

**Ritradurre la letteratura per ragazzi**  
**Giornate di studio sulla ritraduzione - Terza edizione**

5-7 dicembre 2023  
Università degli studi di Trento

**Abstract degli interventi**

**Angela Albanese, *Trattenimento de' peccerille?* Riscritture e triduzioni delle fiabe di Basile**

*Lo Cunto de li cunti, ovvero lo trattenimento de' peccerille* è riconosciuto come prima raccolta di fiabe letterarie in occidente e testo fondativo del genere fiabesco. Il sottotitolo, *trattenimento de' peccerille*, mette però in luce un aspetto dell'opera che ne accomuna il singolare destino a quello di molti altri testi che, nel corso dei secoli, hanno trovato destinatari diversi da quelli per cui erano stati originariamente concepiti. Si pensi ai *Gulliver's Travels* che, apparsi come libro di satira sociale, sono letti oggi soprattutto come un libro di letteratura per ragazzi. Il *Cunto* nasce dichiaratamente, nelle intenzioni del suo sottotitolo, come passatempo per i bambini, ma il sospetto è che non sia così, come già tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 alcuni illustri estimatori di Basile avevano confermato. Fra questi, Vittorio Imbriani, per il quale sebbene gli argomenti fossero "tolti dalle fiabe infantili, [...] non è scritto né pe' bimbi né pel volgo". E con lui Croce, primo autorevole traduttore di Basile e vero artefice della sua fortuna. E allora perché quel sottotitolo? Il *Cunto* è un esempio clamoroso dei modi in cui la sopravvivenza nel tempo e nello spazio di un'opera, divenuta persino un modello di genere, possa avvenire solo a patto di un suo fraintendimento. È ciò che si tenterà di approfondire attraverso alcuni esempi di sue riscritture e "triduzioni".

**Luca Baruffa, *Le Deutsche Sagen* e la riscoperta di un tesoro dimenticato: (ri)tradurre le leggende dei fratelli Grimm in ottica ecocritica**

Custodi 'popolari' del patrimonio immateriale germanico, le *Deutsche Sagen* ("Leggende tedesche", 1816-1818) dei fratelli Grimm rappresentano, oggi come allora, un tesoro inestimabile nella storia della letteratura e della cultura europea. Ciononostante, col tempo furono gradualmente trascurate a favore dei *Kinder- und Hausmärchen* ("Fiabe del focolare", prima ed. 1812-1815), tanto che, a testimonianza di ciò, non vennero mai tradotte fino al 1981, quando Donald Ward ne curò la prima edizione integrale in lingua inglese. Solo di recente, inoltre, alcune leggende sono state tradotte in italiano per Macchione editore (2014), il cui adattamento narrativo, tuttavia, le ha private del loro valore fondamentale storico, culturale e politico. Attraverso un approccio metodologico che prende le mosse dall'ecocritica letteraria e dagli studi sull'"eco-traduzione", il presente contributo si pone l'obiettivo di ricontestualizzare la raccolta e di illustrarne le opportunità di realizzazione nell'ambito della letteratura per ragazzi.

### **Silvia Bonaverò, Le traduzioni di *Cendrillon*: bontà, Provvidenza, sorci e Lucifero**

L'intervento verte su tre traduzioni italiane della fiaba francese *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*, redatta da Charles Perrault e pubblicata in *Histoires ou Contes du temps passé* (1627), così come sull'adattamento per il grande schermo, firmato Walt Disney e datato 1950. Riprese dalla tradizione orale, le fiabe di Perrault possiedono uno scopo ludico, non tralasciando, però, una delle caratteristiche fondamentali del genere: la morale. Ricca di giochi di parole, locuzioni tipiche del francese seicentesco e acuti espedienti linguistici, la fiaba *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* è gestita diversamente dai vari traduttori. Nell'analisi verranno prese in considerazione la traduzione di Carlo Collodi del 1876, di Elena Giolitti nella riedizione con nota introduttiva di Italo Calvino del 1974 e la più recente, a cura di Ida Porfido, del 2002. Inoltre, si cercherà di analizzare alcuni aspetti testuali che sono stati tralasciati o, contrariamente, aggiunti nell'adattamento cinematografico. Di grande aiuto saranno gli elementi testuali e paratestuali che accompagnano le raccolte. Si ricorrerà anche allo studio di alcuni glossari e dizionari per comprendere il mutamento diacronico delle scelte linguistiche. Per quanto riguarda l'adattamento cinematografico, di grande importanza sarà il lavoro condotto da Carmélie Jacob circa la visione disneyana dei classici per l'infanzia. Grazie allo studio sui testi e sulle immagini, si cercherà, dunque, di spiegare i - possibili - motivi delle decisioni traduttive, spesso guidate dal contesto storico-sociale del momento di apparizione.

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

Tra i grandi assenti della letteratura russa per l'infanzia in lingua italiana spiccano i due grandi classici della poesia per l'infanzia: Samuil Maršak e Kornej Čukovskij. Se il primo aspetta ancora di trovare fortuna in Italia, nel 2021, a distanza di pochi mesi, sono uscite due traduzioni del capolavoro di Kornej Čukovskij, *Krokodil*. Il presente intervento si concentra sul confronto con il testo di partenza e sulle strategie messe in atto dalle due traduttrici e per sottolineare le marcate differenze nei progetti traduttivi, tenendo conto del diverso orizzonte editoriale e della collocazione dei due testi nel panorama della letteratura per l'infanzia tradotta in italiano.

### **Chiara Denti e Valeria Illuminati, Ritradurre Gianni Rodari. Il viaggio della Freccia Azzurra in Francia e in Spagna**

Pubblicato inizialmente nel 1954 con il titolo *Il viaggio della Freccia Azzurra*, il racconto breve di Gianni Rodari esce, dieci anni dopo, per Editori Riuniti in una versione rivista con il titolo definitivo *La Freccia Azzurra*. Il racconto, senza dubbio uno dei testi più marcati ideologicamente della produzione rodariana, conosce molte ristampe in Italia ed è tradotto in numerose lingue. Dapprima importato in Unione Sovietica – dove l'opera di Rodari riscuote fin da subito uno straordinario successo – *La Freccia Azzurra* raggiunge, a partire dagli anni Settanta, anche i paesi occidentali e più recentemente è stato oggetto di ritraduzione. Oltralpe, infatti, *La Freccia Azzurra* esce una prima volta nel 1977, nella storica collana “Bibliothèque rose” di Hachette nella traduzione di Anne Bernard; in seguito, nel 2012, la casa editrice svizzera La Joie de lire ne propone una nuova versione firmata da Olivier Favier. Il libro ha un destino del tutto identico in Spagna, dove le due traduzioni escono a distanza di venticinque anni. La prima versione di Angelina Gatell viene pubblicata dalla casa editrice La Galera nel 1986, mentre la ritraduzione di Eulalia Zamarrón Portús esce nel 2011 per le Ediciones del

Laberinto. Dopo aver descritto il contesto di ricezione dell'opera di Rodari e, più in particolare, il percorso traduttivo e editoriale della Freccia Azzurra nell'area francofona e spagnola, l'intervento intende interrogare le ragioni e gli obiettivi dell'operazione di ritraduzione. Lo studio dei testi tradotti, che prenderà in esame vari aspetti, come la restituzione della dimensione culturale, le manipolazioni, i fenomeni di censura, permetterà non solo di seguire l'evoluzione dell'approccio traduttivo in relazione al mutato contesto di produzione e ricezione, ma anche di elaborare alcune ipotesi relative al progetto editoriale e culturale di ritraduzione. Si tratterà di verificare se la necessità di tradurre nuovamente il racconto rodariano muova solo ed esclusivamente dalla volontà di rimediare a una prima versione giudicata "défaillante", come vuole l'ipotesi bermaniana. Proveremo dunque a considerare la ritraduzione al di là di una prospettiva lineare e teleologica, che intende ogni ritraduzione come intrinsecamente sourcière, più vicina al testo di partenza e, dunque, "migliore" rispetto alla versione precedente, collocandola nel contesto editoriale contemporaneo.

### **Simone Di Blasio e Eleonora Gallitelli, *Alice in Wonderland* attraverso lo specchio delle traduzioni: un'analisi delle versioni verbo-visuali italiane dell'opera di Carroll**

La storia delle traduzioni italiane di *Alice's Adventures in Wonderland* comincia a Londra con Teodorico Pietrocola Rossetti, cugino del più noto Gabriele, e prosegue per centocinquant'anni fino alla polimorfica ricchezza delle decine di traduzioni oggi esistenti. Si condurrà un'analisi parallela delle versioni verbo-visuali dell'opera, di come è stata tradotta non solo la sua componente testuale, ma anche quella iconografica, dacché il manoscritto originale conteneva già illustrazioni dello stesso Lewis Carroll e la prima edizione immagini di John Tenniel. L'analisi sarà inter- e intralinguistica nel confrontare le ritraduzioni in lingua italiana e intersemiotica nelle riscritture grafiche, muovendoci all'interno di quel rigoglioso campo della letteratura per ragazzi, capace d'integrare sapientemente cultura letteraria e visuale. Ripercorrendo la meravigliosa storia delle trasfigurazioni italiane di Alice, si getterà luce sul rapporto del testo con i suoi pubblici (bambino prima, bambino e adulto poi, quando non ipercolto), con i suoi traduttori testuali (dal predicatore Rossetti alla sperimentatrice Milli Graffi, dalla "melensa" Emma Cagli al nabokoviano Oreste Del Buono, dall'"ortodosso" Masolino d'Amico al sovversivo Aldo Busi) e i suoi "traduttori visuali" (dal primo illustratore italiano Riccardo Salvadori, a figure più marginali come Angela Motti o notissime come Libico Maraja, fino a Jacovitti, Luzzati e alla recente Possentini). Partendo da testi, paratesti, illustrazioni, reggeremo lo specchio del caleidoscopico mondo di Alice in Italia, e attraverso la lente convessa – benché smussata dall'attrito tra due lingue – di *puns* e filastrocche ricostruiremo le grammatiche della fantasia dei carrolliani del nostro Paese, concentrando lo sguardo sullo scarto tra nonsense e morale, sul grado di esplicitazione (attraverso le note) e sui differenti livelli d'interpretazione (psicanalitica, stilistica, culturale, letteraria, scientifico-matematica, massmediologica...). Attraverso questo viaggio nella creatività di traduttori e illustratori cercheremo di capire come si sia evoluto (o involuto) nella cultura letterario-visuale italiana il personaggio di Alice, considerando ulteriori rimediamenti, tra cui il cartoon Disney e la sua influenza sull'immaginario, il libero adattamento zoomorfo di Geronimo Stilton del 2010, o la filastrocca di Lella Costa in cui Alice "è tutte noi, / è se stessa, / è nessuna".

### **Marina Karam, Popolare ma non per tutti: il problema dei registri linguistici nei romanzi per ragazzi di Hector Malot**

Hector Malot (1830-1907) è stato ai suoi tempi uno scrittore «popolare» non solo perché le sue numerose opere godevano di un consistente successo di vendita – e una, *Sans famille* (1878), ha addirittura trascorso generi e steccati impiantandosi con forza nella memoria collettiva – ma anche e soprattutto perché era al popolo che lui stesso dichiarava esplicitamente di rivolgersi, convinto che la funzione sociale di uno scrittore non potesse rinunciare all’aspetto educativo dei lettori.

La clamorosa diffusione mondiale di *Sans famille* ha prodotto in quasi 150 anni un’enorme quantità di traduzioni dal francese, per non parlare degli adattamenti cinematografici, televisivi, radiofonici, fumettistici. Meno noto – ma non meno importante – è *En famille* (1893), scritto per la figlia che da sempre desiderava un romanzo con una protagonista femminile.

Nel corso del 1800 la Francia, come il resto del mondo, viveva un grande cambiamento rappresentato dalla Rivoluzione Industriale che portò non solo a uno sviluppo tecnologico ma anche a rilevanti mutazioni nel tessuto sociale e culturale. Ed è in questo quadro storico che si inserisce Hector Malot che, seguendo l’esempio di influenti scrittori realisti come Balzac, cerca di rappresentare al meglio la sua epoca attraverso i propri romanzi e la scelta di personaggi e ambienti specifici. Possiamo definirlo “fotografo della realtà” in quanto riesce a fare descrizioni minuziose attraverso spiegazioni molto dettagliate degli argomenti trattati.

Le opere di Malot contengono componenti formative che promuovono la crescita personale, l’empatia e la comprensione morale. Allo stesso tempo, esplorano le questioni sociali dell’epoca, come la povertà e l’ingiustizia sociale, e promuovono la solidarietà tra le persone di diverse estrazioni sociali.

Va anche ricordato che sia in *Senza famiglia* sia in *In famiglia* ricorre il mito dell’orfanello abbandonato: Remi e Perrine sono entrambi orfani. I bambini possono anche provenire da ambienti ricchi ma l’abbandono li costringe a una vita di stenti, con esperienze che permettono loro di cavarsela nella vita e di conoscere il mondo. Questi due romanzi possono essere inseriti nel genere letterario dei romanzi di formazione che attraverso le emozioni, le passioni, i dolori e le continue scoperte, raccontano l’evoluzione del protagonista verso la maturazione e l’età adulta.

La funzione educativa di cui si riteneva investito spinge Malot a non “fare sconti” ai suoi lettori, giovani o adulti che fossero. Mai, nei suoi romanzi per ragazzi, egli ricorre a un vocabolario semplificato (come invece faranno i numerosi adattamenti di *Sans famille*) o a una sintassi elementare: lo stile di Malot, scrittore considerato “popolare”, non è comunque per tutti. Di conseguenza la nuova traduzione integrale delle due opere succitate ha presentato non poche difficoltà di resa proprio perché il registro linguistico di Malot è deliberatamente alto e spesso prolisso e complicato, quindi di non immediata comprensione da parte del giovane lettore contemporaneo. L’obiettivo è stato pertanto quello di rendere il testo fluido e godibile senza banalizzare le molte sfumature dell’originale.

### **Kristina Landa, La ritraduzione delle fiabe tra la sperimentazione estetica e il teatro per l’infanzia: Carlo Gozzi in URSS**

Le prime traduzioni (seppur incompiute) delle opere di Carlo Gozzi in Russia risalgono al secondo Ottocento quando Aleksandr Ostrovskij (1823-1886), famoso drammaturgo,

appassionatosi alla teatralità dei drammi di Gozzi e dei loro effetti scenici, rende in russo la commedia spagnolesca *La donna innamorata da vero* e il *Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci fiabe teatrali*. Un interesse più maturo per le fiabe gozziane nasce negli anni Dieci del Novecento, tramonto del cosiddetto Secolo d'Argento (momento di massima fioritura delle belle arti, letteratura e filosofia nella Russia novecentesca), quando il regista Vsevolod Mejerchol'd, sotto lo pseudonimo di Dottor Dappertutto, pubblica la rivista "L'amore delle tre melarance" che offre spazio sia alle poesie dei simbolisti che alla teoresi del nuovo teatro mejerchol'diano. Sulla stessa rivista esce anche la prima traduzione di una delle fiabe, *La donna serpente*, eseguita da Jakov Bloch. Negli anni Venti le altre fiabe di Gozzi vengono tradotte dai letterati più rinomati come Michail Osorgin e Michail Lozinskij, e vengono quindi ritradotte e riadattate al teatro e al cinema per l'infanzia negli anni Cinquanta, dopo la fine del periodo staliniano, durante il quale le fiabe erano ritenute reazionarie e oscurantiste. In tal modo, dal baluardo del metodo di Mejerchol'd Gozzi diventa autore delle fiabe per bambini.

Nel presente intervento propongo di analizzare 1) come, dalla sperimentazione della nuova arte degli anni Dieci e del metodo del "realismo fantastico" dei primi anni Venti, la ritraduzione-adattamento di Gozzi si trasformi in uno strumento pedagogico funzionale all'educazione del collettivismo nella scuola sovietica; 2) come i riadattamenti per il teatro e il cinema per l'infanzia, che arricchiscono gli elementi fantastici gozziani di significati simbolici affini alle fiabe di alcuni scrittori russi del periodo staliniano, diventino l'unico modo per difendere Gozzi dalle accuse di formalismo, misticismo e antirealismo che negli anni Trenta iniziano a sostituirsi alla interpretazione della sua arte come "arte libera per il popolo libero" dei primi anni rivoluzionari.

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

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

### **Caterina Mordegli, Ritradurre (e riscrivere) la favola antica**

Come e perché viene ritradotta attraverso i secoli la favola di Esopo e Fedro? Quando la ritraduzione sconfinava nella riscrittura? *Excursus* storico-letterario sulle principali traduzioni e riscritture antiche, medievali e moderne di questo genere letterario compatto e di imperitura fortuna, indirizzato all'infanzia e al mondo della scuola, ma non solo.

### **Luca Morlino, Riadattamento e ritraduzione: il *Roman de Renart* per ragazzi**

In quanto parodia dell'epica feudale e del romanzo cavalleresco con protagonisti animali dotati di caratteri individuali e nomi propri, il *Roman de Renart* antico-francese si è ben prestato a essere riletto, riscritto e ritradotto in età moderna come un capolavoro della "letteratura per ragazzi", anche se in origine composto per un pubblico indifferenziato desideroso di divertimento, secondo le convenzioni proprie della letteratura medievale, in cui sarebbe d'altra parte anacronistico riconoscere tale categoria. L'intervento si concentrerà su questo particolare aspetto, rimasto ancora inesplorato, della fortuna di un'opera o piuttosto di un universo narrativo che già a partire dallo stesso Medioevo vive nella molteplicità di riscritture e rielaborazioni plurilingui.

### **Franco Nasi, Le traduzioni e la *Cancel Culture*: l'ultima e forse finale avventura di Tom Sawyer**

Tom Sawyer di Mark Twain è stato motivo di inquietudine ma certo anche di piacevole sfida per i numerosi traduttori e le numerose traduttrici che hanno provato a restituirlo in italiano, a partire dalla prima versione di Teresa Orsi e B.C. Rawolle del 1909, a quelle, fra gli altri, di Enzo Giachino (1949), Gianni Celati (1979), Stella Sacchini (2016). La sfida riguardava in primo luogo lo stile innovativo di Twain. Come si possono rendere in un'altra lingua dialoghi così marcati dalla presenza di espressioni dialettali, di similitudini e figure retoriche specificamente locali, di ritmi e cadenze dell'oralità più informale come quelli presenti nel romanzo? È inevitabile distruggere il reticolo vernacolare o la sovrapposizione di registri del source text oppure si possono stabilire rocambolesche corrispondenze con dialetti o idioletti particolari della cultura di ricezione? Nell'intervento si metteranno a confronto alcune strategie traduttive adottate in Italia per *Le avventure di Tom Sawyer* che hanno cercato di dare risposte a queste questioni, ma solo dopo essersi posti una domanda preliminare oggi urgentissima: che senso ha studiare le varianti nelle traduzioni di uno dei romanzi per ragazzi più tradotti nella storia di questo sottogenere letterario, quando il libro sta per essere sottratto al pubblico di lettori per il quale è stato scritto, quando sta per scomparire dalle biblioteche scolastiche e dagli elenchi dei libri da leggere in classe, cancellato e censurato da una sempre più pressante e certo sagace Cancel Culture?

### **Roberta Pederzoli, Ritradurre il genere nella letteratura per giovani lettrici e lettori. Breve excursus dagli anni '70 ad oggi**

Secondo Collombat (2004), il XXI secolo rappresenta "l'âge de la retraduction": la ritraduzione appare in effetti un fenomeno doppiamente rilevante, sia per il volume di pubblicazioni di testi ritradotti, sia per la quantità di studi dedicati a tale pratica. Da un punto di vista teorico, a trent'anni dall'inizio dell'interesse critico per la ritraduzione, la cosiddetta "retranslation hypothesis", attribuita a Berman in virtù del suo importante saggio (1990), ma in realtà formulata da Chesterman in termini ben diversi nel 2000 (cfr. Peeters e Van Poucke 2023), rappresenta ancora un punto di riferimento importante, benché sia stata spesso smentita da studi di caso e abbia di fatto dimostrato di non cogliere appieno le complessità del fenomeno (*ibidem*). Nonostante i numerosi studi esistenti sulla ritraduzione, molto rimane dunque da fare per indagare aspetti finora trascurati di questo fenomeno. La letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza offre da questo punto di vista un corpus potenziale ricchissimo di spunti,

governato da logiche e tendenze spesso diverse da quelle che si manifestano nella letteratura tout court. La tendenza della traduzione per questo pubblico ad adottare un approccio target-oriented e funzionalista, ovvero molto orientato a una certa visione dell'infanzia e dell'adolescenza nonché al contesto culturale di arrivo (Lathey 2016; Pederzoli 2012; O'Sullivan 2005) appare ad esempio in contrasto con la "retranslation hypothesis", che vorrebbe invece le ritraduzioni più rispettose del testo di partenza rispetto alle prime traduzioni. La ritraduzione può essere poi studiata da molteplici punti di vista, adottando un approccio traduttologico, o editoriale, in prospettiva sincronica o diacronica, indagando gli scambi fra due o più lingue e culture, o ancora interrogandosi sulla sua ricezione. Un'altra interessante variabile che è possibile prendere in considerazione è il genere: in questo caso ci si interrogherà sul come (e se) le ritraduzioni incidano sul testo da un punto di vista delle implicazioni di genere. È proprio su quest'ultimo aspetto che intende soffermarsi il presente contributo, a partire da un corpus di testi e delle loro rispettive (ri)traduzioni, che vanno dagli anni '70 ad oggi, rivolgendosi a pubblici diversi (dalla prima infanzia all'adolescenza), attraverso svariati generi (albi illustrati, romanzi e graphic novel), presso sedi editoriali differenti (case editrici indipendenti e femministe ma anche grandi case editrici generaliste). I testi del corpus, scritti da autori/autrici canonizzate nell'ambito della letteratura per ragazze/i, sono significativi per quanto concerne gli scambi fra Francia e Italia. L'unica opera che esula da questo contesto è una graphic novel americana, tradotta sia in Francia sia in Québec, che permetterà di sviluppare una riflessione un po' diversa rispetto agli altri testi, dal momento che la ritraduzione è in questo caso motivata dal fatto che Francia e Canada rappresentano due realtà culturalmente diverse caratterizzate da un'offerta editoriale in parte comune, in parte distinta e peculiare. Adottando un approccio interdisciplinare che combina studi traduttologici, studi di genere e sull'editoria, l'analisi verterà dunque sugli aspetti di genere nelle (ri)traduzioni dei testi del corpus, soffermandosi sulla loro storia editoriale nonché su aspetti rilevanti dal punto di vista delle strategie adottate.

Corpus dei testi analizzati:

Bruel, Christian, Anne Bozellec (1976) *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, Paris: le Sourire qui mord / (2014) Paris: Thierry Magnier.

--- (1978) *Chiara, la bambina che aveva un'ombra-ragazzo*, Milano: Edizioni dalla parte delle bambine, 1978.

--- (2015) *Storia di Giulia che aveva un'ombra da ragazzo*, trad. Maria Chiara Rioli, Cagli: Settenove.

Morgenstern, Susie (1989) *La Première fois que j'ai eu seize ans*, Paris: École des loisirs.

--- (1992) *La prima volta che ho avuto sedici anni*, trad. Patrizia Varetto, Trieste: E. Elle, Ex libris.

--- (2022) *La prima volta che ho avuto sedici anni*, trad. Simona Brogli, Milano: Mondadori, Contemporanea.

Lenain, Thierry, Delphine Durand (1998) *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?* Paris: Nathan.

--- (1999) *Zazi ha lo zizi?* trad. Colomba Scotti, Bergamo: Larus, Prima luna.

--- (2015) *Zazì, tu ce l'hai il pisellino?* Trad. Simona Mambrini, Milano: Piemme, Il battello a vapore.

O'Neill, Katie (2017) *The tea dragon festival*, Portland: OniPress.

--- (2021) *Le festival du dragon-thé*, trad. Célia Joseph, Talence: Bliss.

--- (2022) *Le festival des dragons-thé*, trad. Nicholas Aumais, Montréal: Bayard Canada.

### **Thea Rimini, Ritradurre le avventure del reporter con il ciuffo: Tintin e l'Italia**

Le avventure di Tintin, serie a fumetti ideata dal belga Hergé nel 1929, hanno da sempre appassionato i lettori di tutto il mondo, ma in Italia il reporter con il ciuffo ha stentato a trovare il suo pubblico (più o meno giovane). Le sue storie non figurano nel «Corriere dei piccoli» e la rivista «Tintin» pubblicata da Vallardi (1955-1956) è un fallimento. Saranno le edizioni Cino Del Duca a pubblicare *Lo scettro di Ottokar* nel 1961 e nel corso degli anni Sessanta diversi episodi usciranno su varie riviste (da «Linus» a «Il Vittorioso»).

La prima edizione in volume si deve alla Gandus tra il 1977 e il 1986 e per tutti gli anni Ottanta e Novanta gli episodi saranno editi da Comic Art e De Agostini. Nel 2011 la Rizzoli Lizard decide di ritradurre tutta la serie di Tintin (24 volumi) in ordine cronologico e con una squadra di collaboratori: la cura del progetto è affidata a Philippe Daverio (nome di indubbio richiamo), il rispetto filologico dell'originale a Gianfranco Goria e la traduzione a Giovanni Zucca. Dopo aver ricostruito la complessa storia traduttiva di Tintin in Italia, il nostro intervento si interrogherà sulle diverse ragioni che hanno portato alla recente ritraduzione: dalle strategie di marketing editoriale (il film di Spielberg dedicato a Tintin esce proprio nel 2011) agli errori flagranti e presunto “invecchiamento” della prima traduzione. In quest'ultimo caso, però, si terrà ben presente la precisazione di Ladmiral secondo cui a invecchiare è il nostro «rapport à la traduction» (Ladmiral 2011).

All'analisi dei diversi aspetti paratestuali della ritraduzione, seguirà la riflessione su alcune scelte traduttive scegliendo gli elementi più refrattari al traghettamento in italiano – tanto nelle prime come nella seconda versione: i sapristi di Tintin, i *Mille millions de mille sabords!* di capitano Haddock, le immagini dotate di una specificità belga (*moules à gaufres*). Particolare attenzione verrà riservata alla ritraduzione di un volume “scomodo” come *Tintin in Congo* per il quale Hergé fu accusato di razzismo. In tempi di politically correct, anche l'approccio traduttivo nei confronti delle avventure congolese di Tintin sarà orientato verso l'*acceptability* piuttosto che verso l'*adequacy* (Toury 1995)?

Infine, si cercherà di comprendere quali effetti abbia avuto la ritraduzione di Rizzoli in termini di ricezione, quali lettori – giovani o adulti? – abbia raggiunto.

### **Anna Travagliati, Da fiabe d'autore ad albi illustrati femministi: *La sirenetta* e *Mignolina* riproposte dalla casa editrice Dalla parte delle bambine**

Dopo un lungo periodo di marginalità accademica, negli ultimi due decenni il campo di studio dedicato alla traduzione (e ritraduzione) della letteratura per l'infanzia si è rivelato particolarmente fertile e stimolante. Fra l'ampia varietà di approcci, quello in ottica di genere ha saputo produrre risultati di grande interesse e attualità, vedi ad esempio D'Arcangelo, *Elefante* e *Illuminati* 2019, Demirhan 2020, Pederzoli e *Illuminati* 2021.

Muovendosi in questo ambito, il presente intervento proporrà il caso della riproposizione di due celebri fiabe di Andersen: *Mignolina* (1978) e *Piccola sirena* (1980), pubblicate dalla casa editrice Dalla parte delle bambine di Adela Turin. Si tratta non solo di una rimediatazione – le fiabe diventano infatti albi illustrati, impreziositi dalle raffinate tavole dell'artista francese

Nicole Claveloux –, ma anche di una riscrittura, solo parzialmente dichiarata, in chiave femminista.

Al di là di piccoli tagli e modifiche, comuni nell'ambito dei libri per l'infanzia, questo paper si concentrerà sul dirottamento dei finali operato da Turin: la strega del mare permette infatti alla sirenetta di tornare a casa, mentre Mignolina si rifiuta di sposare il Re dei fiori. Questa operazione ardita, che non ha mancato di suscitare elogi e perplessità, appare fortemente coerente con il progetto editoriale femminista di Turin, decisa a proporre contenuti anticonvenzionali ed emancipatori alle giovani lettrici (e lettori), sfidando la letteratura per l'infanzia tradizionale, percepita come maschilista e denigratoria nei confronti del femminile. Questo paper presenterà inoltre l'occasione di riflettere sul complesso rapporto fra il movimento femminista e il genere delle fiabe, e sulla pratica dell'“hijacking” (vedi von Flotow 1991) del testo di partenza.

### **Monika Woźniak, Cinquanta sfumature di rosso: traduzioni italiane di *Anne of Green Gables* di Lucy Maud Montgomery**

Le opere di L.M. Montgomery, nei paesi anglosassoni considerate tra i più importanti classici per ragazzi (e soprattutto per ragazze) in Italia hanno avuto ricezione tardiva e piuttosto travagliata. Il suo romanzo più famoso, *Anne of Green Gables*, pubblicato nel 1908, in Italia è stato tradotto solo in 1980, in seguito al successo del cartone animato giapponese *Akage no An*, cioè *Anna dai capelli rossi*. L'associazione con la serie animata ha indubbiamente condizionato la percezione dei libri della Montgomery e il modo in cui venivano tradotti, a cominciare dal titolo. Infatti, quasi tutte le traduzioni fino a oggi scelgono proprio il titolo *Anna dai capelli rossi*, perfino la versione recente di Angela Rossi, preparata in seguito del successo della serie Netflix *Anne with an E (Chiamatemi Anna)*.

Leggendo le versioni italiane del libro in ottica diacronica si possono notare tutte le tendenze tipiche delle traduzioni per ragazzi in Italia. Le prime versioni, in particolare, pensate per i bambini più piccoli, tendono a semplificare il testo e a saltarne interi pezzi perfino capitoli. Sono anche presenti numerosi errori dovuti all'imperfetta conoscenza dell'inglese da parte dei traduttori. Tutte le versioni mantengono comunque inalterati nomi inglesi, con l'eccezione dell'addomesticazione del nome della protagonista. Verso la fine del primo decennio del nuovo secolo si può notare la rinascita di interesse per le opere della Montgomery, scoperta stavolta come autrice che può incuriosire e deliziare anche il lettore adulto. Ne risulta un graduale cambiamento di profilo traduttivo e il progetto consapevole di rendere le traduzioni più vicine e più rispettose al testo originale. Comunque, molte delle nuove versioni vengono rilasciate da piccolissime case editrici, funzionanti quasi come self-publishing il che comporta spesso scarsa preparazione redazionale del testo. Nel mio intervento vorrei tracciare sia i cambiamenti delle pratiche traduttive nell'ambito della letteratura per ragazzi che le loro costanti, partendo dalle traduzioni di Anne di Luisa Maffi (1980) e Maria Grazia Odorizzi (1981) per arrivare a quelle di Enrico de Luca (2018) e Angela Ricci (2018).

### **Claudia Tatasciore, Quanti ragazzi della via Pál? Sulle ritraduzioni del classico ungherese nel Ventennio**

Perché *I ragazzi della via Pál* sono diventati un tale classico della letteratura per l'infanzia in Italia, al punto che a volte si dimentica che il suo autore Ferenc Molnár fosse un ungherese?

La risposta c'entra con la particolare congiuntura in cui il romanzo (in Ungheria pubblicato per la prima volta in volume nel 1907) è arrivato in Italia (la prima traduzione è del 1929), vale a dire con l'intreccio tra i modi di produzione e ricezione della letteratura per l'infanzia nel Ventennio fascista e i modi e gli ambiti di ricezione della letteratura ungherese "d'intrattenimento" in quello stesso periodo. Sebbene la storia della ricezione del romanzo durante tutto un secolo non si possa ridurre a questa prima fase (e non si possa trascurare ad esempio il riverbero che su di essa ha avuto il 1956), è sicuramente una base solida di partenza: nel solo periodo tra il 1929 e il 1937 si contano almeno cinque ritraduzioni, numerosissime riedizioni nonché trasposizioni cinematografiche e teatrali. Nel mio contributo condividerò i risultati di un'analisi di queste traduzioni che dimostra come il particolare successo del romanzo sia caratterizzato da un graduale processo di assimilazione nell'orizzonte concettuale pedagogico che informava la produzione ufficiale di letteratura per l'infanzia dell'epoca, con i valori fondanti di patriottismo e militarismo.