiante: el papel y la importancia de textos multimodales en la práctica de traducción*, in «NUEVA ReCIT», 2, 1-27, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReCIT/issue/view/1887>, ultimo accesso 15 luglio 2023.
- López Esther, 2014, *Paula Bonet, la ilustradora nostálgica: 'Todo mi universo está en este libro'*, in «Divinity», 10 marzo, [https://www.divinity.es/blogs/elpuntod/paula-bonet-it-lustradora-universo-libro\\_6\\_1761465006.html](https://www.divinity.es/blogs/elpuntod/paula-bonet-it-lustradora-universo-libro_6_1761465006.html), ultimo accesso 13 maggio 2023.
- Martín Rodrigo Inés, 2022, *Paula Bonet: 'Puedes hablar de que has sido víctima cuando ya no lo eres'*, in «El Periódico de España», <https://www.epe.es/es/abril/20221013/paula-bonet-puedes-hablar-has-76966463>, ultimo accesso 13 maggio 2023.
- Nikolajeva Maria, Scott Carole, 2001, *How Picturebooks Works*, Londra & New York, Garland.
- Oittinen Riitta, 2005, *Traducir para niños, [Translating for Children]*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de G.C., Tr. sp. Isabel Pascua Febles e Gisela Marcelo Wurnitzer.

- Oittinen Riitta, Ketola Anne, Garavini Melissa, 2018, *Translating Picturebooks. Revoicing the verbal, the visual and the aural for a child audience*, New York/London, Routledge.
- O'Sullivan Emer, 2010, *More Than the Sum of Its Parts? Synergy and Picturebook Translation*, in Di Giovanni Elena, Elefante Chiara, Roberta Pederzoli, edited by, *Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, Berna, Peter Lang, 133-148.
- Tonin Raffaella, Tortosa Rubén, 2021, *Traducir texto e imagen: del cómic al subtítulo*, in San Vicente Félix, Bazzocchi Gloria, eds, «LETI. Lengua española para traducir e interpretar», Bologna, Clueb, 335-356.
- Torrón Stock, Nuñez Andrea, 2015, *La pintura que nos salva*, in «Literaturbia», <https://www.literaturbia.com/2015/10/19/entrevista-paula-bonet/>, ultimo accesso 13 maggio 2023.
- Yuste Frías José, 2008, *Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada*, in «Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias», 2 (1), 141-170.
- Yuste Frías José, 2015, *Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción*, in «D.E.L.T.A.», 31, 317-347.



---

## CAPITOLO 6

# Federico García Lorca, vestito di blu, un classico moderno per bambini

Rafael Lozano Miralles - Università di Bologna

### 1. Premessa

Federico García Lorca (1898-1936), uno degli autori fondamentali della letteratura spagnola contemporanea, è diventato un classico moderno ed ha trovato risonanza presso generazioni e pubblici diversi in tutto il mondo. Adattare/adottare la sua poesia, il suo teatro, la sua musica, la sua arte per bambini e ragazzi comporta non solo un compito di «traduzione» letteraria, ma anche di interpretazione e ricontestualizzazione.

Nella letteratura contemporanea per ragazzi si assiste a una crescente integrazione di libri illustrati di poesia, in cui le immagini completano e amplificano il messaggio del testo (Neira-Piñeiro, 2012). Questi libri non solo presentano nuove creazioni poetiche, ma adattano/adottano anche testi preesistenti, trasformandoli attraverso illustrazioni che interagiscono con il contenuto verbale e ne arricchiscono il significato finale. Nel caso che andremo ad analizzare, l'adattamento/adozione delle poesie di García Lorca comporta un cambiamento nel lettore implicito, facendo in modo che, sebbene il testo originale rimanga invariato, il messaggio sia accessibile e attraente per i bambini. Il concetto di lettore implicito, sviluppato da Wayne C. Booth (1961), si riferisce all'immagine del lettore ideale che l'autore ha in mente quando crea la sua opera. Nella letteratura per ragazzi questo concetto è particolarmente rilevante, poiché il lettore implicito è definito dall'editore. Adattare/adottare le poesie di García Lorca per i bambini significa tenere conto delle loro competenze linguistiche e letterarie, nonché dei loro gusti e delle loro esigenze educative.

L'adattamento di testi letterari per adulti alla letteratura per ragazzi è un fenomeno comune e prezioso. Questo processo, noto come «adozione», consente ai bambini di appropriarsi di opere che, sebbene originariamente destinate a un pubblico adulto, vengono trasformate per essere fruiti dai giovanissimi. Zohar Shavit (1986) sostiene che questo tipo di adattamento/adozione è una forma di traduzione che comporta le modifiche necessarie per rendere il testo accessibile e vantaggioso per i bambini, in conformità con la percezione sociale di ciò che è educativo e appropriato per loro.

Le illustrazioni svolgono un ruolo cruciale nell'adattamento/adozione della poesia rivolta a un lettore infantile o giovanile, fornendo una dimensione visiva che facilita la comprensione e arricchisce l'esperienza di lettura. Le immagini non solo completano il libro, ma possono anche offrire nuove interpretazioni e sfumature che rendono le poesie più accessibili e attraenti nonché aiutano a contestualizzare i testi, raffigurando visiva-

mente personaggi, ambienti ed emozioni, rendendo più facile entrare in contatto con i versi, facilitando così un'interpretazione più ricca e completa. Inoltre, lo stile visivo scelto può suggerire qualcosa al lettore implicito, utilizzando elementi e codici visivi che catturano i bambini, rendendo la poesia non solo comprensibile, ma anche visivamente stimolante (Neira-Piñeiro, 2016).

La poesia di García Lorca è nota per l'uso di un linguaggio apparentemente semplice, ma molto figurato, il che comprende un uso abbondante di metafore e simboli complessi: le illustrazioni svolgono così un ruolo fondamentale nel tradurre visivamente queste figure del discorso<sup>1</sup>, consentendo di interagire con la poesia a un livello più profondo, sviluppando capacità interpretative e, perché no, amore per la poesia.

## 2. García Lorca per bambini

*García Lorca para niños (per bambini)* è un titolo in qualche modo ricorrente nell'editoria spagnola per l'infanzia e la gioventù sin dalla metà degli anni Settanta, che va al di là di una lettura semplicemente politica (il poeta assassinato).

Jorge Guillén, amico fraterno di Lorca e con cui mantiene un ricchissimo scambio epistolare, ci dà qualche chiave di lettura nella sua straordinaria sembianza inclusa nel carteggio *Federico en persona*<sup>2</sup>. Estrapoliamo delle frasi che sono sufficienti ad indicarci il perché di una certa produzione di poesia e il perché del suo valore come testualità adatta ai bambini:

Lo sabe todo el mundo, es decir, en esta ocasión el mundo entero: Federico García Lorca fue una criatura extraordinaria. [...] Porque Federico nos ponía en contacto con la creación con ese conjunto de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas. [...] Dentro del hombre latía su infancia. Federico nunca fue un mozalbete sin fundamento: se lo impedía ya aquel fondo de niño. Nada más contrario a la «puerilidad» –verdadera pura grave– que la frivolidad de que adolecen tantos adultos [...]. La infancia, libre, sin vínculos útiles, sin metas interesadas, retozando, triscando, derrocha espíritu: juega. Federico guardaba una agilísima capacidad de juego [...]. Lo primordial no es la niñez como tema, sino como actitud. [...] El niño que existe en el poeta –y los dos son uno– está disponiendo esas palabras en combinaciones caprichosas –hasta cierto punto, porque forman sentido– como si estuviese jugando en una playa con piedras y conchas. Así jugaba Federico, entre su imaginación y sus manos, con el mundo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Si veda ad esempio Martín-Rogero e Villalba-Salvador, 2020, *El mundo de García Lorca en imágenes. Aproximación desde el álbum ilustrado*.

<sup>2</sup> La prima versione del carteggio con la sembianza introduttiva di Guillén compare in Argentina nel 1954, presso la Editorial Losada. Viene incorporata, con qualche taglio censoriale, nella prima edizione di *Obras Completas* nel 1954. Pochi anni dopo, nel 1960, Vanni Scheiwiller cura la pubblicazione in italiano presso la sua casa editrice, *Federico in persona. Carteggio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960 (con la traduzione di Margherita Guidacci, pp. 9-17).

<sup>3</sup> FGL, *Obras Completas*, XVII-XXIII. Traduzione di Margherita Guidacci, pp. 9-17: «Lo sanno

Di seguito si offre un panorama, non esaustivo e provvisorio, della produzione editoriale che antologizza monograficamente la poesia di Lorca per un pubblico infantile o giovanile (riportiamo solo la prima edizione senza considerare le antologie che includevano Lorca insieme ad altri poeti):

- 1975, Illustrazioni di Daniel Zarza, *Canciones y poemas para niños*, Madrid-Barcelona, Labor.
- 1978, Illustrazioni di José Ruiz Navarro, *Federico García Lorca y los niños*, selezione e testo di José María Garrido Lopera, León, Everest.
- 1980 e 1988, Illustrazioni di Guido Bruveris, *Poemas para niños*, selezione letteraria di Elsa Isabel Bornemann, Madrid-Buenos Aires, Latina
- 1983, Disegni di Federico García Lorca, *Federico García Lorca para niños*, edizione a cura di e con prologo di Eutimio Martín, Madrid, Ediciones de la Torre.
- 1999, Illustrazioni di Alicia Cañas, *Federico García Lorca para niños*, selezione e prologo di José Morán, Madrid, Susaeta.
- 2004, Illustrazioni di Daniel Zarza, *Canciones, poemas y romances para niños*, prologo di Manuel Ruiz Amezcua, Barcelona, Octaedro.
- 2007, Illustrazioni di Miguel Calatayud, *Federico García Lorca para niños, niñas... y otros seres curiosos*, Madrid, Ediciones de La Torre.
- 2014, Illustrazioni di Gabriel Pacheco, *12 poemas de Federico García Lorca*, Pontevedra, Kalandraka.
- 2014, Illustrazioni di Maikel Sotomayor Vargas, *Los mejores poemas para niños de Federico García Lorca*, Madrid, Verbum.
- 2018, Illustrazioni di Elena Hormiga, *Poemas para niños chicos de Federico García Lorca*, Madrid, Jaguar.
- 2020, Illustrazioni di Carolina Monterrubio, *Cuando sale la luna. Federico García Lorca para niñas y niños*, selezione dei poemi e edizione di Marta Mearin, Santiago de Chile, Planeta Sostenible.

Le prime due pubblicazioni del 1975 e 1978 sono testi preparati per due editrici (Labor ed Everest) con una forte penetrazione nel mercato scolastico e con una interessante editoria per bambini e ragazzi, a cavallo tra passato e presente. L'ambiente politico in Spagna

tutti, cioè, in questo caso, lo sa il mondo intero: Federico Garcia Lorca fu una creatura straordinaria. [...] Federico infatti ci metteva in contatto con la creazione, con questo "tutto" primordiale dove si conservano le forze feconde [...]. Dentro l'uomo palpitava la sua infanzia. Per questo Federico non ebbe mai atteggiamenti gratuitamente adolescenti: glielo impediva quel suo substrato di fanciullo. Nulla è più contrario alla "puerilità" – quella vera, pura, grave – della frivolezza a cui vanno soggetti tanti adulti [...]. L'infanzia libera, senza legami utilitari, senza mete interessate, ruzzando, scherzando, irraggia spirito: gioca. Federico serbava un'agilissima capacità di gioco [...]. Il fatto primordiale non è l'infanzia come tema ma l'infanzia come atteggiamento. [...] Il fanciullo che esiste nel poeta – e i due son uno – va disponendo [...] parole in combinazioni capricciose – capricciose fino a un certo punto perché danno un senso – come se stesse giocando sulla spiaggia con sassolini e conchiglie – Così giocava Federico, fra la sua immaginazione e le sue mani, col mondo».

sta cambiando decisamente: a novembre del 1975 muore il dittatore Francisco Franco, nel 1978 viene approvata la Costituzione democratica che chiude la tragica era del franchismo che aveva visto tra le sue prime vittime proprio Lorca, assassinato nel 1936.

Nel 1983 esce la grande antologia preparata da Eutimio Martín, noto lorchista: oltre a una articolata introduzione e una serie di indicazioni interpretative, la caratteristica è che le illustrazioni che accompagnano i testi proposti sono disegni dello stesso Federico García Lorca<sup>4</sup>.

Dopo questa edizione si susseguono altre antologie, con illustratori che propongono nuove interpretazioni grafiche in funzione o di nuove proposte editoriali come Zarza (già nel 1975 per Labor e nel 2004 per Octaedro) o di nuove e successive edizioni anche all'interno della medesima casa editrice come Cañas (dal 1999 per Susaeta).

La produzione editoriale per bambini e giovani affronta mutamenti significativi dovuti a nuovi approcci pedagogici editoriali e a uno sviluppo importante della tipografia e del mercato diretto a un pubblico non adulto<sup>5</sup>. Si evidenzia anche una attenzione per gli aspetti di genere nella scelta dei titoli (Ediciones de la Torre nel 2007 e Planeta Sostenible nel 2020).

Elemento importante nell'editoria di questo inizio di XXI secolo è la comparsa della multimodalità: a testo e immagini si aggiungono collegamenti al web per approfondimenti, esercizi, lavori scolastici, ecc. oppure collegamenti a piattaforme musicali per lettura, podcast, musica. Non sono ovviamente esenti da questa multimodalità alcuni dei testi riportati: valgono gli esempi di Kalandraka (2014) e di Planeta Sostenible (2020).

I nuovi prodotti tendono comunque a presentare una testualità antologizzata, ma con un impianto costruito partendo da una progettazione di disegno grafico estremamente evoluto: è il caso dei due bellissimi albi illustrati da Calatayud (2007) e da Pacheco (2014). In altre parole, il testo viene integrato (adattato/adottato) in un sistema visuale grafico che spesso tende a prevalere sulla parte testuale. Viene così definito un sistema editoriale nel quale prende il sopravvento la considerazione per il cosiddetto lettore implicito.

<sup>4</sup> Federico García Lorca, nel grande ventaglio della produzione artistica, è anche autore di un'opera grafica emersa con potenza dopo la pubblicazione delle prime *Obras completas* e del successivo processo di catalogazione, recupero e visibilizzazione di un ricco materiale disperso. Lorca era solito disegnare su fogli che regalava, usava fare i disegni come dediche nei propri libri agli amici o conoscenti o su richiesta. Si veda il fondamentale catalogo: FGL, 1990, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Per quanto riguarda la prima presentazione dei disegni di Lorca si veda: FGL, 1954-1986, *Obras completas*, (1ª edizione nel 1954; ultima edizione, in 3 volumi, nel 1986).

<sup>5</sup> Sull'utilizzo di Federico García Lorca e di altri poeti usati e incorporati alla pratica pedagogica in ambito scolastico si veda l'interessante ricerca di: Moreno Fernández, 2007, *Últimos poemas para primeros lectores. (Antologías y libros escolares)*.



### 3. *12 poemas de Federico García Lorca / 12 poesie di Federico García Lorca*

Si approfondirà di seguito un caso estremamente interessante dal punto di vista editoriale.

Si tratta della pubblicazione da parte dell'editrice Kalandraka (Pontevedra), editrice specializzata in letteratura per bambini e giovani, che nel giugno del 2014 pubblica un volume in formato 28x19 intitolato *12 poemas de Federico García Lorca*. La selezione testuale è stata effettuata da Manuela Rodríguez e da Antonio Rubio.

L'album è illustrato da 12 tavole, più la copertina, dell'artista messicano Gabriel Pacheco. Le tavole si dispongono sulla pagina pari mentre il testo è collocato sulla pagina dispari. Fa eccezione la tavola della copertina che prosegue nel retrocopertina. La pagina bianca che precede l'indice riprende la sfumatura della copertina. L'indice è accompagnato da un disegno estrapolato dalla tavola a pagina 24.

Il libro ha parecchie ristampe negli anni e nell'edizione del 2022 si aggiunge un elemento importante: in copertina c'è l'indicazione «con musica» a corredo della quale viene offerto nell'ultima pagina (la pagina che contiene i crediti e i metadati del libro) un codice QR che porta a Spotify e all'ascolto di una selezione dei testi antologizzati, armonizzati e cantati da Quesia Bernabé (ne parleremo in seguito).

In altre parole, ci troviamo davanti a un prodotto editoriale che presenta una componente testuale, una componente grafica e una componente musicale: siamo pienamente nell'impostazione multimodale della recente produzione editoriale per bambini e ragazzi.

Il volume verrà tradotto e proposto al mercato editoriale italiano, sempre da Kalandraka già nel 2016, con una seconda edizione nel 2022 (contemporanea all'ultima spagnola).

La nostra analisi si articolerà come segue: una prima parte dedicata a una verifica dell'assetto testuale da un punto di vista filologico, una seconda parte dedicata alla verifica della traduzione, una terza parte dedicata a un commento puntuale del rapporto testo/illustrazioni.

### 4. La selezione poetica: l'assetto testuale

Il volume, già dal titolo, ci indica che si tratta di una antologia di dodici poesie di García Lorca.

Trattandosi del mercato della letteratura per l'infanzia e la gioventù, l'operazione che hanno fatto i curatori non può che essere quella di selezionare un *corpus* poetico che a loro parere fosse sufficientemente indicato per un lettore infantile o giovanile (rivolgendosi e identificando così un lettore implicito, secondo la menzionata definizione di W. Booth).

Nella scelta – come nella maggioranza se non nella totalità delle proposte editoriali succedutesi negli anni, come si è elencato sopra – una parte significativa è stata guidata dallo stesso Lorca: il punto di partenza antologico compare nel libro *Canciones* che diventa il punto di partenza per tutte le antologie che propongono testi di Lorca per bambini e adolescenti.

*Canciones* è un volume pubblicato nel 1927 a Malaga da Imprenta Sur, come supplemento alla rivista *Litoral* (diretta da Emilio Prados e Manuel Altolaguirre), con una nuova edizione nel 1929 uscita a Madrid presso *Revista de Occidente* (diretta da José Ortega y Gasset). Non possiamo dilungarci sul metodo di lavoro di García Lorca nella preparazione dei suoi libri e tantomeno nel lungo, articolato e interessantissimo percorso testuale che porta alla creazione e pubblicazione dei suoi singoli volumi<sup>6</sup>. Basti indicare che i testi di *Canciones* raccolgono una vasta e articolata produzione poetica che va dal 1921 al 1924. Pensare libri, organizzarli per sezioni omogenee, correggere testi, discuterne con gli amici più fidati e con il fratello Francisco è un processo che accompagna Lorca sin dal suo primo libro (*Impresiones y paisajes*, 1918) e che formerà parte indissolubile del suo percorso autoriale.

In una lettera indirizzata al fratello, parlando dei suoi progetti editoriali, scrive: «Son tres. Un libro de Suites. Un libro de canciones cortas, ¡el mejor! Y el poema del cante jondo de las canciones andaluzas»<sup>7</sup>. E ribadisce. «He arreglado mis libros. Han salido estupendos. Tres. Tienen, cosa que yo no creía, una *rarisima unidad*»<sup>8</sup>.

Quindi, anche la struttura testuale di *Canciones* è un'organizzazione in sezioni dove Lorca raggruppa blocchi di poemi secondo criteri artistici personali che spesso sono tematici o musicali<sup>9</sup>, ma il cui scopo è dare senso e rilievo a ogni singolo componimento.

Se noi consideriamo l'indice di *Canciones*, vediamo che una delle sezioni ha un nome significativo: «canciones para niños» («canzoni per bambini»). Si tratta di:

Siete poesías elaboradas en busca de la recuperación de la espontaneidad e ingenuidad populares, pero sin falsos infantilismos, en los cuales ecos e incluso traslaciones literales de canciones infantiles se funden con audaces metáforas que volveremos a encontrar en la poesía posterior de Lorca: véase por ejemplo *Paisaje*. Los pocos manuscritos referidos a esta sección que poseemos confirman inequívocamente cómo la esencialidad y la simpli-

<sup>6</sup> Si veda, ad esempio il percorso nell'introduzione di Piero Menarini, FGL, 1986, *Canciones y Primeras canciones*.

<sup>7</sup> «Sono tre. Un libro di Suites. Un libro di canzoni brevi, il migliore! E il poema del cante jondo di canzoni andaluse» (traduzione nostra). Lettera a Francisco García Lorca di febbraio 1926. In: FGL, 1997, *Epistolario completo*, p. 329.

<sup>8</sup> «Ho sistemato i miei libri. Sono venuti benissimo. Hanno, non ci potevo credere, un'unità molto rara» (traduzione nostra). Lettera a Francisco García Lorca di febbraio 1926. In: *Ibidem*. *Epistolario completo*, p. 329.

<sup>9</sup> Se ne occupano diffusamente Agraz Ortiz, 2016, *La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca*; Cerrillo Torremocha, 2005, *El cancionero infantil en la obra de Lorca: La activación del intertexto lector*; Barrantes Martín, 2016, *La literatura infantil de Federico García Lorca: escritor y conferenciante de nanas*.

cidad expresivas han sido obtenidas siempre mediante una dura labor de modificación y una progresiva depuración que excluyen la inmediatez creativa<sup>10</sup>.

Di questa sezione gli editori di Kalandraka scelgono non il *corpus* completo – come hanno fatto altri editori – ma scelgono cinque su sette di questi testi (*Canción tonta*, *El lagarto está llorando*, *Cancioncilla sevillana*, *Caracola*, *Paisaje*, si veda tabella riassuntiva sotto), senza però rispettare la sequenza proposta da Lorca nel libro.

Attingono di nuovo da *Canciones* per altri due poemi (*El niño mudo* e *Despedida*, si veda tabella), della sezione «Trasmundo» (neologismo lorchiano!):

Siete canciones de difícil interpretación tanto individual como colectiva. El título mismo propone un neologismo lorquiano que parece querer indicar no el llamado «otro mundo», el del más allá, sino lo que está tras el mundo visible, aparente, y que por lo tanto convive con él (con nosotros)<sup>11</sup>.

Rimanendo nell'ambito dei citati progetti editoriali, dal libro *Suites*, a lungo scritto, progettato e organizzato da Lorca e non pubblicato in vita<sup>12</sup>, i curatori di Kalandraka hanno scelto un testo (*Escuela*, si veda tabella), pensato e collocato dal poeta in una sezione denominata «Historietas del viento» («Storielle del vento»).

Da un testo teatrale, *La zapatera prodigiosa*, messo in scena nel 1930<sup>13</sup>, Kalandraka estrae una poesia di «animali» (*Mariposa*, si veda tabella) che si collega in pieno al periodo cronologicamente affine a *Canciones*. Da notare che nel 1920 Lorca porta in scena una sua fallimentare proposta drammatica chiamata *El maleficio de la mariposa* (*Il maleficio della farfalla*), che inscena amori impossibili tra uno scarafaggio e una farfalla bianca, a sottolineare una nascente poetica dell'amore impossibile, sviluppata nella sua produzione successiva<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> «Sette poesie elaborate alla ricerca del recupero della spontaneità e dell'ingenuità popolare, ma senza falsi infantilismi, in cui echi e traduzioni anche letterali di canzoni per bambini si fondono con audaci metafore che ritroveremo nella poesia successiva di Lorca: si veda ad esempio *Paesaggio*. I pochi manoscritti riferiti a questa sezione che possediamo confermano inequivocabilmente come l'essenzialità e la semplicità espressiva siano sempre state ottenute attraverso un duro lavoro di modifica e di progressivo affinamento che esclude l'immediatezza creativa» (traduzione nostra), Menarini in FGL, 1986, 21.

<sup>11</sup> «Sette canzoni di difficile interpretazione individuale e collettiva. Il titolo stesso propone un neologismo lorchiano che sembra indicare non il cosiddetto "altro mondo", quello dell'aldilà, ma quello che sta dietro al mondo visibile, apparente, e che quindi coesiste con esso (con noi)» (traduzione nostra), Menarini in FGL, 1986, 34.

<sup>12</sup> La prima grande sistemazione e pubblicazione critica è quella a cura di André Belamich: FGL, 1983, *Suites*.

<sup>13</sup> Lorca lavorò alla prima stesura della *Zapatera* tra il 1926 e il 1930 (data della prima teatrale a Madrid). Si conservano due manoscritti e almeno un dattiloscritto: ms. con la versione di questa farsa presentata a Madrid da Margarita Xirgu nel 1930, ms. con la versione ampliata presentata da Lola Membrives nel 1933 a Buenos Aires, 1 copia ad uso attore del 1935. Si veda, ad esempio, FGL, 2012, *La zapatera prodigiosa*, dove Mario Hernández, il curatore, propone la versione del 1935, molto diversa da quella canonica delle *Obras Completas*, usata da Kalandraka.

<sup>14</sup> Si veda il saggio introduttivo di Piero Menarini al testo e alla sua eccellente traduzione in FGL, 1996, *Il maleficio della farfalla*.

L'ultimo testo originale di Lorca incorporato al nostro volume (*Vals en las ramas*, si veda tabella) proviene dal suo libro postumo *Poeta en Nueva York* (1940): si tratta di una delle due lunghe e complesse poesie che compongono la sezione «Huida de Nueva York. (Dos vals hacia la civilización)», «Fuga da New York (Due valzer verso la civiltà)».

Completano la scelta editoriale due testi che appartengono al *corpus* delle cosiddette «Canciones populares o Cantares populares» (*La Tarara* e *Los reyes de la baraja*, si veda tabella). Esperto conoscitore di canzonieri, alcuni raccolti da lui stesso, Lorca aveva armonizzato per pianoforte almeno quindici canzoni popolari spagnole, che eseguì in pubblico in diverse occasioni<sup>15</sup>. Dieci di queste canzoni (non le due scelte da Kalandraka) furono registrate per la casa discografica *La Voz de su Amo* e pubblicate su dischi per grammofono nel 1931, con Lorca che suonava il pianoforte sulla voce di La Argentinita<sup>16</sup>.

Titolo spagnolo	Titolo italiano	Fonte testuale
Canción tonta	Canzone sciocca	<i>Canciones</i> «Canciones para niños»
El lagarto está llorando	Il ramarro sta piangendo	<i>Canciones</i> «Canciones para niños»
Cancioncilla sevillana	Canzoncina sivigliana	<i>Canciones</i> «Canciones para niños»
Mariposa	Farfalla	<i>La zapatera prodigiosa</i> «Acto I»
La tarara	La tarara	<i>Cantares populares</i>
Vals en las ramas	Valzer nei rami	<i>Poeta en Nueva York</i> «Huida de Nueva York»
Los reyes de la baraja	I re delle carte	<i>Cantares populares</i>
Escuela	Scuola	<i>Suites</i> «Historietas del viento»
El niño mudo	Il bimbo muto	<i>Canciones</i> «Trasmundo»
Caracola	Una conchiglia	<i>Canciones</i> «Canciones para niños»
Paisaje	Paesaggio	<i>Canciones</i> «Canciones para niños»
Despedida	Addio	<i>Canciones</i> «Trasmundo»

<sup>15</sup> De la Ossa Martínez, 2014, *García Lorca, la música y las canciones populares españolas* fa un eccellente percorso nei problemi delle canzoni popolari.

<sup>16</sup> Il corpus delle canzoni è stato pulito e registrato nell'LP: *Colección de Canciones Populares Españolas*, 1989, e successivamente digitalizzato in CD, 1995. Il curatore del libretto ha anche sistematizzato la questione dei testi: Pedro Vaquero, 1997, *Las verdaderas letras de las canciones populares de Federico García Lorca*.

Dal punto di vista testuale, le poesie proposte da Kalandraka, non presentano varianti significative rispetto al canone fissato nelle varie edizioni di *Obras Completas* o edizioni critiche di García Lorca pubblicate.

Ignoriamo quali possono essere stati i criteri per una simile scelta antologica, ma crediamo che sia interessante sottolineare la vasta conoscenza dell'opera di García Lorca e anche una più che probabile partecipazione in questa scelta da parte dell'illustratore messicano Gabriel Pacheco. Su questo punto torneremo più avanti.

## 5. La traduzione e i paratesti

Due anni dopo la comparsa del volume in Spagna, la Editorial Kalandraka procede a una pubblicazione diretta al mercato italiano e così, nel 2016, compare il volume con la traduzione a cura di Franca Lazzeri e Lola Barcelò. Come già segnalato, a dicembre del 2022 il libro viene ristampato di nuovo, sia in Spagna che in Italia (noi seguiremo queste due edizioni, che presentano la novità del rimando musicale).

Per quanto riguarda gli aspetti paratestuali dell'edizione italiana (le considerazioni di seguito valgono in gran misura anche per l'edizione originale spagnola) si osserva che, nel frontespizio del volume, la dicitura «7 poemas musicados por Quesia» viene tradotta con «7 poesie cantate in spagnolo da Quesia», anche per un criterio di trasparenza nei confronti dell'utilizzatore o dell'acquirente del libro. Come indicato precedentemente, alle poesie musicate o cantate in spagnolo da Quesia si accede attraverso un codice QR da inquadrare<sup>17</sup>. Il nome completo della cantante Quesia Bernabé viene solo indicato nell'ultima pagina del libro, mentre, nel frontespizio, il nome Quesia appare calligrafato (seguendo la grafica proposta per il titolo del volume).

Dopo il *corpus* testuale si aggiungono una nota biografica su Lorca e un testo firmato da Gabriel Pacheco, *Elegia de la imposibilidad / Elegia dell'impossibilità*.

La nota biografica, che già in spagnolo contiene alcune imprecisioni, è tradotta correttamente pensando ad un lettore italiano e quindi con tecniche di espansione e di riformulazione adatte a far capire concetti o termini non immediatamente comprensibili per un lettore italiano (a.e. «gitano», «romance»). Più che dubbia è la riformulazione, sia nel testo spagnolo che nella relativa traduzione, dell'accorato e premonitore verso di Lorca con il quale si chiude l'antologia nel poema *Despedida*: «Si muero, dejad el balcón abierto / Se muoio, lasciate aperto il balcone» viene espanso in «*Cuando muera, si es que muero, dejad el balcón abierto. – Dejó dicho*» con la relativa traduzione «*Quando morirò, se muoio, lasciate aperto il balcone. – ha detto il poeta*»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> <https://quesia.es/> L'album di Spotify contenente le canzoni è datato 3 ottobre 2022. Le canzoni armonizzate e cantate da Quesia Bernabé sono: *Canción tonta*, *Cancioncilla sevillana*, *Mariposa*, *El niño mudo*, *Caracola*, *Paisaje*, *Despedida*. <https://open.spotify.com/album/7DMH9qBtWbZajJedIy5p1T?si=RsUGK8KBSbGsEetPB6W3rw>

<sup>18</sup> L'immagine potentissima del «balcone aperto» vs «balcone chiuso» viene ripresa in uno dei com-

Per quanto riguarda il testo di Pacheco, la traduzione si presenta come molto fedele e lineare con uno spostamento e riorganizzazione dei paragrafi che però non cambia sostanzialmente il senso del testo.

La traduzione delle poesie – che non presentavano una grande complessità né formale né metrica – ci offre un risultato pulito ed elegante, frutto di un lavoro svolto con molta attenzione a mantenere il ritmo, fondamentale in Lorca e specialmente importante nei testi poetici per bambini e ragazzi.

Ovviamente qualunque «traduttore» potrebbe fare delle sue proposte alternative o indicare qualche punto di riflessione (ad uso didattico, ad esempio):

- perché il titolo *Caracola* viene reso con *Una conchiglia*?
- siamo sicuri che un lettore giovane o non eccessivamente acculturato non si troverebbe in difficoltà di fronte a parole come «ramarro» (per «lagarto») o «per il moro» (per «para el moro»)?

Stesse riflessioni valgono anche per i testi tradotti delle due canzoni popolari:

- perché tradurre «rey de oros» con «re d'oro» invece che con un più immediato di «re di danari»?
- perché ne *La Tarara* il riuscito tentativo di gestire il ritmo di una canzone popolare si scontra con una dubbia soluzione per la chiusura: «Mueve la cintura / para los muchachos / de las aceitunas» che diventa un difficile e forse un po' antiquato «Muovi i fianchi / per, delle olive, / i ragazzi»?

## 6. García Lorca e Gabriel Pacheco

Nato in Messico nel 1973, illustratore esperto, ha un blog dove trasmette al pubblico tutto lo spessore filosofico e letterario della sua visione della vita e dell'illustrazione<sup>19</sup>. I suoi numerosi libri sono stati tradotti e pubblicati in Messico, Brasile, Stati Uniti, Italia, Spagna, Francia, Portogallo, Russia, Corea e Giappone; ha ricevuto innumerevoli premi alla carriera, fino alla nomina per l'Astrid Lindgren Memorial Award, uno dei più prestigiosi premi internazionali. In Italia, i suoi libri sono stati pubblicati dagli editori Zoolibri, Kalandraka, Arka e Logos. È stato ospite d'onore alla 31<sup>a</sup> edizione della mostra/festival *Le immagini della fantasia*<sup>20</sup>, che attualmente dirige.

ponimenti del libro postumo *Divan del Tamarit*, nel poema *Casida del llanto*: «He cerrado mi balcón/ porque no quiero oír el llanto/ pero por detrás de los grises muros/ no se oye otra cosa que el llanto» (FGL, *Obras Completas*: 590). «Ho chiuso il mio balcone / perché non voglio udire il pianto / ma dietro le grigie mura / non si sente altro che il pianto» (traduzione nostra).

<sup>19</sup> Splendido blog, purtroppo non aggiornato dal 2015, che presenta una straordinaria carrellata dei suoi lavori: <https://gabriel-pacheco.blogspot.com/2015/04/web.html>.

<sup>20</sup> <https://fondazionezavrel.it/>

Gabriel Pacheco è conosciuto per il suo stile evocativo e atmosferico, che combina elementi realistici con tocchi surrealisti e poetici, con un uso sottile delle texture e un focus sull'espressione emotiva e simbolica.

Le magnifiche illustrazioni di Gabriel Pacheco rendono questo album un'opera preziosa (per tutte le età); considerato più un poeta visivo che un semplice illustratore, sa tradurre e interpretare il testo con nuovi significati grazie alla sua tecnica raffinata e alla sua grande immaginazione.

Dice Pacheco (i corsivi sono nostri)<sup>21</sup>:

Para mí ha sido muy grato ilustrar a autores que me gustan mucho como *Federico García Lorca*, aunque fue un reto increíble por la *emotividad* que contienen sus poemas [...]. Comencé a ilustrar no literalmente, a trabajar mucho en los *simbolismos* y a *despegarme de las representaciones textuales*. [...] Ahora realizo una parte de mi trabajo en material y otra en digital; [...] sin embargo, creo que la atmósfera que puedes tener, independientemente de la técnica, se debe al espíritu que poseas, la forma de mirar, todos tienen su postura y su color, en mi caso: *es el color azul*. [...] Hay algo en el azul que me permite vincularme con lo onírico, con lo *taciturno*. Todos tendrán una relación un poco diferente con el azul, pero yo lo vinculo mucho con las sensaciones que trato de expresar, la forma de ver el mundo bajo esa luz. *El gris*, por otra parte, tiene que ver mucho con la parte pictórica de una forma teatral; en el teatro se ilumina a través del negro y con la luz va apareciendo el color<sup>22</sup>.

L'immagine che occupa copertina e controcopertina del libro invita i lettori a immergersi nel mondo poetico di Lorca con un'interpretazione visiva che completa e arricchisce l'esperienza di lettura, suggerendo un'esperienza estetica ricca e profonda. La scelta del cavallo blu e della figura bendata con una candela evocano un'atmosfera surrealista di mistero e scoperta, allineandosi con alcuni temi poetici e frequentemente enigmatici di Federico García Lorca.

<sup>21</sup> Tutte le citazioni di Gabriel Pacheco che seguono sono tratte da un articolo/intervista pubblicato nella rivista messicana online *Siempre*. L'articolo/intervista è a cura di Javier Vieyra y Jacquelin Ramos, ed è stato pubblicato il 28 aprile del 2018 con il titolo *Gabriel Pacheco, un dibujante de la literatura*. <https://www.siempre.mx/2018/04/gabriel-pacheco-un-dibujante-de-la-literatura/>

<sup>22</sup> «Per me è stato molto piacevole illustrare autori che mi piacciono molto, come Federico García Lorca, anche se è stata una sfida incredibile per l'emozione contenuta nelle sue poesie [...]. Ho iniziato a illustrare in modo non letterale, a lavorare molto sul simbolismo e a distaccarmi dalle rappresentazioni testuali. [...] Ora faccio parte del mio lavoro su supporto materiale e parte in digitale; [...] tuttavia, credo che l'atmosfera che si può avere, indipendentemente dalla tecnica, sia dovuta allo spirito che si ha, al modo in cui si guarda, ognuno ha la sua postura e il suo colore, nel mio caso: è il colore blu. [...] C'è qualcosa nel blu che mi permette di entrare in contatto con l'onirico, con il taciturno. Ognuno avrà un rapporto leggermente diverso con il blu, ma io lo collego molto alle sensazioni che cerco di esprimere, al modo in cui vedo il mondo in quella luce. Il grigio, invece, ha molto a che fare con la parte pittorica di una forma teatrale; in teatro si illumina a partire dal nero e con la luce appare il colore» (traduzione nostra).

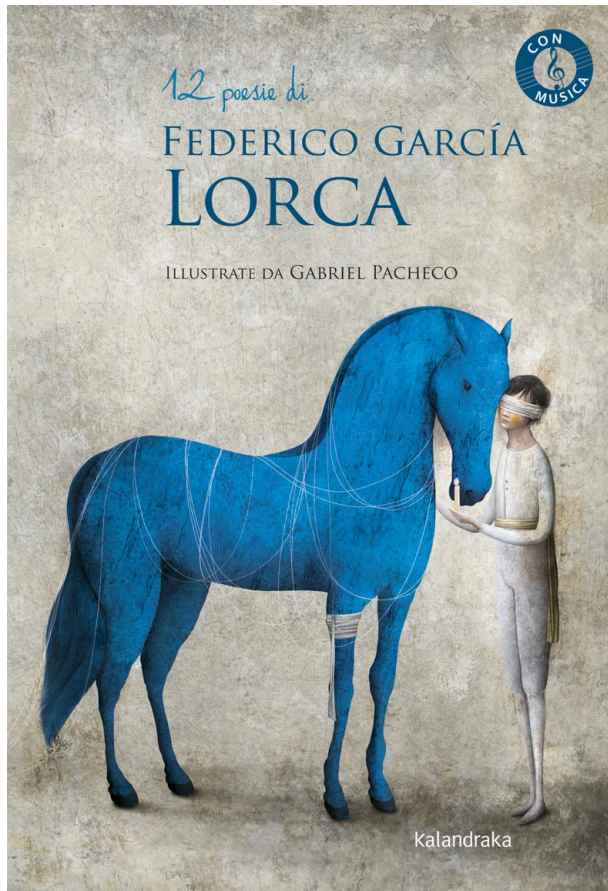


Fig.1 – Copertina del volume *12 poesie di Federico García Lorca*,  
 © illustrazioni: Gabriel Pacheco. © dell'edizione: Editorial Kalandraka.

Il colore dominante nell'illustrazione è il blu, in particolare nel cavallo, che occupa una parte significativa della copertina, mentre lo sfondo ha un tono neutro, grigiastro, che contrasta con il blu intenso del cavallo.

Il cavallo ha un design stilizzato, con linee sottili e dettagli delicati. La figura umana sembra essere un bambino o un giovane, bendato agli occhi e che tiene in una mano una candela mentre poggia l'altra sul fianco del cavallo. La figura ha una cintola che è quasi speculare a quella che si annoda attorno alla zampa anteriore destra del cavallo. Il corpo del cavallo è circondato da fili bianchi che si dipanano nel retrocopertina e che trascinano o collegano conchiglie.

La benda sugli occhi del bambino suggerisce cecità, innocenza o una visione interiore, possibilmente alludendo a un'introspezione o a una percezione oltre il visibile. La mano sul cavallo indica ricerca di protezione dall'ignoto. La candela può simboleggiare una ricerca di illuminazione o conoscenza in mezzo all'oscurità.



Soffermiamoci adesso sul cavallo blu.

*Der Blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro) era il nome di un gruppo di artisti espressionisti, fondato da Vasili Kandinsky e Franz Marc a Monaco nel 1911. Franz Marc è noto soprattutto per i ritratti di animali dipinti durante il periodo espressionista, caratterizzati dalla brillantezza dei colori primari. Il *Cavallo blu I* (1911) è uno dei dipinti più famosi di Franz Marc e del gruppo degli espressionisti. Il colore predominante nell'opera che raffigura un cavallo è il blu che colora l'animale (secondo Marc il blu rappresenta l'austerità maschile e lo spirituale).

Nel 1929 nasce a New York (città dove in quel momento soggiornava Lorca) Eric Carle, uno dei più importanti disegnatori e illustratori di libri per bambini e ragazzi<sup>23</sup>. Eric Carle, nel 2011 pubblica un libro fondamentale *The artist who painted a blue horse*, dedicato precisamente a Franz Marc e al suo cavallo blu. L'anno successivo Kalandraka (2012) pubblica un grande album *El artista que pintó un caballo azul* (con la traduzione di Chema Heras)<sup>24</sup>.

E adesso subentra Federico García Lorca. Gabriel Pacheco ha detto che il lavoro fu «un reto increíble por la *emotividad* que contienen sus poemas»<sup>25</sup>, il che fa supporre non la lettura semplice dei testi antologizzati, bensì una lettura approfondita di gran parte dell'opera di Lorca e in speciale modo una lettura di *Poeta en Nueva York*, impressionante opera postuma di Lorca, ma già divulgata in vita attraverso conferenze e letture pubbliche, che rientra a pieno titolo nella scrittura surrealista articolata attraverso una potentissima simbologia e un accumulo metaforico di bellezza straniante.

Ed è proprio in *Poeta en Nueva York* che compare il “cavallo blu” in due straordinari versi di due poemi, uno sulla solitudine, sul vuoto, l'altro sull'infanzia perduta e l'amore impossibile<sup>26</sup>:

*Nocturno del hueco/ Notturmo del vuoto*

Sólo un caballo azul y una madrugada. / Solo un cavallo blu e un'alba.

*Tu infancia en Mentón / La tua infancia a Mentone*

allí, caballo azul de mi locura, / là, cavallo blu della mia follia,

Un'analisi di *Poeta en Nueva York* tramite concordanze ci restituisce alcuni dati ulteriori a supporto: 15 occorrenze di *caballo*, 10 di *azul*. Se poi aggiungiamo alla nostra ricerca il secondo protagonista della copertina (il bambino) ci troveremo con 20 occorrenze di *niño*, 21 di *niños*, 5 di *niñas*.

Proviamo allora a chiudere il cerchio: la formazione artistica di Gabriel Pacheco (e quindi la sicura conoscenza di Franz Marc), le sue preferenze cromatiche (e quindi il blu

<sup>23</sup> <https://eric-carle.com/>.

<sup>24</sup> <https://kalandraka.com/el-artista-que-pinto-un-caballo-azul-acartonado-castellano.html>. In Italia il libro è stato pubblicato da Mondadori Ragazzi: <https://www.ragazzimondadori.it/libri/lartista-che-dipinse-il-cavallo-blu-eric-carle/>.

<sup>25</sup> «una sfida incredibile per l'emotività che contengono i suoi poemi» (traduzione nostra).

<sup>26</sup> FGL, *Obras Completas*, 506 e 452.

e il grigio), la lettura approfondita di Lorca (e quindi l'incontro con *Poeta en Nueva York*) vengono riversate in una tavola eccezionale: la copertina dell'album in questione. E così nello scritto conclusivo del volume, *Elegia dell'impossibilità*, l'artista si domanda (si cita dalla versione in italiano, 2022, 34-35):

Il sogno, il desiderio, il ricordo, la morte, come si possono disegnare questi semi? [...] Ho pensato allora a Lorca, alla stupefacente fecondità dell'impossibilità, e ho pure pensato che mi servirebbero due vite per riuscire a tratteggiare almeno qualcosa.

## Bibliografia

- Agraz Ortiz Alba, 2016, *La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca*, in «Revista de Literatura», julio-diciembre, LXXVIII, 156, 473-497.
- Barrantes Martín Beatriz, 2016, *La literatura infantil de Federico García Lorca: escritor y conferenciante de nanas*, in «Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética», 14, 17-26.
- Booth Wayne C., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago.
- Carle Eric, 2011, *The artist who painted a blue horse*, Amherst, The World of Eric Carle.
- Carle Eric, 2012, *El artista que pintó un caballo azul*, Pontevedra, Kalandraka, Tr. sp. Chema Heras.
- Cerrillo Torremocha Pedro, 2005, *El cancionero infantil en la obra de Lorca: La activación del intertexto lector*, in «Campo Abierto», 27, 121-130.
- De la Ossa Martínez Marco Antonio, 2014, *García Lorca, la música y las canciones populares españolas*, in «Alpha», 39, 93-121.
- Guillén Jorge, 1960, *Federico in persona. Carteggio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, Tr.it. Margherita Guidacci.
- Martín-Rogero Nieves, Villalba-Salvador María, 2020, *El mundo de García Lorca en imágenes. Aproximación desde el álbum ilustrado*, in «Ocnos», 19 (2), 42-52.
- Moreno Fernández José, 2007, *Últimos poemas para primeros lectores. (Antologías y libros escolares)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Colección Educación n.1.
- Neira-Piñeiro María del Rosario, 2012, *Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado*, in «Lenguaje y Textos», 35, 131-138.
- Neira-Piñeiro María del Rosario, 2016, *Children as Implied Readers in Poetry Picturebooks: The Adaptation of Adult Poetry for Young Readers*, in «International Research in Children's Literature», 9.1, 1-19.
- Shavit Zohar, 1986, *Poetics of Children's Literature*, Athens/London, University of Georgia.
- Vaquero Pedro, 1997, *Las verdaderas letras de las canciones populares de Federico García Lorca*, in «Revista de Folklore», 17a, 198, 210-214.

## Fonti lorchiane (FGL: Federico García Lorca)

*Colección de Canciones Populares Españolas*. FGL (piano), La Argentinita (voz). LP Sonifolk, Ref. J-105, Madrid, 1989.

- Colección de Canciones Populares Españolas*. FGL (piano), La Argentinita (voz). CD Sonifolk, Ref. 20105, Madrid, 1995.
- FGL, 1.<sup>a</sup> edizione 1954; ultima edizione, in 3 volumi, 1986, *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar.
- FGL, 1983, *Suites*, edición crítica de André Belamich, Barcelona, Editorial Ariel.
- FGL, 1986, *Canciones y Primeras canciones*, edición crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa-Calpe.
- FGL, 1990, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, edición de Mario Hernández, Madrid, Tabapress-Grupo Tabacalera - Fundación Federico García Lorca.
- FGL, 1996, *Il maleficio della farfalla*, testo originale a fronte, a cura di Piero Menarini, Parma, Guanda.
- FGL, 1997, *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
- FGL, 1998, *La zapatera prodigiosa*, edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza.

### Antologie di Federico García Lorca e albi citati

- FGL, Ilustraciones de Daniel Zarza, 1975, *Canciones y poemas para niños*, Madrid-Barcelona, Labor.
- FGL, Ilustraciones de José Ruiz Navarro, 1978, *Federico García Lorca y los niños*, selección y textos de José María Garrido Lopera, León, Everest.
- FGL, Ilustraciones de Guido Bruveris, 1980 y 1988, *Poemas para niños*, selección literaria de Elsa Isabel Bornemann, Madrid-Buenos Aires, Latina.
- FGL, Dibujos de Federico García Lorca, 1983, *Federico García Lorca para niños*, edición preparada y prologada por Eutimio Martín, Madrid, Ediciones de la Torre.
- FGL, Ilustraciones de Alicia Cañas, 1999, *Federico García Lorca para niños*, selección y prólogo de José Morán, Madrid, Susaeta.
- FGL, Ilustraciones de Daniel Zarza, 2004, *Canciones, poemas y romances para niños*, prólogo de Manuel Ruiz Amezcua, Barcelona, Octaedro.
- FGL, Ilustraciones de Miguel Calatayud, 2007, *Federico García Lorca para niños, niñas... y otros seres curiosos*, Madrid, Ediciones de La Torre.
- FGL, Ilustraciones de Gabriel Pacheco, 2014, *12 poemas de Federico García Lorca*, Pontevedra, Kalandraka.
- FGL, Ilustraciones de Maikel Sotomayor Vargas, 2014, *Los mejores poemas para niños de Federico García Lorca*, Madrid, Verbum.
- FGL, Ilustraciones de Elena Hormiga, 2018, *Poemas para niños chicos de Federico García Lorca*, Madrid, Jaguar.
- FGL, Ilustraciones de Carolina Monterrubio, 2020, *Cuando sale la luna. Federico García Lorca para niñas y niños*, selección de poemas y edición de Marta Mearin, Santiago de Chile, Planeta Sostenible.
- FGL, Illustrato da Gabriel Pacheco, 2022, *12 poesie di Federico García Lorca*, Pontevedra, Kalandraka.



## CAPITOLO 7

# Tradurre ed illustrare in sinergia: la traduzione collettiva dell'albo illustrato *Il Signor Dupont* di Alice Keller in spagnolo

Raffaella Tonin - Università di Bologna

### 1. Sviluppo della competenza traduttiva nella (difficile) pratica collaborativa in contesti ibridi

In precedenti contributi (Tonin, 2017; 2019; 2021) abbiamo riportato esperienze di traduzione collettiva e collaborativa in ambito universitario attraverso le quali si perseguivano finalità correlate tanto al processo traduttivo inteso come modello didattico per l'acquisizione della competenza traduttiva, quanto al prodotto finale oggetto del progetto editoriale. Nel primo caso le attività sono pensate per sviluppare o affinare quell'insieme di capacità, abilità e attitudini che costituiscono il ventaglio di sottocompetenze nelle quali la competenza traduttiva è suddivisa, quali ad esempio la strategica, la strumentale, l'extralinguistica, ecc. (cfr. PACTE, 2011; Hurtado Albir, 2015), nonché quelle di natura più interpersonale e psicofisica (Kelly, 2002): agendo in modo olistico esse veicolano, in chi traduce, un grado di consapevolezza decisionale durante tutti quei processi dinamici di tipo cognitivo, sociale, comunicativo ed interculturale che caratterizzano la pratica traduttiva. Nel secondo caso, ci si riferisce ad esperienze professionalizzanti che sfociano nell'edizione del testo tradotto; dunque, non una semplice simulazione realistica d'incarico in ambito editoriale, bensì una vera e propria pubblicazione per la quale occorre, non solo saper tradurre, ma anche conoscere le peculiarità di tutta la filiera produttiva del libro. Esperienze collaborative di questo tipo sono ormai consolidate sia in contesti associazionistici e scolastici a vari livelli (cfr. Sacchini, 2023; Mambrini, 2023; Agrosi, 2019)<sup>1</sup>, sia in ambito universitario nella formazione specifica del traduttore editoriale e non (Celis Mendoza, 2019; Rey & Cunillera, 2013; Prieto-Velasco & Fuentes-Luque, 2016; Sánchez

<sup>1</sup> A questo proposito si vedano esperienze di traduzioni a più mani che esulano dalla formazione universitaria come quelle che Stella Sacchini svolge da anni con studenti e studentesse della scuola dell'obbligo (in Mambrini, 2023) e che concorrono alle attività del Festival BookMarchs – L'altra voce, oppure quelle realizzate con migranti apprendenti d'italiano (Sacchini, 2023). La traduzione collettiva, inoltre, è impiegata anche da traduttori editoriali sia come esperienza di condivisione tra esperti del settore per cimentarsi, ad esempio, nella ritraduzione di classici (Agrosi, 2019), sia nei numerosi master, o corsi intensivi di traduzione letteraria che formano giovani traduttori e che permettono loro di avere già una pubblicazione attiva alla fine del percorso, come accade nella Scuola estiva diretta da Anna Rusconi e Gina Maneri (cfr. <https://www.scuolaestivaditraduzione.it>).

Robayna, 2012; Sánchez Ramos, 2019; Trapassi, 2023), e si rifanno in generale ai principi del *Situated Learning* (Mansilla & González-Davies, 2017) e del *Enfoque por tareas y proyecto de traducción* (Hurtado Albir, 2015) ovvero, all'interno di un contesto professionale verosimile, oltre ai testi da tradurre si propongono attività e compiti preparatori alla traduzione – quali la documentazione specifica – e al contempo si stimola la capacità di risolvere tutti quei problemi che possano emergere durante i passaggi della catena produttiva del testo d'arrivo.

Queste esperienze di «apprendimento situato» prevedono che il contesto formativo venga costruito come esperienza sociale autentica, partecipata e partecipativa, al fine di migliorare sia la qualità del prodotto che quella del processo e di favorire in tal modo la transizione dal mondo della formazione a quello professionale (Mansilla & González-Davies, 2017).

In aggiunta, trattandosi di simulazioni realistiche di incarichi collaborativi, esse non si limitano ad una semplice suddivisione e distribuzione delle porzioni di testo tra i vari componenti del gruppo: chi traduce non agisce da solo, né può circoscrivere il suo agire al solo tradurre, bensì è chiamato a rispondere anche del livello qualitativo del prodotto finale, poiché ne va del successo del progetto e, conseguentemente, della proficua collaborazione con gli altri attori della filiera, coinvolti fin da subito nell'esperienza laboratoriale. La chiave della buona riuscita del laboratorio e dello sviluppo nei discenti di competenze trasversali e interpersonali – quali la capacità di lavorare in gruppo, l'apertura mentale, la sensibilità verso altre culture, lo spirito critico e la capacità di organizzare il lavoro anche in virtù delle specifiche attitudini personali – risiede proprio nel coinvolgimento attivo di ogni individuo, comprese quelle figure e quei ruoli editoriali ai quali si demandano competenze *altre* rispetto a quelle di chi traduce.

Tuttavia, rispetto all'azione collettiva, uno degli aspetti più controversi di questa pratica è l'autogestione del tempo e delle dinamiche di gruppo, dato che il docente di norma agisce prevalentemente come stimolatore, ma non interviene nelle scelte e nell'organizzazione interna dei singoli collettivi, nemmeno laddove aspetti caratteriali o interpersonali possano compromettere la realizzazione del progetto. Diversamente, ciò che in qualità di docente si cerca di promuovere, è la valorizzazione del *capitale umano*, ovvero di tutte quelle attitudini personali e competenze specifiche acquisite anche in altri ambiti e che possono emergere sia durante i processi di apprendimento della prassi traduttiva, sia nella realizzazione del prodotto, ovvero la traduzione, intesa come opera di ingegno e di creatività.

Il laboratorio che descriveremo di seguito si arricchisce di fattori socioaffettivi legati anche alla necessità di stabilire un contatto tra i partecipanti di diverse provenienze, laddove la vicinanza corporea è assente o fortemente limitata, poiché circoscritta ad un ambiente virtuale, dato che metà delle persone coinvolte non si trovava nell'aula fisica, bensì si collegava in modalità remota su piattaforma di videoconferenza. Mantenere la motivazione, sconfiggere la noia e la stanchezza e riuscire a promuovere un livello minimo di soddisfazione non sono obiettivi facili in un ambiente di apprendimento virtuale, ma vanno perseguiti con convinzione poiché aumentano la produttività e la qualità del lavoro.

Non solo: per far sì che il lavoro in gruppo risulti proficuo e che, oltre all'alto livello qualitativo del prodotto finale, si sviluppino nei partecipanti competenze trasversali, deve regnare un clima di sinergia:

[Cooperative Learning] draws from the concept of synergy: the whole is not only the sum of the parts, i.e., positive team work – in which each member of the team strives towards attaining the best collective performance – can contribute to reduce peer pressure, improve communicative and social skills, bridge linguistic and cultural diversity, and increase group cohesion, thus resulting in more effective learning. This is not about dividing a text in parts for different students to translate or about forming groups that do not cohere. It is about creating a working atmosphere where each student feels actively involved in, and responsible for, the process and the end product (González-Davies, 2004, 13).

## 2. Variazioni alla prassi traduttiva nel laboratorio bilingue e biculturale

Prima di parlare in dettaglio del caso specifico relativo alla traduzione collettiva e collaborativa dell'inedito racconto per l'infanzia di Alice Keller<sup>2</sup>, *Il Signor Dupont*, delle fasi di realizzazione, degli obiettivi e dei risultati, è opportuno inquadrare questa attività in una più ampia cornice didattica. A livello preparatorio e documentale, il laboratorio si è realizzato infatti alla fine di un ciclo di seminari di natura storica, teorica e metodologica sulla letteratura per l'infanzia e la sua traduzione e di una tavola rotonda incentrata su questioni professionali dell'editoria per ragazzi/e. Per quanto invece attiene alla struttura del laboratorio pratico, esso si è articolato in vari incontri accomunati da attività di traduzione a più mani – in prevalenza dallo spagnolo all'italiano, ma anche dall'italiano allo spagnolo – di testi di natura eterogenea, alcuni inediti, altri fuori catalogo e altri ancora di recente pubblicazione ma non ancora tradotti in italiano. L'esempio che riporteremo di seguito è la ricostruzione del laboratorio che ha visto nascere la traduzione spagnola, la sua illustrazione e infine, ad aprile del 2024, l'edizione bilingue italiano-spagnolo de *Il Signor Dupont / El Señor Dupont* di Keller per i tipi di Libros Silvestres.

<sup>2</sup> Alice Keller, autrice emergente del panorama italiano della letteratura per ragazze e ragazzi, ha gentilmente messo a disposizione del gruppo di lavoro un suo inedito a seguito della sua partecipazione alla tavola rotonda editoriale tenutasi il 2 dicembre 2022 presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna e intitolata «Scrivere, tradurre e pubblicare per un pubblico di giovani lettrici e lettori: tavola rotonda su pratiche, tendenze e nuovi orizzonti nell'editoria italiana e ispanica di qualità». Keller è autrice di numerosi albi illustrati, romanzi e fumetti per il giovane pubblico, editi da case editrici specializzate quali Sinnos, Camelozampa e Kira Kira edizioni, e alcuni dei quali anche tradotti per mercati esteri. Si occupa anche di percorsi formativi sulla scrittura e lettura con educatori ed insegnanti e conduce laboratori presso scuole, librerie e biblioteche. Per ulteriori dettagli sulla sua produzione: <https://www.alicekeller.it/>.

Nel caso specifico della traduzione e pubblicazione di questo testo si è pensato di introdurre alcune variazioni all'ormai consolidata pratica della traduzione a più mani. In primo luogo, si è pensato di riequilibrare l'asimmetria tra chi traduce per l'infanzia e chi si occupa di illustrare tali testi. Di norma chi traduce lavora a posteriori su un prodotto già completamente realizzato anche nella sua componente iconica e non interagisce con chi illustra, soprattutto se si tratta di un artista affermato che, come ben sappiamo, riveste un ruolo prioritario nell'interpretazione visiva del testo e soprattutto nello sviluppo in chi legge di numerose competenze legate all'esperienza estetica, quali l'alfabetizzazione visiva, la competenza inferenziale, la metaforica, ecc. (Campagnaro & Dallari, 2013). Tale interazione nel nostro caso è stata possibile grazie alla presenza, all'interno del gruppo di traduttrici, di ben due illustratrici esordienti nel panorama argentino: Sofia Puig e Julieta Elzeard<sup>3</sup>. Nel nostro caso la collaborazione sinergica durante entrambi i processi creativi (la traduzione e l'illustrazione) ha accresciuto le potenzialità di entrambi e reso democratico il dialogo tra le varie proposte, tanto nella resa linguistico-testuale, quanto nella traduzione intersemiotica.

Inoltre, al di là dell'ambiente ibrido del gruppo di traduttrici (in parte in presenza fisica in un'aula condivisa, in parte da remoto in collocazioni individuali), un ulteriore elemento di novità rispetto alla prassi traduttiva in ambito editoriale è stata la natura bilingue e biculturale dei gruppi di lavoro, costituiti sia da italofofone che da ispanofone, tutte chiamate a tradurre dall'italiano allo spagnolo e/o a revisionare la proposta finale del testo d'arrivo. Oltre alla conoscenza dei meccanismi traduttivi e alle competenze specifiche già menzionate, questo laboratorio si è caratterizzato dal dominio tanto della lingua di partenza, ovvero l'italiano, quanto di quella di arrivo, lo spagnolo: infatti, le italofofone madrelingua erano tutte apprendenti avanzate di spagnolo L2 e le ispanofone madrelingua apprendenti di italiano L2. Ciò ha reso i passaggi, di norma sequenziali, di decodifica del testo di partenza e successiva riformulazione nella lingua d'arrivo, una sorta di flusso continuo da una lingua all'altra nel quale contemporaneamente si rifletteva in modo spontaneo e plurale sia sulla comprensione profonda del testo di partenza, sia sull'ampiezza delle possibili riformulazioni a beneficio del testo meta.

In sintesi, si sono introdotte in fase traduttiva e di revisione due innovazioni rispetto alla pratica ormai consolidata in sede laboratoriale: da una parte l'opportunità di collaborare, durante l'intero processo creativo, con chi reinterpreta con stile e visioni unici e

<sup>3</sup> Oltre a Elzeard e Puig hanno realizzato questa attività, suddivise in cinque gruppi, le seguenti studentesse del Departamento de italianística dell'Universidad Nacional de Rosario: María Eugenia Alessio, Silvia Bonisoni, Sandra Botta, Ana Julia Caporale, Eleonora Cominotto, Angela Gentile, Cielo Giacomino, María Laura Gómez González, Marcela Hammerly, Elsa Beatriz Libardi, Romina Magallanes, Melina Pastore, Ileana Ramallo Rosset ed Alejandra Vannelli. Per quanto riguarda invece le partecipanti del DIT, Università di Bologna, frequentanti il Corso di Studi Magistrale in Specialized Translation, esse sono: Maria Pia Adinolfi, Valentina Baffoni, Gaia Bortolin, Roberta Ciabattini Bolla, Anita Fontana, Sara Giacomelli, Sofia González, Silvia Rita Iannone, Veronica Marinari, Livia Natalucci, Elisa Pugi, Catalina Reyes Silva, Mara Rizzardi, Viviana Traversa, Carolina Valensin, Alice Zamarchi ed Elisa Zerbi.



personali le potenzialità della storia per illustrarla in forma di albo, dall'altra la direzionalità della traduzione, ovvero l'*andare in attiva* per una buona parte delle persone coinvolte, la qual cosa ha reso indispensabile la partecipazione costante e dialogante di chi invece possiede quella lingua d'arrivo come lingua madre, vale a dire lo spagnolo parlato in Argentina.

Per quanto attiene, invece, all'ambiente di apprendimento – per alcuni virtuale, presenziale per altri, caratterizzato sia da incontri sincroni sia da sessioni di lavoro asincrone – ciò non ha fatto altro che rispecchiare l'attualità dell'interazione in ambito lavorativo tra varie figure professionali, soprattutto in un mestiere, quello di chi traduce, che per sua natura esige un'apertura internazionale indubbiamente agevolata dall'interazione da remoto.

Per chiudere il cerchio della filiera editoriale, va menzionato il coinvolgimento attivo della casa editrice<sup>4</sup> intenzionata a pubblicare l'albo in versione bilingue: alcuni vincoli e istanze imprenditoriali, che senza la presenza attiva della voce dell'editoria non sarebbero stati considerati rilevanti, hanno pilotato le scelte interpretative sia in passaggi ambigui del testo originale, sia, conseguentemente, nella loro raffigurazione visiva, nonché nella resa traduttiva finale. Vedremo a continuazione esempi di tale proficua interazione.

### 3. Illustrare e tradurre all'unisono

Chi traduce un albo illustrato si imbatte spesso nei vincoli dell'interazione immagine-testo che in alcuni casi ne limitano le possibilità traslative, come quando ad esempio si gioca su metafore, giochi di parole e forme polisemiche visivamente rappresentati; al contempo l'impossibilità di cambiare l'illustrazione stimola la ricerca di soluzioni creative anche se distanti dalla formulazione iniziale (Tonin, 2017). Nel caso che vede l'inedito di Keller ancora privo di illustrazioni in qualità di testo di partenza, si è potuto godere della libertà di tradurre senza costrizioni iconiche e dunque di immaginarlo non solo dal punto di vista della sua realizzazione verbale nella lingua di arrivo, ma anche come complesso dispositivo visivo<sup>5</sup> che va prendendo forma e colore proprio in fase traduttiva, in una sorta di circolo virtuoso che alimenta i processi creativi sia di chi traduce tra lingua e lingua, sia di chi traspone da un sistema di segni verbali ad uno iconico.

Di seguito presenteremo una sintesi di ciò che si è realizzato durante questo laboratorio interlinguistico, interculturale e intersemiotico, tanto in aula, quanto fuori dalla medesima. Per motivi logistici, esso si è suddiviso sia in sessioni collettive – nella modalità sincrona

<sup>4</sup> Ci riferiamo alla casa editrice di Rosario (Argentina) Libros Silvestres e alla sua editor Carolina Musa. Per ulteriori dettagli sulla pubblicazione dell'albo: <https://www.librossilvestres.com/libros-1/el-se%C3%B1or-dupont>.

<sup>5</sup> Per ulteriori dettagli sulla natura dell'albo illustrato, sulla flessibilità che caratterizza il rapporto immagine-testo e sulle contaminazioni provenienti da altri linguaggi come ad esempio, il cinema, la fotografia, il fumetto, ecc. si veda Terrusi (2012).

e ibrida, ovvero durante la lezione con la docente, erogata sia in presenza che online su piattaforma di videoconferenza – sia in sessioni a piccoli gruppi – in modalità asincrona e gestite autonomamente attraverso cartelle cloud, fogli di scrittura condivisi, piattaforme di videoconferenza e messaggistica varia.

Per prima cosa, vedremo quanto avvenuto durante la prima lezione sincrona e ibrida, ovvero la lettura *disegnata* del testo di partenza e a seguire la messa in comune delle difficoltà del testo e delle potenzialità dell'illustrazione; successivamente passeremo alla metodologia di lavoro adottata dai singoli gruppi e, per verificare gli obiettivi del laboratorio, ovvero l'apporto delle contaminazioni visive e interculturali al processo creativo, analizzeremo alcune rese traduttive e alcuni bozzetti delle proposte visive.

### 3.1. La lettura disegnata del testo di partenza: *Il Signor Dupont* di Alice Keller

Nella fase di lettura e analisi pretraduttive, dove di norma si procede a evidenziare i potenziali snodi del testo, a rilevare l'intenzionalità di chi scrive, ad interpretarne gli impliciti testuali e, sul versante traduttivo, a segnalare i probabili problemi di traduzione, siano essi di natura linguistica, extralinguistica, pragmatica, ecc. (Nord, 2012; Hurtado Albir, 2015), nel nostro caso si è aggiunto lo stimolo a visualizzare scenari figurativi, e qualora in grado, a disegnare o anche solo abbozzare la parte illustrata, in una sorta di traduzione che tocca la dimensione intersemiotica ancora prima che linguistico-testuale.

Va premesso che alle due illustratrici già menzionate e presenti ai laboratori era stato fornito il testo originale italiano in anticipo, al fine di ottimizzare il tempo a disposizione per la parte presenziale del laboratorio e far sì che esse potessero iniziare a ideare un progetto grafico per l'intero albo. Per quanto concerne il resto del gruppo, esso ha avuto contatto con il testo solo a partire dalla lettura a voce alta realizzata in aula durante la presentazione del testo di Keller, alla presenza dell'autrice stessa. La lettura è stata scandita da brevi pause tra i vari passaggi durante i quali poter abbozzare dettagli relativi a frammenti di testo letti progressivamente, in una sorta di riproduzione del ritmo di lettura di un albo che, come sappiamo, prevede l'interazione continua tra ciò che viene letto e ciò che viene osservato, lungo la dimensione narrativa della doppia pagina (cfr. Van der Linden, 2016, 28-29).

Di seguito, per motivi di spazio, riportiamo solo alcuni passaggi del testo originale intervallato da alcuni bozzetti elaborati dalle studentesse durante le pause di lettura. Per quanto riguarda invece i disegni delle due illustratrici essi verranno ripresi in un secondo momento.

#### *Il Signor Dupont*

Tutto iniziò di lunedì mattina, più precisamente alle dieci e diciassette, orario in cui il signor Dupont sgranocchiò l'ultimo biscotto e guardò la scatola.

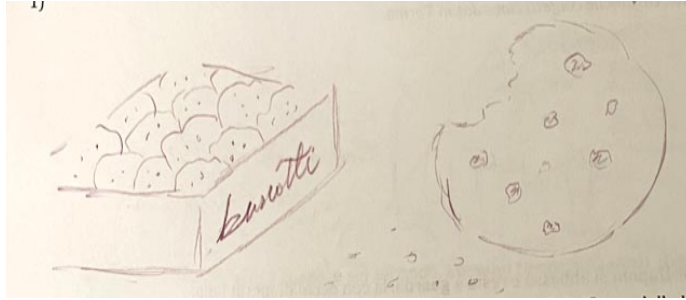


Fig. 1 – Disegno realizzato durante la prima parte della lettura.

Era una scatola di latta azzurra, anzi no: a guardarla meglio, lontana dal riflesso della luce elettrica, era di un blu cobalto intenso, leggermente ammaccata sulla sinistra ma ancora splendente. Sul coperchio, in rilievo, in un corsivo stretto, la marca dei biscotti.

Oh, non era una marca famosa, né la scatola era particolarmente preziosa. Gliel'aveva regalata per Natale la signorina Latapié che, conoscendola, sicuramente l'aveva presa al supermercato, magari nello scaffale deluxe.

Però aveva qualcosa... qualcosa. Quasi dicesse: non buttarmi via. Così la prese e la appoggiò su una piccola scansia.

Al pomeriggio, l'occhio gli cadde su un garbuglio di oggetti ammassati proprio a fianco ai bidoni. C'erano una teiera, quattro bicchieri, qualche piatto, forchette, coltelli senza manico e manici senza lama e... una scatola rossa, leggermente arrugginita, con su scritto, in lettere dorate, *caramelle confetti cioccolatini Torino*.

Il signor Dupont si abbassò e restò a guardarla con occhi di meraviglia. Poi sentì un certo prurito al naso. Così la prese, se la mise sotto braccio e la sistemò vicino all'altra sulla scansia. Ora le scatole erano due, entrambe piuttosto grandi, e si guardavano l'un l'altra.

E le guardava il signor Dupont, ciondolando sulla sua poltrona a dondolo a un passo dalla stufa. Anche se... a guardarle così, tutte sole su quella scansia vuota... il naso gli prudeva e sentiva un certo raschietto in gola.

Nel pomeriggio uscì e setacciò ogni bidone della città. Il giorno dopo fu la volta dei robi-vecchi, mercatini delle pulci, svuota cantine.

A ogni ritorno a casa, almeno cinque scatole grandi e dieci scatoline.

C'erano scatole su tutto il primo ripiano, e sul secondo, avevano ricoperto il terzo, il quarto e raggiunto il televisore, la poltrona, il divano, il lampadario.

[...] Ce n'erano di latta, di stoffa, di legno, di plastica, di biscotti, cioccolatini, caramelle, ma chissà quali diavolerie di cose ci avevano tenuto dentro i loro proprietari precedenti.

Ogni tanto, nella penombra, il signor Dupont si metteva a pensarci. Immaginava la sarta conservarci rocchetti di filo, bambine metterci a letto le bambole, ragazzini seppellirle sotto terra come un prezioso tesoro pirata. Magari una coppia di innamorati ci aveva tenuto le lettere, e un vecchio signore come lui lampadine di ricambio e pomelli. [...]

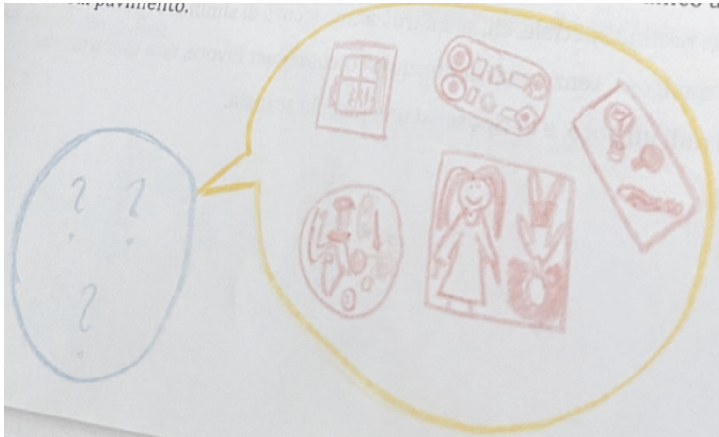


Fig. 2 – Disegno realizzato durante la seconda parte della lettura.

Altre volte pensava con orgoglio a quante scatole era riuscito a prendere, e allora quella stanza così piccola gli sembrava grande, con le sue scatole cinesi e africane, australiane, messicane, thailandesi [...].

Un pomeriggio si alzò, stando attento a non pestare niente, e andò fino al bagno che si trovava al piano di sopra. Aprì la porta, si acciambellò sul gabinetto, restò qualche secondo a contemplare la stanza – vuota – con solamente la vasca e lo specchio e il lavello...

Fu allora che l'occhio gli cadde sul piccolo pettine di plastica color avorio a cui mancava un dente. Nella fretta della mattina l'aveva buttato nel bidoncino e ora se ne stava là, un po' accasciato, dentro al sacchetto.

Non che fosse un pettine speciale, eh, se ne trovavano sicuro di simili al supermercato, eppure... aveva qualcosa, senza quel dente, quasi dicesse: per favore, non buttarmi via. Così lo prese, lo pulì un poco, e lo ripose su una piccola scansia (Keller, 2024, 5-30).

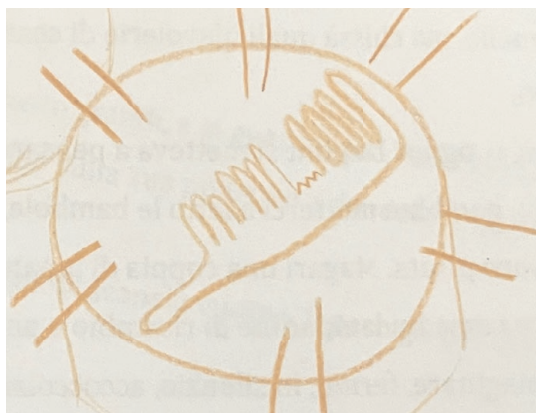


Fig. 3 – Disegno realizzato durante la parte finale della lettura.

### 3.2. La messa in comune delle difficoltà del testo, delle potenzialità dell'illustrazione e dei vincoli editoriali

Dopo la lettura *disegnata*, l'autrice ha raccontato brevemente la genesi del testo ispirato ad un anziano accumulatore seriale apparso in un notiziario regionale per via del bizzarro hobby di collezionare e catalogare oggetti di scarso valore in modo compulsivo, al punto da trasformare la propria casa in un museo di cianfrusaglie cariche, tuttavia, di memorie e storie di epoche passate. Successivamente ci si è soffermati su alcuni elementi linguistico-testuali potenzialmente problematici in fase traduttiva. Citiamo solo a titolo esemplificativo, sul versante linguistico, la parola ricorrente «scatola» che in italiano può comprendere una vasta gamma di oggetti di dimensioni, materiali e funzioni diversi, mentre in spagnolo il traduceante più immediato – *caja* – non ha la stessa valenza polisemica. Per quanto concerne i problemi extralinguistici, è il passaggio nel quale si menziona esplicitamente la città di Torino e si rinvia alla sua tradizione dolciaria («caramelle confetti cioccolatini Torino») lo snodo che farà riflettere a livello di metodo traduttivo i vari gruppi: addomesticare il testo e trovare un equivalente culturale argentino, oppure cercare di promuovere in chi legge la curiosità e lo stimolo a conoscere una realtà diversa dalla propria? Infine sul versante dei problemi di intenzionalità, quando cioè il proposito implicito di chi scrive può risultare difficile da captare, menzioniamo il modo in cui l'autrice ironizza su uno dei personaggi («la signorina Latapié») e il suo desiderio di ostentare una classe sociale che non le è propria, ovvero dove si menziona uno «scaffale deluxe» del supermercato, probabilmente un discount di una nota catena che di norma non propone prodotti molto prestigiosi, bensì solo ben confezionati e sapientemente pubblicizzati.

Il dialogo con l'autrice ha confermato queste letture implicite, ma soprattutto ha fatto emergere la capacità in chi traduce di andare a scavare nelle pieghe del testo per coglierne i punti di attenzione e immaginare strade interpretative. A questa fase sono seguite riflessioni e prime proposte traduttive per poi lasciare spazio alla parte più creativa con la visione dei bozzetti delle partecipanti alla lettura *disegnata* e, soprattutto, delle due illustratrici che hanno interpretato sia la figura del Signor Dupont (età, corporatura, tratti del viso, ecc.), sia il suo mondo (gli spazi dove si muove, gli oggetti che lo circondano, ecc.) in modo molto diverso tra loro. Ad esempio, rispetto al suo aspetto fisico, ricaviamo ben poche informazioni dal testo di Keller salvo che «si grattava il naso, aveva il raschietto in gola, gli prudeva il mento». Rispetto all'età, emergono pochi indizi quali il paragone con «un vecchio signore come lui» e la menzione del suo ciondolare «sulla sua poltrona a dondolo», attività attribuita di solito alle persone di una certa età. Di seguito si inseriscono due immagini che corrispondono rispettivamente alle proposte stilistiche di Elzeard (fig. 4) e di Puig (fig. 5) e che verranno successivamente commentate. Nel primo caso il Signor Dupont indossa occhiali che ne sottolineano la capacità di percepire gli oggetti da conservare, nell'altro risalta in modo particolare il naso che sappiamo prudergli ogniqualvolta si preannuncia un oggetto da recuperare dall'oblio.



Fig. 4 – Il Signor Dupont secondo Julieta Elzeard.



Fig. 5 – Il Signor Dupont secondo Sofia Puig.

Infine, al di là del valore simbolico dell'uso dei colori negli albi, grazie al dialogo costante con l'editrice si è potuto coglierne anche alcune implicazioni correlate alle istanze commerciali, vale a dire il costo di produzione dell'albo inteso come supporto fisico. Infatti, oltre alla qualità della carta impiegata e al tipo di rilegatura, è proprio la gamma di sfumature di colore nonché, in generale, la complessità del progetto grafico ad incidere sul budget di produzione, soprattutto nelle piccole case editrici indipendenti. Rispetto ai colori, le indicazioni imprenditoriali di usarli in modo oculato si sono trasformate in riflessioni operative sul versante dell'illustrazione ed entrambe le proposte ne hanno tenuto conto, riservandone l'uso solo dove strettamente necessario a indirizzare l'attenzione del lettore.

### 3.3. La restituzione dei lavori di gruppo

Dopo la lezione preparatoria ai lavori dei cinque gruppi misti (italofone ed ispanofone), costituiti da una media di sette persone ciascuno, i singoli gruppi si sono organizzati

autonomamente per poter sia produrre una traduzione in castigliano del testo durante sessioni di lavoro autogestite, sia presentare le peculiarità del proprio operato e la gestione del processo traduttivo durante una lezione sincrona. In questa restituzione finale dei lavori dei vari gruppi (che per motivi di spazio di seguito siamo costretti a riassumere) sono emersi alcuni aspetti metodologici della pratica traduttiva condivisi da tutti, e al contempo cinque prodotti ben diversi tra loro, a dimostrazione di come da un testo di partenza si diramino, attraverso il passaggio traduttivo, molteplici testi di arrivo con uno status proprio, pensati per un determinato pubblico e una collocazione precisa nel panorama editoriale.

#### 4. Aspetti metodologici nella pratica collaborativa

Rispetto al metodo di lavoro, tra gli elementi ricorrenti della traduzione collettiva si sottolinea il vantaggio dell'uso di piattaforme di scrittura collaborativa impiegate da tutti i gruppi: in esse ogni partecipante può editare contenuti, commentare o modificare quelli degli altri, ecc. lasciando traccia visibile del proprio operato. La traduzione a più mani in un foglio condiviso di videoscrittura consente anche di tradurre in attiva con una sorta di rete di protezione, sapendo che ci sarà sempre qualche altro partecipante del gruppo, possibilmente un parlante madrelingua, che revisionerà o proporrà alternative motivandone le ragioni negli spazi riservati ai commenti.

Inoltre, la modalità di lavoro interattivo, spesso asincrono per motivi legati alla differenza di fuso orario, ha messo in luce l'imprescindibile apporto delle parlanti madrelingua, sia nel sottolineare la ricchezza espressiva della lingua spagnola e conseguentemente vagliare, all'interno dell'ampiezza di scelte lessicali e terminologiche impiegabili, quelle adatte ad un pubblico giovane, sia in funzione dello specifico incarico di traduzione e del destinatario, ovvero non un generico lettore ispanico, bensì il pubblico argentino. La provenienza geografica delle varie partecipanti argentine, in aggiunta, ha restituito un ricco panorama di variazioni diatopiche sottoforma di potenziali sinonimi per i quali esse stesse fornivano anche dettagliate indicazioni d'uso regionale. Ne è esempio la riflessione scaturita rispetto ai vari traduttori della parola «biscotto», come presente in uno dei commenti lasciato da una studentessa argentina nel foglio di videoscrittura condiviso da uno dei gruppi: «galletita, bizcochito: estas denominaciones varían de una provincia a otra en Argentina: en Córdoba Capital usan galleta, en Santa Fe usamos galletita o masita».

Relativamente all'interazione con le due illustratrici – che, anche durante la traduzione, hanno collaborato con tutti i gruppi – alcune traduttrici hanno sottolineato come la pratica dell'illustrazione *in tempo reale* stimoli la creatività, poiché permette di visualizzare idee e punti di vista diversi dal proprio e cogliere dettagli secondari non percepiti inizialmente. Al contempo, come sottolineato dall'illustratrice Sofía Puig, a volte le ambiguità del testo, segnalate contestualmente da chi traduce nell'affanno di trovare le parole adatte per risolverle, possono essere facilmente chiarite dall'illustra-

zione. Sempre Puig afferma anche che lavorare su albi illustrati dopo averne compreso la forte valenza ludica autorizza chi illustra a giocare con il lettore. Attraverso il rapporto immagine-testo è possibile, ad esempio, anticipare la presenza visiva di un oggetto prima che esso venga menzionato nel testo e, laddove invece è presente nel testo, non rappresentarlo visivamente. Nella figura 6, collocato in basso all'interno di un cestino da bagno, si intravede un pettine che spicca perché di color arancione tenue; voltando pagina (fig. 7) il pettine non è più visibile poiché il «bidoncino» non è più raffigurato dall'alto bensì in prospettiva frontale. Nel primo caso che corrisponde alle pagine 26 e 27 dell'albo, nel testo il pettine non è menzionato; lo si introduce verbalmente solo a pagina 28 («piccolo pettine di plastica color avorio [...] buttato nel bidoncino [...] un po' accasciato, dentro al sacchetto») dove però è solo intuibile all'interno del contenitore collocato in posizione centrale contro le maioliche del bagno.

Una tarde se levantó, teniendo cuidado de no pisar nada, y fue hacia el baño, que se encontraba en el piso de arriba.

Abrió la puerta, se acurrucó en el inodoro y allí se quedó por un par de segundos, contemplando la habitación - vacía - que sólo tenía la bañera y el espejo y el lavamanos...

Un pomeriggio si alzò, stando attento a non pestare niente, e andò fino al bagno che si trovava al piano di sopra.

Aprì la porta, si acciambellò sul gabinetto, restò qualche secondo a contemplare la stanza - vuota - con solamente la vasca e lo specchio e il lavello...

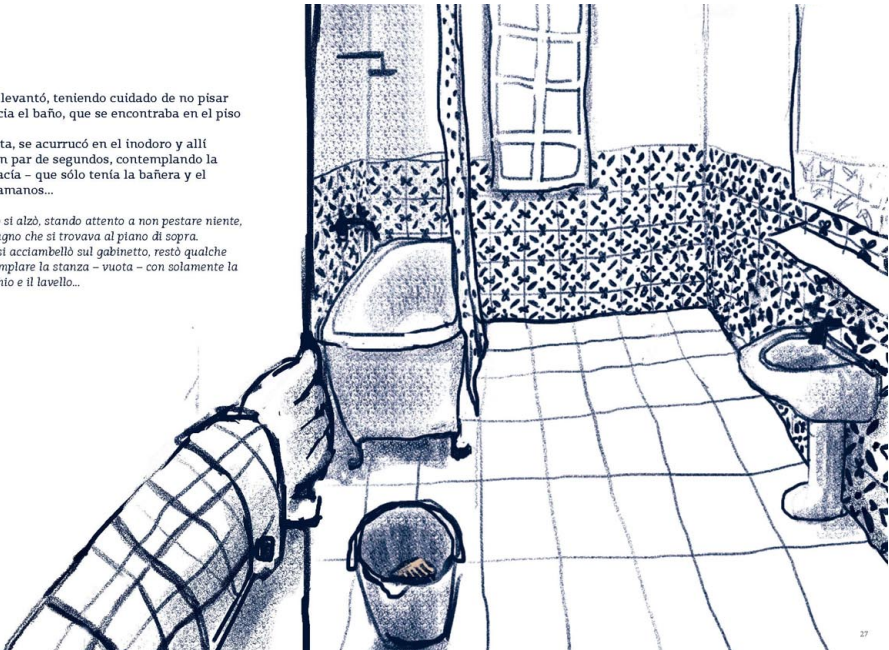


Fig. 6 – pagine 26 e 27 da *El Señor Dupont / Il Signor Dupont*,  
© Alice Keller e Sofia Puig, Libros Silvestres, Rosario, 2024.





Fue entonces que dirigió su mirada al peine de plástico color marfil, al que le faltaba un diente. En el afán de la mañana lo había tirado a la basura y ahí estaba, despatarrado, en la bolsa.

Fu allora che l'occhio gli cadde sul piccolo pettine di plastica color avorio a cui mancava un dente. Nella fretta della mattina l'aveva buttato nel bidoncino e ora se ne stava là, un po' accasciato, dentro al sacchetto.

Fig. 7 – pagina 28 da *El Señor Dupont / Il Signor Dupont*,  
© Alice Keller e Sofia Puig, Libros Silvestres, Rosario, 2024.

Invece, tra gli aspetti problematici segnalati da tutte le partecipanti, c'è stata la difficoltà di gestione del tempo, soprattutto in quei gruppi particolarmente numerosi o costituiti da persone molto impegnate; tuttavia, ciò è stato superato, senza l'intervento della docente, con una riassegnazione interna dei ruoli. Se tradurre collegialmente poteva risultare faticoso, frustrante e irrealizzabile seppure in modalità asincrona, alcuni gruppi si sono organizzati in sottogruppi preposti a intervenire solo in determinate fasi: nella traduzione, nella revisione, nell'armonizzazione del testo oppure nella preparazione della presentazione finale.

Infine, va segnalata una pratica introdotta da un gruppo per superare l'impasse legata alle molteplici possibilità di resa di alcuni passaggi e favorire le decisioni finali. Poiché vi era la necessità di presentare una resa collegiale condivisa tra tutte le traduttrici del gruppo, per mediare tra le varie opzioni proposte, dopo aver vagliato le più adeguate al contesto di ricezione, una strategia adottata è stata quella di proporre dei sondaggi anonimi, mirati ad individuare la scelta lessicale preferita dalla maggioranza. Con tale metodo si è aggiunta una componente democratica al già condiviso e dialogante lavoro di gruppo.

## 5. Pluralità di proposte e di approcci traduttivi

Come anticipato nell'analisi pretraduttiva, alcuni elementi lessicali ed enciclopedici hanno imposto ai vari gruppi di optare per rese linguistico-testuali precise, con una visione chiara di ciò che il testo nella sua nuova veste in spagnolo intende perseguire, del pubblico al quale si rivolge e dell'incarico di traduzione.

Rispetto alla parola italiana «scatola», già precedentemente commentata, si riportano alcune proposte della componente argentina di un gruppo:

- Una posible solución para abordar el problema de la multiplicidad de términos con que se puede traducir la palabra «scatola» podría ser el de alternarlos a lo largo de la traducción (caja, lata, envase, paquete, etc.) y no elegir una única forma
- envase, envoltorio, paquete...
- En Argentina se dice habitualmente la lata /o el tarro de las galletitas
- «envase» me parece una mejor opción que «envoltorio» en este caso, pero escribiría aquí: «lata»

Come si evince dagli esempi riportati, per alcune la scelta doveva orientarsi verso la variazione sinonimica nella lingua d'arrivo al fine di favorire una narrazione più espressiva e, conseguentemente, un arricchimento lessicale per il potenziale pubblico infantile. Con questa finalità didattica in mente, la parola «scatola» – che nel racconto rinvia ad oggetti accomunati dalla stessa funzione di contenitore di memorie altrui – diviene *envase*, ma anche *latita*, ma anche *lata* e infine *caja*. Diversamente da quanto accade nel testo originale e nelle altre quattro proposte di traduzione – dove prevalgono *lata* e *caja* come traduttori rispettivamente della specifica prima «scatola di latta azzurra» e di tutte le successive raccolte dal Signor Dupont – questa alternanza lessicale e stilistica è pensata in funzione dell'apprendimento di parole e sfumature d'uso.

Tuttavia, ricordando le parole di Alice Keller nel descrivere il vero Signor Dupont con la sua umile volontà di riscattare dall'oblio oggetti di scarso valore, e riflettendo sulle attuali difficoltà socio-economiche che l'Argentina attraversa, si è optato per mantenere fede allo spirito di questo racconto, mostrando come non solo le luccicanti latte da collezione, ma anche una semplice *caja* – magari salvata da un *cartonero*, ovvero un indigente che raccoglie scatoloni a cambio di pochi spiccioli durante le sue quotidiane azioni di economia circolare – possa assurgere a oggetto degno di attenzione. A ulteriore riprova della sua versatilità nell'uso e delle connotazioni positive che a fine lettura si possono applicare a questo termine apparentemente troppo generico e poco adatto all'arte del collezionismo, interviene il dialogo immagine-testo che nobilita da subito la parola *caja* associandola al contenitore di una nota marca di pasticcini ben riconoscibile dall'illustrazione a pagina 6 dell'albo nella sua veste editoriale definitiva (fig. 8).



Fig. 8 – pagina 5 da *El Señor Dupont / Il Signor Dupont*,  
© Alice Keller e Sofia Puig, Libros Silvestres, Rosario, 2024.

La parola *lata* – o meglio *otra lata* – appare solo successivamente quando dall'illustrazione la si intravede a malapena e quando è ormai chiaro che il protagonista non discrimina nessun tipo di scatola («cajas de lata, de tela, de madera, de plástico» / «di latta, di stoffa, di legno, di plastica»): tutte loro troveranno rifugio nella sua casa.

Le riflessioni pretraduttive e le successive rese hanno un valore anche pedagogico e socioaffettivo poiché evidenziano come il processo introspettivo di chi traduce verso la propria lingua, interrogandosi e confrontandosi con il resto del gruppo, permetta a chi apprende una lingua straniera di arricchire il proprio bagaglio lessicale, aggiungendo connotazioni d'uso in virtù di esperienze indirette, ovvero quelle narrate nei commenti del foglio di scrittura condivisa dalle madrelingua del gruppo. Similmente, dato il radicamento del testo nel contesto di ricezione argentino, nel caso del traduttore di «lampadina» («Magari una coppia di innamorati ci aveva tenuto le lettere, e un vecchio signore come lui lampadine di ricambio e pomelli»), si suggerisce *lamparitas* o al massimo *bombitas*, ma di certo non *bombillas*. Nei commenti che seguono si specifica perché sia preferibile evitare l'ambiguità con il termine che rinvia, nella quotidianità argentina, allo strumento con il quale si assume l'infuso di erba *mate*, ovvero la cannuccia nota come *bombilla*:

- *bombitas* o *lamparitas*, porque *bombillas* son las del mate
- sí, «*lamparitas*» está perfecto. «*Bombillas*» suena muy español de España. Y para nosotros es la *bombilla* del mate

Passando alla traduzione del culturema italiano poc'anzi menzionato, «caramelle confetti cioccolatini Torino», constatiamo come le cinque diverse versioni paventino scenari diversi. Di seguito si riportano le cinque opzioni:

1. «caramelos confites chocolates Torino»
2. «bombones turrone garrapiñadas Bariloche»
3. «caramelle confetti cioccolatini Torino»
4. «caramelos, confites y chocolates Rosario»
5. «caramelos confites bombones Torino».

Nel caso delle opzioni 2 e 4 si è optato per un adattamento attraverso il quale si radica il testo nel contesto di ricezione, rinviando in entrambi i casi a due toponimi argentini (Bariloche e Rosario) che evocano tradizioni dolciarie ben note in Argentina e che risultano culturalmente corrispondenti alla città di Torino in Italia. Ciò denota una chiara visione addomesticante del processo traduttivo implementato attraverso una localizzazione che mira ad ambientare la storia in un luogo molto prossimo al potenziale lettore del mercato argentino. Le opzioni 1, 3 e 5, al contrario, in una visione che promuove la multiculturalità nei testi per l'infanzia, rinviano all'universo enciclopedico-culturale originale, sebbene mediato da una traduzione delle parole che accompagnano la menzione della città nella 1 e nella 5: «caramelos confites chocolates» e «caramelos confites bombones». Ciò permette di far comprendere al lettore immediatamente il contenuto originale della scatola e, al contempo, di mantenere un elemento di esoticità nel toponimo non tradotto in castigliano (nessuna opzione propone infatti *Turín*).

Infine, attraverso l'opzione 3 che riporta l'intera dicitura originale in lingua italiana, corrispondente ad un vero oggetto *vintage* da collezione, presumibilmente la scatola in latta rossa della ditta torinese di dolci Stobbia, si può comprendere quanto la stessa scatola abbia viaggiato da una parte all'altra dell'Atlantico, magari nella valigia di un emigrante italiano. In questo ultimo caso, l'intercomprensione tra lingue romanze permette facilmente di farne intuire il contenuto al lettore, e contemporaneamente, di evocare l'origine esotica nonché far riaffiorare in modo implicito memorie di un passato che accomuna la storia italiana, quella della lingua di partenza, e l'Argentina, quella della lingua d'arrivo. Ad ogni modo, le varie possibilità dimostrano come da un testo di partenza si diramino strade interpretative e conseguenti traduzioni eterofunzionali rispetto all'originale, da negoziare, come sempre, rispetto alle condizioni dell'incarico traduttivo.

Per ultimo, riprendiamo l'interazione tra traduttrici e illustratrici per mostrare come la rappresentazione grafica del personaggio del Signor Dupont sia stata decisiva nella scelta del traduttore per il sintagma nominale «vecchio signore» che abbiamo visto essere uno dei pochi indizi sull'età del protagonista. Anche in questo caso i cinque gruppi hanno proposto opzioni diverse tra loro:

1. «viejo señor»,
2. «señor anciano»,
3. «anciano señor»,
4. «un caballero ya entrado en años»,
5. «un señor viejo».

Uno dei gruppi che ha collaborato con Julieta Elzeard ha riferito di aver optato per «un caballero ya entrado en años» al posto di «señor mayor» poiché l'illustratrice lo raffigurava come una persona di mezza età, non come un anziano, e di aver dunque ben chiaro fin da subito quali possibilità andassero scartate per far dialogare il testo con l'immagine.



Fig. 9 – Il Signor Dupont secondo Elzeard che lo ritrae con una vaga somiglianza a Walter Benjamin per la sua nota passione per il collezionismo.

## 6. Conclusioni

La collaborazione sinergica tra le varie figure che ruotano attorno alla traduzione e pubblicazione di testi per l'infanzia, sia durante le fasi di analisi pretraduttiva, sia lungo il doppio processo creativo, quello della traduzione a più mani e quello dell'illustrazione, nel nostro caso ha indubbiamente accresciuto le potenzialità del testo di partenza. L'ambiente di lavoro plurilingue e multiculturale ha trasformato i consueti passaggi cadenzati del processo traduttivo in un unicum bidirezionale nel quale le competenze linguistiche e culturali dei singoli concorrono alla comprensione profonda, a riformulazioni fluide, nonché ad una collocazione del testo finale in un contesto di ricezione autentico. Le strategie messe in atto nel lavoro cooperativo, quali l'uso di piattaforme utili in sessioni di lavoro autonome e asincrone, si sono rivelate in grado di risolvere problemi di natura pratica (ad es. la differenza di fuso orario), ma anche di valorizzare il sapere di ogni singolo partecipante, grazie alla possibilità di includere commenti puntuali, oltre a proposte alternative. In sintesi, nell'intento di osservare durante l'atto di tradurre contaminazioni

provenienti da altre forme di creatività, quali il disegno e la progettazione grafica dietro alla nascita di un albo, e di indagare le potenzialità del lavoro collaborativo si è potuto verificare come una visione olistica del processo traduttivo che coinvolga tutti gli attori della filiera possa beneficiare non solo il testo tradotto nelle sue plurali possibilità, ma soprattutto coloro che lo ricostruiscono a suon di parole, disegni, riflessioni, intenzioni e prese di posizione democratiche. Grazie al dialogo tra le varie proposte, tanto nella sua trasposizione in lingua spagnola, quanto nella sua traduzione intersemiotica, e al ruolo periferico del docente (sebbene non sia sempre facile costruire l'intero percorso, assegnare compiti realistici e mantenere nonostante tutto la giusta distanza), ogni singolo traduttore può, al contempo: affinare la L2, apprendere strategie traduttive, praticare competenze trasversali e interagire con figure professionali con le quali di norma non ha il potere di negoziare.

## Bibliografia

- Agrosi Dori, 2019, *La traduzione collaborativa*, in «N.d.T. La nota del traduttore», 15, s.p., <https://mailchi.mp/3d56aacb09c/flashletter-la-nota-del-traduttore-143?e=353b4876b9>, ultimo accesso 22 maggio 2024.
- Celis-Mendoza Martha, 2019, *La traducción colectiva como proceso o producto. Reflexiones sobre el trabajo en colaboración a partir de casos de estudio concretos*, in «Mutatis Mutandis», 12 (2), 540-558, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/338506>, ultimo accesso 22 maggio 2024
- González-Davies María, 2004, *Multiple voices in the translation classroom: Activities, tasks and projects*, Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- Hurtado Albir Amparo, 2015, *Aprender a traducir del francés al español. Competencias y tareas para la iniciación a la traducción. Guía didáctica*, Madrid, Edelsa.
- Keller Alice, 2024, *El señor Dupont / Il Signor Dupont*, Rosario, Libros Silvestres, Tr. dall'it. Raffaella Tonin e Marina Maggi.
- Kelly Dorothy, 2002, *Un modelo de competencia traductora: bases para el diseño curricular*, in «Puentes. Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural», 1, 9-20.
- Mambrini Simona, 2023, *Tradurre in classe: un'esperienza di inclusione. Incontro con Stella Sichel*, in «Andersen. Mensile di letteratura e illustrazione per il mondo dell'infanzia», 399, 23-25.
- Mansilla Diego, González-Davies María, 2017, *El uso de estrategias socioafectivas en el aula virtual de traducción: una propuesta didáctica*, in «RIDU. Revista Digital de Investigación en Docencia Universitaria», 11 (2), 251-273, <https://revistas.upc.edu.pe/index.php/docencia/article/view/568>, ultimo accesso 22 maggio 2024.
- Nord Christiane, 2012, *Texto base – texto meta. Un modelo funcional de análisis pretraslativo*, Castelló, Universitat Jaume I.
- PACTE, 2011, *Results of the Validation of the PACTE Translation Competence Model: Translation Project and Dynamic Translation Index*, in O'Biern Sharon, edited by, «Cognitive Explorations of Translation. IATIS Yearbook 2010», London, Continuum, 30-56.

- Prieto-Velasco Juan Antonio, Fuentes-Luque Adrián, 2016, *A collaborative multimodal working environment for the development of instrumental and professional competences of student translators: an innovative teaching experience*, in «The Interpreter and Translator Trainer», 10 (1), 76-91, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1750399X.2016.1154344?scroll=top&needAccess=true&role=tab>, ultimo accesso 22 maggio 2024.
- Rey Joëlle, Cunillera Montserrat, 2013, *Metodologia de proyecto y aprendizaje cooperativo en traducción: una aplicación en el marco de un encargo real*, in «Hemēneus», 15, 161-190, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/8627?locale-attribute=es>, ultimo accesso 23 maggio 2024.
- Sacchini Stella, 2023, *La lingua di mezzo*, in «Il post», 2 aprile, <https://www.ilpost.it/2023/04/02/le-lingue-di-mezzo/>, ultimo accesso 23 maggio 2024.
- Sánchez Ramos María del Mar, 2019, *La incorporación de la traducción colaborativa en la didáctica de la traducción*, in «Hikma», 18 (1), 261-281.
- Sánchez Robayna Andrés, 2012, *De la traducción colectiva a la traducción revisada*, in «El cuaderno», 39 (3), [https://pre-textos.com/wp-content/uploads/2022/08/ars\\_poetica-el\\_cuaderno.pdf](https://pre-textos.com/wp-content/uploads/2022/08/ars_poetica-el_cuaderno.pdf), ultimo accesso 23 maggio 2024.
- Terrusi Marcella, 2012, *Albi illustrati: leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Roma, Carocci.
- Tonin Raffaella, 2017, *La traducción colectiva de un álbum ilustrado como experiencia didáctica: de la propuesta editorial a la publicación italiana de Tu corazón en un cofre*, in «AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil», 15, 153-170. <https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AILIJ/article/view/1001>, ultimo accesso 20 maggio 2024.
- Tonin Raffaella, 2019, *Barbarismos di Andrés Neuman: la sfida di tradurre un dizionario*, in «InTRAlinea. Online Translation Journal» [Translation section], s.p., <https://www.intraliinea.org/specials/article/2403>, ultimo accesso 25 maggio 2024.
- Tonin Raffaella, 2021, *Del taller de traducción colectiva a la publicación italiana de la novela gráfica Tutto quello che non dimenticherai mai del tuo Erasmus: el papel de la experiencia directa en la práctica y adquisición de la competencia traductora*, in «Estudios de traducción», 11, 21-32, <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/73668/4564456558241>, ultimo accesso 25 maggio 2024.
- Trapassi Leonarda, 2023, *La propria lingua e la lingua dell'altro: percorsi di traduzione collaborativa in contesti universitari*, in «LTO – Lingue e testi di oggi», 2, 63-75, <https://www.francoesatieditore.com/wp-content/uploads/2024/02/LTO-2-2023.pdf>, ultimo accesso 4 giugno 2024.
- Van Der Linden Sophie, 2016, *Álbum[es]*, Barcelona, Ekaré.





---

## CAPITOLO 8

# I gesti della traduzione e la musica della storia: *Esa cuchara* di Sandra Siemens tradotto in italiano

Marina Maggi - Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

### 1. A modo di introduzione: la memoria della migrazione in un laboratorio di traduzione

Le riflessioni che seguono sono tratte dagli appunti e dalle osservazioni raccolte durante il processo di traduzione collaborativa che ha portato alla versione italiana del racconto contenuto nell'albo illustrato *Esa Cuchara* edito dalla casa editrice argentina Limonero nel 2020. La selezione dell'opera ha dato luogo a uno specifico processo di traduzione che ha visto la collaborazione tra studentesse del Corso di Laurea Magistrale in Specialized Translation dell'Università di Bologna e professioniste argentine sia dell'ambito dell'insegnamento che della traduzione della letteratura italiana, afferenti al Dipartimento di Italianistica dell'Universidad Nacional di Rosario. Il lavoro di traduzione è consistito nell'elaborazione di una prima versione in italiano da parte delle studentesse italiane, che hanno poi presentato una iniziale bozza al gruppo argentino durante l'incontro presenziale tenutosi a settembre del 2023 presso la sede della Fundación Alma Mater dell'Università di Bologna a Buenos Aires nell'ambito delle attività della «Scuola itinerante di traduzione collettiva», ultimo tassello del progetto «Laboratorio di traduzione collettiva tra italiano e spagnolo: memoria, migrazione e integrazione nei testi di letteratura per l'infanzia tra Italia e Argentina»<sup>1</sup>. Durante questo incontro sono state discusse scelte linguistiche specifiche, quali quelle lessicali, costruzioni sintattiche, questioni di registro, varianti idiomatiche, indicazioni fornite dalla grafica dell'albo illustrato, ecc. per poi definire, in modo collegiale, una versione finale della traduzione. Questo dispositivo critico, articolato in un laboratorio collettivo, ha permesso di delimitare e approfondire i seguenti aspetti critici: la polifonia e il riconoscimento dell'alterità come caratteristiche costitutive dell'incarico traduttivo, il legame tra l'illustrazione e la versione tradotta di un testo e la necessità di confrontarsi in modo creativo con la dimensione ritmica, musicale e affettiva della storia da tradurre.

<sup>1</sup> I brani tratti da *Esa cuchara* di Sandra Siemens che verranno citati in questo capitolo sono corredati di traduzione in italiano presente in nota a piè di pagina. La proposta traduttiva è quanto è emerso dai lavori del «Laboratorio di traduzione collettiva».

## 2. Rielaborare un'eredità

*Esa Cuchara* racchiude in sé la scrittura di Sandra Siemens e le illustrazioni di Bea Lozano. La storia che si dipana è leggermente dislocata dai luoghi comuni della cultura argentina, per illuminare l'eredità dell'immigrazione italiana nella memoria familiare e collettiva. In quarta di copertina leggiamo: «¿Qué hace en el cajón de los cubiertos esa cuchara si no se puede usar? Tal vez solo está esperando que una niña cuente su historia» (Siemens, 2020). Appare chiaro che in gioco ci sono gli usi e le narrazioni che mantengono in vita gli oggetti di una cultura. Il racconto inizia con una scena domestica:

Mamá hizo sopa de arroz.

Yo puse la mesa. Los platos hondos, los vasos, las servilletas azules y las cucharas.

Al lado de mi plato puse esa cuchara<sup>2</sup> (Ivi, 1)<sup>3</sup>.

Fin dall'inizio, si percepisce il risplendere dell'oggetto protagonista del racconto, il cucchiaino della «abuela vieja» (Ivi, 18), bisnonna della voce femminile che intesse il racconto in prima persona. In più occasioni, alla bambina verrà impedito di utilizzare quell'oggetto nei suoi giochi. Quel cucchiaino non è un cucchiaino qualsiasi, perché è entrato in Argentina insieme alla sua proprietaria, che lo ha ricevuto come regalo di nozze. Il valore auratico del cimelio di famiglia – che assume una funzione rituale – ne proibisce l'invenzione di nuovi usi. Il cucchiaino rimane silenzioso nel cassetto delle posate: mantiene la vicinanza ai suoi simili, ma si allontana dal suo scopo strumentale. Tuttavia, l'impossibilità di destinare il manufatto a un uso nuovo o definito ostacola anche il discorso della memoria generazionale di cui sarebbe portatore. Il divieto di spostare dal loro posto le cose che condensano simbolicamente un'eredità percepita come propria indica la preoccupazione di mantenere intatte le tracce di chi ci ha preceduto, anche a costo della fossilizzazione dell'esperienza, della sua feticizzazione. Se si potesse coltivare una lezione da *Esa cuchara*, sarebbe che la tradizione si attiva quando la dimensione rituale lascia il posto, distrattamente, al gioco. La profanazione che consente l'oblio del dover-essere delle cose (Agamben, 2018) permette loro di tornare a parlarci, di interrogare nuovamente la nostra vita.

Non è un caso che in una storia che incarna la memoria dell'immigrazione italiana entri in scena un certo cucchiaino, il cui valore simbolico lega il gesto nutritivo al potere ricettivo della concavità. Il cucchiaino non infilza né taglia, ma raccoglie il liquido, lo contiene, senza forzarlo. Ciò che arriva alla nostra bocca grazie alla sottile intelligenza dell'utensile non può essere afferrato o misurato. Quando mangiamo con il cucchiaino, la rassegnazione animale della fame si fonde con la coscienza del movimento infinito della materia. È necessario fissare lo sguardo sull'oggetto, seguire il suo percorso. Il polso può tremare, la goffaggine o un imprevisto possono farci perdere la traiettoria, ciò che è con-

<sup>2</sup> La mamma ha preparato la minestra di riso. Io ho apparecchiato la tavola. I piatti fondi, i bicchieri, i tovaglioli azzurri e i cucchiaini. / Accanto al mio piatto ho messo quel cucchiaino.

<sup>3</sup> Anche se nell'albo illustrato non sono presenti i numeri di pagina, indichiamo la posizione delle citazioni all'interno del libro con la numerazione corrispondente.

tenuto può rapidamente fuoriuscire di nuovo. Il nostro controllo sulle posate è precario, conserva una parte dell'insicurezza tribale della specie. Questo scambio tra sostanza e spirito, tra cibo e contemplazione, ha anche una proiezione sociale, poiché molti dei piatti tradizionali di numerosi paesi hanno un alto contenuto di liquidi: basti pensare alle zuppe e minestre regionali. Per sottolineare questa influenza culturale, il cucchiaino del racconto è l'unico rimasto del servizio di posate che la bisnonna ha portato dalla sua terra. Il cucchiaino è ciò che rimane quando tutto il resto è andato perduto. È il pezzo che è sopravvissuto al tempo, il testimone silenzioso della resistenza di fronte allo sradicamento. È un ricordo felice: un regalo di nozze, una promessa di prosperità – possiamo presumere che sia d'argento. La bambina a stento comprende la sua origine (non il cucchiaino in sé, ma il cucchiaino-reliquia), se non l'avventura che si cela dietro il divieto: «Esa cuchara no» (Siemens, 2020, 3).

La ribellione della prima persona di fronte al mandato della famiglia fa del pronome «esa» (in italiano *quella*) il baluardo di una disputa non dichiarata sul valore di un'eredità. Se per i genitori e la nonna il cucchiaino rappresenta un souvenir nostalgico della distruzione della guerra, per la bambina è un giocattolo speciale, magico nella sua semplicità, capace di scavare buche fertili per i semi di zucca e di produrre una musica incomparabile. L'«esa» del cucchiaino indica la sua sacralizzazione da parte dei genitori e al contempo il desiderio ludico e ricreativo da parte della bambina.

L'ambivalenza del dimostrativo è risultata evidente negli scambi avvenuti nel laboratorio di traduzione collettiva. La versione letterale del titolo in italiano, «Quel cucchiaino», era difficile da pronunciare a causa della ripetizione consonantica. Le parole che, quando vengono affiancate, risultano cacofoniche in una lingua perdono la loro forza semantica. È come se la mancanza di armonia fonica minasse la verosimiglianza della dizione e condannasse ciò che viene così nominato a una vaghezza ontologica. Era quindi necessaria un'alternativa a questo dilemma sonoro. Dopo una serie di proposte, si è deciso di riportare l'oggetto al suo riferimento generazionale: «Il cucchiaino della nonna». La figura della nonna appare in scena prima dell'originale, in un gesto traduttivo che sottolinea il posto simbolico delle nonne nell'immaginario culturale italo-argentino. Allo stesso tempo, il termine italiano *nonna* è familiare alla cultura argentina. La lingua materna – non soggetta, appunto, a istituzionalizzazione, inquieta e duttile nella sua performatività, capace di ricrearsi e propiziare diverse posizioni soggettive – intrattiene con la lingua degli antenati un dialogo ricco di ramificazioni, ambiguità e metafore, che si infila nei legami intergenerazionali. La possibilità di raccontare la nostra storia (la storia dei nostri cari) a partire da modi di dire o espressioni ereditate, ricostruendo un tessuto possibile a partire dagli scarti che abbiamo a portata di mano, una mappa incantata per capire il mondo, è una modalità di sensibilità che accompagna come un segno enunciativo le storie di migrazione.

L'apparizione della *nonna* nel titolo italiano esplicita il filo conduttore implicito della finzione, anticipa un segreto, senza svelarlo del tutto: il mistero che accompagna il sintagma «della nonna» indica che tale possesso sarà l'oggetto della storia. Quello che non sapremo, finché non apriremo l'albo, è come apparirà. La voce dell'antenata, senza arti-

colarsi in affermazioni concrete, sembra essere quella che guida le fantastiche scoperte della narratrice. Come una compagna invisibile, la nonna cesserà gradualmente di essere la garante di un'eredità sicura per diventare una presenza inquieta, una memoria vivente.

In questo senso, la cucina, spazio che l'illustrazione mette in scena nelle soglie del racconto, si configura come l'angolo domestico per eccellenza, dove le donne condividono le loro ricette, le loro confidenze. Dove i bambini ascoltano, come di sfuggita, i segreti che tengono in vita una casa – i segreti non sono ciò che non si dice, bensì ciò che, senza essere esposto nell'enunciazione, guida l'enunciazione prescelta, ma sottovoce: i segreti trovano sempre la loro occasione, il loro *kairos*. La negazione, se varca la soglia del divieto, mette in allerta nei confronti di un desiderio: che il cucchiaino esca dal cassetto, che cambi posto e diventi qualcos'altro, che venga reintegrato nel giardino dei giorni:

Una vez hice un pozo con esa cuchara.

Jaime, el verdulero, me regaló semillas de calabaza.

Me dijo que tenía que plantarlas en cinco pocitos así de hondos y que para el verano iban a nacer mis calabazas.

Había hecho solo dos pocitos cuando llegó mi abuela:

Esa cuchara no es para hacer pozos.

Se la llevé de vuelta al cajón de los cubiertos y, a cambio, me dio una palita verde para que terminara de plantar las tres semillas. Pero no es lo mismo: las palitas no cavan igual.

En verano crecieron dos calabazas. Las que planté con esa cuchara (Ivi, 8-12)<sup>4</sup>.

Per crescere, la vita richiede qualcosa di più di semplici azioni meccaniche. Una buca scavata con una piccola pala non è la stessa cosa di una buca scavata con cura e attenzione. La fertilità femminile è presente come una forza latente, un saper fare che ci precede e ci protegge, in stretto dialogo con la natura, concepita come configurazione materiale di una forma di spiritualità. Cucinare e seminare sono compiti comunitari, legati alla storia della nostra specie e al ciclo delle stagioni, che implicano gesti e ritmi ancestrali. Se approfondiamo questo aspetto, il fruttivendolo Jaime funge da mediatore comunitario, che avvicina i frutti della terra alle nuove generazioni, chiamandole a coltivare il futuro.

Le piante di zucca che prosperano dal raccolto fatto con «quel cucchiaino» crescono con l'insistenza di un miracolo che si dirama. I loro fiori, che non compaiono nel racconto, sono, come sappiamo, gialli e il frutto arancione. Possiamo vedere quest'ultima tinta, seppur attenuata, nell'illustrazione della pagina. La grazia delle zucche è smorzata nella scelta delle sfumature di colore di Bea Lozano che ricorre ai toni del seppia. Una costante descrittiva evidenziata dal lavoro di chi traduce è proprio l'uso del colore nel racconto. Così, nel primo frammento già citato, apprendiamo che i tovaglioli sono azzurri e la pa-

<sup>4</sup> Una volta ho scavato la terra con quel cucchiaino. / Jaime, il fruttivendolo, mi aveva regalato dei semi di zucca. / Mi aveva detto di piantarli in cinque piccole buche abbastanza profonde e che le mie zucche sarebbero nate entro l'estate. / Avevo scavato solo due buche quando è arrivata mia nonna: / – Quel cucchiaino non si usa per scavare la terra. / L'ha rimesso nel cassetto delle posate e, al suo posto, mi ha dato una paletta verde per finire di piantare gli ultimi tre semi. Ma non è la stessa cosa: con le palette non si scava allo stesso modo. / In estate sono cresciute due zucche. Quelle che avevo piantato con quel cucchiaino.

letta che viene data alla bambina è verde. L'illustrazione, tuttavia, non si attiene ai colori citati, ma si dispiega nei toni del rosso, del celeste e del grigio, ammorbiditi da una patina seppia. L'illustratrice Sofia Puig, presente durante i lavori del laboratorio, è intervenuta opportunamente per spiegare che, dato che il seppia omogeneizza i colori e offre una visione pacata del mondo, il costante riferimento al passato viene messo in scena nell'illustrazione giocando con questa gamma, senza bisogno di prestare attenzione ai riferimenti concreti del testo.

In *Diapsálmata* Soren Kierkegaard illustra il contrappunto tra vivacità e attenuazione che si gioca nei colori della memoria. Il narratore del frammento in questione evoca i colori con cui dipingeva nell'infanzia e medita sul «verde giallastro chiaro» del cappotto di un mendicante che incontra per strada:

¿No es una lástima que tales mezclas cromáticas, que todavía me es muy grato recordar, no se encuentren ya en la vida? Todo el mundo las encuentra llamativas, extravagantes, sólo aplicables a las baratijas nuremburguesas. (...) ¡Ese tinte que la vida tenía entonces acaba siendo demasiado intenso para nuestra esmerada retina, demasiado llamativo! (1977, 48-49)<sup>5</sup>.

La citazione contrappone la vivacità delle tinte che accendono il ricordo dell'infanzia alla «retina attenta» con cui siamo abituati a guardare il mondo. Se seguiamo questa riflessione, l'inclinazione verso il seppia della tavolozza di Lozano funzionerebbe strategicamente come allusione cromatica, in modo tale che la lettura rimandi alla temporalità passata e rievochi creativamente la potenza dei colori. Questo caso sottolinea l'importanza di considerare l'albo come un manufatto iconico-testuale, in cui la materialità – sia quella della stampa che quella del supporto – è intrinseca all'intelligibilità della storia. Tradurre un albo illustrato prestando attenzione all'illustrazione non è la stessa cosa che farlo senza questo esercizio: l'osservazione del dettaglio, il *punctum* grafico, si sposta verso il testo, proiettando su di esso nuove domande. Un altro caso che ha attirato la nostra attenzione è stata la scoperta di un filo conduttore significativo che lega la figura del cucchiaino a quella del cane: «Esa cuchara nos va siguiendo como un perro que quiere un hueso»<sup>6</sup> (Siemens, 2020, 23). Così come il titolo italiano anticipa la figura della nonna rispetto alla versione spagnola, Bea Lozano anticipa indirettamente la comparsa di questo confronto, attraverso l'inserimento del cane nelle pagine precedenti.

Questa analogia dice molto sui modi in cui l'eredità viene presentata. Più che come un patrimonio preconstituito, ci giunge come una patina appena percettibile che ricopre foto, mobili, stoviglie, come un accento speciale della voce, il suggerimento rarefatto di un silenzio. Il dono che ci viene lasciato in eredità accompagna i nostri passi con una carpietà misteriosa, espressiva ma non articolata. Ma qual è questo osso? Che cosa ci

<sup>5</sup> «Non è un peccato che tali mescolanze cromatiche, che mi fa ancora molto piacere ricordare, non si trovino più nella vita? Tutti le trovano sgargianti, stravaganti, applicabili solo ai ninnoli di Norimberga (...) Quella colorazione che la vita aveva allora finisce per essere troppo intensa per la nostra retina attenta, troppo sgargiante!» (traduzione nostra).

<sup>6</sup> Quel cucchiaino ci segue come un cane che vuole un osso.

chiede quello che ci appare come un'eredità? Come gli occhi degli animali che ci seguono, la speranza nel riscatto del passato è ostinata e insondabile. Che cosa fa la traduzione di questa espressività insistente, significante ma non rappresentata?

### 3. La musica nella traduzione

Henri Meschonnic (2007) afferma che nel ritmo di ogni atto poetico è in gioco l'invenzione di un significato singolare, che a sua volta incarna un modo di vivere. È nella prosodia, nelle risonanze e nelle associazioni foniche di un testo che si trovano la sua potenza letteraria e la proposta di un'etica esistenziale. La musica, che resiste all'assoggettamento della ragione strumentale – anche se può, nelle mani del potere, sedurre bestialmente – appare nel racconto come un altro degli usi proibiti, questa volta da parte del padre:

Sé tocar la canción del ratón llorón.

La toco con una olla y esa cuchara.

—No —dijo papá.

—¿Por qué?

—Buscá otra cuchara.

—Las otras cucharas no suenan igual.

—Esa cuchara no es para hacer música.

Y la guardó otra vez en el cajón (Siemens, 2020, 13-14)<sup>7</sup>.

Il *no* senza echi del padre interrompe la sperimentazione musicale, fa appello all'identità nominativa («tutti i cucchiari sono uguali per il gioco»), riconosce solo l'investitura sacra dello strumento. Anche in questo caso, il dimostrativo «esa» del cucchiario non allude alla sua singolarità, ma alla necessità di mantenere la sua distanza rituale. Se per la norma familiare quella reliquia porta con sé la memoria di un possesso, per la zona del gioco, profana e profanatrice, il cucchiario è capace di fare una musica diversa, in cui i topi piangono. Il gioco allitterativo tra «ratón» (*topo* in italiano) e «llorón» (*piagnucolone*) mostra l'esplorazione dell'ascolto infantile. Qui non c'è un significante che sedimenta, ma piuttosto un intreccio di suoni che dà luogo all'invenzione di figure in movimento, animali dotati di sensibilità, che tuttavia insistono nell'alludere all'umano attraverso l'assunzione dei loro gesti. La versione spagnola enfatizza la miniatura, che contrasta con la desinenza «-ón», la cui apertura vocalica suggerisce una certa dilatazione spaziale della costruzione. La traduzione italiana propone di ripristinare la rima all'interno del sintagma nominale, ma scegliendo «il leone» come nucleo, definito come «piagnone» o «buffone». Colpisce il fatto che l'aggettivazione oscilla tra il pianto e il riso: questa polarizzazione rivela l'immaginario circense su cui si basa l'immagine originale del testo. In questo qua-

<sup>7</sup> So suonare la canzone del leone piagnone. / La suono con una pentola e con quel cucchiario. / –No – ha detto papà. / –Perché? / –Trova un altro cucchiario. / –Gli altri cucchiari non fanno lo stesso suono. / –Quel cucchiario non si usa per battere il tempo. / E l'ha rimesso di nuovo nel cassetto.

dro, l'acrobazia dell'umorismo consiste nel saltare dalla tristezza alla gioia, senza annullare l'ambivalenza della rappresentazione. Il topo che piange è capace di far sorridere il pubblico battendo il tempo su una semplice latta, allo stesso modo del leone con tratti clowneschi, il leone buffone. Entrambi strizzano l'occhio a un altro mondo possibile, in cui l'animale viene umanizzato per promuovere uno sfasamento tonale, associato alla leggerezza e alla libertà della danza.

Un'altra delle istanze musicali del racconto, verso la fine, rinvia al suono della conchiglia:

Mi abuela dice que esa cuchara está llena de historias.  
 Pienso en un caracol que adentro tiene el ruido del mar.  
 Me la pongo en la oreja, pero no habla.  
 Por ahora, se calla la boca (Ivi, 17-18)<sup>8</sup>.

La struttura labirintica della conchiglia conserva l'aria al suo interno, il cui suono evoca le onde. Il cucchiaino non racconta ancora la sua storia, ma ne fa tesoro, nello stesso modo in cui il guscio conserva il suono del mare: non è un disco, una registrazione mimetica, ma un'analogia istantanea, favorita dalla contiguità – tra la conchiglia e la spiaggia, tra l'utensile e la storia migratoria. Paradossalmente, solo gli esercizi performativi della bambina permettono al cucchiaino di apparire come mediatore di una storia. Altrimenti non suonerebbe nessuna musica né si aprirebbe a nuove possibilità di esistenza. Seguendo questa disposizione ludica, la traduzione è portata a inventare un discorso infantile grazioso e leggero, aperto alle possibilità melodiche e ritmiche della storia. «Quiero que me hable para escucharle la voz y para que nos pongamos de acuerdo. / Quiero saber qué vamos a hacer cuando esa cuchara sea mi cuchara. / Antes de guardarla en el cajón, le digo un secreto» (Ivi, 28)<sup>9</sup>.

L'antica voce dei nostri antenati arriva fino a noi come la musica lontana del mare. Il vento della storia è catturato nell'umiltà della conchiglia. Affinché il silenzio sia rotto o la musica sia dipanata – affinché alcune parole cadano sulla terra e fioriscano – è necessario fare appello agli eventi. Il segreto infantile non ha le credenziali della verità o della serietà; circola come la moneta di latta della poesia, malleabile e agile come la brezza, dolce e a volte avventato, come i torrenti di montagna. Non c'è mareggiata o tempesta: parole che schizzano nel mondo, che saltano nel linguaggio. A metà tra stupidità e terrore, tra amore e inganno, sono concepite nei mormorii dei bambini. Queste cose che ci vengono dette o raccontate sottovoce sono il sottofondo del linguaggio, la sua giungla favolosa. La protagonista riporta il cucchiaino nel suo mausoleo ordinario. Ma la memoria non è mai sottochiave, bensì nuda, appannata dall'opacità dell'abitudine costitutiva e dalla tragica letargia. Per raccontare la nostra storia e tradurla ci basta, come la penna di Siemens, la sagacia dell'innocenza.

<sup>8</sup> Mia nonna dice che quel cucchiaino è pieno di storie. / Penso ad una conchiglia con il rumore del mare dentro. / La appoggio all'orecchio, ma non parla. / Per ora, sta zitta.

<sup>9</sup> Voglio che mi parli per sentire la sua voce e per metterci d'accordo. / Voglio sapere cosa faremo quando quel cucchiaino sarà mio. / Prima di metterlo nel cassetto, gli confido un segreto.

Il 20 settembre del 2023, *Esa cuchara* è stata presentata presso la libreria Oliva della città di Rosario, con un dialogo tra la poeta e filosofa Belén Campero e l'autrice dell'albo. Alla fine della conversazione una delle traduttrici italiane, Sara Giacomelli, ha letto la traduzione integrale del racconto di Siemens. Nel corso dell'incontro, la messa in scena della voce ha fatto emergere nuovi significati e affetti legati alla storia. Se quest'ultima favorisce il recupero della memoria familiare, la traduzione ha funzionato come un secondo momento di attualizzazione di questa eredità. La lettura condivisa ha messo in mostra il gesto di ospitalità che prevede il recupero di frammenti genealogici in un'altra lingua. Ciò che il cucchiaino simboleggia, l'origine sempre latente di uno spostamento, viene riconfigurato nella lingua degli antenati.

Lungi dal rappresentare la chiusura di un ciclo, tornare alla lingua «di partenza» significa sentire la mancanza della storia in spagnolo, senza tuttavia restituirla a una patria stabile. Mettendo il corpo nell'atto della voce, durante la presentazione, la traduzione asurge ad atto performativo, che porta al presente il gesto *interpellativo* della protagonista nei confronti del cucchiaino. Se il gioco della bambina dissacra il valore culturale dell'oggetto e gli trova nuove designazioni, la traduzione porta in superficie la vocazione multilingue di un racconto che dispiega l'irriverente esplorazione della memoria. Possiamo appropriarci di ciò che i nostri antenati ci hanno lasciato solo attraverso la costruzione di dispositivi improvvisati, capaci di dislocare la serietà e la malinconia che le storie e gli oggetti recano con sé. La lettura in italiano ha funzionato, quindi, come un azzardo ludico e affettivo, che ha richiamato l'immaginazione e la partecipazione attiva del pubblico.

La versione letta ad alta voce è il risultato di un processo di traduzione collettiva, per cui ciò che si è ascoltato è l'armonizzazione di una sorta di concerto polifonico di scelte e discussioni traduttive. Sebbene le decisioni o le questioni cruciali emerse durante il lavoro di gruppo non siano state riportate, l'inflessione tonale del racconto e la sua plasticità, in termini lessicali e sintattici, erano indicativi di questa dimensione plurale e collaborativa. Se così non fosse stato, l'esercizio stesso di condividere la versione nella presentazione non avrebbe avuto senso: nessun traduttore individuale avrebbe dato la propria voce alla versione prodotta. Sara Giacomelli ha incarnato, con la sua lettura, l'insieme di voci che si sono intrecciate nel progetto.

Il pubblico ha assunto un ruolo attivo e partecipativo in questa messa in scena della storia. Dopo la lettura, è proseguita la conversazione, alla quale hanno partecipato alcuni dei presenti. Visibilmente commossa, l'autrice ha ringraziato per il dono della traduzione, un gesto che ha rimesso in moto la memoria della storia.

Ciò che fa riflettere in una traduzione è proprio la necessità che un testo circoli, raggiunga nuovi luoghi, tocchi i suoni di altre lingue. Il gesto di condividere la storia in italiano durante la presentazione ha permesso di aprire nuovi orizzonti alla questione dei nostri antenati, basandosi sulla sperimentazione di questo gioco di forze che Bárbara Cassin chiama la «*inteligencia de la diferencia entre lenguas*» (2019, 32). Questa intelligenza ci insegna, in primo luogo, che si parla *una* lingua, e non *la* lingua, eliminando il presupposto dell'universale linguistico, alla ricerca del ritrovamento del «*cuerpo de las lenguas*» (Ivi, 54), della sua costituzione poetica.



Tradurre è un modo per tessere nuovi presenti, trasformando gli spostamenti, i vuoti o le perdite del passato in un'opportunità per ricreare la storia. La voce porta la versione del racconto nel presente, lo teatralizza, lo rende *altro*. Il pubblico argentino, ascoltando la storia di *Esa cuchara* in italiano, ha forse percepito la stranezza di chi, mettendo piede per la prima volta nel nostro Paese, doveva raccontare da dove veniva, chi era, oltre a porsi al servizio delle richieste della terra in cui arrivava, con le sue coordinate e le sue istanze.

La fine della storia condivisa in italiano ha agito come l'esecuzione ritmica e tonale di un segreto trasmesso sottovoce, ad indicare l'origine linguistica e culturale del cucchiaino ereditato. Come per scuotere la trama, per smuovere la sua sostanza discorsiva, la voce fuori campo ha trasmesso al pubblico il patto tra la bambina e il cucchiaino: «Voglio che mi parli per sentire la sua voce e per metterci d'accordo. / Voglio sapere cosa faremo quando quel cucchiaino sarà mio. / Prima di metterlo nel cassetto, gli confido un segreto». Secondo la filosofa e psicoanalista Anne Dufourmantelle, il segreto «non è, nella sua assenza, afferrabile», e al contempo è «il nocciolo inseparabile del divenire d' un essere, la sua motricità interna [...]. È segreto quello che si rende segreto a se stesso» (2024, 30, traduzione nostra). Non sappiamo cosa abbia detto la bambina al cucchiaino, ma il verbo italiano «confidare» (l'espressione originale è «le digo un secreto») sottolinea la complicità tra la nuova generazione e il passato migratorio. Lì, in quel discorso che non può essere sostituito, la storia è sospesa. E in quella sospensione che suggella la magica coniugazione tra parola e avventura, la traduzione, passo dopo passo, si fa strada: ciò che non si può dire, eppure non cessa di cominciare, è il frutto segreto che ha alimentato il lavoro collaborativo del nostro laboratorio.

## Bibliografia

- Agamben Giorgio, 2018, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, Tr. dall'italiano di Silvio Mattoni.
- Cassin Bárbara, 2019, *Elogio de la traducción. Complicar el universal*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, Tr. dal francese di Irene Agoff.
- Dufourmantelle Anne, 2024, *Defensa del secreto*, Buenos Aires, Nocturna Editora, Tr. dal francese di Julieta Sbdar Kaplan.
- Kierkegaard Sören, 1977, *Diapsálmata*, Buenos Aires, Aguilar, Tr. dal danese di Javier Armada.
- Meschonnic Henri, 2007, *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol-Izquierdo Editores. Tr. dal francese di Hugo Savino.
- Siemens Sandra, 2020, *Esa cuchara*, Buenos Aires, Limonero.



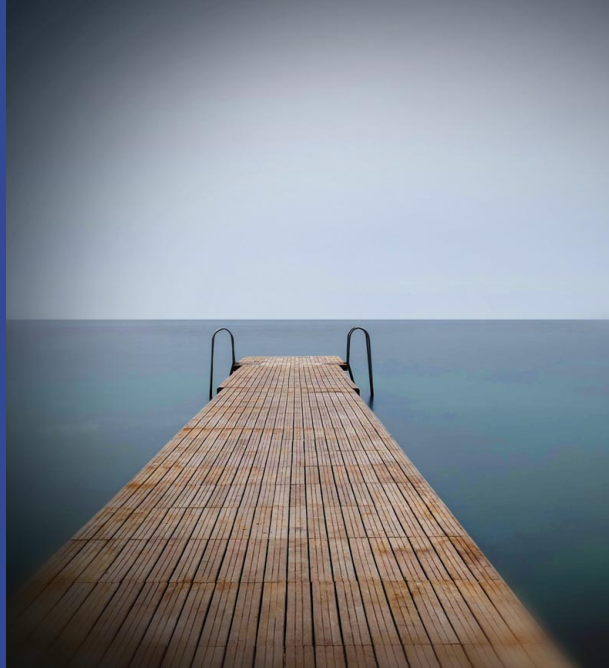


## CONTESTILINGUISTICI

- Toshiaki Takeshita, *Nihon-JP. Insegnamento della lingua giapponese e studi giapponesi: didattica e nuove tecnologie*.
- Richard Rice, *First Steps. Ideas and Activities for the Teaching of English in Italian Primary Schools*.
- Carmen Solsona Martínez, *La traducción como herramienta. Español para itálofonos*.
- Juan C. Barbero, Felisa Bermejo, Félix San Vicente, *Contrastiva. Grammatica della lingua spagnola. Spagnolo-Italiano*.
- Discurso de género y didáctica. Relato de una inquietud*, Félix San Vicente, María Luisa Calero Vaquera (Eds.).
- Toshiaki Takeshita, *Il Giappone e la sua civiltà: pro lo storico. Per un apprendimento simultaneo di lingua e cultura*.
- Mariachiara Russo, *Interpretare lo spagnolo. L'effetto delle dissimmetrie morfosintattiche nella simultanea*.
- Amalia Amato, *L'interprete nel contesto medico*.
- GREIT *Gramática de referencia de español para itálofonos. I. Sonidos, grafías y clases de palabras*, Félix San Vicente (Dir. y Coord.), Hugo E. Lombardini, Felisa Bermejo Calleja, José J. Gómez Asencio (Eds.).
- Francesco Vitucci, *La didattica del giapponese attraverso la rete. Teoria e pratica glottodidattica degli audiovisivi*.
- GREIT *Gramática de referencia de español para itálofonos; II. Verbo: morfología, sintaxis y semántica*, Félix San Vicente (Dir. y Coord.), Hugo E. Lombardini, María Enriqueta Pérez Vázquez, Florencio del Barrio de la Rosa (Eds.).
- Leonardo Paganelli, *Grammatica greca contemporanea*.
- Dispositivi formativi e modalità ibride per l'apprendimento linguistico*, a cura di Cristiana Cervini, Anabel C. Valdiviezo V.
- GREIT *Gramática de referencia de español para itálofonos. III. Oración, discurso, léxico*, Félix San Vicente (Dir. y Coord.), Carmen Castillo Peña, Ana Lourdes de Hériz, Hugo E. Lombardini (Eds.).
- Ideolex. Estudios de lexicografía e ideología*, Félix San Vicente, Cecilio Garriga, Hugo E. Lombardini (Coords.).
- Francesco Vitucci, *Ciak! Si sottotitola. Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese*.
- Toshiaki Takeshita, *La lingua giapponese nell'università italiana*.
- Hugo E. Lombardini, *Gramáticas de español para itálofonos (1801-1875). Catálogo crítico y estudio*.
- Juan C. Barbero, Félix San Vicente, *Quaderni di esercizi della lingua spagnola. Con proposte audio per la fonetica e chiavi delle soluzioni*.
- Anabela Cristina Costa Da Silva Ferreira, *De Portugal, em Português. Curso di livello iniziale e intermedio della lingua portoghese (A1-B2) redatto secondo il Nuovo Accordo Ortografico*.
- Hugo E. Lombardini, *Gramáticas de español para itálofonos (1876-1900). Catálogo crítico y estudio*.
- Juan C. Barbero, Felisa Bermejo, Félix San Vicente, *Contrastiva. Grammatica della lingua spagnola* (III edizione).
- Anabela Ferreira, Giulia Fornasari, *Exercícios de português na cozinha de Pellegrino Artusi*.
- María J. Valero Gisbert, *La Audiodescripción de la imagen a la palabra. Traducción intersemiótica de un texto multimodal*.
- Nuria Pérez Vicente, *Traducción en contexto. Análisis crítico de traducciones literarias (español / italiano)*.
- Larisa Poutsileva, *Parliamo russo. Fonetica pratica con esercizi*.
- Félix San Vicente, Gloria Bazzocchi (coordinación y edición), *LETI. Lengua española para traducir e interpretar*.
- Natalia Peñín Fernández, *Catálogo analítico crítico de la lexicografía italoespañola*.
- Raffaella Picello, *Gateways to Arts Management*.
- Michela Bertozzi, *L'anglicismo in interpretazione simultanea dall'italiano allo spagnolo*.



CONTESTILINGUISTICI



## Tradurre per il giovane pubblico

Tra le sfide della traduzione ed edizione di testi per il giovane pubblico vi sono aspetti sui quali questo volume si interroga, come la rilevanza della componente multimodale e artistica in manufatti complessi (gli albi illustrati o i graphic novel), l'incontro e il confronto tra culture diverse in una letteratura che vuole essere plurale, la necessità di promuovere una produzione editoriale priva di stereotipi, inclusiva e attenta alle varie identità di genere anche nella prassi traduttiva, le dinamiche collaborative lungo i vari passaggi della filiera editoriale e, infine, l'interdisciplinarietà che caratterizza, non solo le storie narrate, ma anche l'approccio ermeneutico, filosofico e imprenditoriale di chi li traduce o li pubblica.

Il libro offre un ventaglio di possibilità per impiegare l'edizione di testi per i giovani e per l'infanzia sia nella formazione alla traduzione, sia come metodo di osservazione e analisi critica dell'attuale produzione in contesti editoriali di varia natura.

**Raffaella Tonin** è professoressa associata in Lingua e Traduzione Spagnola presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna (campus di Forlì). Dottore di ricerca in linguistica delle lingue moderne presso l'Università di Pisa e traduttrice di formazione presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna. È autrice di due monografie e di numerosi saggi in volumi e riviste nazionali e internazionali sulla traduzione della narrativa illustrata per il giovane pubblico, la storia della traduzione, la sottotitolazione e la linguistica di contatto.

**Rafael Lozano Miralles** è professore ordinario di Letteratura Spagnola presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna (campus di Forlì). Filologo di formazione presso l'Università Complutense di Madrid e presso l'Università di Bologna si è occupato del racconto romantico, del teatro neoclassico e romantico, del primo Federico García Lorca e della sua produzione giovanile. Ha svolto ricerche pionieristiche nell'ambito dell'informatica applicata all'analisi dei testi letterari. È membro dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna.

**Marina Maggi** ha un dottorato di ricerca in Letteratura e Studi critici e un master in Letteratura argentina, presso l'Universidad Nacional di Rosario (UNR). La sua attività di ricerca si svolge presso l'IECH – Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (Istituto per gli Studi Critici nelle Discipline Umanistiche) della UNR e il CONICET – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Consiglio Nazionale per la Ricerca Scientifica e Tecnica). Svolge attività docente presso il Dipartimento di Italianistica ed il Laboratorio di Scrittura Creativa all'interno del corso di Laurea in Management Culturale di questa stessa università. Nel campo della traduzione, si dedica soprattutto alla poesia italiana contemporanea.

ISBN 978-88-491-5805-2



9 788849 158052

€ 27,00

www.clueb.it