Durham University

Durham E-Theses

Traduzione per l'infanzia e questioni di genere: viaggio tra i classici francesi e inglesi tradotti in italiano

ILLUMINATI, VALERIA

How to cite:

ILLUMINATI, VALERIA (2018) *Traduzione per l'infanzia e questioni di genere: viaggio tra i classici francesi e inglesi tradotti in italiano*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/12465/

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the full Durham E-Theses policy for further details.

Academic Support Office, The Palatine Centre, Durham University, Stockton Road, Durham, DH1 3LE
e-mail: e-theses.admin@durham.ac.uk Tel: +44 0191 334 6107
http://etheses.dur.ac.uk

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Dual Award PhD con Durham University

DOTTORATO DI RICERCA IN

Traduzione, Interpretazione e Interculturalità

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/H1 - LINGUA, LETTERATURA E CULTURA FRANCESE

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/04 – LINGUA E TRADUZIONE – LINGUA FRANCESE

Traduzione per l'infanzia e questioni di genere: viaggio tra i classici francesi e inglesi tradotti in italiano

Presentata da: **Valeria Illuminati**

Coordinatrice Dottorato

Prof.ssa Raffaella Baccolini

Relatrice

Prof.ssa Chiara Elefante

Relatrice

Dr. Katrin Wehling-Giorgi

Correlatrice

Prof.ssa Raffaella Baccolini

Esame finale anno 2017

A Fabio.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare innanzitutto le mie relatrici per aver messo a disposizione le loro competenze, per la lettura attenta e per i preziosi suggerimenti. Ringrazio Chiara Elefante per la fiducia, il sostegno, la pazienza e per aver creduto in questo progetto di ricerca fin dall'inizio. Ringrazio Katrin Wehling-Giorgi per aver accettato di seguirmi senza conoscermi e per avermi accolto con il sorriso a Durham. Il suo sguardo più letterario mi ha spinto a guardare oltre i confini della traduzione. Ringrazio Raffaella Baccolini per il costante incoraggiamento, per avermi fatto ritrovare la strada quando mi ero persa e per aver sempre trovato una parola e un sorriso per me.

Un caloroso ringraziamento anche a Roberta Pederzoli per l'ascolto, i consigli e gli spunti preziosi.

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

Un sentito ringraziamento ad Adriano Ferraresi per l'aiuto con il lavoro di analisi statistica e per la disponibilità, e a Maria Letizia Montanari della Biblioteca Centralizzata "Roberto Ruffilli" per aver evaso tutte le mie richieste.

Ringrazio tutti quelli che mi sono stati accanto in questo lungo percorso, soprattutto durante la stesura. Grazie in particolare a Silvia e a Beatrice, compagna di questo lungo viaggio, ma soprattutto amica.

Grazie infine, sempre, alla mia famiglia, la mia forza e le mie radici, per il sostegno incondizionato e per la pazienza infinita. Grazie soprattutto ai miei genitori per avermi regalato libertà, indipendenza e curiosità.

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

Indice

INDICE **7**

INDICE DELLE TABELLE **10**

INDICE DELLE FIGURE **10**

ELENCO DEI TESTI E RELATIVE ABBREVIAZIONI **11**

INTRODUZIONE **13**

Origine della ricerca e obiettivi **13**

Il quadro teorico e metodologico **17**

Il *corpus* **20**

La struttura della tesi **20**

CAPITOLO 1

I CLASSICI DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA TRA TRADUZIONE E RITRADUZIONE **23**

1.0 Introduzione **23**

1.1 *What's in a name?* Classico e canone **25**

1.1.1 Che cos'è un classico? 26

1.1.2 Classici e canoni 32

1.2 Classici e canoni per l'infanzia **38**

1.2.1 Il classico per l'infanzia 40

1.2.2 Letteratura per l'infanzia e canone 49

1.2.3 Nuovi classici e letteratura *crossover* 63

1.3 La traduzione dei classici per l'infanzia **69**

1.3.1 Traduzione e classici internazionali 76

1.4 La ritraduzione tra teoria e pratica **81**

1.4.1 Perché ritradurre? 85

1.4.2 Letteratura per l'infanzia, classici e ritraduzione 90

1.5 Conclusioni **95**

CAPITOLO 2

TRADUZIONE PER L'INFANZIA E PROSPETTIVE DI GENERE **99**

2.0 Introduzione **99**

2.1 Genere e traduzione: storia, teorie e pratiche traduttive **103**

2.1.1 La prospettiva storica: donne traduttrici 110

2.1.2 Miti e metafore: dalla “sessualizzazione” alla “femminilizzazione” della traduzione 115
2.1.3 La traduzione femminista tra teoria e pratica 122

2.2 Genere e traduzione per l’infanzia: un campo ancora inesplorato 130
2.2.1 La traduzione letteraria per l’infanzia: una panoramica storica 131
2.2.2 Guardare alla traduzione per l’infanzia da una prospettiva di genere 144

CAPITOLO 3

CLASSICI, GENERE E TRADUZIONE IN ITALIA (1930-2013): IL *CORPUS* E L’ANALISI QUANTITATIVA 155

3.0 Introduzione 155

3.1 Il *corpus* e la selezione dei testi di partenza 156

3.2 Il database e l’analisi quantitativa 160
3.2.1 Le fonti 161
3.2.2 L’organizzazione dei dati (bibliografici) 162
3.2.3 L’analisi dei dati: alcune considerazioni metodologiche 166
3.2.3.1 Traduzione e adattamento: il caso della letteratura per l’infanzia 172
3.2.4 Genere e traduzione 179
3.2.4.1 I test statistici 180
3.2.4.2 Traduzioni maschili e femminili: una panoramica 181
3.2.4.3 Le traduzioni “anonime” 183
3.2.4.4 Genere e traduzione: l’evoluzione diacronica 185
3.2.4.5 Lingua del testo di partenza e genere del traduttore-trice 188
3.2.4.6 Il genere dell’autore-trice e il genere del traduttore-trice 191
3.2.4.7 Il genere dei personaggi principali e il genere del traduttore-trice 193
3.2.5 Le traduttrici e i traduttori 194
3.2.6 Scrittura e traduzione al femminile nella letteratura per l’infanzia 198
3.2.7 Classico e ritraduzione 200
3.2.8 Le collane 201
3.2.9 La varietà terminologica 204
3.2.9.1 I termini “riduzione” e “adattamento” 208
3.2.10 Il paratesto e la sua evoluzione 210
3.2.11 Classico, genere, destinatario e (ri)traduzione: il caso di *Alice* in Italia 215

3.3 Il *corpus* per l’analisi testuale: la costruzione e i criteri di selezione 218
3.3.1 La scelta dei testi di partenza 219
3.3.2 La selezione delle traduzioni italiane 1930-2013 227
3.3.3 *The Secret Garden* e le sue versioni italiane 229
3.3.4 *La petite Fadette* e le sue versioni italiane 233
3.3.5 *Poil de Carotte* e le sue versioni italiane 236

CAPITOLO 4

CLASSICI, GENERE E TRADUZIONE IN ITALIA (1930-2013): L'ANALISI QUALITATIVA **241**

4.0 Introduzione **241**

4.1 Classico per l'infanzia e ritraduzione: alcune considerazioni sulla riduzione dei testi o la loro completezza **246**

4.2 La rappresentazione dei personaggi **260**

4.3 Le figure materne e la loro "problematicità" in traduzione **286**

4.4 Uso (o non uso) del maschile generico e altre considerazioni linguistiche **308**

4.4.1 "Bambina" *vs* "ragazzo" e le altre asimmetrie nella rappresentazione 320

4.4.2 Gli interventi a livello sintattico e la visibilità dei personaggi 325

4.5 Il paratesto: uno spazio su cui investire? **329**

4.5.1 Il peritesto editoriale 330

4.5.2 Il peritesto "esplicativo" 336

4.6 Classici, traduzione e genere: un bilancio **344**

CONCLUSIONI **349**

SUMMARY **359**

BIBLIOGRAFIA **367**

***Corpus* analisi testuale qualitativa** **367**

Altre edizioni citate **368**

Bibliografia generale **369**

***Corpus* analisi quantitativa** **386**

A) Classici francesi 386

B) Classici inlgesi 410

Analisi quantitativa genere e traduzione (prima traduzione per traduttore-trice) **457**

Indice delle tabelle

Tabella 1. Totale database. 182
Tabella 2. Totale traduzioni per genere e prima pubblicazione. 183
Tabella 3. I traduttori e le traduttrici 1930-2013 - evoluzione diacronica. 186
Tabella 4. Traduttori e traduttrici pre-1970 *vs* post-1970. 187
Tabella 5. Lingua del testo di partenza e genere del traduttore. 189
Tabella 6. Lingua del testo di partenza e genere del traduttore. 190
Tabella 7. Genere dell'autore-trice e genere del traduttore-trice. 192
Tabella 8. Genere del personaggio principale e genere del traduttore-trice. 193
Tabella 9. Terminologia e frequenza. 206
Tabella 10. Riduzione (Rid.) e adattamento (Adatt.) per periodo e per testo. 210
Tabella 11. Informazioni paratestuali – tipologie. 215
Tabella 12. Traduzioni *Alice* per genere e prima pubblicazione. 217
Tabella 13. Totale traduzioni *Alice*. 217

Indice delle figure

Figura 1. Genere e traduzione 1930-2013. 184
Figura 2. I traduttori e le traduttrici 1930-2013. 187
Figura 3. Traduttori e traduttrici pre-1970 *vs* post-1970. 188
Figura 4. Traduttori e traduttrici per lingua di partenza (inglese). 189
Figura 5. Traduttori e traduttrici per lingua di partenza (francese). 190
Figura 6. Traduttori e traduttrici per lingua di partenza (inglese e francese). 190
Figura 7. Lingua del testo di partenza e genere del traduttore. 191
Figura 8. Genere dell'autore-trice e genere del traduttore-trice. 192
Figura 9. Genere del personaggio principale e genere del traduttore-trice. 193
Figura 10. Numero di volte di (ri)pubblicazione di una traduzione. 200
Figura 11. *Status* di classico e titoli delle collane. 203
Figura 12. Definizioni e varietà terminologica. 205
Figura 13. Riduzione e adattamento. 209
Figura 14. Informazioni paratestuali. 212
Figura 15. Informazioni paratestuali (n. ricorrenze) per testo. 213

Elenco dei testi e relative abbreviazioni

Si elencano di seguito i testi di partenza, le traduzioni italiane consultate e le relative abbreviazioni, indicate in grassetto tra parentesi. Per le informazioni relative alle eventuali illustrazioni presenti, non riportate in tabella per questioni di praticità, si rimanda alla bibliografia finale.

Sand, George (2003). *La petite Fadette*. Paris : Gallimard Jeunesse. (**Sand**)	Sand, George (1964[1947]). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi. Milano: Mursia. (**Maffi**) Sand, George (1969). *La piccola Fadette*; traduzione di Gina Marzetti Noventa. Bergamo: Janus. (**Marzetti Noventa Fadette**) Sand, George (1989). *La piccola Fadette*; traduzione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini. Milano: Mondadori. (**Agrati e Magini**) Sand, George (1995). *La piccola Fadette*; traduzione di Vittoria Ronchey. Firenze: Giunti. (**Ronchey**)
Renard, Jules (1979). *Poil de Carotte*. Paris: Gallimard. (**Renard**)	Renard, Jules (1953[1947]). *Pel di Carota*; traduzione di Laura Pontiggia. Milano: Corticelli. (**Pontiggia**) Renard, Jules (1967). *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Gina Marzetti Noventa. Bergamo: Janus. (**Marzetti Noventa Carota**) Renard, Jules (1975). *Pel di carota; Storie naturali*; traduzione di Donatella Ziliotto. Novara: EDIPEM. (**Ziliotto**) Renard, Jules (1993). *Pel di carota*; traduzione di Frediano Sessi. Firenze: Giunti Marzocco. (**Sessi**) Renard, Jules (2007). *Peldicarota*; traduzione e cura di Rossana Campo. Milano: Feltrinelli. (**Campo**)

Burnett, Frances Hodgson (1911). *The Secret Garden*. New York: Frederick A. Stokes. (**Burnett**)	Burnett, Frances Hodgson (1941). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani. Firenze: Marzocco. (**Bresciani**) Burnett, Frances Hodgson (1952). *Il Giardino segreto;* traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi. Milano: Carroccio. (**Tenconi**) Burnett, Frances Hodgson (1956). *Il Giardino segreto;* traduzione di Angela Restelli Fondelli. Milano: Fabbri. (**Restelli Fondelli**) Burnett, Frances Hodgson (1989). *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori. (**Lazzarato**) Burnett, Frances Hodgson (2011[1992]). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti junior. (**van Straten**) Burnett, Frances Hodgson (2013[2010]). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Guidoni. Milano: Mondadori. (**Guidoni**)

Introduzione

Origine della ricerca e obiettivi

La letteratura per l'infanzia costituisce oggi una precisa produzione culturale ed editoriale, riconosciuta anche in ambito accademico e critico, e in quanto tale non solo la sua diffusione e pubblicazione sono spesso influenzate da fattori ideologici, politici e culturali, ma devono anche necessariamente rispondere alle logiche economiche e di mercato. Sebbene la complessità e la ricchezza del fenomeno testimonino come la letteratura per l'infanzia non possa essere relegata alla sola dimensione didattico-pedagogica, rimane innegabile il fatto che, almeno in alcune forme e tipologie testuali, la produzione destinata alle lettrici e ai lettori più giovani conserva una finalità pedagogica prevalente, nel senso più ampio e positivo del termine. La traduzione è da sempre parte integrante di questa specifica produzione e la accompagna fin dalle origini (cfr. Pederzoli 2012: 57), sebbene la riflessione teorica e accademica si sia avvicinata alla traduzione letteraria per l'infanzia solo in tempi relativamente recenti. La letteratura per l'infanzia e la sua traduzione hanno dunque occupato per lungo tempo una posizione marginale e secondaria all'interno della ricerca accademica e della critica letteraria. La marginalità di questa produzione e della sua traduzione può portare quindi a risultati estremamente interessanti nell'incontro con una disciplina come gli studi di genere (*gender studies*) che si è impegnata per il riconoscimento di un punto di vista, quello delle donne, ma non solo, a lungo soffocato o inespresso in quanto ritenuto secondario e inferiore.

La letteratura per l'infanzia è ormai da tempo oggetto di studio e di indagine da parte dei *gender studies* e, prima ancora, della critica femminista. Tale interesse è sfociato in una pluralità di filoni di ricerca che hanno analizzato vari aspetti di una produzione intrinsecamente e definitoriamente complessa: dall'analisi delle rappresentazioni femminili allo studio della presenza quantitativa e qualitativa di personaggi femminili, passando per i rapporti di genere e i modelli proposti[1], gli ambiti di indagine sembrano testimoniare la fertilità del rapporto tra letteratura per l'infanzia e prospettive di genere. A un primo momento di analisi volto soprattutto a denunciare la misoginia dei testi si è

[1] Si vedano, ad esempio, Giannini Belotti (2008 [1973]), Zipes (1993), Lyon Clark e Higonnet (1999), Brugeilles *et al.* (2002), Paul (2005), Lipperini (2010 [2007]), Hateley (2011), Hintz e Tribunella (2013), Connan-Pintado e Béhotéguy (2014).

infatti affiancata poi una seconda fase di scrittura e produzione di letteratura per l'infanzia "di genere". In anni recenti, la produzione letteraria destinata al pubblico di lettrici e lettori più giovani ha cercato di rispondere ai cambiamenti storici, sociali e culturali in atto e, anche sotto la spinta di questa prolifica riflessione critica, ha cercato di fornire a lettrici e lettori nuove strade da percorrere per costruire la propria identità, aprendosi a nuove e diverse rappresentazioni del femminile, del maschile e delle identità LGBTQ+. Un tentativo testimoniato, soprattutto in Italia, dalla nascita di case editrici che potremmo definire militanti, impegnate a offrire non solo una rappresentazione paritaria dei generi, ma anche a testimoniare la pluralità delle esperienze che bambine e bambini si trovano a vivere oggi[2]. E l'importanza di una riflessione di genere sulla produzione letteraria e culturale che si rivolge a bambine e bambini, a ragazze e ragazzi, nonché su tutto ciò che gravita attorno a tali prodotti, è stata più volte ribadita dall'osservazione di quanto accadeva in seno alla società italiana proprio mentre si procedeva con il presente lavoro. La ricerca è stata infatti portata avanti in anni in cui in Italia il rapporto tra letteratura per l'infanzia e genere all'interno di percorsi educativi è stato ripetutamente e violentemente messo sotto accusa. Lo spettro della cosiddetta "teoria del *gender*" è stato infatti evocato a più riprese dai detrattori e strumentalizzato a livello mediatico e politico, portando a episodi come la messa al bando dalle scuole di una lista di 49 libri da parte del sindaco di Venezia Luigi Brugnaro nell'estate 2015. Un episodio che si accompagna a tante altre manifestazioni di ostilità nei confronti di testi e percorsi che si pongono l'obiettivo di promuovere la parità di genere, combattere gli stereotipi, la violenza di genere, l'omofobia e la transfobia, ecc., partendo dall'educazione delle giovani generazioni. Non va dimenticato infatti che in tutti questi casi i fenomeni che si vorrebbero contrastare attraverso progetti variamente incentrati sul genere hanno conseguenze importanti sulla nostra società, anche in termini economici. La letteratura per l'infanzia può quindi svolgere un ruolo decisivo in questo più ampio percorso educativo e culturale e può aiutare a combattere stereotipi e pregiudizi.

L'attenzione dedicata dagli studi di genere alla produzione letteraria per l'infanzia è quindi ormai in larga misura consolidata e spazia tra vari ambiti disciplinari (sociologia, pedagogia, letteratura). A fronte di una simile attenzione, non si è registrato un corrispondente interesse per la traduzione della letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere e manca un vero e proprio dibattito teorico per un approccio di

[2] Si possono citare ad esempio le case editrici italiane Settenove, Giralangolo (collana "Sottosopra") e Lo Stampatello e la casa editrice francese Talents Hauts.

genere alla traduzione letteraria per l'infanzia (cfr. Pederzoli 2011a). Eppure tra traduzione per l'infanzia e prospettive di genere i punti di contatto non mancano. Senza addentrarsi troppo in un approfondimento teorico, basti pensare che la letteratura per l'infanzia e la sua traduzione hanno rappresentato una modalità di accesso delle donne alla scrittura, al mondo editoriale e alla sfera pubblica più in generale (cfr. Elefante 2012a; Nières-Chèvrel 2009). La letteratura per l'infanzia è stata inoltre spesso considerata come un ambito prettamente femminile e da destinare alle donne in virtù delle loro supposte capacità di cura ed educazione innate (cfr. Lundin 2004). La teoria della traduzione femminista ha sottolineato inoltre a più riprese come la traduzione abbia rappresentato un modo per inscrivere la voce femminile all'interno del mondo editoriale, una modalità di accesso alla sfera pubblica (cfr. Simon 1996). Le donne, la traduzione e la letteratura per l'infanzia sembrano quindi essere accomunate da una marginalità che può trasformarsi in una risorsa e in una ricchezza, e offrire prospettive nuove e inedite. Non va poi dimenticato che tra traduzione per l'infanzia e prospettive di genere esistono importanti punti di contatto, pur nelle differenze sostanziali che le caratterizzano (cfr. Pederzoli 2011a; Elefante 2012a): in entrambi i casi la traduzione viene investita di finalità didattico-pedagogiche, cui si aggiungono una comune consapevolezza del ruolo di mediazione del traduttore-trice, una concezione della traduzione favorevole alla manipolazione del testo di partenza e una spiccata attenzione all'aspetto ritmico e musicale della lingua, sebbene il ruolo di chi traduce, e in particolare la sua visibilità testuale ma soprattutto paratestuale, sia un elemento di forte differenziazione.

Tra traduzione letteraria per l'infanzia e traduzione in prospettiva di genere esistono dunque effettivi punti di contatto e lo studio di tali rapporti è emerso come ambito di ricerca solo recentemente, come testimoniato dalla "giovinezza" dei contributi in materia[3]. Di conseguenza ci si trova di fronte a una carenza di materiali e a un ambito poco esplorato in cui molto può, presumibilmente, essere ancora scritto. La scarsità di contribuiti in materia e la volontà di fornire nuovi strumenti di riflessione costituiscono il punto di partenza da cui si è sviluppata la ricerca. Se la traduzione della letteratura per l'infanzia, dunque, ha progressivamente ottenuto un riconoscimento teorico e accademico, l'integrazione delle prospettive di genere al suo interno sembra offrire, sull'esempio di quanto accaduto con la critica letteraria femminista applicata alla

[3] Si vedano ad esempio Le Brun (2003), Paruolo (2006), Hennard Dutheil de la Rochère (2009; 2011), Pederzoli (2011a; 2013; 2015), Elefante (2012a). Come dimostrano le date di pubblicazione, si tratta di contributi prodotti prevalentemente nell'ultimo decennio.

letteratura per l'infanzia, interessanti prospettive di ricerca. Il presente lavoro nasce quindi dalla consapevolezza della scarsità di contributi appena descritta e dalla convinzione che la letteratura per l'infanzia e la sua traduzione possano essere un motore di cambiamento, proponendo nuove rappresentazioni, modelli e ruoli di genere. Non si tratta qui di ricondurre la letteratura per l'infanzia e la sua traduzione a una dimensione strettamente pedagogica. Al contrario, la sfida è quella di offrire alle lettrici e ai lettori una letteratura degna di questo nome, che sia piacevole e in grado di intrattenere senza cadere in rappresentazioni, immagini e modelli stereotipati. La produzione per ragazzi/e può e deve fare propria la valorizzazione della diversità per permettere al suo pubblico di giovani lettrici e lettori di sviluppare la propria identità, inclusa quella di genere, senza limiti, senza attenersi a modelli precostituiti e stereotipati, per liberare tutto il loro potenziale. In questo quadro la traduzione può quindi svolgere un ruolo non indifferente, permettendo a un testo di rivelare tutto il suo potenziale "innovativo" o invece ridimensionando gli aspetti più "sovversivi", anche dal punto di vista di genere.

Se l'idea da cui ha avuto origine la ricerca era quindi quella di indagare i punti di contatto tra la traduzione della letteratura per l'infanzia e la traduzione in prospettiva di genere, occorreva scegliere un oggetto di studio su cui condurre l'analisi e definirne gli obiettivi principali. La scelta è ricaduta sui classici per l'infanzia, circoscrivendo fin da subito l'indagine in termini di genere letterario (romanzo) e destinatario (lettori-trici in età scolare). Abbiamo poi deciso di dedicarci a un'analisi diacronica e comparativa delle traduzioni italiane selezionate, per rintracciare le strategie linguistiche, testuali e paratestuali messe in atto nel processo traduttivo in relazione agli aspetti di genere, nonché esplorare la possibilità di tradurre prestando attenzione alle implicazioni di genere, concentrandoci prevalentemente sulla traduzione al femminile. L'obiettivo è quello di studiare se nella traduzione dei testi destinati a giovani lettrici e lettori esista un'attenzione anche alla dimensione di genere e come e in quale misura questa si manifesti. L'ipotesi da cui siamo partiti era la possibilità che la pratica traduttiva in relazione a tali aspetti avesse conosciuto un'evoluzione e che nella traduzione dei classici fosse stata progressivamente prestata maggiore attenzione alla dimensione di genere, assecondando i cambiamenti culturali, sociali, politici e ideologici verificatisi nel periodo considerato dalla ricerca (1930-2013). Il lavoro di analisi così condotto avrebbe rivelato anche come la pratica traduttiva in relazione agli aspetti di genere si sia configurata nel tempo, portando alla luce le diverse strategie. La scelta di porre come oggetto di studio l'analisi delle traduzioni dei classici della letteratura per l'infanzia da una prospettiva di

genere determina una serie di problematiche a livello teorico e metodologico che ci apprestiamo a illustrare brevemente.

Il quadro teorico e metodologico

Visti gli obiettivi, i concetti di classico per l'infanzia e di ritraduzione da una parte, e il rapporto tra genere, traduzione e traduzione per l'infanzia dall'altra rappresentano i due grandi pilastri teorici e metodologici a fondamento della ricerca.

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

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

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

Come nota Paruolo (2014), infatti,

> ci si può chiedere se con la letteratura per l'infanzia ci si trovi dinnanzi a una scrittura *per* l'infanzia, *dell'*infanzia o *sull'*infanzia, cioè di fronte alla nostalgia degli adulti per l'infanzia. L'uso della preposizione *per*, nell'espressione italiana, suggerisce chiaramente una destinazione d'uso e a tale letteratura assegna un obiettivo da raggiungere. Da qui tutta una

> serie di questioni con cui fare i conti: è adatta, utile, e adeguata all'infanzia? […] C'è chi all'espressione "letteratura per l'infanzia" ne preferisce altre quali "letteratura per l'infanzia e la gioventù", "letteratura giovanile", "letteratura per ragazzi" (58-59, corsivo originale).

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

Se il concetto di classico chiama in gioco una pluralità di fattori, analogamente la traduzione dei classici pone una serie di questioni critiche, teoriche, metodologiche ed editoriali che non possono essere ignorate, a partire dalle motivazioni che spingono a tradurre o, molto più spesso, a ritradurre un classico, senza tralasciare il problema del potenziale "doppio destinatario" adulto-bambino di testi considerati "classici". Se la definizione di classico appare problematica, ancor più nel caso della produzione per l'infanzia, è innegabile che la traduzione rivesta un ruolo fondamentale tanto nella sua trasmissione quanto nella sua preservazione. Il passaggio traduttivo apre infatti il classico a una molteplicità di letture e interpretazioni non solo nel tempo, ma anche nello spazio, permettendo di costruire un repertorio di classici internazionali e di rafforzarne la permanenza nel tempo e la longevità. La traduzione del classico si singolarizza inoltre nella ritraduzione, pratica traduttiva che generalmente non interessa la produzione contemporanea. Come nota Lathey (2010: 161), le motivazioni alla base della ritraduzione di un classico possono essere di natura pedagogica, letteraria o commerciale, quando non una combinazione delle tre. Se la dimensione editoriale non può certamente essere ignorata in quanto fattore cruciale nel determinare la necessità e l'opportunità di una nuova traduzione, sulla decisione possono influire anche valutazioni di ordine più

estetico e letterario sulla lingua e il tono delle traduzioni esistenti. Il dibattito su tali questioni è ancora aperto e richiama l'attenzione di tutti coloro che a diversi livelli si occupano di letteratura per l'infanzia.

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

Analizzare da un punto di vista di genere la traduzione dei classici per l'infanzia e cercare i punti di contatto tra traduzione per l'infanzia e teoria della traduzione femminista non è un "compito" semplice e immediato, anche per una serie di difficoltà metodologiche. Innanzitutto, quando parliamo di classici per l'infanzia, e più in generale di letteratura per l'infanzia, ci troviamo di fronte a una tipologia testuale molto diversa da quella su cui la traduzione femminista è stata sperimentata e teorizzata, così come l'analisi delle pratiche traduttive da una prospettiva femminista e/o di genere ha privilegiato opere letterarie scritte da donne o scritti femministi. Nel nostro caso, la ricerca interessa una produzione molto diversa, soprattutto in termini di destinatario, e sottoposta a tutta una serie di vincoli che si riverberano poi sulla sua traduzione. Inoltre, nel caso dei classici, una lettura di genere della traduzione non viene applicata a una produzione "militante" o contemporanea, ma a un oggetto di analisi complesso, come abbiamo già sottolineato. Proprio per le caratteristiche del classico (persistenza e permanenza nel tempo), in sede di analisi occorre tener presente tanto l'evoluzione delle norme traduttive, direttamente chiamate in causa nella loro specifica realizzazione testuale, quanto i cambiamenti storici, sociali e culturali, che inevitabilmente hanno influenzato sia la traduzione sia la ricezione e diffusione dei testi. Se da una parte applicare una lettura di genere alle traduzioni dei classici costituisce una sorta di sfida, dall'altra vale la pena ricordare l'importanza dei classici, il loro impatto e la loro diffusione, assicurati proprio dallo *status* di classico.

Il *corpus*

Come anticipato, la ricerca si iscrive in una dimensione diacronica e comparativa e considera una selezione di traduzioni italiane di classici francesi e inglesi pubblicate tra il 1930 e il 2013. L'indagine del rapporto tra genere e traduzione dei classici per l'infanzia si articola in due momenti distinti, ma complementari, che restituiscono la complessità dei legami tra genere e traduzione letteraria per l'infanzia.

All'analisi quantitativa condotta su un *corpus* composto da 8 testi di partenza, 4 in lingua francese – *La petite Fadette* (1849) di George Sand, *Sans Famille* (1878) di Hector Malot, *Poil de Carotte* (1894) di Jules Renard, *La guerre des boutons* (1912) di Louis Pergaud – e 4 in lingua inglese – *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, *Little Women* (1868) di Louisa May Alcott, *Anne of Green Gables* (1908) di Lucy Maud Montgomery, *The Secret Garden* (1911) di Frances Hodgson Burnett – considerati classici della letteratura per l'infanzia, segue infatti un'analisi qualitativa testuale, condotta su alcune delle traduzioni italiane pubblicate per il periodo considerato nella ricerca (1930-2013) per tre dei testi di partenza selezionati. A partire dal primo *corpus* ne è stato quindi ricavato un secondo, più ristretto, costituito da *La petite Fadette*, *Poil de Carotte* e *The Secret Garden* e da una selezione di quindici traduzioni italiane individuate secondo specifici criteri. Se l'analisi testuale qualitativa dà conto delle strategie con le quali si realizza testualmente il rapporto tra genere e traduzione, l'analisi quantitativa traccia un quadro della presenza di traduttrici e traduttori all'interno di quel settore specifico della produzione letteraria per l'infanzia rappresentato dai classici.

Nella selezione dei testi di partenza si è quindi rivelato fondamentale l'approfondimento teorico sul concetto di classico e sulle sedi di formazione del canone. Grazie al quadro tracciato è stato infatti possibile ricorrere consapevolmente a strumenti quali le bibliografie consigliate e altri database e raccolte bibliografiche, che sono spesso il prodotto di istituzioni legittimatrici come biblioteche o riviste specializzate.

In sede di analisi testuale, è invece risultato indispensabile il contributo della riflessione su genere e traduzione, ma anche su genere e letteratura per l'infanzia, per poter individuare gli aspetti più rilevanti da un punto di vista di genere sui quali concentrare la nostra attenzione nel passaggio traduttivo.

La struttura della tesi

La tesi comprende quattro capitoli, seguiti da una nota conclusiva, e si articola in due parti simmetriche, una teorica e una di analisi delle prassi traduttive. Il primo capitolo è

dedicato alla riflessione sul complesso concetto di classico per l'infanzia e allo stretto rapporto che lo lega alla (ri)traduzione. Per dare conto della natura problematica della nozione di classico e della sua elusività partiremo da una definizione generale, mettendo in evidenza le caratteristiche tipicamente attribuite al Grande Libro e il legame con il concetto di canone, nozione altrettanto problematica. La riflessione si sposterà poi sul classico per l'infanzia. Dopo aver sottolineato la mancanza di una definizione unica e unanime, internazionalmente riconosciuta e condivisa, forniremo un quadro dei principali tentativi di definizione del classico e dei diversi criteri utilizzati (motivazioni di natura pedagogica, estetica ed editoriale). Ci soffermeremo poi sul dibattito teorico relativo alla costruzione di un supposto canone della letteratura per l'infanzia, sottolineando come il dibattito sia attraversato da interrogativi fondamentali sulla necessità, validità, efficacia e rappresentatività dell'operazione. L'altra questione che resta aperta è quella del rapporto con i "nuovi classici", quei testi che si candidano a entrare nel futuro canone, alla luce del fenomeno mondiale della letteratura *crossover*. L'attenzione si concentrerà quindi sulla traduzione e sulle altre modalità di trasmissione del classico per l'infanzia a livello internazionale. La parte finale del capitolo è dedicata invece alla ritraduzione come concetto teorico e pratica, testuale ed editoriale, che contraddistingue la traduzione del classico. In particolare, guarderemo come tale pratica si configuri all'interno della traduzione della letteratura per l'infanzia.

Il secondo capitolo cerca di tracciare un quadro della riflessione in materia di genere, traduzione e traduzione della letteratura per l'infanzia. Dopo aver delineato il percorso storico della riflessione su genere e traduzione e la sua evoluzione, ci soffermeremo su alcuni degli indirizzi di analisi seguiti, partendo dalla prospettiva storica di recupero del contributo e degli apporti femminili alla traduzione. Affronteremo poi la riflessione su miti e metafore utilizzate per descrivere il processo traduttivo, sottolineando come alla denuncia di un linguaggio marcatamente maschile, androcentrico e sessista sia seguita la ricerca di una nuova terminologia per "dire" la traduzione al femminile, con la conseguente riscrittura di miti e metafore. Infine, forniremo una panoramica della teoria della traduzione femminista e delle pratiche traduttive connesse alla riconcettualizzazione delle nozioni di identità, testo, autore/autorità e scrittura su cui è imperniata. Passeremo poi a considerare la traduzione della letteratura per l'infanzia e l'evoluzione del dibattito traduttologico come premessa per un'analisi degli studi che hanno indagato la traduzione letteraria per l'infanzia adottando come punto di vista privilegiato le tematiche e le problematiche di genere. Il capitolo si chiude con una riflessione sui possibili sviluppi di

ricerca e sulla ricchezza degli approcci a partire dai quali si potrebbe analizzare la traduzione della letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere.

Il terzo capitolo apre la parte pratica della ricerca ed è dedicato all'analisi quantitativa. Dopo aver illustrato nel dettaglio i criteri di selezione dei testi di partenza e le modalità di costruzione del database su cui è stata condotta la ricerca, vengono riportati i risultati dell'analisi, il cui obiettivo principale è quello di fornire un quadro dell'evoluzione della pratica traduttiva nella letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere. Il rapporto tra genere e traduzione è stato indagato rispetto a quattro punti principali: l'evoluzione diacronica delle traduzioni in base al genere di chi traduce; eventuali differenze in relazione al genere di chi traduce a seconda della lingua di partenza; l'esistenza di una relazione tra il genere dell'autore-trice del testo di partenza e il genere di chi traduce; l'esistenza di una relazione tra il genere del personaggio principale e il genere di chi traduce, pur consapevoli della semplificazione estrema operata in quest'ultimo caso. Nell'analisi dei risultati di queste quattro ipotesi sono stati inoltre calcolati due test statistici (*chi-quadro* e *effect size*) per fornire maggiore validità a quanto emerso dall'elaborazione dei dati. A margine di questi risultati, è stato condotto un lavoro quantitativo anche in relazione ad altri aspetti legati al classico e alla sua (ri)traduzione, come l'ampiezza del movimento ritraduttivo, le collane di pubblicazione, i concetti di riduzione e adattamento, gli apparati paratestuali. La seconda parte del capitolo è invece dedicata al *corpus* per l'analisi testuale. Dopo aver illustrato i criteri sulla base dei quali sono stati scelti i tre testi di partenza e quelli per la selezione delle traduzioni, presenteremo brevemente i tre romanzi e le loro versioni italiane, indicando per ciascuno le traduzioni selezionate per l'analisi testuale qualitativa.

Il quarto capitolo raccoglie infine i risultati dell'analisi condotta sulle traduzioni italiane da una prospettiva di genere. Dopo alcune considerazioni preliminari su classico e ritraduzione, illustreremo, attraverso una serie di esempi, le tendenze riscontrate nella traduzione dei classici all'interno del nostro *corpus* in relazione agli aspetti ritenuti rilevanti da un punto di vista di genere. Le riflessioni scaturite dal lavoro condotto e le strategie individuate sono state raggruppate in quattro momenti principali: la rappresentazione dei personaggi, la rappresentazione delle figure materne e la loro "problematicità", considerazioni di natura più strettamente linguistica e il paratesto come spazio su cui investire. In chiusura, proponiamo alcuni spunti di riflessione, emersi a partire dal lavoro condotto, su come potrebbe configurarsi una pratica della traduzione letteraria per l'infanzia *gender-sensitive*.

CAPITOLO 1

I classici della letteratura per l'infanzia tra traduzione e ritraduzione

1.0 Introduzione

Le espressioni "classici della letteratura per l'infanzia", "classici per l'infanzia", "classici per ragazzi" e simili, utilizzate per riferirsi a una specifica porzione della produzione destinata al pubblico di giovani lettrici e lettori, celano, dietro un'apparente semplicità e immediatezza, una complessità e un'elusività teorica, definitoria e classificatoria spesso ignorata o sottovalutata da chi si accinge ad acquistare o leggere testi ai quali è stata attribuita la marca di classicità. Se infatti stilare una lista di testi ritenuti "classici per l'infanzia" sarebbe un'operazione non eccessivamente impegnativa per molti, attingendo semplicemente al proprio patrimonio di letture giovanili, il quadro cambia radicalmente quando si tratta di individuare i criteri di selezione e di delineare il profilo teorico della nozione di classico della letteratura per l'infanzia. Concetto proteiforme ed elusivo, sulla natura e sullo *status* di classico per l'infanzia non esiste un consenso ampio, diffuso e condiviso anche a livello internazionale. La nozione di classico, tanto per adulti quanto per il pubblico più giovane, costituisce infatti una questione ancora oggetto di dibattito, in particolare nel suo rapporto con il canone letterario e con la definizione e la rappresentatività di tale canone. Se il concetto di "classico" si pone dunque come problematico nell'ambito della letteratura per adulti, la definizione di "classico per l'infanzia" risulta altrettanto complessa e parimenti non univoca. Non esiste infatti una definizione unica, universalmente accettata a livello internazionale di "classico per l'infanzia" (cfr. Paruolo 2014; 2011; O'Sullivan 2005), dal momento che in tale operazione definitoria si intrecciano le esigenze della ricerca accademica, gli interessi – anche economici – del mondo editoriale, le finalità pedagogiche di cui l'adulto-mediatore investe la lettura del classico, nonché la definizione stessa di "infanzia", concetto mutevole nel tempo. Gli ostacoli principali derivano del resto dalla difficoltà di individuare i criteri sulla base dei quali operare la classificazione, alla ricerca di un equilibrio tra successo commerciale e valutazioni di ordine estetico e letterario. La definizione del concetto di classico pone dunque una serie di questioni critiche, teoriche, metodologiche ed editoriali, che non solo non possono essere ignorate, ma che

verosimilmente si ripercuotono anche sulla traduzione di tali testi, determinando difficoltà analoghe.

Se la riflessione sulla natura e lo *status* di classico apre infatti uno spazio problematico in cui, accanto ad alcune caratteristiche ricorrenti quali l'a-temporalità, manca una reale unanimità, è innegabile che la traduzione rivesta un ruolo fondamentale non solo nella trasmissione, ma anche nella preservazione dei classici (cfr. Lianeri e Zajko 2008; Venuti 2008), siano essi classici *tout court* o destinati al pubblico di giovani lettori e lettrici. Il passaggio traduttivo diventa quindi uno strumento essenziale per la costituzione di un repertorio di classici internazionali ed entra in un rapporto biunivoco con il testo: se da una parte lo *status* di classico incide sul processo traduttivo, dall'altra la traduzione contribuisce talvolta a rafforzare la marca di classicità e si affianca a quei meccanismi di canonizzazione quali gli apparati critici e paratestuali che accompagnano il testo (Venturi 2011; 2009; cfr. Venuti 2008).

La traduzione proietta quindi il classico in una dimensione internazionale che trascende non solo i confini temporali, garantendogli una permanenza storica, ma anche quelli spaziali e geografici, offrendogli nuovi spazi di ricezione e dunque nuove possibilità di trasmissione in grado di rafforzarne, a loro volta, la permanenza nel tempo. Tuttavia è proprio nella ricezione del classico da parte della nuova cultura e dei nuovi lettori/destinatari che si colloca un aspetto problematico della dimensione internazionale del classico per l'infanzia: quanto viene realmente preservato dell'opera originaria e quanto viene invece perso nel passaggio traduttivo? Considerando la molteplicità delle forme di trasmissione, testuali e multimediali, O'Sullivan (2006; 2005; 2004) mette in discussione l'esistenza stessa di classici per l'infanzia internazionali e sottolinea la necessità di ripensare tale concetto e riformulare i termini in cui viene espresso. Nonostante le implicazioni teoriche di una tale prospettiva, è innegabile che

> gran parte della letteratura canonica – in ambito sia intraculturale (all'interno della stessa cultura) sia interculturale (tra sistemi culturali diversi) – viene divulgata attraverso varie forme di riscritture (fra cui la traduzione, gli adattamenti, la critica, le edizioni ridotte, le antologie), e che la mancanza di traduzioni di importanti libri per l'infanzia di molte parti del mondo rende, a tutt'oggi, impossibile compilare una lista canonica veramente internazionale inducendo gli accademici (che tali liste compilano) a limitarsi il più delle volte solo alla letteratura europea e americana. (Paruolo 2014: 75)

La traduzione del classico, essenziale per la sua permanenza nel tempo e per la sua diffusione, trasmissione e circolazione, si singolarizza inoltre in una pratica traduttiva da cui le produzioni letterarie contemporanee sono generalmente escluse: la ritraduzione.

Aspetto tutt'altro che secondario, la ritraduzione chiama in gioco infatti una molteplicità di fattori in cui si intrecciano, ancora una volta, questioni di natura estetico-letteraria, pedagogica e commerciale. Alle motivazioni che spingono a ritradurre un classico per l'infanzia e che affondano le proprie radici in questi fattori (Lathey 2010: 161), si aggiungono poi le esigenze del potenziale "doppio destinatario" adulto-bambino di testi definiti classici. La letteratura per l'infanzia da una parte, e la ritraduzione dall'altra, sembrano inoltre godere in questo momento di una particolare attenzione da parte del mondo accademico, circostanza che rende ancora più interessante lo studio della sovrapposizione di queste due aree (Cabaret 2014; Douglas 2014).

Alla luce del quadro complesso e problematico appena delineato, il presente capitolo cerca quindi di approfondire le questioni critiche e teoriche legate alla definizione di classico della letteratura per l'infanzia e alla (ri)traduzione di tali testi al fine di fornire una prima cornice teorica in cui si colloca lo studio.

1.1 *What's in a name?* Classico e canone

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

Tentare di definire il concetto di classico e tracciarne l'evoluzione può aiutare allora a raggiungere una maggiore comprensione e consapevolezza del termine, del suo significato e delle implicazioni legate al suo utilizzo, in particolare nell'ambito della

[1] Peter Hunt (2011) sottolinea come "one problem […] is that 'classic' is one of the most corrupted words in the English language. We have 'classic' Coca-Cola – meaning the original formula; 'classic' computer games – which means they are the last of the old edition, which the company is desperate to sell; 'classic' cars – this is used to mean very old cars, or very old and very good cars, but now they don't have to be either very good or very old; and of course, we now have 'instant' classics, and 'modern' classics – in every sphere from chocolate to popular music to hair-styles. The idea that a *classic* is something that has particular, outstanding virtues, and has maintained its outstanding status for a long time, has been worn away" (46, corsivo originale).

letteratura per l'infanzia. La definizione di un *corpus* di testi ai quali è stato attribuito lo *status* di "classici per l'infanzia" si inserisce infatti all'interno di un preciso percorso di legittimazione di tale produzione. La creazione di questo "patrimonio condiviso" si manifesta inoltre in un preciso momento storico ed è realizzata da specifiche istituzioni che si sono fatte carico di tale operazione. Per comprendere le ragioni che hanno portato alla costruzione di un "canone" della letteratura per l'infanzia, nonché le conseguenze, talvolta problematiche e controverse, legate all'utilizzo delle etichette di "classico" e "canone", è necessario pertanto considerare quali siano i tratti incorporati alle nozioni sottostanti.

1.1.1 Che cos'è un classico?

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

L'idea di classico affonda le sue radici nella cultura latina e la sua origine si fa risalire ad Aulo Gellio, scrittore minore del secondo secolo dopo Cristo, che nelle *Noctes Atticae* (159 d.C.) utilizza il termine *classicus* in senso metaforico per designare lo scrittore ideale, in opposizione a *proletarius* (cfr. Kermode 1975: 15; Paruolo 2014: 75). Nella costituzione serviana il *classicus* era infatti il cittadino che pagava le tasse e il suo uso metaforico "drew a direct link between literary and social distinction" (Lianeri e Zajko 2008: 2). Come nota Kermode (1975), non solo "the classic writer is distinguished from the rabble" (15) ma, in virtù di questo utilizzo del temine *classicus*, si trova "in the surtax class" (15) e occupa pertanto una posizione "superiore", "di primo ordine". Riprendendo la metafora di Aulo Gellio, Frontone, scrittore e oratore romano, rafforza la distinzione letteraria tra *classicus* e *proletarius*: lo *scriptor classicus* è lo scrittore di alto livello, di rango, un autore le cui opere sono dotate di valore estetico e letterario e

rappresenta pertanto un modello (lo scrittore "alto" da imitare e studiare, appartenente al canone), mentre lo *scriptor proletarius* è lo scrittore di successo, di consumo, di massa (Paruolo 2014: 75). Si profila così una distinzione che, come si avrà modo di osservare, ha conseguenze importanti soprattutto nella definizione del classico per l'infanzia, in cui il successo "popolare", di massa dei testi è stato guardato con sospetto: troppa popolarità e troppo successo, soprattutto tra i lettori e le lettrici più giovani, sono stati spesso considerati segni di inferiorità e hanno relegato i testi tra le letture per bambini/e e ragazzi/e (Beckett 2011a: 33)[2].

Il termine *classicus* cade in disuso nel Medioevo e ricompare nel latino rinascimentale per poi passare ai volgari nazionali, arricchendosi nei secoli di nuovi significati. Così, in epoca rinascimentale, il concetto di classico si accompagna a una nuova consapevolezza temporale europea, in cui l'a-temporalità normativa del classico si inserisce nella concezione ciclica di una produzione culturale esemplare che attraverso le diverse fasi di nascita, morte e risurrezione collega antichità e Rinascimento. Tra il Seicento e il Settecento la *querelle des anciens et des modernes* contrappone, invece, tradizione classica e moderna, portando alla nascita di un nuovo concetto, quello di classico "relativo". Contrapposto alla nozione di classico universale, il classico "relativo" si definisce come un'opera la cui perfezione doveva essere valutata in base ai parametri della propria epoca e non a quelli "universali" dell'antichità (cfr. Lianeri e Zajko 2008: 2-11). La nuova nozione di classico avrebbe portato, nei secoli successivi, allo smantellamento e alla negazione del "timeless status" (Lianeri e Zajko 2008: 11) dell'antichità e al progressivo riconoscimento della dimensione storica del classico:

> To speak of the classic as a relative category would […] entail a semantic transformation that would move antiquity beyond the status of the model to be recovered by imitation and prepare for the historicist image that was to dominate literary and historiographical appraisals in the nineteenth century. (Lianeri e Zajko 2008: 11)

La connotazione sociale del classico, intrinseca nella metafora di Gellio, scompare quindi nei secoli a favore di una maggiore enfasi sull'esemplarità e l'a-temporalità delle opere. Solo nella seconda metà del Novecento la critica letteraria ha riportato alla luce il versante sociale (e quindi anche politico e ideologico) del classico, "by linking the classic

[2] La svalutazione di tutto ciò che è popolare e gode di un ampio successo di massa, come si avrà modo di sottolineare, mostra le sue conseguenze soprattutto al momento di individuare i "nuovi" classici. Il grande successo di vendite e l'apprezzamento diffuso da parte del pubblico, che caratterizzano i testi che si candidano a entrare nel canone, contrasta infatti con l'idea di distinzione ed eccellenza che ha contraddistinto la nozione di classico nel tempo, fin dalle origini (cfr. Paruolo 2014: 75-77; 2011: 15-16; Beckett 2009 sul rapporto tra letteratura *crossover*, successo "popolare" e prestigio letterario).

to the politics of taste, canon formation, and cultural distinction" (Lianeri e Zajko 2008: 3)[3].

Quel che sembra contraddistinguere la nozione di classico, attraverso i mutamenti e le trasformazioni subite nel tempo, è quindi l'idea di eccellenza: è classico ciò che viene reputato di altissima qualità, è dotato di eccezionalità e il cui valore di eccellenza viene riconosciuto e mantenuto, pressoché immutato, nel tempo. Un altro tratto prominente del classico è la sua a-temporalità, la capacità di sopravvivere e di attraversare il tempo e lo spazio, adattandosi a periodi e culture diversi e lontani tra loro. Secondo Kermode (1975) questa immortalità deriva non solo da qualità intrinseche del classico, ma anche da una "openess to accomodation which keeps them [classics] alive under endless varying dispositions" (44). Kermode collega quindi la persistenza del classico – e lo *status* stesso di testo canonizzato – alla pluralità di significati e letture che lo contraddistingue: un testo non può essere considerato classico "if we could not in some way believe it to be capable of saying more than its author meant; even, if necessary, that to say more than he meant was what he meant to do" (Kermode 1975: 80). Questo "eccesso di significato", questa capacità del classico di significare oltre le intenzioni dell'autore, consente al testo di aprirsi a una molteplicità di letture, prodotte, di volta in volta, nei diversi contesti in cui l'opera viene recepita. In questo modo, il classico cambia e mantiene la sua identità al tempo stesso (Kermode 1975: 80): il classico sopravvive perché possiede un "surplus of signifier" e i testi canonizzati "must always signify more than is needed by one interpreter or any one generation of interpreters" (Kermode 1975: 140).

Per Kermode (1975), la permanenza del classico si àncora quindi alla pluralità di letture e interpretazioni rese possibili dalle ambiguità e dalle "indeterminacies of meaning" del testo che, amplificate dall'azione del tempo, permettono al lettore di intervenire in maniera creativa (Kermode 1975: 134). Da questa prospettiva, la

[3] Nel tracciare la storia e l'evoluzione della nozione di classico, Lianeri e Zajko (2008: 3) notano come l'origine del termine sia interessante non solo, o non tanto, da un mero punto di vista filologico e semantico, ma soprattutto per il suo percorso storico e per le trasformazioni subite nei secoli. In questa prospettiva, non è quindi importante il fatto che il termine affondi le sue radici negli scritti di un autore romano minore, sconosciuto ai non esperti, ma come questa origine del termine abbia influito sull'evoluzione del concetto e abbia contribuito a plasmare la nozione di classico. La vera domanda da porsi non è dunque quanto il temine di Gellio abbia influenzato la storia del classicismo, ma al contrario "how classicism constructed its history by appropriating the Latin term and the concept linked to it. From this perspective, we can see that it was not Gellius' term *per se* that lived on to reach the modern age, but *classicus* as it was rewritten and translated into modern languages, including the forms of Latin used in the Renaissance. This process […] did not involve the recovery of a concept in its original form, but invested that concept with new meaning, which was embedded in the historical settings in which and for which it was reproduced" (Lianeri e Zajko 2008: 3).

permanenza del classico si articola come tensione tra passato e presente e la sua a-temporalità riesce a conciliare queste due dimensioni. Per Eliot (1946), l'a-temporalità del classico si colloca invece su un altro piano, in un "congelamento" della dimensione temporale, nella perfezione raggiunta dall'impero romano in termini di maturità e civiltà. La maturità che definisce il classico consiste nel raggiungimento e nell'esaurimento di tutte le possibilità di trasformazione e cambiamento di una lingua e di una cultura, di cui Roma, come centro e autorità politica e culturale, racchiudeva in sé il potenziale e di cui Virgilio rappresenta l'emblema. Nella sua conferenza "What is a classic?" del 1944 alla "Virgil Society" di Londra, Eliot risponde infatti alla domanda delineando questa nozione di classico marcatamente euro-centrica e indicando in Virgilio, sintesi della cultura greca e romana che attraversano la letteratura europea, il classico per eccellenza, il classico universale.

Dopo aver distinto tra classici "universali" e "relativi" – quelle opere che sono tali solo in relazione agli altri testi che appartengono alla letteratura in una determinata lingua o in base alla visione di un dato periodo storico –, Eliot individua nella "maturità" di una cultura, di una lingua e di una civiltà le caratteristiche che contraddistinguono un classico:

> If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term 'a classic', it is the word maturity. [...] A classic can only occur when a civilisation is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilisation and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives the universality. (Eliot 1946: 10)

Incarnazione della "maturity of mind, maturity of manners, maturity of language and perfection of the common style" (Eliot 1946: 16), nonché della "comprehensiveness", cioè la capacità di esprimere al massimo, entro i propri limiti formali, i sentimenti che contraddistinguono chi parla una determinata lingua (Eliot 1946: 27), Virgilio costituisce il classico universale, "our classic, the classic of all Europe" (Eliot 1946: 31), e di conseguenza un modello da preservare e tramandare, nonché un parametro critico (Eliot 1946: 29). In questa prospettiva, l'idea di universalità proposta da Eliot contrasta con l'a-temporalità del classico come capacità di adattarsi a periodi diversi e a culture lontane tra loro. Ignora cioè quella tensione tra passato e presente, tra permanenza e cambiamento (Kermode 1975: 42) e la conseguente capacità del classico di conciliare storicità e presente, anche grazie alla traduzione e alle diverse letture che questa rende possibili (cfr. Sanguineti 2003):

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

La capacità di "resistere" al passare del tempo e di continuare a parlare ai lettori-trici attraverso epoche e culture diverse – e quindi un'universalità come dialogo tra passato e presente, intesi anche come momenti diversi della propria esperienza personale di lettori-trici e della propria vita – ritorna anche nella definizione proposta da Calvino in *Perché leggere i classici*. Se la lettura del classico, secondo Calvino (2002 [1991]), si configura spesso come rilettura, è fondamentale (ri)tornare alle proprie letture giovanili da adulti, perché "se i libri sono rimasti gli stessi (ma anch'essi cambiano, nella luce d'una prospettiva storica mutata) noi siamo certamente cambiati, e l'incontro è un avvenimento del tutto nuovo" (Calvino 2002 [1991]: 7). Di conseguenza, "d'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima. […] D'un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura. […] Un classico è un libro che non ha *mai* finito di dire quel che ha da dire" (Calvino 2002 [1991]: 7, corsivo mio). Cosa ancora più importante, per Calvino, i classici non sono testi "immobili", al contrario "ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)" (Calvino 2002 [1991]: 8). Pur riconoscendo quindi l'importanza del classico all'interno di un sistema di circolazione culturale e sociale, lo scrittore sottolinea la necessità per chi legge di non ricorrere a mediazioni eccessive (apparato critico, bibliografie, introduzioni, commenti, ecc.), perché solo il classico è in grado di parlare direttamente al lettore e alla lettrice (Calvino 2002 [1991]: 8).

Nella sua panoramica, Calvino non tralascia neppure la funzione "educativa" del Grande Libro, che non si limita a insegnare qualcosa di nuovo, di sconosciuto ai suoi lettori e lettrici, ma funziona talvolta come un'epifania e diventa semplicemente scoperta dell'origine di idee e sentimenti di cui si aveva già consapevolezza (Calvino 2002 [1991]: 9). Questa funzione educativa del classico può realizzarsi tuttavia solo in una lettura di piacere e disinteressata, una lettura al di fuori della dimensione strettamente pedagogica della scuola: "non si leggono i classici per dovere o per rispetto, ma solo per amore" perché "è solo nelle letture disinteressate che può accadere d'imbatterti nel libro che diventa il 'tuo' libro" (Calvino 2002 [1991]: 9). Il classico assume così una dimensione universale, assoluta, totalizzante per il lettore e la lettrice che lo amano e, in qualche

modo, se ne appropriano, utilizzandolo per definire se stessi in rapporto o anche in contrapposizione con esso (Calvino 2002 [1991]: 10). In tutte queste caratteristiche, che possono essere riassunte come manifestazioni della permanenza e universalità proprie del classico, Calvino individua le motivazioni che sono alla base della sua lettura:

> i classici servono a capire chi siamo e dove siamo arrivati e perciò gli italiani sono indispensabili proprio per confrontarli agli stranieri, e gli stranieri sono indispensabili proprio per confrontarli agli italiani. […] non si creda che i classici vanno letti perché "servono" a qualcosa. La sola ragione che si può addurre è che leggere i classici è meglio che non leggere i classici. (2002 [1991]: 13)

Dalla definizione di Eliot (1946) a quella di Calvino (2002 [1991]), passando per Kermode (1975), il concetto di classico, pur mantenendo alcuni tratti distintivi quali l'eccellenza e la persistenza nel tempo, tende quindi a spostarsi da una dimensione "universale", astorica, a una relativa che tiene conto del contesto storico, ma anche geografico, in cui l'opera viene prodotta e recepita (cfr. Viala 1992). L'opera che assurge allo *status* di classico mantiene cioè quei requisiti di alto valore artistico, letterario ed estetico, ma la sua autorevolezza e la sua sacralità si fanno relativi, legati alle contingenze storiche, presenti e passate. L'attenzione si sposta quindi sulla ricezione del testo e sulla capacità del classico di parlare anche a un pubblico contemporaneo, temporalmente e geograficamente distante da quello originario. Secondo Viala (1992), questa capacità deriva non tanto dalle caratteristiche intrinseche del classico che gli permettono di eccedere il significato del testo (cfr. Kermode 1975), quanto da qualità formali e semantiche che consentono a chi scrive e alle sue opere di rivolgersi, con successo, a una molteplicità di destinatari (Viala 1992: 13-14) e di essere inseriti in un sistema di comunicazione e socializzazione (Viala 1992: 11-12). Un classico è quindi un testo che sopravvive a diversi livelli, anche in un altrove spaziale e temporale grazie innanzitutto alla traduzione intesa anche come semplice interpretazione di un testo e non necessariamente come trasposizione interlinguistica (Sanguineti 2003: 211-212). Secondo Edoardo Sanguineti, i classici ci interessano ancora oggi perché

> sono da noi radicalmente diversi. Sono radicalmente esotici, […] temporalmente come spazialmente, almeno per metafora. Importano perché additano forme di esperienza da noi remote, anche impraticabili, e anche, non di rado, incomprensibili, ma che, appunto per questo, ci aprono a dimensioni diverse, altrimenti ignote e insospettabili. E questo, ben inteso, vale anche per i classici moderni, e persino per i classici che, in stretta cronologia, ci sono contemporanei, e, in rigida geografia, conterranei. (Sanguineti 2003: 211)

Per Sanguineti (2003), la sopravvivenza del classico è quindi legata alla sua alterità e alla capacità di farsi convertire da ciascun lettore o lettrice nel proprio codice,

non solo individuale e soggettivo, ma anche storico e sociale. I classici non solo testimoniano uno storicismo assoluto, ma ci orientano verso questa prospettiva, non sono "immagini di durata", "monumenti di eternità", al contrario "aprono a un possibile futuro, in quanto sono lì a dichiararci, di fatto, che si può cambiare la vita e modificare il mondo" (Sanguineti 2003: 212). Non a caso Pontiggia, nella sua riflessione sul classico, chiede provocatoriamente non tanto se i classici siano attuali ma se lo siamo noi rispetto a loro (Pontiggia 2006: 34). Lo scrittore, ben consapevole della complessità che circonda la definizione di classico, sottolinea come i classici non siano nostri contemporanei ma siamo noi che dobbiamo farci loro contemporanei. Come osserva Dionigi (2006), i classici diventano per Pontiggia il luogo del dialogo, dell'incontro e della scoperta:

> Un classico è un autore di cui noi decidiamo ogni volta che è vivo. Ci sono molti modi di definire i classici, in senso storico, critico, istituzionale. […] se devo dire che cos'è un classico per me, è un autore che quanto più io leggo, tanto più scopro ricco. Avviene il contrario con un autore modesto: più lo leggiamo e più lo detestiamo.
> […] Il classico non ha bisogno di molte mediazioni: naturalmente la mediazione critica è importante, è indispensabile per la lettura, per la decifrazione e l'interpretazione del testo. Però un classico è un autore che ci prende rapidamente: dice cose che ci riguardano. È una differenza abissale: la cultura dà sì un piacere molto forte, ma un classico ti tocca in profondità. (Pontiggia 2006: 27)

Nella sua a-temporalità, universale o relativa, il classico sopravvive alla prova del tempo perché è in grado di farsi contemporaneo, di riuscire a parlare, oggi come ieri, alle lettrici e ai lettori che lo affrontano per la prima volta o che ritornano ai testi indimenticabili della propria biblioteca e a quelli "nascosti nelle pieghe della memoria" (Calvino 2002 [1991]: 7).

1.1.2 Classici e canoni

Strettamente connesso al concetto di "classico" è quello di "canone", con cui si intende generalmente sia un insieme di opere – e dunque una lista di classici – ritenute fondamentali e alle quali una certa tradizione ha conferito un indiscusso ed elevato valore letterario, sia un insieme di norme. Tanto nella parola "classico" quanto nel termine "canone" si intrecciano quindi l'idea di una tradizione e un patrimonio letterari selettivi, di autorevolezza e di permanenza nel tempo. Il termine canone si arricchisce poi di un'aura di sacralità, derivata dalla sua origine religiosa: "l'origine sacra del canone permea […] anche la sua accezione letteraria: la sacralità propria della Scrittura si riflette su quei testi che possiedono qualità di eccellenza largamente attestate, e la letteratura si fa scrittura secolare" (Venturi 2011: 36).

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

> we cannot ignore the fact that there is always a more solid body of artifacts and patterns of action which enjoy larger consensus across society, and which persist for longer periods, even in cases where specific contemporary ideologies tend to reject them. Regardless of the specific historical conditions of its canonization, this canonized repertoire is [...] *widely shared, accumulative,* and *durable*. (Sela-Sheffy 2002: 145, corsivo originale)

Confutando l'opinione diffusa secondo cui il canone sarebbe in continua evoluzione e verrebbe costantemente ridefinito per poter riflettere la gerarchia sociale, Sela-Sheffy individua un repertorio condiviso e durevole che supera le mode e i gusti del momento e sopravvive all'eterna lotta per il potere e la visibilità tra le varie sottoculture (Sela-Sheffy 2002: 144-145). Questo repertorio, i cui tratti principali sono la longevità e la persistenza, è il risultato di un processo di accumulo sul lungo periodo attraverso cui le società creano una serie di "unshakably sanctioned cultural *reservoirs* […], which reservoirs we call canons" (Sela-Sheffy 2002: 145). L'opera canonizzata mantiene quindi la sua funzione di riferimento all'interno del sistema culturale che la riconosce come tale, indipendentemente dalle circostanze storiche contingenti e da specifiche dinamiche culturali e ideologiche (Sela-Sheffy 2002: 145). Il suo *status* è assicurato e la formazione del canone si configura come un processo a lungo termine e duraturo che si accompagna ai mutamenti nei gusti, nelle mode e nelle tendenze dominanti sul breve periodo.

Evidenziando come i processi culturali dipendano non solo da cambiamenti e rivoluzioni, ma anche da processi di "accumulation, standardization and institutionalization" (Sela-Sheffy 2002: 146), Sela-Sheffy sottolinea la sospensione del classico dal mercato culturale: lo *status* elevato conferito dalla marca di canonicità ne inaridisce il potere generativo e lo sottrae al consumo e all'uso comune (Sela-Sheffy 2002: 147). Protetta dal prestigio e dalla longevità che il canone, come fonte di autorità collettiva, è in grado di assicurare, l'opera canonizzata viene "oggettificata" e "santificata", sacralizzata (Sela-Sheffy 2002: 146-149).

L'opera canonizzata assume quindi uno *status* particolare: "oggettificata" e sacralizzata, quindi divenuta inviolabile, è esclusa dalla circolazione e dal consumo culturali correnti. Il testo elevato allo *status* di classico si colloca in una dimensione separata in cui funge da modello, un modello che per Sela-Sheffy (2002) si configura più come parametro di riferimento che come reale modello generativo. Il canone quindi non costituisce solo un patrimonio e una tradizione letteraria – i serbatoi di cui parla Sela-

Sheffy (2002) –, ma anche una norma, modello estetico e letterario, metro di giudizio ed esempio da imitare, spesso sospeso in una inviolabilità sacra che lo rende inattingibile.

Il canone in quanto tradizione letteraria si definisce inoltre non solo per la sua capacità selettiva ma anche, e soprattutto, per la sua funzione di mettere in rapporto le opere tra loro, di posizionare un testo rispetto all'altro: la sua funzione è esclusiva piuttosto che inclusiva (cfr. Lundin 2004: xvii). La dimensione politica e ideologica del canone diventa così evidente e, come nota Paruolo,

> la difficoltà di definire con precisione il canone è anche una prova del fatto che la questione (decisamente complessa) non è esclusivamente letteraria, sebbene le opere letterarie siano il suo oggetto dichiarato. Alla costruzione del canone concorre una molteplicità di fattori che letterari non sono: i media, la critica, i lettori e, più in generale, la storia, le istituzioni, la politica. (2014: 71)

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

Definire il canone come costruzione ideologica, frutto di scelte che trascendono la sfera puramente culturale e artistico-letteraria per investire anche la dimensione politica, significa riconoscere innanzitutto una storicità delle scelte (cfr. Viala 1992: 14), sottraendole a quella dimensione universale e atemporale che ha rafforzato l'aura di sacralità del canone. Relativizzare e storicizzare i concetti di canone e classico presuppone quindi un riconoscimento della loro parzialità e la necessità di ripensare il canone, aprendolo a una pluralità di nuove prospettive. Significa, cioè, affermare "la volontà di decostruirlo, revisionandolo (in senso interculturale/transculturale, postcoloniale, di genere), estendendolo a tutta una serie di autori che ne erano stati esclusi

per pregiudizi razziali o sessisti" (Paruolo 2014: 72). Una revisione e un'apertura in chiave di genere del canone portano ad esempio a interrogarsi, inevitabilmente, sul posto che hanno occupato e occupano le donne nella presunta universalità maschile della letteratura[4]. Facendo specifico riferimento alla letteratura italiana e alla situazione delle scrittrici e degli scrittori rispetto al canone, Alberica Bazzoni (2016a; 2016b; 2017) ha cercato di rispondere a questo interrogativo. La studiosa ha così tracciato una mappa della presenza storica delle donne, delineando il faticoso percorso che ha portato le autrici ad affermarsi in Italia e riflettendo sulle implicazioni teoriche della loro marginalità (Bazzoni 2016a). Bazzoni si è poi dedicata a verificare quale sia l'effettiva presenza di scrittrici e scrittori nel canone letterario, considerando gli strumenti attraverso i quali le istituzioni che fungono da istanze legittimatrici (la scuola, l'università, la critica letteraria, ecc.) ratificano la canonizzazione di opere e autori-trici. L'indagine ha quindi riguardato innanzitutto la "presenza – o, per meglio dire, [l]'esclusione – delle scrittrici nei manuali, nei corsi universitari e nelle storie letterarie italiane, sedi principali della formazione del canone" (Bazzoni 2016b: online). Infine, l'attenzione si è spostata dal piano quantitativo a quello qualitativo e la studiosa ha riflettuto sulla rappresentazione degli scrittori e delle scrittrici nel sistema letterario italiano, e in particolare "sulla retorica che attraversa la rappresentazione di scrittori e scrittrici nel nostro panorama letterario, dall'editoria alla didattica alle riviste, e che in larga parte va nella direzione della conservazione di un primato maschile" (Bazzoni 2017: online). Da questo punto di vista, secondo Bazzoni, "il meccanismo retorico principale è quello dell'universalità del maschile, contrapposto alla parzialità femminile" (Bazzoni 2017: online). A differenza del maschile, il femminile riguarderebbe solo le donne, con una serie di conseguenze a livello retorico, critico ed editoriale, come l'enfasi su determinati temi e il carattere di eccezionalità attribuito al talento femminile:

> Quando il talento di una scrittrice riesce a imporsi oltre a tutte le barriere e le resistenze, come è stato per Deledda, Morante, Ortese e Rosselli, e come forse sta avvenendo oggi con Sapienza e Ferrante, la retorica che accompagna il loro successo è quella della luminosa eccezione, dell'unicità inclassificabile. Il carattere di "eccezionalità" permette di riassorbire il talento femminile senza sostanzialmente intaccare la norma della dominanza maschile, confinando infine il lavoro delle scrittrici alla marginalità. (Bazzoni 2017: online)

Una visione relativistica e pluralistica dei canoni e dei classici, quanto mai necessaria, si manifesta allora innanzitutto in un cambiamento linguistico: al monolitico

[4] Al rapporto tra canone e genere è stata dedicata ad esempio la conferenza "Women and the Canon" tenutasi presso la University of Oxford il 22 e 23 gennaio 2016.

termine singolare "canone", espressione della cultura dominante, maschilista e eurocentrica, si contrappone e sostituisce l'uso del plurale. Un plurale che sottolinea come sia più corretto parlare di "canoni" letterari di fronte all'esistenza di tutta una serie di tradizioni consolidate, anche al di fuori del mondo occidentale ed europeo (cfr. Lianeri e Zajko 2008: 7). Il ricorso al plurale è tuttavia più appropriato soprattutto perché

> values […] are contingent and certainly not fixed. No list or award or selection or library collection or scholarship can change that shifting sense of truth. Classics are indeed political. The dynamic of a shared culture through literature is the Victorian idyll we wish to recover, and how to do that involves power relations and identity politics. (Lundin 2004: xvi)

Sela-Sheffy (2002), nel già citato studio sulla formazione del canone, sottolinea la necessità di ripensare i termini del dibattito, auspicando un ampliamento della discussione sul ruolo del canone nel regolare la produzione e il consumo culturali contemporanei, al fine di inglobare una prospettiva di ricerca realmente storica (e non semplicemente critica) sulla formazione del canone. Secondo Sela-Sheffy, infatti, i termini in cui la nozione di canone viene problematizzata nel mondo anglosassone, imperniandosi "around the question of cultural values and who is authorized to determine them" (2002: 142), impediscono al dibattito accademico di raggiungere gli obiettivi che si prefigge (aprire e ampliare la discussione sulla cultura e democratizzarne il contenuto concentrandosi su ciò che è marginalizzato o svantaggiato) e di superare i limiti di quella stessa concezione, elitaria, limitante e normativa, di cultura "alta" che vorrebbe mettere in discussione (Sela-Sheffy 2002: 142)[5].

Pur non negando il ruolo e la portata della componente ideologica nell'organizzazione della vita sociale e nel mantenimento delle gerarchie culturali, Sela-Sheffy propone di riconsiderare non solo il ruolo del canone da una prospettiva realmente storica, ma di riconoscere anche il suo reale impatto nella produzione culturale contemporanea. Il canone funge da deposito culturale, si mantiene nel tempo ed è in grado

[5] In merito alla prospettiva che prevale nel dibattito sul canone in ambito anglosassone e alla "revisione" dei valori culturali che si prefigge al fine di valorizzare chi da quel canone è stato escluso o marginalizzato, Sela-Sheffy (2002) scrive: "as much as it [this perspective] may be useful for cultural struggles, as a research program it seems to suffer from being both normative and circular. Time and again we end up pointing at the bad guys, who are always those in power who control the canon. And the solution is given in advance, and it is incredibly simplistic: resisting the canon is good. Yet there is a catch here. Since a reverse terror balance has been established in this debate, according to which the monopoly on truth is in the hands of those who present themselves as the delegates of the deprived, powerlessness is now power. Eventually, such a moralistic ideological discourse helps to sustain our political attitudes, yet it sets out to tell us no more than we actually want to hear. […] this discourse evokes an alternative *content* of the canon, but accepts the elitist ground rules of 'valuable cultural goods deserving to be cherished' which underlies conservative cultural criticism" (142-143, corsivo originale).

di legittimare anche i nuovi prodotti culturali (Sela-Sheffy 2002: 144-149). Ne consegue che "viewing the canon either as a sensor of ongoing cultural battles and changing norms of correctness, or as an imposed set of rules controlling cultural production, would both be insufficient" (Sela-Sheffy 2002: 150). Secondo la studiosa, gli approcci prevalenti nel dibattito tendono a rappresentare le dinamiche culturali come un campo di battaglia tra due forze opposte – l'oppressore e l'oppresso – e attribuiscono a ciascun polo la responsabilità della perpetuazione del canone (corrispondente all'ingiustizia sociale) o del suo rifiuto (corrispondente a giustificate rivoluzioni progressiste). Contrariamente a quanto postulato da questi approcci, afferma Sela-Sheffy, il canone, in quanto deposito culturale consolidato, riesce a fornire un senso di continuità e consenso generale, anche nelle situazioni di conflitto, e funge pertanto da meccanismo stabilizzante in grado di assorbire gli urti di cambiamenti troppo repentini (2002: 150). Infine, proprio in quanto patrimonio stabile, consolidato e persino "sacralizzato", il canone influisce a sua volta sui processi di canonizzazione, sulle modalità e sui meccanismi di creazione di nuovi canoni (Sela-Sheffy 2002: 152-156). I repertori e i depositi canonici fungono cioè da termine di paragone a cui allinearsi o da cui allontanarsi, configurando quindi qualsiasi cambiamento, aggiornamento e rivoluzione che si producono in termini di ortodossia o eresia rispetto al canone (Sela-Sheffy 2002: 156). Sela-Sheffy esorta pertanto a esaminare con attenzione i riferimenti al passato, dal momento che questi non equivalgono automaticamente a una forma di conservatorismo e di perpetuazione del canone, dei suoi valori e delle sue gerarchie. Talvolta, il riferimento al passato può essere una modalità per preconfigurare un nuovo canone e mettere in discussione in profondità l'equilibrio raggiunto in un determinato spazio socio-culturale (Sela-Sheffy 2002: 156-157).

La prospettiva adottata da Sela-Sheffy (2002) è sicuramente interessante e porta alla luce alcuni dei meccanismi che operano nella produzione e nel consumo culturali e che talvolta rimangono nascosti in altri approcci. È tuttavia innegabile che nelle scelte operate nella selezione del canone, così come nella volontà di allontanarsi da quel repertorio e da quel modello, sia insita una componente ideologica. Tale riconoscimento del canone come frutto di precise scelte politiche (cfr. Lundin 2004: 142) non deve portare necessariamente a una demonizzazione del canone e da questo punto di vista l'approccio di Sela-Sheffy aiuta a comprendere più in profondità la complessità delle operazioni e delle dinamiche culturali.

Una maggiore consapevolezza della portata ideologica delle nozioni di canone e classico, nonché dei meccanismi che regolano i sistemi culturali, si rende sempre più

indispensabile per affrontare le sfide poste dallo scenario contemporaneo. Di fronte alla globalizzazione e all'avvento di nuove letterature e culture estranee al canone occidentale, diventa fondamentale non solo superare il modello eurocentrico, ma anche ripensare i concetti di classico e canone. Come sottolinea Pontiggia (2006), il confronto con altre tradizioni etniche, anche radicalmente estranee alla nostra, diventerà inevitabilmente sempre più frequente con il passare del tempo (25). Auspicando una rilettura della tradizione eurocentrica occidentale e una visione sempre più caleidoscopica, aperta e problematica (Pontiggia 2006: 25-26), lo scrittore esorta a

> raccogliere una sfida fatta non di eliminazione, ma di integrazione. Questo comporterà collocare i classici su uno sfondo più ampio, in cui siano idealmente presenti le altre tradizioni. Non è detto che questa ottica non si accompagni a un arricchimento della visione, a un ampliamento del paesaggio, a una dilatazione degli spazi. E che non ne venga vivificata e rinnovata la stessa prospettiva "interna" di una tradizione. (Pontiggia 2006: 36)

In particolare, davanti alla visibilità reclamata dalle opere di culture e letterature non europee e occidentali, occorre riconoscere l'esistenza di una pluralità di lingue e di culture che hanno contribuito a costruire e plasmare l'Europa (Ceserani 2003) e le possibilità offerte da "una formazione culturale basata sulla molteplicità e i conflitti fra le tradizioni piuttosto che sulla forza egemone di un'unica tradizione" (Ceserani 2003: 105). Secondo Remo Ceserani, del resto, è lo stesso grande *corpus* della letteratura greca e latina, accanto a quello biblico e a quello arabo, a offrire una ricchezza inesauribile di posizioni diverse e conflittuali (2003: 106). Il riconoscimento della parzialità del modello culturale eurocentrico e dell'incapacità di una tradizione culturale europea monolitica di farsi completamente carico dei mutamenti storici e culturali porta a chiedersi quale possa essere il ruolo della letteratura per l'infanzia all'interno di una visione pluralista e relativista della tradizione. In questa nuova configurazione, che dovrebbe implicare un superamento della valorizzazione gerarchica tradizionalmente iscritta nei concetti di classico e canone, la letteratura per l'infanzia potrebbe reclamare una nuova posizione, non più marginale. Non da ultimo resta da interrogarsi su quale possa essere allora il posto dei cosiddetti "classici per l'infanzia", categoria complessa ed elusiva, non solo all'interno della produzione destinata a giovani lettori e lettrici, ma anche del più ampio e rinnovato panorama letterario e culturale.

1.2 Classici e canoni per l'infanzia

Il concetto di classico è dunque ampio e multiforme e porta iscritte le tracce indelebili dell'evoluzione storica che ha subito. Nozione ambigua, complessa e problematica anche

per le sue implicazioni ideologiche, politiche e culturali – legate soprattutto al concetto di canone –, il classico è il risultato di una stratificazione del dibattito che lo ha accompagnato. Un percorso in cui, attraversando fasi di legittimazione o di rifiuto del discorso esistente, il concetto ha mantenuto alcuni tratti salienti ed essenziali – permanenza nel tempo ed eccellenza –, mentre altri, come l'universalità, pur tornando costantemente, sono stati messi maggiormente in discussione. I classici sono quindi per certi versi "a literary mystery", un mistero letterario, come li definisce Peter Hunt:

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

Quando ci si sposta nell'ambito della letteratura per l'infanzia, il quadro si fa ancora più problematico. Se stilare una lista di testi considerati "classici per l'infanzia" si rivela un'operazione relativamente semplice, quando si cerca di definire cosa li renda tali diventa difficile dare una risposta. Non esiste infatti una definizione unica, univoca e unanime, universalmente riconosciuta e accettata a livello internazionale di classico per l'infanzia – come del resto non si registra un'analoga unanimità nella definizione del classico per adulti (cfr. Paruolo 2014: 73; Paruolo 2011: 14). Sebbene il classico per l'infanzia condivida alcune delle problematiche definitorie con il classico per adulti, alcune difficoltà sono specifiche di questo tipo di produzione. Analogamente, sebbene alcune caratteristiche fondamentali del classico *tout court* contraddistinguano anche quello per l'infanzia – permanenza nel tempo, alto valore estetico, eccellenza, significatività – altri tratti sono invece peculiari della produzione letteraria destinata al pubblico più giovane. Tali caratteristiche specifiche rispecchiano la complessità e la ricchezza connaturate alla letteratura per l'infanzia e traducono, a vari livelli, l'asimmetria comunicativa adulto-bambino, il potenziale doppio destinatario adulto-bambino e la doppia appartenenza al sistema letterario e pedagogico, senza tralasciare la definizione dell'idea stessa di infanzia, concetto che cambia nel tempo e attraverso le culture. Questa stessa complessità si ritrova anche quando ci si interroga sulla formazione e lo sviluppo di un canone della letteratura per l'infanzia, ambito in cui il peso della componente ideologica e politica che sottende tali operazioni, come già evidenziato dal canone per adulti, rivela la sua reale portata. Nel caso della letteratura per l'infanzia c'è inoltre da chiedersi quanto l'introduzione di un canone possa essere realmente funzionale,

dal momento che questa operazione è stata condotta proprio in un momento storico in cui la nozione di canone veniva fortemente problematizzata (Paruolo 2014: 73-75).

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

1.2.1 Il classico per l'infanzia

Quando si cerca di definire cosa sia un classico della letteratura per l'infanzia ci si scontra con l'assenza di una definizione unanime e internazionalmente condivisa e riconosciuta[6]. Una circostanza legata, secondo O'Sullivan (2005), alle modalità stesse di fruizione e ricezione di tali testi nell'ambito della letteratura per l'infanzia, poiché alle selezioni prodotte dal giudizio estetico e letterario della critica e della ricerca accademica si affianca un *corpus* di classici "popolari" effettivamente letti e tramandati nel tempo da una generazione all'altra:

> There is no single generally valid definition of children's literary classics. This is because of the different contexts found in children's literature: on the one hand, we have the concept of the classic in children's literature research, on the other we have a body of allegedly

[6] Paruolo (2014: 73-74; 2011: 13) nota come l'interesse accademico nei confronti del classico per l'infanzia vari da paese a paese. Se il mondo anglosassone (e nordamericano in particolare) ha avvertito il bisogno di procedere alla definizione di un canone della letteratura per l'infanzia, gli accademici francesi sembrano poco interessati all'idea. Una posizione che Paruolo giustifica sulla base della loro scarsa propensione "a tracciare delle marcate linee divisorie tra letteratura per l'infanzia e letteratura per adulti" (Paruolo 2014: 74). In Germania, gli studi comparati sulla letteratura per l'infanzia sono diventati una disciplina indipendente che vede tra i suoi principali centri di interesse anche quello di un canone dei testi classici. Sebbene un canone della letteratura per l'infanzia tedesca sia lungi dall'essere stabilito, studiose quali Emer O'Sullivan e Bettina Kümmerling-Meibauer hanno fornito importanti contributi al dibattito sulla costruzione del canone. Per quanto concerne infine la realtà italiana, Paruolo sottolinea come gli accademici del nostro paese stiano costruendo un proprio canone selezionando gli autori e le autrici contemporanee più significative e consacrando loro biografie.

> international classic children's books, of "popular" classics, present in actual fact (on the market and in public awareness), which have been handed down over a long period. (O'Sullivan 2005: 133)

A "complicare" ulteriormente il quadro contribuisce poi la nozione stessa di infanzia, che rende ancora più problematica la definizione. Come nota Peter Hunt (2011), "childhood changes rapidly, and so a book that children thought was good a hundred years ago (or that was thought to be good for children) may have no meaning at all for children today" (45). Alla variabilità e alla storicità dei giudizi estetici e letterari sulle opere, si aggiunge quindi anche la relatività della nozione di infanzia, la cui immagine e la cui costruzione variano attraverso il tempo, i luoghi e le culture[7]. Nella definizione del "classico per l'infanzia" si intrecciano quindi le esigenze della ricerca accademica, gli interessi – anche economici – del mondo editoriale, le finalità pedagogiche di cui l'adulto-mediatore investe la lettura del classico, nonché la definizione di "infanzia". Gli ostacoli derivano inoltre dalla difficoltà di individuare i criteri sulla base dei quali operare la classificazione, alla ricerca di un equilibrio tra successo commerciale e valutazioni di ordine estetico e letterario (cfr. O'Sullivan 2005: 132-133).

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

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

Le parole di Hunt mettono quindi in luce i nodi cruciali della definizione e selezione del classico. Da una parte la "dipendenza" dal giudizio dell'adulto, anche in veste di mediatore, dall'altra i termini stessi del giudizio e quindi la validità (e l'autorevolezza) della valutazione. In quest'ultimo caso entrano infatti in gioco la

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

componente personale e soggettiva (chi legge), ma anche quella temporale e culturale (quando si legge), nonché le circostanze contingenti della lettura (perché si legge).

Se identificare un classico è quindi sempre una questione di definizioni e di criteri di selezione più o meno problematici (Müller 2011: 67), la consapevolezza delle peculiarità di questo processo di selezione e le asimmetrie che lo contraddistinguono aiutano certamente a focalizzare l'importanza e la rilevanza dei criteri proposti. I principali tentativi di fornire una definizione di classico e dei criteri di selezione si ritrovano nelle monografie di Emer O'Sullivan (2000) e Bettina Kümmerling-Meibauer (2003), che presentano due approcci diversi: mentre la prospettiva di O'Sullivan è più orientata alla ricezione dei testi, Kümmerling-Meibauer privilegia criteri di innovazione e qualità estetica[8]. Secondo Müller (2011: 67-69), nella definizione e identificazione dei classici si riscontrano tre direzioni principali. L'approccio ideologico collega lo *status* di classico per l'infanzia di un testo alla sua supposta capacità di esprimere uno "universal, essential character of 'the child'" (Müller 2011: 68), in cui la presunta "universalità" del bambino e di conseguenza del testo deriva dall'idea romantica dell'infanzia come espressione di uno stato originale e incorrotto dell'umanità. Negli approcci orientati alla ricezione del testo, come quello di Emer O'Sullivan, non solo lo *status* di classico si precisa in termini di "produttività", ma viene preso in considerazione anche il legame tra lo *status* di classico e i fenomeni di mercato. In questa prospettiva, sono classici quei testi che sono diventati patrimonio collettivo e condiviso di una cultura (un'idea che richiama i depositi culturali di cui parla Sela-Sheffy (2002)), in grado di durare nel tempo e di generare una pluralità di adattamenti in diversi media e quindi di avere un impatto considerevole non solo sui futuri lettori e lettrici, ma anche sugli sviluppi culturali successivi. Il terzo approccio, infine, può essere riassunto dalla posizione di Bettina Kümmerling-Meibauer, secondo la quale una prospettiva orientata alla ricezione ignora il valore estetico dei libri per l'infanzia. Nella sua definizione di classico e canonicità, la studiosa cerca pertanto di integrare la componente estetica e quella letteraria. Combinando criteri di innovazione e qualità estetica, definisce i classici come i prototipi di alcuni generi letterari, testi che hanno ispirato e influenzato in modo tangibile la

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

produzione di altri testi, fornendo un modello in termini di genere, tematiche o stile. Müller (2011) riassume così i criteri individuati da Kümmerling-Meibauer: "innovation, representative character, aesthetic quality, simplicity without being trivial, the representation of the experiential world of children, fantasy, polyvalence and cross-writing" (68-69).

Molti dei tratti definitori del classico proposti da O'Sullivan si ritrovano nella riflessione, cronologicamente antecedente, di Victor Watson (1991) "What Makes a Children's Classic?", in cui l'autore cerca di definire il classico facendo riferimento a una serie di criteri "esterni" al testo e dipendenti dalla sua ricezione. Anche in questo caso, il classico viene identificato in base alla sua permanenza nel tempo e alla sua capacità di mantenersi "contemporaneo", di diventare patrimonio condiviso, anche attraverso adattamenti e riscritture, e di essere quindi significativo, importante, riconosciuto all'interno di una cultura. "A children's classic", scrive Watson, "is a book whose popularity has survived the age in which it was written. And […] [it] is constantly re-made and improvised upon so that its qualities and its appeal are transformed and revealed to new generations of readers" (1991: online). Questa capacità di fruizione del classico da parte di generazioni successive è legata anche alle diverse forme in cui può essere adattato e che gli consentono di dialogare con gli altri media, poiché "a characteristic of the classic children's story is its capacity to offer from within itself new meanings and fresh emphases while retaining its original integrity" (Watson 1991: online). Se dal piano personale, individuale, ci si sposta poi a livello collettivo, di comunità culturale, il patrimonio letterario è costituito da quei testi imprescindibili che "we keep re-making […] and reading […] afresh" (Watson 1991: online). Il classico quindi non è importante solo per i singoli lettori-trici, ma è un'opera che è significativa e rilevante per un'intera comunità: "the classics are part of our national vocabulary – metaphors, perhaps – reverberating the wider cultural language which we all share" (Watson 1991: online).

Gli approcci orientati alla ricezione del testo, come quello di O'Sullivan (2005; 2000) e, ancora prima, di Watson (1991), hanno il pregio di fornire una prospettiva più ampia, che trascende tanto le necessità della ricerca accademica e dello studio universitario quanto le finalità pedagogiche che guidano le scelte delle istituzioni scolastiche e delle biblioteche, e prende in considerazione anche i testi effettivamente presenti sul mercato editoriale (O'Sullivan 2005: 132). In questa prospettiva ampliata, il classico per l'infanzia non rappresenta semplicemente un'opera letteraria, ma costituisce un prodotto culturale, che spesso oltrepassa la dimensione prettamente letteraria in cui ha

avuto origine e viene adattato in altre forme e attraverso altri media, fino ai casi estremi di commercializzazione "sfrenata" dei prodotti ridotti a beni di consumo (cfr. O'Sullivan 2005: 145-151). L'attenzione così riservata alla popolarità e al successo, anche commerciale, di un'opera e alle sue capacità "ri-creative", attraverso adattamenti e riscritture, permette di considerare la permanenza nel tempo da una prospettiva più ampia. La capacità di un testo di sopravvivere al passare del tempo dipende infatti non solo, o non esclusivamente, dalle qualità intrinseche dell'opera, ma anche dalla sua circolazione culturale, dal modo in cui l'opera viene trasmessa, fruita e recepita nel tempo, ma anche in luoghi e culture diversi da quelli di origine:

> the thriving appropriation of children's tales and novels by the film industry clearly contributes to the deployment of the source text onto other media, which usually prompts a new form of curiosity for the original story and consolidates its canonicity thanks to new visual adaptations and textual retranslations. (Cabaret 2014: 18)

In questo modo vengono prese in considerazione anche le implicazioni del mercato editoriale non solo nella definizione del classico, ma anche nella sua permanenza nel tempo. Quest'ultima infatti è legata inevitabilmente alla questione della popolarità e del successo di vendite, immediato ma anche sul lungo periodo. Popolarità e successo di massa sembrano, del resto, collocarsi agli antipodi della definizione di classico, se si considera che l'opera canonizzata si distingue, tradizionalmente, per la sua separatezza, la sua eccellenza e una supposta "superiorità" estetica e artistica, caratteristiche negate alle forme letterarie popolari. Come nota Sandra Beckett (2011a), "too much popularity, especially among child readers, was often seen as a sign of literary inferiority and sometimes led to relegation to the children's library" (33). Da una parte la definizione del classico si è storicamente accompagnata a una svalutazione del successo commerciale e popolare dei testi, dall'altra, sottolinea la studiosa, nel mercato editoriale attuale caratterizzato da "blockbusters and ever-changing best-selling lists" (Beckett 2011a: 33), il termine *bestseller* sembra essere l'esatto contrario del "timeless classic". È tuttavia innegabile, continua Beckett, che "the majority of classics are or were bestsellers, at least by the standards of their day" (2011a: 33). La permanenza del classico dipende, inevitabilmente, anche da questi fattori di popolarità e dalla ri-pubblicazione dei testi. Il ruolo esercitato dalle case editrici non può e non deve quindi essere ignorato o sottovalutato:

> The function of publishing firms as agencies of selection or at least of transmission, keeping the group of classic children's books on the market, should not be underestimated. Classics

> are a safe bet for publishers: they sell well, copyright has usually run out so that no royalties are payable and, as they have no immediate topical relevance, their shelf-life is not limited. (O'Sullivan 2005: 133)

Considerazioni simili si ritrovano nelle parole di Peter Hunt, che sottolinea come

> publishers – and perhaps especially publishers of children's books – produce series of "classics" for two reasons. The first is that the books sell because the word "classic" sounds respectable – regardless of whether the books have any value; the second is because the books are out of copyright, and therefore cheap to produce. (2011: 46)

Una conferma della rilevanza delle case editrici arriva dalla presenza di collane dedicate ai classici nei cataloghi di moltissimi editori. Alcune sono destinate a un pubblico adulto, altre a giovani lettori e lettrici e altre ancora a un doppio pubblico, e sono quindi collane volutamente *crossover*. Un esempio di collana di classici per ragazzi fruita anche da adulti è rappresentato dai famosi "Delfini", collana pubblicata da Fabbri Editore a partire dal 1994 e recentemente riproposta in una nuova veste da BUR (Rizzoli). La collana, diretta da Antonio Faeti – padre fondatore della letteratura per l'infanzia come disciplina accademica in Italia –, è stata pensata per un pubblico di lettori e lettrici a partire dai 10-12 anni, ma incontra anche un pubblico "misto" di adulti (insegnanti, genitori, bibliotecari, ecc.).

Un'ulteriore testimonianza della rilevanza editoriale del classico, da un punto di vista più cinico, è legata al ritorno al classico che si è registrato negli ultimi anni e che si è accompagnato spesso alla pubblicazione di nuove traduzioni e a vere e proprie operazioni commerciali e di marketing mirate. In un momento di crisi editoriale, le caratteristiche del classico, derivanti in parte dalla sua permanenza temporale, sono una risorsa per le case editrici, poiché permettono di ridurre rischi e investimenti e ottimizzare i guadagni. Da una parte infatti si tratta di testi spesso liberi dal diritto d'autore, e quindi economici da produrre, dall'altra possono contare su una legittimazione, quando non su una vera e propria canonizzazione, di lunga data, che assicura buone vendite. In un articolo del 2015, Stefania Vitulli fornisce alcuni dati sulle vendite dei classici, dati che fotografano in maniera diretta e immediata la presenza dei classici sul mercato editoriale italiano:

> […] centomila copie […] sono la tenuta annua dei due titoli classici Oscar Mondadori più venduti: *1984* e *La fattoria degli animali* di George Orwell. Al secondo posto tra i primi dieci autori classici Oscar c'è Italo Calvino, che con cinque titoli al top fa di nuovo oltre centomila copie […]. E al terzo *Fahrenheit 451* di Bradbury, quasi 30mila copie. E stiamo parlando solo di titoli "in diritti", dei quali cioè Mondadori detiene l'esclusiva perché i diritti d'autore (70 anni dopo la morte dell'artista) non sono ancora scaduti. I titoli classici in produzione

> ogni anno tra novità e ristampe sono circa 1700, con un prezzo intorno ai 10 euro. (Vitulli 2015: online)

Vitulli analizza poi le collane di pubblicazione dei classici e le scelte editoriali e di marketing compiute da alcune delle principali casi editrici italiane, sottolineando ad esempio come le collane Oscar Mondadori dedicate ai classici siano 6 su 23 e rappresentino un quarto delle vendite (Vitulli 2015: online). La giornalista riporta inoltre il caso della casa editrice Adelphi e delle strategie, definite "originali", adottate in relazione ai classici:

> A curare i classici in modo originale ha sempre pensato Adelphi e ne è stata ampiamente ripagata: l'idea di trasformare Georges Simenon in un classico ha fruttato dal 1985 ben 6,5 milioni di copie; *Lolita* di Nabokov - appena ricopertinato - nei tascabili totalizza 10mila copie l'anno senza interruzione dal 1996 e ha raggiunto le 24 edizioni; l'ultima star di casa Adelphi, la Szymborska, ha portato con *La gioia di scrivere* incassi per 80mila copie dal 2009 a oggi. (Vitulli 2015: online)

I dati riportati da Vitulli, confermano quindi una facilità di vendita e di commercializzazione del classico, nonché una certa predisposizione da parte degli editori, almeno quelli generalisti, a investire in questo settore. Nel caso specifico dei classici per l'infanzia, inoltre, questi testi compaiono spesso nelle letture consigliate da insegnanti e bibliotecari, talvolta fanno parte delle letture scolastiche obbligatorie, altre ancora sono state letture d'infanzia amate per i genitori, che al momento dell'acquisto si fanno guidare dal "ricordo" o più semplicemente dalla presenza della dicitura "classico" sulla copertina (cfr. Hunt 2011: 46). Nel panorama editoriale attuale, in cui l'editoria per ragazzi è sempre più soggetta alle logiche di mercato e sottoposta alle pressioni dell'industria culturale, i classici rappresentano inoltre dei punti di riferimento, delle costanti, sottratti all'iperproduzione e al consumo bulimico di libri; i classici, grazie alla loro capacità di affrontare temi universali sono in grado di essere ancora contemporanei e di parlare alle nuove generazioni (Grilli 2012).

Un altro aspetto da non sottovalutare in questa predisposizione alla commercializzazione del classico è il fatto che molto spesso bambini e bambine entrano in contatto con i classici e i loro protagonisti ancor prima di entrare in libreria o di sfogliare il libro, e questo grazie agli adattamenti a cui il classico viene sottoposto:

> For those whom I call "the children of the videosphere", books are often channeled through to them via website films, television or videogames, and "old classics" are merely known through their adaptation, such as Hector Malot's *Sans Famille* (1878; *Nobody's Boy*) – known through the 1946 Italian movie *Senza famiglia*, and adapted in 51 episodes in *Le naki Ko*, a Japanese 1977-78 television series. (Perrot 2011: 57)

Nelle parole di Jean Perrot si trova quindi un'eco di quanto afferma sempre O'Sullivan (2005):

> Children's acquaintance with classic figures who originally appeared in books is today based more often on their appearance in the media (films, CDs, cassettes, etc.), as toys, domestic accoutrements or advertising items, with commercial as well as technological changes affecting the ways in which children engage with them. (133)

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

Per O'Sullivan (2005), il discorso critico accademico non può prescindere dal considerare quell'insieme di classici popolari effettivamente presenti sul mercato, né può ignorare come questo *corpus* si sia costituito. In caso contrario, infatti, nessuna teoria e nessun discorso critico sono in grado di spiegare come e perché opere provenienti da epoche e culture diverse siano state selezionate e valutate positivamente, né di giustificare la loro popolarità duratura. La studiosa colloca così la definizione del classico per l'infanzia in una dimensione a sé stante, separata e distinta dal classico per adulti e dalle sue caratteristiche, e sostiene la necessità di utilizzare parametri e criteri diversi, poiché quelli generalmente adottati nel discorso sul classico potrebbero rivelarsi insufficienti o inadeguati. Sottolineando come "of the traditional trio of criteria accepted by critics as defining classics in adult literature – quality, evaluation and reception – the last is most frequently emphasized in children's literature (O'Sullivan 2005: 134), O'Sullivan rifiuta la possibilità di utilizzare il carattere esemplare e normativo come tratto definitorio del classico per l'infanzia e mette in luce i limiti del ricorso a criteri di qualità estetica e innovazione nella definizione del classico per l'infanzia. Tali criteri trascurano infatti gli aspetti legati alla ricezione dei testi. Così, ad esempio, la presenza di opere di dubbio valore letterario nelle liste di classici dimostra l'impossibilità di stabilire una corrispondenza diretta tra classico ed eccellenza letteraria. Analogamente, non meno controverso è il tentativo di definire il classico in termini di innovazione: una storia della letteratura per l'infanzia riposa su criteri diversi da quelli utilizzati quando si considera la sua ricezione. Ne consegue che non tutti i testi che hanno fatto la storia della letteratura per l'infanzia e l'hanno segnata sono classici, così come spesso i testi considerati innovativi da una prospettiva storica, che ne valuta la qualità estetica, non sono in grado

di avere un grande impatto, fattore quest'ultimo cruciale per i classici realmente presenti sul mercato (O'Sullivan 2005: 135-136). Quando il discorso sul classico per l'infanzia si focalizza sul versante delle qualità più propriamente estetiche e letterarie, l'accento viene infatti posto spesso sulla capacità di questi testi di generare un discorso critico (Nodelman 1985b) e sul loro potenziale di innovazione letteraria (cfr. Shavit 1986).

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

Quando si parla di classico per l'infanzia si tende quindi a sottolineare maggiormente o la popolarità, più legata al giovane lettore-trice e alle sue preferenze, o la qualità letteraria del testo, più incentrata sul punto di vista dell'adulto. Dalle diverse definizioni, in cui può essere attribuita maggiore o minore enfasi al valore estetico, al successo di pubblico e/o critica e a chi opera le scelte, appare evidente come il concetto di classico sia innegabilmente contraddistinto da una dimensione "temporale", in quanto una sua caratteristica imprescindibile sembra essere proprio la permanenza nel tempo. Se il consenso sugli altri parametri tradizionalmente associati alla definizione di classico, a partire dall'eccellenza e dal valore estetico e letterario delle opere, è lontano dall'essere unanime, la capacità di resistere al passare del tempo non viene messa in discussione nei diversi approcci teorici e critici adottati. Ne è un esempio la definizione fornita nella sezione "Classici" della bibliografia "Almeno questi!"[9] prodotta dal "Centro regionale di servizi per le biblioteche per ragazzi", promosso da Regione Toscana e Comune di Campi Bisenzio, e disponibile sul sito internet della rivista *LiBeR*: "Intendiamo per 'classici' quei libri che – rigorosamente antecedenti al 1945, data che abbiamo considerato quale spartiacque cronologico – sono stati riconosciuti dalla critica e dal favore del pubblico

[9] http://www.liberweb.it/CMpro-v-p-337.html.

come opere destinate a venir lette con piacere e profitto da più generazioni"[10]. La definizione sottolinea quindi come sia il valore estetico sia il successo di pubblico siano necessari allo *status* di classico, ma soprattutto come il valore letterario del testo sia condiviso da più generazioni e, presumibilmente, da lettori-trici appartenenti a diverse fasce d'età, quindi sia bambini che adulti. La permanenza temporale, la popolarità e il successo commerciale del testo costituiscono dei presupposti fondamentali: un classico, per essere definito tale, deve "sopravvivere" ed essere tramandato per almeno più di una generazione (sebbene sarebbe preferibile che venisse letto anche oggi), ed essere conosciuto non solo tra il pubblico più giovane, ma anche tra gli adulti.

1.2.2 Letteratura per l'infanzia e canone

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

[10] http://www.liberweb.it/upload/cmp/Biblioteche/pdf/bibliografia_2017_06.pdf.

di ricostruire (e scrivere) una storia della letteratura per l'infanzia (O'Sullivan 2005: 131), dall'altra la creazione del canone doveva fornire un riconoscimento e una "rispettabilità" accademici alla disciplina (Nodelman 1985b). Paruolo (2014) sottolinea la necessità di interrogarsi sulle motivazioni che hanno portato al tentativo "di imporre nella letteratura per l'infanzia quelle stesse norme prescrittive rimesse in discussione nella letteratura adulta" (74), e l'importanza di capirne le implicazioni. L'operazione compiuta da questi studiosi rischia altrimenti di "apparire come un gesto che relega tutto ciò che ha a che fare con tale letteratura a uno stadio già superato nella letteratura per adulti" (Paruolo 2014: 74). In realtà, prosegue la studiosa,

> se si è sentito il bisogno di stilare liste canoniche per l'infanzia non è stato solo per offrire una guida ai lettori. L'esigenza è nata anche perché si è pensato che in questo modo si sarebbe potuto dare ai testi per l'infanzia un posto più importante all'interno delle istituzioni e della cultura, e si sarebbe potuto aprire un dibattito sull'argomento. (Paruolo 2014: 74).

Inquadrata in questo contesto, l'operazione non rischia più di apparire anacronistica, ma affonda le sue radici in un bisogno di legittimazione e riconoscimento da parte di una produzione considerata la "Cenerentola" della letteratura. Secondo Lundin (2004: xvii), il fatto che la letteratura per l'infanzia non sia stata coinvolta nelle "tempeste" che hanno scosso il canone occidentale testimonia l'isolamento di tale produzione e sancisce la sua estraneità al canone occidentale dominante. Cercare una forma di riconoscimento creando un canone e una tradizione in grado di sviluppare un discorso critico che possa inserirsi nel più ampio dibattito letterario significa quindi affermare la propria esistenza. L'assenza dal canone esclude infatti le opere da una porzione rilevante della circolazione culturale, nello specifico quella accademica e critica, condannandole di fatto a essere dimenticate, o relegandole a forme di trasmissione minori. Sebbene alcuni nodi problematici legati alle motivazioni e alle modalità di costruzione di questo canone per l'infanzia permangano, analizzata da questa prospettiva, l'operazione appare non dissimile dai tentativi compiuti da altre produzioni letterarie tradizionalmente escluse dal canone di ottenere un riconoscimento letterario e uno spazio critico[11].

Nella formazione di un canone della letteratura per l'infanzia si ritrovano, naturalmente, molte delle problematiche che hanno accompagnato la messa in discussione del canone per adulti: la sua natura selettiva ed elitaria; la presunta

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

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

> [r]imane […] ancora da interrogarsi sui motivi che possono influire sulla formazione e sullo sviluppo di un canone. Fino ad ora, gli studiosi si sono basati per lo più su criteri di carattere estetico o derivanti dai diversi concetti d’infanzia trascurando altri aspetti quali l’impatto esercitato sui testi dalle istituzioni (biblioteche, musei, scuole, premi), la preferenza per certi generi letterari piuttosto che per altri, l’esistenza di diversi concetti di canone (canone

> occidentale, europeo, globale, multiculturale, postcoloniale), la percezione del canone come fenomeno transnazionale, e così via. (2014: 74)

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

> Reader response criticism calls into question the idea of the canon as an elite cultural club, to which readers belong as they differentially evaluate certain works as classics. Despite the supposed objectivity of the canon, the ways in which readers attribute value and meaning to a text are shaped by the social, cultural, and political background they bring to their reading. Rather than an absolute standard of literary value, there are multiple centers of value from which to assess a text. A reader judges quality not through a pure analysis of immutable text but through cultural tools, which continuously evolve and differ according to gender, class, race, ethnicity, geography, and time. (Lundin 2004: 111)

Non a caso, considerando la dimensione sociale e personale della lettura in una prospettiva di critica e superamento del canone, Lundin fa propria la nozione di "para-canon" proposta da Catharine Stimpson (1990). Il concetto di "paracanone" rivendica, nella valutazione di un testo, la sua capacità di suscitare l'affetto e il piacere del lettore-trice, a prescindere dalle valutazioni di carattere estetico:

> A paracanonical work may or may not have "literary value," however critics define that term. Its worth exists in its capacity to inspire love. The paracanon asks that we systematically expand our theoretical investigations of "the good" to include "the lovable." (Stimpson 1990: 958)

L'inclusività del paracanone deriva dal non essere basato su giudizi di valore sul testo in sé – "No matter how difficult or accessible, how 'high' or 'low,' any text is eligible for

inclusion in a paracanon if it is beloved" scrive Stimpson (1990: 958) –, ma sulla sua capacità di entrare in un rapporto affettivo, sentimentale con il lettore e la lettrice. Sebbene paracanonico non sia sinonimo di popolare, affinché un testo possa entrare nel paracanone, è necessario, tuttavia, che sia amato e apprezzato da un certo numero di lettori e lettrici, poiché "popularity is one sign that love is more than a singular obsession" (Stimpson 1990: 959). La relazione stabilita tra testo e lettore-trice non si limita dunque alla sola sfera personale e alla dimensione privata della lettura, ma impegna chi legge nella costruzione di una propria soggettività all'interno di una comunità di lettori e lettrici, chiamando in gioco le forze sociali e culturali coinvolte nel processo. Il testo e la comunità di lettori-trici sono legati in un rapporto biunivoco: i lettori e le lettrici permettono al testo di sopravvivere nel tempo e il testo, a sua volta, sostiene e rinsalda la comunità. In questo modo, il paracanone mostra come "the strong feelings that some cultural works provoke are the result of an interplay among individual preferences, larger forces that assign membership cards in social groups to individuals, and sign systems that give these assignments meaning" (Stimpson 1990: 959).

La lettura affettiva del testo proposta da Stimpson permette inoltre di superare la contrapposizione tra lettura di piacere e di intrattenimento e lettura "alta", impegnativa, che conferisce valore e merito anche a ciò che si sta leggendo, tra "a book that gives pleasure and a book that has merit, between a 'good read' and a 'good book'" (Stimpson 1990: 961). La distinzione tra valore e accessibilità culturale ha anche imposto un'oggettività del discorso critico che secondo Stimpson ricalca la dicotomia ideologica e sociale tra "a formal, rational, public domain (yes, masculine) and an informal, emotional, private domain (yes, feminine)" (1990: 962) e si riflette nel divario tra cultura alta e bassa. Stimpson reclama allora la necessità di reinserire la dimensione personale e autobiografica e la componente emozionale all'interno dell'attività critica.

Nella sua prospettiva inclusiva, il paracanone permette infine di superare la dicotomia "canonico" *vs* "non canonico", che riproduce e rafforza un'altra opposizione binaria, quella tra gruppi sociali inclusi ed esclusi. L'esclusione dal canone comporta infatti una mancanza di potere e prestigio sociali. Il paracanone, operando a margine del canone e non mirando né a essere annesso a una tradizione egemonica, né a crearne una alternativa, ingloba canonico e non canonico. Al suo interno questi due poli convivono proprio come, sostiene Stimpson, una "'women's tradition,' […] in English, includes both a George Eliot and the silly female novelists she despised" (Stimpson 1990: 965).

I vantaggi di una posizione simile e le implicazioni nel dibattito sulla canonizzazione della letteratura per l'infanzia sono evidenti. Selezionando i propri testi in base alla capacità di stabilire un rapporto affettivo con il lettore-trice, il paracanone non è interessato al riconoscimento da parte di istituzioni culturali e gruppi sociali, una caratteristica che nell'ambito della produzione per l'infanzia permette di superare il dibattito sul valore estetico e letterario delle opere. Prediligendo la ricezione dei testi, il paracanone si costruisce su presupposti e criteri diversi, che privilegiano il piacere della lettura, e si pone pertanto come alternativo, e non sostitutivo, al canone o ai canoni già presenti nella società.

Ma in cosa consiste la "selective tradition", la tradizione selettiva promossa e tramandata da istituzioni culturali autorevoli, quali biblioteche e università, di cui parla Lundin e che è la chiara espressione di un gusto e di un discorso critico elitario e canonico? Facendo specifico riferimento alla realtà americana, nel suo studio Lundin (2004) ricostruisce il percorso storico della canonizzazione dei libri per l'infanzia. L'operazione è stata realizzata essenzialmente attraverso la compilazione di liste di classici ispirate da criteri selettivi, il cui mantra era quello di fornire il libro giusto, al momento giusto e al lettore giusto. Il processo di selezione dei testi e compilazione di liste contraddistingue in particolare l'attività di legittimazione culturale svolta dalle biblioteche e interessa gli ultimi decenni dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Centrale in questa attività è, secondo Lundin (2004: 30), "the right to prescribe for readers via the selection process based on a discerning knowledge of the enduring from the ephemeral, the valuable from the worthless, the good from the bad". La missione, morale e sociale, delle biblioteche è quindi quella di fornire letture di qualità, dove per "qualità" si intendono sia un elevato valore letterario sia una certa capacità pedagogica ed educativa:

> good books from good authors bring good ends; bad books from bad authors bring bad ends. The right book for the right reader was a mantra, which was open to interpretation as to which came first. The standard for judging children's literature would be the same as judging adult literature: literary quality. Implicit is the cultural imperative to make the selections necessary to further the public good and to build a collection which would serve as a blueprint for self-improvement. (Lundin 2004: 32-33)

La posizione adottata da Lundin permette così di prendere in considerazione il contributo delle biblioteche nel processo di canonizzazione dei classici per l'infanzia e di valutarne la portata e l'impatto, due aspetti spesso tralasciati e sottovalutati nello studio della letteratura per l'infanzia. "What a library collects", afferma Lundin (2004), "is a

microcosm of *valued* and *validated* literature" (30, corsivo mio). La studiosa prosegue sottolineando l'importanza del ruolo svolto da queste istituzioni:

> As an agency of cultural formation and social order, a library's principal functions are to select, save, and share its collections. What a library *is* depends on what a library *does*: its cultural work in the world, its jurisdiction in organizing knowledge, in circulating materials, in securing information and literature for its community.
> Despite their perceived passivity, librarians can be defined as canon makers who produce social hierarchy in a systematic act of tradition bearing (also known as collection development). As civic space, the library in its action is inherently political: Who does what with finite resources? Who is represented in collections? Who is served? These questions are highly charged when the matter is *selecting* what is included or excluded and even more potent when the issue concerns *children*. That librarians can construct standards to evaluate literature – and make choices in a commodity culture – is based on their ideology of reading that conflates professional ethics, moral idealism, and market influence. (Lundin 2004: 30, corsivo originale)

A essere davvero interessante nella prospettiva adottata da Lundin, che non manca di sottolineare il legame tra biblioteche e mondo editoriale, nonché lo stretto rapporto che lega il processo di selezione delle biblioteche ai premi letterari (cfr. Lundin 2004: 22-29; 37-52), è la luce che lo studio getta sul rapporto tra genere e letteratura per l'infanzia, e più precisamente tra le donne e l'attività di selezione operata dalle biblioteche come spazio istituzionale. Il riconoscimento del ruolo delle biblioteche nella storia e nell'evoluzione della letteratura per l'infanzia è quindi anche il riconoscimento del ruolo e della storia delle donne, di quelle "matriarchs" (Lundin 2004: xvii) della professione, la cui importanza viene spesso sottovalutata. Alla base di questa centralità delle donne risiede una motivazione storica: l'origine della biblioteconomia per l'infanzia, che si colloca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, è coincisa con un momento di cambiamento della posizione sociale delle donne e di una contemporanea nuova attenzione alle condizioni dei bambini, soprattutto nelle aree urbane. In questo contesto, la supposta predisposizione naturale delle donne alle attività di cura ed educazione di bambine e bambini ha garantito loro una certa autonomia nello svolgimento della professione di bibliotecarie e ha permesso loro di sviluppare una propria filosofia sul servizio da offrire e di promuovere e accrescere l'importanza delle biblioteche (Lundin 2004: 20). Così,

> [w]omen's perceived affinity for children permitted the profession to grow when women were granted little mobility in the job world. Women were entrusted with educating children and caring for the poor, more and more of whom flocked to public libraries for literacy, social programs, and access to books. (Lundin 2004: 20)

Sfruttando il presunto talento naturale, riconosciuto loro dalla società, nel distinguere le "buone" letture per l'infanzia dalle "cattive" e l'autonomia che ne derivava, "powerful

library women were instrumental in constructing the service paradigm for children's work, which centered on *selection as prescription*: choosing books to change lives" (Lundin 2004: 22, corsivo originale). La storia della canonizzazione dei classici per l'infanzia è stata quindi, in origine e per lungo tempo, una storia al femminile.

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

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

La lista di sessantatré titoli selezionati dal comitato ha dato poi origine a un'opera in tre volumi, *Touchstones*[12], che raccoglie altrettanti saggi critici, in cui ciascun testo selezionato viene presentato e in cui si cerca di fornire "a clearer, deeper sense of the best in children's books, and all of the strength and joy to be drawn from them" (Nodelman 1985b: 1). Nei tre volumi, si cerca così di illustrare e giustificare la validità delle scelte compiute e, attraverso l'analisi delle singole opere, di definire e affermare le caratteristiche di un testo canonizzato, dunque di un classico. Dai saggi emergono infatti

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

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

Un "touchstone", che Nodelman (1985b) evita accuratamente di chiamare "classico", viene variamente definito "a book beside which we may place other children's books in order to make judgments about their excellence" (2), "a set of guidelines" (5), "a shared context" (6). Indipendentemente dalle diverse definizioni proposte, un "touchstone" risponde a determinati criteri in termini di eccellenza, importanza, unicità e popolarità[13]. Per Nodelman (1985b), nel momento storico in cui è stata compilata la lista, questi testi colmavano un vuoto e una necessità che in altri ambiti della produzione letteraria erano dati per scontati: una tradizione, un canone. Dal momento che nella letteratura per l'infanzia mancava una lista di questo tipo, vale a dire "a list of works everybody agreed were the important ones" (Nodelman 1985b: 6), lo studioso conclude che una lista come quella stilata, seppure non priva di difetti, sia meglio di nulla: "a deficient list is infinitely better than no list at all" (Nodelman 1985b: 9). Nodelman sottolinea la necessità di un canone, di un *corpus* di testi di riferimento condivisi e sul cui valore ci sia consenso – una tradizione in sostanza –, per poter studiare e insegnare realmente la letteratura per l'infanzia, in ultima analisi per legittimarla come disciplina accademica (Nodelman 1985b: 6). Partendo dalla propria esperienza come docente, nell'introduzione al primo volume, Nodelman difende quindi l'approccio adottato nella compilazione del canone, spiegando come

> there was no agreement about what children's literature could safely be assumed to consist of, and above all, about what especially mattered in it – what most needed to be discussed and studied and understood. […]. Children's literature studies would remain chaotic until such a shared context could be developed. (Nodelman 1985b: 6)

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

Di conseguenza, l'utilità di una lista di "touchstones" risiede nella loro natura: "they are the most distinguished books, and so they best represent the distinguishing characteristics of the genre they belong to" (Nodelman 1985b: 6).

Nella sua difesa dei "touschstones", Nodelman illustra poi i criteri di selezione sulla base dei quali sono stati individuati. Dalle sue parole si evince come i parametri adottati rispondano a una visione adulta, elitaria e accademica, in cui il canone si definisce in relazione a valore, significatività e qualità estetiche. I testi devono infatti essere innanzitutto "excellent or important" (Nodelman 1985b: 6), eccellenti e importanti. Nel definire l'eccellenza occorre poi distinguere "the good from the likeable, and the great from the good" (Nodelman 1985b: 7), per cui dalla lista sono state scartate tre categorie di libri. Le prime due riuniscono quei libri "undeniably worthwhile, but widely unread", validi ma non letti, e quelli "widely popular but not particularly worthwhile", popolari ma non validi, in base al principio per cui i testi dovessero combinare "distinctiveness with popularity", peculiarità e popolarità, e che nessuna delle due potesse funzionare da sola. La terza categoria di testi esclusi, la più ampia e più difficile da trattare, comprende invece quei testi che "were undeniably excellent, and were also widely read, but that were not, for want of a better word, important – books that had elicited admiration but not much discussion", libri che, pur essendo eccellenti e letti, non potevano essere ritenuti importanti (Nodelman 1985b: 7). Un'altra caratteristica che i testi devono possedere è l'innovazione:

> touchstones […] are paradoxically both the most unconventional and the most representative of conventions. […] A touchstone has to be unconventional enough to draw attention to itself, to cause controversy, perhaps to encourage imitators; it cannot be merely another excellent book of a conventional sort, another good historical novel, another fine fantasy, another excellent picture book. (Nodelman 1985b: 8)

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

Sebbene il canone elaborato dal "ChLA Canon Committee" abbia inevitabilmente sollevato critiche e ricevuto attacchi (cfr. Lundin 2004: 106-107), a causa delle modalità di costruzione, delle scelte operate, della rappresentatività e dei criteri adottati, nel 2006 Sandra Beckett e Maria Nikolajeva ricorrono agli stessi criteri di selezione per il loro volume *Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature*[14]: "excellence, importance, distinctiveness, and popularity" (Beckett 2006: ix). Il progetto iniziale delle due studiose nasceva infatti dalla volontà di selezionare "the best international children's novels" (Beckett 2006: v) e si poneva come ideale proseguimento e completamento dei tre volumi curati da Perry Nodelman (da qui la continuità anche nei criteri di selezione). La raccolta avrebbe così permesso di superare il limite legato al ripiegamento sul mondo anglofono della selezione precedente e avrebbe potuto offrire visibilità ai capolavori della letteratura per l'infanzia provenienti da tutto il mondo. Le difficoltà dovute alla mancanza di traduzioni in lingua inglese per questi testi, come si avrà modo di approfondire in seguito, hanno però costretto a un ridimensionamento del progetto e a limitarsi alla sola letteratura europea. Data la dimensione volutamente internazionale della selezione, le curatrici hanno quindi aggiunto la disponibilità di una traduzione in lingua inglese ai criteri individuati da Nodelman.

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

[14] Il volume analizza undici romanzi europei tradotti in lingua inglese e considerati "the most celebrated European children's novels" (Beckett 2006: ix).

editori in molti paesi, fanno parte anche dei programmi scolastici e in alcuni casi intorno a loro si è prodotto un discreto discorso critico e accademico. Il successo duraturo di questi romanzi costituisce inoltre una prova della loro eccellenza: anni dopo la loro pubblicazione, continuano a essere *bestseller*, non solo nel proprio paese, ma anche all'estero. Infine, le opere selezionate rappresentano dei testi innovativi, tanto sul piano formale quanto su quello del contenuto: rompendo con le convenzioni dell'editoria per l'infanzia del tempo, e affrontando temi controversi e a lungo "tabuizzati", questi autori e autrici hanno anche aperto nuove strade per i loro successori (Beckett 2006: ix-xii).

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

Al di là della validità e della necessità di un canone, la complessità del processo stesso di canonizzazione dei testi è evidente. Un processo in cui sono coinvolti una pluralità di attori e che si differenzia da quello del classico per adulti, operato principalmente sulla base dell'esemplarità letteraria ed estetica dell'opera. Nel caso del classico per l'infanzia, il valore e la qualità letteraria non costituiscono necessariamente il fattore determinante, ma possono accompagnarsi a finalità pedagogiche. Lundin (2004), facendo riferimento alla realtà americana, sottolinea infatti come la compilazione di liste canoniche sia stata guidata da criteri che hanno strutturato una vera e propria "tradizione selettiva", finalizzata a fornire il libro giusto, al momento giusto e al giusto lettore, in una

prospettiva in cui il libro "giusto" era quello che rispondeva a certi requisiti estetici, ma soprattutto pedagogici in grado di influire positivamente sullo sviluppo del lettore-bambino. A questo proposito, Stevenson distingue tra "canon of significance", quello della letteratura per adulti, e "canon of sentiment", quello della letteratura per l'infanzia (1997: 112-113). Secondo Stevenson, infatti, sebbene la ricerca accademica abbia portato a un crescente interesse nei confronti della letteratura per l'infanzia e alla formazione di un "canone" legato a motivi di studio, non sono i meccanismi della critica letteraria basata sull'importanza e la rilevanza delle opere a determinare il canone della letteratura per l'infanzia, poiché "popular judgments of sentimental regard, not academic lists of significance, create and control the canon of children's literature" (Stevenson 1997: 114). Non solo i processi di formazione dei due canoni individuati dalla studiosa sono diversi, quindi, ma il secondo, il "canon of sentiment", riflette la natura asimmetrica della letteratura per l'infanzia: sebbene tale canone non possa esistere senza il lettore bambino, la maggior parte dei classici per l'infanzia sono determinati e selezionati dagli adulti (Stevenson 1997: 119-120). Se è vero che i libri raggiungono i lettori e le lettrici più giovani attraverso la mediazione dell'adulto, è innegabile tuttavia che nella realtà questi adulti non siano critici letterari, ma genitori, insegnanti, bibliotecari, ecc. che spesso si indirizzano verso testi conosciuti o che hanno apprezzato loro stessi, piuttosto che ricorrere a criteri di rilevanza letteraria e storica (Stevenson 1997: 115). Si profila così la differenza fondamentale tra i due canoni:

> the canon of sentiment is less self-conscious than academic rankings or anthologies. As an accidental canon, it takes one book at a time with little thought to overall effect. Unlike the canon of significance, it makes no attempt at breadth, considers no issues of representation (in fact, is wildly non-representative in many ways), and suffers from few exigencies of time and space. […] Whereas the academic canon of significance exists to justify, document, chronicle, or explain, the canon of sentiment exists to preserve -to preserve the childhood of those adults who create that canon and to preserve the affection those adults feel for the books within it. (Stevenson 1997: 115)

Nonostante il "sentimental canon" si costruisca su presupposti diversi, non è esente da critiche, e presenta le stesse caratteristiche problematiche che contraddistinguono il canone accademico in termini di validità e rappresentatività. E nonostante prenda maggiormente in considerazione il destinatario bambino della letteratura per l'infanzia rispetto alle liste accademiche, la sua formazione dipende comunque dalle scelte dell'adulto:

> Like the academic canon, the popular canon is problematically conceived and misleadingly weighted; it too selects its entries based on shifting and arguable notions of what fills a need

> and what is valuable. It reflects the taste and intentions of those adults empowered to affect the purchase of books, which has in the past excluded and continues to exclude large groups of people who have lacked the opportunity and economic capability to enforce any textual choices they might make. (Stevenson 1997: 115)

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

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

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

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

Il dibattito sul canone della letteratura per l'infanzia lascia aperte molte questioni, a partire proprio dalla necessità, validità, efficacia e rappresentatività della formazione di un canone. C'è da chiedersi poi se non sia più corretto parlare, anche per la letteratura per l'infanzia, di canoni, e occorre altresì interrogarsi su come questi possano influire sulla circolazione transnazionale e internazionale della letteratura canonica, spesso trasmessa in varie forme di riscritture e adattamenti, anche attraverso altri media. Non da ultimo, resta da definire il rapporto con i "nuovi classici" e il "nuovo canone", per i quali il successo e la popolarità sembrano essere fattori determinanti.

1.2.3 Nuovi classici e letteratura *crossover*

Se fornire una definizione di "classico per l'infanzia" o tentare di delinearne un canone è difficile, cercare di individuare i "nuovi classici" si rivela ancora più problematico. La prossimità temporale con i testi candidati a diventare i classici del futuro non permette infatti una sufficiente distanza critica per valutare retrospettivamente se il grande successo di pubblico e di vendite, che questi libri riscuotono, basterà a garantire loro di sopravvivere alla prova del tempo. Uno dei tratti prominenti del classico, tanto per adulti quanto per giovani lettori-trici, che si ritrova inalterato in tutte le definizioni, a prescindere dai criteri di valutazione proposti e dalla prospettiva teorica adottata, è infatti la permanenza nel tempo, l'a-temporalità del classico.

Occorre inoltre tenere presente la continua evoluzione del dibatto su classico e canone e prendere in considerazione la possibilità che i parametri oggi privilegiati nella definizione del classico potrebbero cambiare in futuro. Quel che è certo, se si guarda alla produzione per l'infanzia contemporanea e alle tendenze attuali, è che nell'attribuzione dello *status* di classico la contrapposizione tra produzione "alta" e successo di massa tende a farsi meno netta. Se è vero che la maggior parte dei classici sono o sono stati dei *bestseller*, e se è vero che un successo eccessivo è stato e spesso continua a essere visto con sospetto, come segno di inferiorità letteraria, soprattutto nella produzione per l'infanzia (cfr. Beckett 2011a: 33; Paruolo 2014: 76), oggi, sempre più, "proprio il successo di vendite a livello nazionale e/o internazionale riportato da un autore, e/o il suo ingresso in liste di premi, sembra spingere ad applicargli l'etichetta di classico" (Paruolo 2014: 76). Di fronte al successo dilagante, ma spesso temporaneo, di autori di *fantasy*, ci si potrebbe chiedere se anche per un vero e proprio fenomeno letterario, editoriale e mediatico come *Harry Potter* il successo commerciale e popolare sarà sufficiente a garantirgli un posto sicuro tra i classici del futuro. Nonostante i libri della serie abbiano venduto milioni di copie, gli adattamenti cinematografici abbiano registrato incassi record e il mondo accademico abbia rivolto la sua attenzione a questo fenomeno, lo *status* di classico non gli è ancora stato riconosciuto. Un altro caso interessante è rappresentato da autori e autrici che vantano traduzioni in un numero elevato di paesi, come l'inglese Anne Fine, i cui testi sono tradotti in ben 27 lingue: se la loro opera sopravviverà nel tempo è una questione ancora aperta (Paruolo 2014: 76). Guardando alla Francia, ci si potrebbe interrogare invece su quale sarà il destino di autrici di successo come Susie Morgenstern o Marie-Aude Murail – ampiamente tradotte anche in italiano – o di *La Belle Lisse Poire du Prince de Motordu* (1980), che pur non essendo stato ancora tradotto, in patria è

considerato il classico contemporaneo più importante (Perrot 2011: 65). Il successo di pubblico e di critica, ma anche l'inserimento nelle liste di letture consigliate a scuola, candidano lo statunitense *Vernon God Little* (2003) di D. B. C. Pierre a diventare verosimilmente un classico *crossover* del futuro (Ciocia 2011: 105-120).

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

Se il classico, per adulti e per l'infanzia, senza tempo e universale, è un testo a cui si può sempre tornare, anche in momenti diversi della propria vita (cfr. Calvino 2002 [1991]), e se il classico per l'infanzia è un testo che si rivolge a un doppio destinatario adulto e bambino, è possibile ipotizzare allora che i classici del futuro saranno sempre più costituiti dai testi *crossover*, quei testi che scavalcano le barriere dell'età e si rivolgono a un pubblico di lettori-trici di tutte le età (bambini, adolescenti e adulti). Questa ipotesi appare tanto più plausibile e veritiera se si considera che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, il confine tra le categorie adulto/bambino e tra le fasce d'età si è fatto più nebuloso e sfumato: la distanza si è ridotta e si è prodotta una contaminazione dei comportamenti tipicamente adulti o infantili e giovanili, che vengono anticipati o, al contrario, conservati. Nel contesto attuale si assiste sempre più spesso a un'"adultificazione" dei bambini (fenomeno *tweenager*) contrapposto a un'"infantilizzazione" degli adulti (fenomeno *kiddultery*). Il riavvicinamento delle età ha prodotto, sul piano letterario ed editoriale, un riavvicinamento dei libri per bambini/e e per adulti, dando vita su scala mondiale al fenomeno della letteratura *crossover*. Rachel Falconer (2009: 31-41; 2004: 569-570), focalizzandosi sul processo di *cross-reading*, la lettura *crossover*, sottolinea il legame tra il fenomeno letterario e mediatico e il più ampio contesto culturale e sociale in cui ha avuto luogo. In particolare, facendo riferimento soprattutto alla realtà britannica di inizio anni Duemila, evidenzia come l'esplosione del fenomeno *crossover* e l'avvento delle culture "kidult" e "tweenager" riflettano una serie di cambiamenti sociali, culturali, ideologici e politici molto più profondi, che hanno attraversato la società occidentale (Falconer 2009: 31-41).

Sebbene la letteratura *crossover* non sia un fenomeno nuovo, "the term itself was not adopted until J. K. Rowling's Harry Potter books gave this literature a high profile"

(Beckett 2011b: 58). Già in uso sul finire degli anni Novanta, il termine si è quindi imposto come espressione ricorrente nel mondo di lingua inglese all'inizio del nuovo millennio (Beckett 2014: 302). Il fenomeno *crossover* è infatti precedente al successo dei libri di *Harry Potter* ed era già iniziato nei media, nei programmi televisivi, nei film e nei videogame, che avevano attratto un pubblico intergenerazionale. Falconer (2004) sottolinea non solo come in ambito cinematografico il fenomeno *crossover* abbia ottenuto un successo ampio e diffuso ancor prima che nella sfera letteraria, ma anche come "the *visual* media first created, and still sustains, the largest crossover audiences" (Falconer 2004: 567, corsivo originale), attraverso film, cartoni animati e serie televisive. Adottato dall'industria editoriale e dai media per designare i libri per l'infanzia letti anche dagli adulti, "il termine è usato da teorici e critici per indicare un tipo di letteratura che, sfumando i confini tra i due tipi di lettori tradizionali (bambini e adulti), 'scavalca' le barriere dell'età" (Beckett 2014: 302). In realtà, il pubblico cui si rivolge è più ampio del semplice doppio destinatario adulto-bambino, specialmente alla luce della narrativa *young adult*, e include un pubblico realmente intergenerazionale di lettori e lettrici di tutte le età: "crossover literature addresses a diverse, cross-generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults" (Beckett 2009: 3).

È interessante notare come, sebbene lo "scavalcamento" delle età sia bidirezionale – il passaggio del testo può avvenire dal destinatario adulto a quello bambino o dal bambino all'adulto – "theoretical discussions of crossover literature have occurred almost exclusively within the field of children's literature, as theorists of adult fiction rarely 'cross-over' to children's books and therefore have shown little interest in the subject" (Beckett 2011b: 59).

La rilevanza del fenomeno *crossover* e la sua portata globale e internazionale sono testimoniate anche dalle varie espressioni che sono state coniate, a partire dagli anni Ottanta, in lingue diverse dall'inglese, per indicare questo tipo di letteratura. Il termine *allalderslitteratur* (letteratura per tutte le età) è stato introdotto in Norvegia nel 1986 e successivamente adottato anche in Svezia. Nel mondo iberico si parla di *libros para todas las edades* (libri per tutte le età), mentre l'espressione olandese *literatuur zonder leeftijd* (letteratura senza età) si è diffusa dopo essere stata utilizzata nel titolo di un giornale nel 1993. Termini come *All-Age-Buch*, *All-Age-Literatur*, *All-Age-Titel* sono stati utilizzati nei paesi di lingua tedesca a partire dagli anni 2000. In francese, si è invece fatto ricorso a espressioni più complesse come *la littérature destinée à un double lectorat* (letteratura

destinata a un doppio lettorato) o *la littérature pour tous les âges* (letteratura per tutte le età) (Beckett 2011b: 60; 2009: 7-8).

Come già ricordato, la letteratura *crossover* non è un fenomeno nuovo o contemporaneo, soprattutto se si guarda al mondo dei classici per l'infanzia:

> children and adults have always shared stories, and books have been crossing the borders between children's and adult fiction in both directions ever since these borders were first established. In fact, many of the great classics of world literature are crossover classics read by both children and adults (Beckett 2011a: 31)

Oltre ai due classici per l'infanzia che hanno raggiunto il canone della letteratura per adulti, *Alice* e *Pinocchio*, anche i testi di autori come Charles Perrault, Jean de La Fontaine, Fénélon e Johnathan Swift, antecedenti alla separazione adulto/bambino avvenuta a metà del Settecento, si sono rivolti tradizionalmente a un doppio pubblico adulto e bambino (Beckett 2011b: 35-36; Beckett 1999: xii). Il fenomeno si è accentuato a partire dalla seconda metà del Novecento ed è diventato davvero globale negli ultimi anni. Alla luce della sua evoluzione, Sandra Beckett puntualizza come occorra distinguere tra *cross-writing* (o *crosswriting*) e *crossover*, poiché, nonostante l'affinità, i due termini non sono sinonimi. Il primo, *cross-writing*, include autori-trici che scrivono per un pubblico di adulti e bambini/e in opere separate, mentre il secondo, *crossover*, indica quegli autori-trici che si rivolgono contemporaneamente ai due tipi di pubblico. Inoltre, i testi *crossover* sono letti da bambini/e e adulti, sebbene non sia indispensabile che siano stati scritti intenzionalmente per entrambi i tipi di pubblico. Se il *crossover* puro è un libro scritto, pubblicato e venduto per lettori e lettrici di tutte le età, quindi alquanto raro e piuttosto ideale, nella realtà la maggior parte dei testi *crossover* raggiunge un doppio pubblico di adulti e bambini/e senza che l'autore o l'editore li abbiano destinati volutamente a entrambi. Le opere *crossover* possono cioè essere state originariamente pubblicate per un determinato pubblico ed essere state appropriate successivamente dall'altro, in un processo di *cross-reading*. È evidente quindi come il *cross-writing* e il *cross-reading* siano due aspetti essenziali della letteratura *crossover* (Beckett 2014: 303; 2011b: 59).

Non va inoltre sottovalutata l'importanza della collocazione editoriale in relazione al destinatario:

> Books published for one audience quite often are released later for the other in another context, either another time period or in another country and/or cultural setting. Novels published for adults in one country are sometimes marketed for a juvenile audience in another, or occasionally, the reverse. (Beckett 1999: xv)

In modo non dissimile, il paratesto può essere fondamentale nel determinare il tipo di pubblico di destinazione (adulto e/o bambino) e "minor cosmetic changes have turned many works written for adults into children's books" (Beckett 1999: xv). Nei capitoli conclusivi di *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Beckett (2009) mette in luce proprio le dinamiche editoriali legate alla pubblicazione dei testi *crossover*[15]. In particolare, sottolinea il ruolo cruciale svolto dal mondo editoriale e le logiche profondamente commerciali ed economiche che regolano l'introduzione sul mercato di tali opere. Nel contesto editoriale attuale, il libro non rappresenta un mero oggetto letterario ma si configura sempre più spesso come un prodotto culturale, che come tale si inserisce in un mercato e richiede specifiche strategie di commercializzazione:

> Crossover books are big business for publishers […]. How to *package* and *position* these books in the market is a vitally important question […] Publishers have tried a variety of marketing strategies. In some cases, they have opted for a single edition that is sold into both adult and children's sections. With increasing frequency, they have done two separate editions of a book. In these cases, the editions have sometimes been simultaneous, but more often one edition follows the other, generally the adult edition after the children's edition[16]. (Beckett 2009: 231, corsivo mio)

La studiosa rimarca allora come il paratesto e le modalità di presentazione dei testi giochino un ruolo fondamentale all'interno delle strategie adottate dal mondo editoriale e segnino spesso il passaggio nella sfera della letteratura *crossover*. Gli spazi paratestuali, a partire dalla copertina, non vanno pertanto sottovalutati quando si considera il fenomeno e di fatto "the packaging and repackaging of crossover fiction has become a very important aspect of the crossover phenomenon" (Beckett 2009: 250).

Il rapporto di lunga data che lega letteratura *crossover*, tanto come *cross-writing* quanto come *cross-reading*, e mondo del classico per l'infanzia sembra giustificare la scelta di prefigurare i testi *crossover* come i classici del futuro. Bettina Kümmerling-Meibauer (1999), ad esempio, inserisce il *cross-writing* tra i criteri definitori dei classici della letteratura per l'infanzia e cita l'esempio dello scrittore tedesco Erich Kästner, illustrando come la sua produzione letteraria per l'infanzia sia complementare a quella per adulti. Nei sui studi, Sandra Beckett ha dimostrato, a più riprese, come le liste di classici per l'infanzia includano spesso testi per adulti di cui il pubblico più giovane si è appropriato. In effetti, sebbene si tenda a identificare il *crossover* con uno "scavalco" a senso unico, dal pubblico più giovane agli adulti, nella categoria rientrano anche quei testi

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

che compiono il percorso inverso, cioè la narrativa adulta che attrae i giovani lettori e lettrici e che può vantare una lunga tradizione costruita proprio su testi classici (Beckett 2014: 304). Per molto tempo, infatti, le versioni ridotte e adattate dei classici hanno rappresentato una porzione consistente delle letture giovanili: *Don Chisciotte* di Cervantes, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas, *Moby Dick* di Herman Melville, *Jane Eyre* di Charlotte Brönte, e la lista potrebbe continuare ancora a lungo. Tra i classici che sono stati destinati ai bambini nonostante non costituissero originariamente dei testi per l'infanzia, vi sono poi favole, fiabe e racconti orientali (Beckett 2011b: 35).

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

Sebbene qualcuno abbia visto nella narrativa *crossover* un mero fenomeno mediatico e commerciale, incarnato da *Harry Potter*, grazie a titoli quali la trilogia *Queste oscure materie* di Philip Pullman e *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte* di Mark Haddon, legittimati dalla vittoria di importanti e prestigiosi premi letterari[17] (cfr. Beckett 2009; Falconer 2009), "oltre ad essere riconosciuta come una distinta categoria sul mercato, la letteratura *crossover* viene ora considerata anche degna dell'interesse del pubblico e della critica" (Beckett 2014: 304)[18]. Questi testi hanno infatti coniugato l'apprezzamento dell'istituzione letteraria e un enorme successo popolare, candidandosi a diventare "nuovi" classici *crossover*. Naturalmente, solo la prova del tempo potrà svelare il loro destino.

---

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

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

1.3 La traduzione dei classici per l'infanzia

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

> The classic is always "idem et alius". It is through translation that it maintains the identity of the source language and from time to time it acquires the new form of the target language […]. Tradition is translation. The first storehouse of tradition is language, which is why the relationship with the classics first of all takes a linguistic form. Translation means a continuous reinterpretation of a changeable body of texts, enrolled in a changeable canon. (Paruolo 2011: 16)

Le traduzioni e gli adattamenti, sia intraculturali sia interculturali, costituiscono uno strumento fondamentale di trasmissione e divulgazione del classico e di tutta la produzione canonica. Adottando un approccio semiotico, Venuti (2008) individua proprio nella traduzione una delle pratiche culturali attraverso le quali un testo assurge allo *status* di classico:

> the very fact of translation not only implies that the text has been judged valuable enough to bring into another culture, but also increases this value by generating such promotional devices as jacket copy, endorsements, and advertisements and by enabling such diverse modes of reception as reviews, course adoptions, and scholarly research. (Venuti 2008: 27)

Nello specifico, la traduzione, in quanto processo interpretativo che assegna significato e valore, contribuirebbe alla formazione del canone applicando al testo di partenza un'interpretazione divenuta prevalente e dominante tra le istituzioni accademiche e culturali (Venuti 2008: 29). A livello metalinguistico, la traduzione attribuisce un significato al testo di partenza, ricontestualizzandolo nella cultura ricevente; a livello assiologico, dando valore al testo, "translation performs various cultural and social functions, including the establishment and reinforcement of the classic status of foreign texts" (Venuti 2008: 38). In particolare, in un dato periodo storico, determinate pratiche traduttive possono essere ritenute estremamente appropriate per la traduzione dei testi canonizzati e possono pertanto diventare a loro volta una marca di

canonicità. Nelle varie traduzioni e ritraduzioni inglesi di classici stranieri che si sono susseguite nel corso del Novecento, Venuti (2008: 38) osserva ad esempio una resa sempre più aderente al testo di partenza, che evita variazioni eccessive, interventi invasivi e riscritture proprio in ragione della canonicità dei testi. Analogamente, alcune scelte lessicali e sintattiche si impongono come le più adeguate alla resa dei testi canonizzati, indirizzando chi traduce verso specifiche strategie traduttive (Venuti 2008: 38). L'adozione di una particolare lettura critica e accademica di un testo può, a sua volta, orientare i traduttori e le traduttrici verso scelte lessicali, sintattiche e stilistiche che codificano tale lettura e la riproducono nella cultura di arrivo (Venuti 2008: 39-40). In questo processo, sottolinea Venuti (2008: 46-50), non vanno sottovalutate le attese della comunità ricevente: se da una parte i lettori d'*élite* manifestano una certa resistenza all'innovazione nel passaggio traduttivo, dall'altra certe pratiche traduttive consolidate nella traduzione dei classici incontrano le loro aspettative, tanto che "the translation of a canonical text can itself acquire canonicity, becoming a standard by which to evaluate competing retranslations or to pre-empt them" (Venuti 2008: 46).

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

> la presenza stessa dei testi tradotti garantisce la trasmissione degli originali e ne rinsalda il prestigio.
> Il rapporto che lega canone e traduzione è tuttavia biunivoco. Se è vero che i testi tradotti possono contribuire alla canonizzazione dell'originale, lo status canonico acquisito dal testo non manca di incidere a sua volta sul processo traduttivo che ne segna il passaggio a un'altra cultura. (2011: 30)

Nel suo studio sulla traduzione dei classici moderni inglesi in italiano, Venturi (2011; 2009) analizza le norme traduttive che contraddistinguono il passaggio dei testi canonizzati da un sistema culturale all'altro e mette a fuoco, in particolare, il "modo in cui l'idea di 'classico' possa guidare (più o meno consapevolmente) i traduttori o le traduttrici nelle loro scelte, anche alla luce dei condizionamenti operanti nella cultura ricevente e del modello di lettore/destinatario che il testo presuppone" (Venturi 2011: 3)[19]. Muovendo da una prospettiva sistemica e descrittiva, Venturi individua quelle norme

[19] I testi selezionati nello studio dal titolo emblematico *L'immobilità del traduttore: la traduzione dei classici moderni inglesi in Italia* (2011) rientrano in tre categorie. Un primo gruppo è costituito da tre romanzi inglesi dell'Ottocento: *Emma* (Jane Austen, 1816), *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Middlemarch* (George Eliot, 1871-72). Il secondo gruppo comprende due romanzi risalenti ai primi del

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

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

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

Si potrebbe ipotizzare che le norme individuate regolino il passaggio traduttivo solo dei classici *tout court*, il cui *status* elevato "incontra – e al tempo stesso innesca – le aspettative elitarie dei lettori" (Venturi 2011: 44). In realtà, prendendo in considerazione anche delle opere "ambivalenti" (cfr. Shavit 1986), che considera a metà strada tra il classico moderno e il classico per l'infanzia, Venturi (2011) rivela come nell'area comune delle finalità educative e, in parte, dell'elevazione morale – "due finalità che vengono più o meno esplicitamente ascritte sia ai classici per ragazzi sia ai classici *tout court*" (Venturi

---

Novecento ed espressione della prosa modernista: *Women in Love* (D.H. Lawrence, 1921) e *To the Lighthouse* (Virginia Woolf, 1927). Il terzo gruppo, infine, raccoglie opere a cavallo tra classico moderno e classico per l'infanzia, che rientrano in parte anche nel sottosistema della letteratura per l'infanzia: *David Copperfield (*Charles Dickens, 1849-50*) e Alice in Wonderland (*Lewis Carroll, 1865).

2011: vi) – la traduzione produca, in entrambi i casi, una nobilitazione stilistica e un innalzamento del registro lessicale.

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

Se nella traduzione della letteratura per l'infanzia si riflettono le caratteristiche costitutive e definitorie di questa produzione, in particolare la doppia appartenenza al sistema letterario e pedagogico e l'asimmetria adulto-bambino (cfr. Di Giovanni *et al.* 2010b), la traduzione del classico per ragazzi non può sottrarsi a queste due ambivalenze fondamentali. "Esperienza estetica e ricreativa, ma al tempo stesso mezzo di elevazione morale e sociale" (Venturi 2011: 275), la letteratura per l'infanzia dipende fortemente dalla presenza dell'adulto, sia come autore di testi destinati al pubblico più giovane, sia come mediatore, che permetterà a quei testi di raggiungere o meno giovani lettori e lettrici. Scritti e concepiti ufficialmente come testi volti a intrattenere o informare il lettore bambino, i libri per l'infanzia devono necessariamente rivolgersi contemporaneamente anche all'adulto-mediatore (genitori, insegnanti, bibliotecari, educatori, ma anche editori), da cui dipendono l'approvazione, la scelta e l'acquisto dei libri stessi, operazioni queste spesso orientate verso la funzione didattica dei testi. L'asimmetria adulto-bambino si manifesta quindi sia in termini di scrittura – tra lo scrittore-adulto e il lettore-bambino

– sia in termini di doppio destinatario della letteratura per l'infanzia. In merito alla prima forma di asimmetria e al suo rapporto con la traduzione, Paruolo osserva:

> Se a scrivere i libri sono adulti, sono adulti anche coloro che li traducono. I traduttori, come gli scrittori, sono prima lettori, e i lettori non sono individui ideali, ma entità sociali dotate di una dimensione politica e ideologica, oltre che estetica. Traducendo per l'infanzia, possono intervenire sul testo partecipando, in maniera più o meno attiva e individuale, alla produzione del significato, fondendo i loro orientamenti soggettivi, le loro opinioni e le loro immagini di infanzia con quelle della loro epoca, classe sociale, paese di appartenenza, oltre che con le mode del momento e le esigenze del mercato.
> […] La "traduzione dei testi per l'infanzia" è influenzata anche da norme didattiche, pedagogiche ed editoriali che possono spingere il traduttore a semplificare la sintassi del testo originale (e dunque il suo stile), a inserire giudizi e commenti non presenti nell'originale, ad operare tagli e cesure, come ad offrire nuovi punti di vista sulla storia. (2014: 136-137)

Nella traduzione della letteratura per l'infanzia, il traduttore e la traduttrice sono chiamati quindi a compiere una scelta di fondo tra due strategie opposte, due modi di intendere la traduzione stessa, in cui la concezione del destinatario bambino e, soprattutto, delle sue supposte competenze di comprensione e lettura gioca un ruolo tutt'altro che secondario (Pederzoli 2012). La scelta è infatti quella tra una strategia di *domestication* in cui il testo tradotto "assimil[a] la traduzione alle norme linguistiche e culturali del lettore d'arrivo" (Paruolo 2014: 137) e una di *foreignization* in cui nella traduzione vengono preservati tutti gli elementi culturalmente "altri", estranei, esotici del testo di partenza[20]. A tale proposito, O'Sullivan (2005) osserva come "translators of children's literature decide […] what young readers can or cannot understand; they make assumptions about elements of foreign cultures that in their view are not part of the reader's repertory" (97) e sottolinea anche come "the acceptable 'degree of foreigness' is, of course, culturally and historically variable" (O'Sullivan 2005: 97).

Alla base di queste due diverse concezioni ci sono due approcci teorici, anch'essi radicalmente diversi e antitetici, alla traduzione della letteratura per l'infanzia. Il primo è rappresentato dalla riflessione del pedagogista svedese Göte Klingberg che in *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (1986) rivendica l'integrità del testo di partenza, che deve essere preservato il più possibile, e reclama l'equivalenza e la fedeltà della traduzione all'originale, condannando ogni forma di deviazione, manipolazione, adattamento. Il secondo è rappresentato dalla critica letteraria finlandese Riitta Oittinen che in *Translating for Children* (2000) propone un approccio "dialogico", secondo l'accezione di Michail Bachtin, poiché presuppone un dialogo attivo, un'interazione, tra

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

il testo e i suoi lettori-trici: nel processo traduttivo il lettore del testo di arrivo, l'autore del testo di partenza e il traduttore dialogano[21]. Come si evince dal titolo della sua monografia, Oittinen mette al centro del processo traduttivo il lettore del testo di arrivo, operando anche una sorta di rivoluzione terminologica passando da "translation *of* children's literature/traduzione *della* letteratura per l'infanzia" a "translating *for* children/tradurre *per* l'infanzia" (corsivo mio). Lo spostamento di *focus* – l'attenzione non è più su cosa si traduce ma per chi si traduce – permette di considerare le modifiche e i cambiamenti apportati nel testo tradotto non solo legittimi, ma talvolta necessari, quando non indispensabili per garantire al testo di arrivo lo stesso funzionamento del testo di partenza nel suo contesto originale. Così, sebbene una traduzione dialogica sia meno fedele al testo di partenza, per la teorica, è più leale nei confronti del pubblico di arrivo che può realmente fruire del testo. Maria Nikolajeva (2006) sottolinea come queste due posizioni traducano l'approccio più generale alla letteratura per l'infanzia "reflecting the pedagogical versus the aesthetic view" (279).

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

L'adulto, tuttavia, non è destinatario dei testi per l'infanzia solo nella sua veste di mediatore, ma anche in quanto lettore. I classici per l'infanzia presentano infatti spesso un doppio destinatario adulto-bambino, un "dual addressee" (O'Sullivan 1993), in cui l'adulto non è solo il mediatore di cui il testo deve cercare l'approvazione, ma anche il

[21] O'Sullivan (2005: 79), pur riconoscendo i pregi di alcuni aspetti della teoria oittiniana (in particolare, il riconoscimento del ruolo e dell'importanza dell'immagine di infanzia di ciascun traduttore e l'attenzione riservata alla lettura del bambino e alle condizioni di ricezione del destinatario bambino), non la considera in grado di costituire una valida teoria generale per la traduzione della letteratura per l'infanzia. I limiti principali risiederebbero nell'impossibilità di estendere e applicare l'analisi, condotta principalmente su albi illustrati per un pubblico in età prescolare, a tutta la produzione per l'infanzia e per ragazzi/e, e quindi renderla una teoria generale.

destinatario effettivo, l'unico realmente in grado di comprendere alcuni degli elementi presenti nel testo. Pur appartenendo al sistema della letteratura per l'infanzia, il testo si rivolge anche a un destinatario adulto. La traduzione dei classici chiama quindi in gioco il destino di questo doppio destinatario e le strategie adottate da chi traduce si rivelano cruciali per la sua preservazione e per una doppia ricezione anche nella cultura ricevente (O'Sullivan 1993). Analizzando le traduzioni tedesche di *Winnie-the-Pooh* di A. A. Milne come esempio di "children's classic with a dual addressee, that is one which addresses not only the child, but also the adult – the adult as a reader and not as a mediator" (O'Sullivan 1993: 111), Emer O'Sullivan mette in luce proprio la crucialità dell'approccio traduttivo scelto nella ricezione del testo. O'Sullivan nota infatti come la rimozione di alcuni tratti ed elementi linguistici chiaramente rivolti a un pubblico adulto, quali l'ironia, impedisca al testo di raggiungere il destinatario adulto e la traduzione, a differenza del testo di partenza, diventi una versione con un unico destinatario bambino. La studiosa conclude che

> [t]he norms prevalent in and governing the target system, to which translations must conform if they are to be accepted in that system, and the general status accorded to children's literature (as reflected, for example, in whether adults expect to enjoy it in their own right) have thus been revealed to be key factors in deciding the fate of the dual addressee in the translation of children's literature. (O'Sullivan 1993: 119)

La presenza di un doppio destinatario mette in relazione traduzione e acquisizione della marca di canonicità: quando i tratti legati al *dual addressee* presenti nel testo di partenza non vengono preservati nel passaggio traduttivo, all'opera vengono attribuiti un valore e uno *status* letterari più elevati nel paese di origine rispetto alle culture di arrivo (cfr. O'Sullivan 2005: 138).

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

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

Lo studio di Venturi conferma quindi in parte le osservazioni di O'Sullivan (2006: 158-160) sulla traduzione dei classici per l'infanzia. Secondo O'Sullivan, questi testi, privi dell'aura di sacralità e dell'intoccabilità dei grandi classici della letteratura mondiale e percepiti come un patrimonio comune, sono soggetti alle manipolazioni e agli adattamenti più svariati. Liberamente adattati e modificati per rispondere alle esigenze di editori e pubblico di arrivo, questi classici perdono la loro identità culturale nazionale originaria per acquisirne di volta in volta delle nuove, a seconda della cultura di arrivo. C'è da chiedersi allora, come fa O'Sullivan (2006) se sia possibile parlare davvero di classici internazionali o, come fa Nikolajeva (2006: 294), cosa traduciamo quando traduciamo la letteratura per l'infanzia.

1.3.1 Traduzione e classici internazionali

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

I classici (internazionali) costituiscono il "meglio" della letteratura per l'infanzia, sono costantemente ripubblicati in edizioni, collane, formati diversi, e sebbene il loro *status* non sia permanente ma dipenda dai mutamenti nel gusto e nei criteri di valutazione, tanto che nessuna lista di classici sarà mai uguale a un'altra, alcuni titoli sono imprescindibili (O'Sullivan 2006: 147). O'Sullivan divide inoltre questo "motley lot" (2006: 147), questo gruppo eterogeneo di classici internazionali per l'infanzia, in tre categorie, in base alla loro origine: storie provenienti dal folklore e dalla tradizione orale (fiabe, leggende, miti e saghe); adattamenti per bambini di testi originariamente scritti per adulti; opere scritte intenzionalmente per il pubblico più giovane, forma predominante a partire dalla metà dell'Ottocento (O'Sullivan 2006: 147; 2005: 132).

Nonostante l'importanza riconosciuta alla dimensione internazionale dei classici, nonché alla centralità della traduzione come primo passo per uscire dal proprio paese di

origine e iniziare un percorso di riconoscimento e consacrazione internazionale, O'Sullivan (2006) mette in discussione la reale portata di questa internazionalità dei classici, delle loro storie e personaggi (cfr. O'Sullivan 2005: 138-151), suggerendo di ripensare i termini in cui viene concepita.

Riconoscendo la centralità della traduzione – e quindi la rilevanza dei meccanismi che regolano la produzione e circolazione di un testo e il suo passaggio da una cultura all'altra – O'Sullivan rifiuta infatti l'internazionalismo utopico, monoligue e monoculturale, di Paul Hazard, il suo "ideal of a world literature for children, promoting the free exchange of the best from all countries into all countries, with the aim, above and beyond that of aesthetic enrichment, of what would be described today as international tolerance" (O'Sullivan 2005: 73). L'ideale astratto di Hazard di una letteratura mondiale dell'infanzia ignora infatti le reali condizioni in cui avviene la comunicazione interculturale. Negli scambi internazionali vi è uno squilibrio tra paesi e la partecipazione di alcune aree del mondo è minoritaria: la direzione in cui vengono attraversate le frontiere dipende non solo dal prestigio internazionale di cui godono una lingua e una cultura, ma anche da fattori politici ed economici, e i paesi si dividono, di fatto, in importatori ed esportatori. Non di rado, inoltre, i classici internazionali "serve as an instrument of cultural hegemonism" (O'Sullivan 2004: 21). L'internazionalismo della letteratura per l'infanzia si dimostra in realtà una prerogativa occidentale, europea e nordamericana (cfr. O'Sullivan 2004). Questo monopolio culturale si traduce anche sul mercato: la letteratura per l'infanzia pubblicata, distribuita e letta "internazionalmente" è occidentale. Anche all'interno del mondo occidentale si registrano, del resto, squilibri importanti e la diffusione della traduzione, momento primario e cruciale dello scambio interculturale, varia da un paese all'altro, testimoniando ad esempio una chiusura del mondo di lingua inglese a questa pratica (O'Sullivan 2005: 65-73).

Uno dei limiti, in termini di rappresentatività, della lista di classici raccolti in *Touchstones*, è infatti, come già sottolineato, la mancanza di una dimensione internazionale e un marcato ripiegamento sulla realtà anglosassone. Come riconosce anche Nodelman nell'introduzione, individuando in questo uno dei difetti della selezione operata, i testi sono prevalentemente "American or British" (Nodelman 1985b: 8). In effetti, tra i ventotto titoli presenti nel primo volume dedicato al romanzo compaiono solo due opere tradotte: *Heidi* e *Pinocchio* (cfr. Beckett 2011a: 36). Tale circostanza porta a chiedersi se sia davvero possibile costruire un canone della letteratura per l'infanzia realmente internazionale, dato che alcuni testi sono considerati classici solo in un certo

paese o in una determinata lingua (Beckett 2011a: 37), e soprattutto dato che la possibilità di compilare una lista internazionale dipende dalla disponibilità di traduzioni. Inoltre, la traduzione di un testo considerato un classico nel suo paese di origine non è sufficiente affinché venga recepito e considerato come tale anche nella cultura di arrivo (cfr. O'Sullivan 2006; 2005). La traduzione costituisce tuttavia un requisito indispensabile per la selezione e formazione di un canone internazionale. Il ridotto volume di traduzioni in lingua inglese rispetto ad altri paesi spiega così perché una lista di classici stilata in un paese anglofono abbia una portata internazionale minore rispetto ad altri paesi.

A quasi vent'anni di distanza dalla pubblicazione dei volumi curati da Perry Nodelman (1985a; 1987; 1989), la situazione non sembrava essere cambiata di molto, tanto che Sandra Beckett e Maria Nikolajeva si sono scontrate con le stesse difficoltà nel loro progetto di colmare i vuoti lasciati dai volumi precedenti e creare una raccolta di saggi che, adottando una prospettiva globale, prendesse in considerazione i capolavori della letteratura per l'infanzia provenienti da tutto il mondo e costituisse pertanto una sorta di "International Touchstones" (Beckett 2006: v-vi). Di fronte alla mancanza di traduzioni in lingua inglese per libri provenienti da varie parti del mondo e considerati essenziali per produrre una raccolta realmente rappresentativa a livello internazionale, il volume *Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature* (2006) ha dovuto così ripiegare su una dimensione esclusivamente europea, come si evince chiaramente dal sottotitolo. Come nota Sandra Beckett nell'introduzione al volume,

> the majority of the small proportion of International children's books translated into English in North America are from the Western tradition. Children's literature from the so-called developing countries hardly ever reaches American readers. Paradoxically, globalization is only making the problem more acute. Regretfully, one is forced to conclude […] that a "genuinely International literature" for children is not available […], at least not in English-speaking countries. (2006: vi)

La traduzione gioca quindi un ruolo fondamentale e la scarsa propensione dell'editoria anglofona a ricorrervi produce un quadro sconfortante per la circolazione internazionale dei testi, con uno squilibrio a favore del mercato in lingua inglese. Mentre molte opere che sono considerate classici, o più semplicemente sono dei *bestseller*, nel loro paese di origine – e spesso anche in altri paesi – non raggiungono mai il mercato inglese o americano, i principali autori-trici che scrivono in lingua inglese tendono a essere tradotti rapidamente nella maggior parte delle lingue europee. Di conseguenza, spesso anche le opere di autori-trici di primo piano e consacrati dai premi letterari rimangono sconosciuti nei paesi di lingua inglese. Anche quando il testo viene tradotto la

ricezione non è sempre semplice o immediata. Così, in alcuni casi la traduzione può rivelarsi inadeguata o di scarsa qualità, in altri può invece finire fuori commercio o non avere successo, indipendentemente dall'ottima qualità (cfr. Beckett 2006: vi-vii).

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

La traduzione, o meglio la trasmissione dei classici per l'infanzia avviene infatti secondo modalità peculiari e distinte rispetto a quella dei classici della Grande Letteratura mondiale, in cui il testo, sacralizzato e inviolabile, mantiene la sua identità autoriale e testuale. La stessa logica non si applica al classico per l'infanzia, che richiede forme di trasmissione diverse dovute alla necessità di rendere testi temporalmente distanti accessibili a un lettore-trice giovane che, a differenza dell'adulto, non è in grado di effettuarne una lettura storica, che tenga conto dell'evoluzione della ricezione del testo e delle diverse letture che lo hanno accompagnato nel tempo (O'Sullivan 2005: 145). La trasmissione avviene allora anche attraverso riscritture e adattamenti, sia testuali sia multimediali, in cui il testo viene modificato e trasformato finché non è ritenuto "adatto". Le motivazioni che rendono una storia un classico e che sono state elaborate sulla base del testo di partenza non si applicano a queste trasposizioni; analogamente, questi parametri non sono validi per versioni contemporanee in un'altra lingua e/o cultura ricevente e certamente non lo saranno in futuro (cfr. O'Sullivan 2006: 158-160; 2005: 138, 145). Le manipolazioni nell'opera tradotta, le riscritture e gli adattamenti portano infatti spesso a estrapolare personaggi – ma anche situazioni ricorrenti e prototipiche – per farne delle figure classiche facilmente adattabili e reinterpretabili in nuovi contesti, testuali e mediatici, una sorta di patrimonio comune. O'Sullivan (2006: 159-162) propone allora di considerare i meccanismi che operano nella trasmissione dei classici per l'infanzia a livello internazionale e che permettono a modalità diverse – e talvolta antitetiche – di convivere all'interno di questo processo. Le varie traduzioni/adattamenti si collocano infatti lungo un *continuum* i cui poli estremi sono la "'literary' translation", la traduzione attenta all'inviolabilità del testo di partenza, da una parte, e il "written

folklore"[22], dall'altra. La prima costituisce una modalità di trasmissione "ideale", più vicina alla pratica traduttiva del classico per adulti, e cerca di riprodurre accuratamente il testo di partenza, preservando la complessità narrativa, estetica e linguistica dell'opera. La seconda modalità invece trascura, fino a ignorarla completamente, la "letteralità" del testo e autorizza modifiche e manipolazioni per adattarlo al momento storico e al destinatario. Personaggi, trame e situazioni vengono estratti dalle opere e integrati in altri prodotti dell'industria editoriale e multimediale (libri, prodotti audiovisivi, video giochi, ecc.). Quel che resta al temine di questo processo di "astrazione" sono figure, immagini che hanno perso la loro identità culturale originaria per essere riempite, di volta in volta, con delle altre, nuove identità che riflettono la tradizione letteraria a cui appartengono e le norme culturali, ideologiche e pedagogiche a cui si conformano. Secondo O'Sullivan, queste figure possono essere considerate internazionali perché non sono fisse: alle caratteristiche "essenziali" che le contraddistinguono e che si mantengono nelle varie trasformazioni si aggiungono ogni volta i tratti propri della nuova cultura ricevente (O'Sullivan 2006: 162; cfr. O'Sullivan 2005: 145-147).

Le modalità peculiari di trasmissione di questi classici internazionali, che esulano dalla traduzione in senso stretto e assumono la forma di riscritture, versioni abbreviate, adattamenti, anche in altri media, spiegano così perché spesso la loro ricezione fuori dai confini del proprio paese di origine sia diversa e perché alcuni testi siano considerati classici solo in patria – circostanza su cui influiscono indubbiamente anche le diverse norme che operano nel sistema letterario della cultura di arrivo, il diverso contesto storico, culturale, politico e sociale, i cambiamenti nella pratica traduttiva, nonché le diverse istituzioni che agiscono sul processo di valutazione, validazione e canonizzazione di un testo. Come mostra l'esperienza critica e accademica di *Beyond Babar*, tuttavia, la

[22] O'Sullivan mutua l'espressione dalla riflessione di Alieda Assmann, che individua cinque aree di differenza tra il "written folklore" e la letteratura: "the first of the five areas is openness of the work: whereas 'literature' is defined as being composed, complete, finished, written folklore has the character of a compilation, a collection of materials. […] The second characteristic is the variant status of the text: what applied to the openness of the compilation on the level of the whole work, applies also to the text itself, to the words, sentences, paragraphs, etc. […] The third area […] is the question of author and authority. Whereas in the 'literature' mode, the author, and only he or she is the originator of the text, the folklore and written folklore modes display an obliteration of the author: what is transmitted is general property, merely given different form in a new version or a compilation. […] The fourth point is that, whereas the continued existence of a literary text is linked with its being conserved as a unique work, that of written folklore is guaranteed by a series of versions which replace one another. The final characteristic is that of the use of the texts. Whereas one of the main features of 'literature' is its autonomous status, its lack of practical function in life, folklore is to be found bang in the middle of it. The texts have a use, often a didactic or a social one in initiation, instruction, illustration of skills, knowledge, rituals relevant for everyday life, in other words, they are orientated towards the needs of their readers – also in terms of entertainment" (O'Sullivan 2006: 160).

traduzione resta, come scrive Gillian Lathey, "the first excursion of the future classic beyond its culture of origin", proprio come, continua la studiosa, "retranslation becomes central to its reinvention for each successive generation" (2010: 128).

In questa panoramica sulla traduzione del classico per l'infanzia e le sue implicazioni, molti degli studi considerati hanno adottato una prospettiva diacronica e comparativa, analizzando più versioni dello stesso classico in epoche storiche diverse e in lingue diverse, e mettendo così in luce una caratteristica che contraddistingue la traduzione dei classici: la ritraduzione. A differenza della narrativa contemporanea, la ripubblicazione del classico non passa solo attraverso la semplice riedizione dell'opera, ma prende spesso la forma di una ritraduzione o, per usare l'espressione preferita dal mercato editoriale, di una "nuova traduzione". La permanenza nel tempo del classico, tratto prominente e imprescindibile, si manifesta anche nella pluralità di traduzioni che lo accompagnano e che testimoniano la sua capacità di "regenerate, mutate, and survive" (Lianeri e Zajko 2008: 21), di aprirsi a una pluralità di interpretazioni, letture, usi, generazione dopo generazione. La ritraduzione apre la strada alla possibilità di uno studio diacronico delle traduzioni dei classici, anche dell'infanzia, aiutando ad acquisire una nuova consapevolezza dei testi stessi e del processo traduttivo.

1.4 La ritraduzione tra teoria e pratica

Nel panorama editoriale attuale, il ritorno al classico, tanto per adulti quanto per l'infanzia, rappresenta un fenomeno attestato, in cui la riproposizione sul mercato dei Grandi Libri della letteratura mondiale spesso non si limita alla semplice riedizione dei testi, ma si accompagna alla pubblicazione di "nuove" traduzioni[23]. La ritraduzione, definita spesso in modo più accattivante "nuova traduzione" dalle sapienti strategie di marketing editoriale, rivela così come i classici, al pari e forse più di ogni altro testo, costituiscano dei prodotti culturali ed editoriali e in quanto tali la loro diffusione e circolazione non solo possa essere influenzata da fattori ideologici, politici e culturali, ma debba anche necessariamente rispondere alle logiche economiche e di mercato.

Il ricorso alla ritraduzione, da un punto di vista editoriale, ha quindi radici di natura prevalentemente commerciale, dal momento che, come osserva Lathey (2010),

[23] In Italia, un caso emblematico di ritraduzione che ha suscitato scalpore e ha attratto anche l'interesse della stampa è rappresentato della nuova traduzione de *La montagna magica* di Thomas Mann realizzata nel 2010 da Renata Colorni per i "Meridiani" Mondadori. La pubblicazione della nuova traduzione si è accompagnata infatti a un cambio del titolo (*La montagna magica* in sostituzione del precedente *La montagna incantata*), scelta di cui la traduttrice spiega le motivazioni nella nota preliminare al testo.

"fresh versions of old favourites always hold great promise" (161). In questo contesto, le motivazioni editoriali alla ritraduzione – che interessa in modo prioritario i testi canonizzati ed è molto meno frequente nella narrativa contemporanea – sono le stesse che spingono alla pubblicazione del classico. I testi oggetto di ritraduzione sono infatti spesso liberi dal diritto d'autore, quindi economici da produrre, e, in virtù della notorietà di cui godono di norma, sono in grado di assicurare buone vendite[24]. La ritraduzione del classico permette così alla casa editrice di ampliare il catalogo e di imporre e rafforzare la propria presenza sul mercato[25]. A questa stessa logica commerciale sembra rispondere anche il caso in cui la casa editrice che detiene i diritti sull'opera, non ancora entrata nel dominio pubblico, decide di procedere alla pubblicazione di una nuova traduzione, operazione che spesso si inserisce in una più ampia strategia di marketing, quale il lancio, o il rilancio, di una collana[26]. Talvolta, infine, il progetto di ritraduzione nasce dall'iniziativa personale del traduttore o della traduttrice che, reputando la/e versione/i esistenti inadeguate, carenti, deficitarie in qualche aspetto, decide di proporre agli editori la ritraduzione del testo in questione. Un esempio recente e significativo delle possibilità editoriali offerte dalla ritraduzione è rappresentato proprio da un classico per l'infanzia letto anche dagli adulti: *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry. Nel 2015, anno della scadenza dei diritti sul testo, si contano infatti ben ventidue nuove traduzioni italiane, a cui si

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

[25] Venuti (2013 [2004]) non manca di notare le conseguenze di questo scenario sull'intero processo traduttivo, in particolare sulle strategie adottate, che andranno nella direzione di un'aumentata leggibilità del testo di arrivo: "an ideology of commercialism will govern the selection of a source text for retranslation and dictate a discursive strategy that enhances the readability of the translation to ensure sales" (100).

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

aggiungono le versioni dialettali come quella in dialetto triestino o reatino[27]. Al di là del dato numerico, è interessare notare le scelte compiute dalle maggiori case editrici italiane. La stessa Bompiani, detentrice dei diritti, ha proposto alla fine del 2014 una nuova traduzione d'autore firmata dalla scrittrice Beatrice Masini, già traduttrice di *Harry Potter*, che si affianca all'edizione storica con la traduzione di Nini Bompiani Bregoli del 1949. Feltrinelli ha pubblicato il testo nella collana "Universale Economica" con prefazione della scrittrice Chiara Gamberale e traduzione della grande francesista Yasmina Melaouah, "voce italiana" di Daniel Pennac, mentre l'edizione di Einaudi è stata curata e tradotta dallo scrittore Andrea Bajani. Mondadori offre al lettore la possibilità di scegliere tra tre edizioni diverse: l'edizione "Oscar bestsellers" in formato tascabile (traduzione di Leopoldo Carra); la raffinata edizione "Meridiani Paperback", curata da Leopoldo Carra, francesista e cultore dell'opera di Saint-Exupéry, arricchita da un ricco dossier iconografico (disegni preparatori, fotografie del manoscritto, foto dell'autore) e destinata a chi vuole andare oltre il testo; l'edizione per ragazzi "Oscar Junior" con la traduzione di Chandra Livia Candiani. Numerose sono anche le traduzioni d'autore proposte: Emanuele Trevi per Newton Compton, Massimo Birattari per Garzanti, Roberto Piumini per Barney Edizioni. Tra le versioni per il pubblico più giovane, Simona Mambrini firma la traduzione per Piemme-Battello a Vapore, Arnaldo Colasanti cura l'edizione Giunti junior (traduzione e prefazione), mentre Gribaudo ripropone la traduzione di Yasmina Melaouah.

Sebbene la ritraduzione sia quindi profondamente legata al mondo e al mercato editoriali, non si può tuttavia ignorare che questa pratica riposa anche su presupposti teorici che fanno parte della più ampia riflessione sulla traduzione. La ritraduzione assume così una natura quasi duale, configurandosi come concetto teorico e pratica editoriale. Inevitabilmente, queste due componenti interagiscono tra loro, e nelle motivazioni che portano ad avviare un progetto di ritraduzione possono prevalere, di volta in volta, considerazioni letterarie, estetiche, ideologiche e culturali o, al contrario, esigenze economiche e commerciali. Quel che è certo è che si tratta di un fenomeno complesso e che la nuova traduzione non costituisce necessariamente un "miglioramento" rispetto alle versioni precedenti e non comporta automaticamente la scomparsa di queste ultime, che continuano spesso a essere lette e ripubblicate, senza dimenticare la loro

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

disponibilità come patrimonio librario all'interno delle biblioteche. All'interno della dimensione temporale che contraddistingue la ritraduzione, la nuova traduzione convive infatti con le precedenti in un rapporto a cui è stata prestata poca attenzione, ma che potrebbe aprire prospettive interessanti sulla ritraduzione come "opération consciente" che presuppone e implica una consapevolezza e una rivisitazione dell'atto traduttivo (Monti 2011: 22). Come sottolinea Venuti (2013 [2004]),

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

Secondo Monti (2011: 22-23), chi traduce può decidere, inizialmente, di non guardare alle versioni esistenti per non essere influenzato, ma in seguito ha il dovere di conoscere le altre traduzioni in quanto altre letture e interpretazioni del testo, al pari delle diverse letture critiche prodotte[28]. Venuti (2013 [2004]: 96-97) nota, inoltre, come la ritraduzione, in particolare nel caso dei testi canonizzati, può mantenere, rafforzare e riaffermare l'interpretazione istituzionalizzata o, al contrario, contestare tale interpretazione. In quest'ultimo caso, la ritraduzione non solo non ignora le versioni esistenti, ma si giustifica proprio affermando la differenza e la distanza rispetto a queste. La ritraduzione rivela così la dimensione storica del processo traduttivo e permette di cogliere a pieno anche il ruolo svolto da fattori esterni, quali le circostanze storiche, politiche, socio-economiche, ideologiche, che influiscono su tale processo.

In quanto prodotto di un'interpretazione, nessuna traduzione può essere considerata definitiva (Monti 2011: 23; Collombat 2004: 13):

> toute traduction est une interprétation possible du texte-source liée au contexte socio-historique de sa production, et donc rien n'empêche qu'on puisse donner une nouvelle interprétation du texte et que l'on puisse avoir une pluralité de traductions (tant en diachronie, qu'en synchronie). (Monti 2011: 23)

Le traduzioni sono quindi strettamente legate al momento storico e culturale in cui sono prodotte e riflettono una precisa gerarchia di valori che cambiano nel tempo. La scelta stessa dei testi oggetto di ritraduzione, nonché le strategie discorsive adottate, soprattutto

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

a livello linguistico, e le norme traduttive sono profondamente influenzate dal momento storico. La storicità del processo traduttivo si manifesta infine nella volontà di distinguersi e contrapporsi alle interpretazioni precedenti che spesso anima la ritraduzione (Venuti 2013 [2004]: 105-107):

> Retranslations reflect changes in the values and institutions of the translating culture, but they can also produce such changes by inspiring new ways of reading and appreciating the source texts. To study retranslations is to realize that translating cannot be viewed as a simple act of communication because it creates values in social formation at specific historical moments, and these values redefine the source text and culture from moment to moment. (Venuti 2013 [2004]: 107)

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

1.4.1 Perché ritradurre?

Esistono quindi una teoria e una pratica della ritraduzione letteraria, intesa appunto come nuova traduzione di un testo già tradotto in una data lingua. Tuttavia, se la pratica di ritradurre le opere, soprattutto quelle canonizzate, è antica e diffusa e rivela la storicità di

ogni atto traduttivo, l'interesse degli studi traduttologici è recente e molte delle sue implicazioni restano ancora inesplorate (Monti 2011: 10).

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

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

> Là où ceux qu'on définit des textes "originaux" prennent des rides qui les rendent encore plus charmantes, les imperfections dues à l'âge des traductions ont une propension toute particulière à les rendre grotesques. Cette série de causes et d'effets peut s'expliquer par le fait que le statut des traductions n'atteint jamais l'autorité des textes "originaux". En tant que méta-textes, les traductions ne sont qu'une interprétation possible du texte de départ et, par conséquent, elles n'ont pas l'unicité de ce dernier. (Monti 2011: 15-16)

La caducità e l'invecchiamento delle traduzioni sarebbero da imputare in prima istanza a fattori linguistici, sui quali influisce il rapporto diverso che il testo di partenza e quello di arrivo instaurano con la distanza temporale che li separa dal lettore-trice, come nota anche André Topia:

> l'expérience de la lecture montre que, sans qu'on puisse toujours se l'expliquer, on accepte souvent mal dans la traduction ce qui dans l'original n'est jamais mis en question.
> […] la notion de décalage temporel n'a pas le même sens selon qu'il s'agit de l'original et ou de la traduction. (1990: 45)

Individuando in questo diverso rapporto temporale il nodo centrale, Topia (1990: 46-47) mostra come la relatività temporale della lingua dell'*Ulysses* di James Joyce, ad esempio,

sia inscindibile dal "lien organique", il legame organico, che la lega all'evoluzione della scrittura di Joyce, da una parte, e alle trasformazioni della letteratura inglese all'inizio del Novecento, dall'altra. Questa interazione "organica" è esattamente ciò che manca alla traduzione, secondo lo studioso: mentre l'opera si colloca e si muove continuamente all'interno di una rete di interazioni diacroniche e sincroniche, in cui ogni nuova lettura e prospettiva diacronica non può essere separata dalle connessioni sincroniche stabilite al momento della sua comparsa, la traduzione è immobile. Rovesciando la prospettiva, Topia afferma così, paradossalmente, che l'opera cambia e rimane aperta a mutazioni future, a differenza della traduzione: "alors que l'œuvre ne cesse de se déplacer imperceptiblement en fonction des changements de perspective qu'entraîne l'évolution historique, la traduction est figée dans un temps verrouillé une fois pour toutes" (Topia 1990: 46). La lingua del testo di partenza sembra quindi avere una sua specificità, è la voce di quell'autore-trice e di quel testo, mentre la lingua della (ri)traduzione è il frutto di una specifica interpretazione, legata a un determinato momento storico e sociale, e tende spesso a essere normalizzata e standardizzata per favorire la comunicazione e la leggibilità. Un'eccessiva attualizzazione linguistica, che nel tentativo di svecchiare la lingua e avvicinare l'opera a chi legge finisce per non rispettare la cifra stilistica e linguistica di quel dato autore-trice e di quel dato testo, rischia di far invecchiare la traduzione in tempi ancora più brevi. La scelta di storicizzare la lingua si rivela, del resto, altrettanto controproducente nella misura in cui sfocia in una lingua artificiale, di cui si ha una conoscenza libresca. Le traduzioni che invecchiano meno – o meglio – sono proprio quelle in cui chi traduce non ricorre a una lingua eccessivamente moderna e riesce a mantenere quel sapore e colore d'altri tempi.

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

traductions sont directement tributaires des *états de langue* au sein desquels elles s'attachent à mettre en œuvre leur médiation" (Ladmiral 2011: 40; corsivo originale).

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

Altre circostanze che spingono alla ritraduzione sono poi la volontà di offrire una nuova prospettiva al testo, mettendone in luce aspetti non considerati o non adeguatamente valorizzati nelle versioni precedenti, e un cambiamento di *skopos*, che dà origine a (ri)traduzioni-adattamenti, come quello dei classici per adulti adattati per il pubblico più giovane, o a riscritture militanti. Alle motivazioni elencate da Monti si può infine aggiungere il caso specifico della ritraduzione dei "marginal texts" – quei testi che occupano una posizione periferica rispetto ai canoni letterari nella cultura ricevente – alla cui base si trova spesso una precisa agenda politica e culturale: la scelta di ritradurre un autore-trice e un testo è dettata da motivazioni ideologiche che determinano il ricorso a specifiche strategie traduttive finalizzate a canonizzare l'opera in questione attraverso la nuova interpretazione fornita (Venuti 2013 [2004]: 98).

Una delle concettualizzazioni teoriche centrali nella riflessione sulle modalità in cui prende vita la ritraduzione, sebbene successivamente contestata, è la cosiddetta *retranslation hypothesis*, "l'ipotesi della ritraduzione" o "l'hypothèse de la retraduction", avanzata da Paul Bensimon e Antoine Berman nel 1990. Secondo questa ipotesi, la ritraduzione sarebbe un movimento progressivo di avvicinamento, di traduzione in traduzione, verso il testo di partenza: la prima traduzione serve sostanzialmente a introdurre il testo nella cultura ricevente, e pertanto sarà una traduzione "addomesticante", che adatterà l'opera alla lingua e alla cultura di arrivo; le traduzioni successive sono invece portate a mostrare quanto di estraneo, straniero e esotico è contenuto nel testo di partenza, e sono quindi "estranianti" (Bensimon 1990: ix-x; Berman

1990). Le ritraduzioni sarebbero pertanto sempre più *sourcières*, più *source-oriented*, rispetto alle prime traduzioni:

> le retraducteur […] ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer. […] La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimatation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité. (Bensimon 1990: ix-x)

La ritraduzione nasce allora dalla necessità di ridurre la "défaillance originelle" (Berman 1990: 5) che grava su qualsiasi traduzione. Ne consegue che "dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps – l'accompli" (Berman 1990: 2). Berman (1990: 2-3) introduce inoltre la nozione di "grandes traductions", le "grandi traduzioni" sottratte alla caducità che affligge normalmente le traduzioni e in grado di durare nel tempo. Tra le caratteristiche che contraddistinguono la "grande traduzione" vi è quella di essere sempre una ritraduzione, che non solo costituisce un "précédent incontournable" (Berman 1990: 3) per l'attività traduttiva presente o futura, ma crea anche uno stretto legame con il testo di partenza, riproducendone le specificità linguistiche, stilistiche e culturali. Per Berman, la "grande traduzione" è quindi una (ri)traduzione "accomplie" (Berman 1990: 5), mentre secondo Ladmiral (2011: 41) è in grado di sottrarsi all'effetto del tempo semplicemente perché ha assunto lo *status* di "testo originale" all'interno della cultura ricevente, ed è in grado di fungere da riferimento indipendentemente dall'originale di cui è la traduzione.

Tra le critiche mosse all'ipotesi della ritraduzione vi è certamente quella di essere troppo riduttiva e semplicistica, a fronte di un fenomeno complesso. In merito all'ipotesi bermaniana, Gambier (2011) osserva ad esempio come questa implichi

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

Secondo Gambier (2011: 59), inoltre, la ritraduzione, in quanto interpretazione, non può consistere in un ritorno lineare, diretto ad avvicinarsi sempre di più al testo di partenza. L'interpretazione cambia perché anche il testo di partenza può cambiare, ad esempio con la pubblicazione di una nuova edizione critica, e perché un'opera può occupare un posto diverso all'interno del sistema ricevente. L'ipotesi avanzata da Berman presenta dunque

una serie di limiti: è basata sulla distanza cronologica ed è costruita su un numero ridotto di esempi, che fanno riferimento ad autori canonizzati, e su un approccio micro-testuale che ignora le condizioni socio-culturali che sono all'origine della ritraduzione. Nonostante questi limiti evidenti, costituisce comunque una prima teorizzazione su un problema complesso, al quale la ricerca si sta avvicinando sempre più (Gambier 2011: 59).

1.4.2 Letteratura per l'infanzia, classici e ritraduzione

Nei venticinque anni trascorsi dalla pubblicazione, nel 1990, del numero monografico "Retraduire" della rivista francese *Palimpsestes* – volume in cui veniva avanzata la *retranslation hypothesis* di Bensimon e Berman –, l'interesse accademico nei confronti della ritraduzione è cresciuto[29]. Come nota Florence Cabaret (2014) nella sua introduzione al volume dedicato alla ritraduzione nella letteratura per l'infanzia *La retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*, "retranslation […] has gained academic prominence over the past fifteen years as it is perceived as magnifying linguistic and ideological issues which acquire greater visibility thanks to the test of contrastiveness" (12). Parallelamente, anche la traduzione della letteratura per l'infanzia ha acquisito una sempre maggiore legittimazione come ambito di ricerca accademica. L'incontro di queste due prospettive si rivela quindi potenzialmente molto proficuo nell'analisi della traduzione letteraria per l'infanzia, poiché "the metalinguistic dimension of the retranslation process casts relevant light on what is at work when one (re)translates a text for children" (Cabaret 2014: 12). La prospettiva diacronica che si può adottare nello studio della ritraduzione permette cioè di ampliare la consapevolezza della peculiarità della ricezione dei testi tradotti da parte dei lettori e delle lettrici più giovani (Cabaret 2014: 12).

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

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

al sistema didattico-pedagogico e a quello letterario propria di tutta la letteratura per l'infanzia.

Nella traduzione dei classici per ragazzi/e, e nella traduzione della letteratura per l'infanzia più in generale, la presenza di un (potenziale) *dual addressee*, un doppio destinatario, rappresenta uno dei motivi che può spingere alla ritraduzione. La conseguenza più evidente del doppio pubblico di destinazione di questi testi è infatti una moltiplicazione e una differenziazione delle edizioni in base al destinatario (adulto, bambino, entrambi), versioni in cui gli scopi e le strategie traduttive adottate cambiano in funzione del pubblico a cui ci si rivolge[30]. La "non santità" (cfr. O'Sullivan 2006) dei classici per l'infanzia sembra autorizzare una maggiore libertà di manipolazione del testo in traduzione, quando si rivolge solo a un pubblico di giovani lettrici e lettori. Il testo viene allora modificato, adattato, riscritto, ridotto e persino censurato per essere adeguato alle competenze del pubblico più giovane e per rispondere alle norme di accettabilità delle traduzioni imposte dalla cultura ricevente (cfr. O'Sullivan 2006; Venturi 2011). Le stesse categorie di "destinatario bambino" e "destinatario adulto", del resto, non sono entità monolitiche ma presentano al loro interno una certa eterogeneità, a partire dalle diverse fasce d'età in cui si stratifica il pubblico più giovane o ai diversi interessi di ciascuno. Le motivazioni per la lettura del classico si scompongono così in una pluralità di finalità che influenzano a loro volta l'accettabilità delle strategie traduttive e la conseguente ricezione del testo:

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

Un esempio che illustra efficacemente questa duplicità di destinazione e le conseguenze sull'opera tradotta, è rappresentato dalla traduzione inglese delle *Avventure di Pinocchio* realizzata da Ann Lawson Lucas e pubblicata nella collana "Oxford World Classics", versione che viene riportata a titolo esemplificativo in vari studi che si focalizzano in particolare sul rapporto tra traduzione della letteratura per l'infanzia e

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

destinatario (ad esempio Lathey 2010; O'Sullivan 2006; 2005; Paruolo 2014). La traduzione, preceduta da un'ampia introduzione della traduttrice e annotata, intende rivolgersi a un pubblico di bambini/e e di specialisti al tempo stesso. Questa particolare doppia destinazione produce delle scelte traduttive che sono state messe in discussione proprio per la loro capacità di rivolgersi ai due destinatari, il bambino e l'adulto, contemporaneamente. L'ambiguità delle scelte produce delle vere e proprie anomalie che derivano dalla tensione tra un "dual adult audience (scholar and general adult reader) and the very 'childness' of the text" (Lathey 2010: 172). Lo scollamento tra le intenzioni della traduttrice e la realizzazione testuale porta Lathey (2010) ad affermare la necessità, per chi traduce, di scegliere chiaramente tra un pubblico accademico o di bambini/e, poiché è impossibile che una traduzione possa essere adatta per entrambi (172).

Secondo Lathey (2010), la ritraduzione della letteratura per l'infanzia, tuttavia, non può essere ridotta solo a motivazioni e interessi commerciali da parte degli editori. Analizzando in termini di destinatario adulto-bambino le versioni delle fiabe dei fratelli Grimm a opera di Wanda Gág – versioni chiaramente e volutamente rivolte a bambini e bambine –, alcune versioni inglesi delle fiabe di Andersen pubblicate nel corso del Novecento e le due traduzioni inglesi di *Pinocchio* più recenti – quella già citata di Ann Lawson Lucas (1996) e quella di Emma Rose (2003) – Lathey osserva infatti che nell'operazione entrano in gioco anche altri interessi, inclusi quelli personali del traduttore o della traduttrice. La ritraduzione di questi testi comporta, nei casi in cui nasce dai ricordi di infanzia di chi traduce e dalla volontà di rendere il testo leggibile e accessibile a bambini e bambine, un ritorno, spesso nostalgico, dell'adulto all'infanzia:

> Revisiting childhood reading in order to write or translate for the child is one aspect of an essential relationship between our child and adult selves […]. T[he] reworking in the form of a retranslation of a childhood favourite may indeed involve the need to re-address childhood sensations and responses. Those translators who adopt the stance of the academic or who translate a text not encountered in childhood do not necessarily enter such a territory, but here, too, the childness of the text itself may determine translation strategies. (Lathey 2010: 174)

La ritraduzione dei classici della letteratura per l'infanzia offre quindi la possibilità di uno studio diacronico della pratica traduttiva, non solo in relazione al potenziale doppio destinatario di questi testi, ma anche nella più ampia prospettiva di individuare le norme linguistiche e traduttive prevalenti in determinati periodi, in alcuni paesi. È questa la prospettiva in cui si inserisce ad esempio lo studio di Miryam Du-Nour (1995) "Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms" in cui

l'analisi e il confronto di traduzioni e ritraduzioni (o revisioni) di alcuni testi per l'infanzia in ebraico, pubblicati in un arco di settanta anni, vengono utilizzati per individuare le norme linguistiche e traduttive prevalenti in periodi diversi e determinare come queste norme siano cambiate alla luce della mutata situazione storica, culturale e linguistica. Du-Nour osserva come nel tempo le motivazioni alla base della traduzione dei testi per l'infanzia si siano progressivamente spostate da un piano puramente ideologico a un approccio più commerciale e come, parallelamente, anche le norme linguistiche siano cambiate. Il ricorso a una lingua letteraria, classica, quasi biblica, e a uno stile elevato, che innalza la letterarietà del testo (cfr. Venturi 2011), impregna le prime traduzioni. Le scelte linguistiche compiute rispondevano infatti alle finalità didattico-pedagogiche di cui veniva investita la traduzione, che doveva arricchire il linguaggio dei bambini e "teach good language and good style" (Du-Nour 1995: 335). Nelle versioni più recenti, invece, l'innalzamento stilistico si riduce e all'interno dei testi tradotti trova spazio anche la lingua parlata. Sul piano delle norme culturali, sebbene con notevole ritardo rispetto ad altri settori della produzione letteraria, a partire dagli anni Ottanta, anche nella letteratura per l'infanzia all'adattamento culturale e alla manipolazione delle opere si sono sostituiti "fullness and adequacy" (Du-Nour 1995: 338). Al termine della sua analisi Du-Nour (1995) osserva che

> the requirements of translational adequacy as well as considerations of readability to the young reader have been gaining in importance […] As a result, the gap between translation for children and translation for adults has been narrowing considerably, and it is no longer as certain as it used to be that in the Hebrew polysystem, the former is still more conservative than the latter. (342)

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

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

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

La storia delle ritraduzioni di un testo è anche la storia della sua ricezione. Oggi, la trasmissione interculturale e transnazionale delle opere si articola e si ramifica tuttavia in una pluralità di forme: traduzioni, ritraduzioni, riscritture, adattamenti, trasposizioni segnano il passaggio dei classici da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, producendo una contaminazione delle letture e delle interpretazioni. In questo quadro

variegato e multiforme, la traduzione e la ritraduzione diventano una delle modalità che permettono al classico di trascendere i confini geografici e storici dell'opera e di sopravvivere nel tempo.

1.5 Conclusioni

La riflessione sviluppata all'interno del presente capitolo è stata guidata essenzialmente dal tentativo di circoscrivere e definire l'oggetto d'indagine – il classico per l'infanzia – indagandone al contempo il legame con la ritraduzione, pratica traduttiva ed editoriale strettamente connessa al classico. Alla luce dell'approfondimento teorico condotto e in vista del lavoro di analisi, ci sembra di poter affermare che il classico per l'infanzia e il controverso processo di canonizzazione che lo accompagna si definiscono in seno alla cultura di arrivo. Anche in ragione delle peculiari modalità di trasmissione del classico destinato al pubblico più giovane, che non si limitano alla sola (ri)traduzione ma assumono forme diverse attraverso media diversi, lo *status* di un testo può non essere lo stesso nella cultura di partenza e in quella di arrivo. Analogamente, i criteri di natura estetico-letteraria o pedagogica non sembrano in grado di fornire una definizione completa ed esaustiva, univoca e universalmente valida, poiché variano non solo da cultura a cultura, ma anche a seconda del momento storico. La ricezione del testo, il suo successo e la sua popolarità, soprattutto tra le lettrici e i lettori più giovani, devono quindi essere presi in considerazione quando ci si accinge a definire un classico o a stilarne una lista. Alcuni parametri tradizionalmente associati alla definizione di classico, tanto per adulti quanto per ragazzi/e, restano invece validi, primo fra tutti la permanenza nel tempo. Volendo provare a tracciare una nostra definizione di classico per l'infanzia, potremmo affermare che un classico è un testo da cui ci separa una distanza temporale, il cui valore letterario, e talvolta pedagogico, è stato riconosciuto e ratificato da una serie di istituzioni (biblioteche, scuole, critica letteraria, ricerca accademica, mondo editoriale, ecc.), che continua a essere letto e apprezzato dal pubblico più giovane e a essere pubblicato dalle case editrici. In quest'ottica, la dimensione temporale e la persistenza nel tempo interessano sia il valore estetico sia il successo di pubblico, due elementi a nostro avviso necessari allo *status* di classico. Affinché un testo continui a essere letto nel tempo con successo e con piacere, il suo valore letterario deve essere condiviso da più generazioni di lettori-trici e, possibilmente, da un pubblico tanto di bambini/e quanto di adulti. La nostra definizione rientra quindi negli approcci orientati alla ricezione (cfr. § 1.2.1), nella misura in cui la permanenza temporale è inscindibile anche dalla popolarità e dal successo

commerciale del testo: un classico, per essere definito tale, dovrebbe essere tramandato per almeno più di una generazione, dovrebbe essere letto e pubblicato anche oggi, ed essere conosciuto non solo tra il pubblico più giovane, ma anche tra gli adulti.

La complessità e la problematicità sembrano contraddistinguere la nozione di classico, o i tentativi di giungere a una sua definizione. In maniera simile, anche la ritraduzione, come concetto teorico e pratica testuale ed editoriale, non sfugge a una certa complessità e a una sorta di dualità di fondo. La ritraduzione come "nuova traduzione" scaturisce infatti, come abbiamo visto, da motivazioni ed esigenze diverse, che possono essere di natura estetica e letteraria, ideologica e culturale, o ancora economica e commerciale. La nuova traduzione convive con la o le precedenti, condividendo spesso con loro gli scaffali di librerie e biblioteche, e si configura sia come "atto creativo" che vuole portare la vivacità della propria percezione dell'opera (e non di rado anche una controversa attualizzazione linguistica volta a svecchiare il testo), sia come prodotto dell'industria editoriale. Talvolta queste due dimensioni si intrecciano e si sovrappongono, ma è anche possibile che a prevalere sia l'una o l'altra. Da una parte, la ritraduzione può cioè avere origine da un progetto letterario, ermeneutico, filologico, che mette al centro l'opera e il suo valore, rafforzando o, al contrario, contestando l'interpretazione istituzionalizzata. Dall'altra, alla base della scelta di ritradurre un testo può esserci una precisa strategia editoriale e commerciale, che mira a consolidare la presenza della casa editrice sul mercato, a rafforzarne l'identità editoriale e culturale e ad ampliarne il catalogo, con finalità in quest'ultimo caso marcatamente commerciali. A legare queste due facce della ritraduzione è, ancora una volta, un rapporto complesso e articolato che non si esaurisce nella sola dimensione testuale o editoriale. Un rapporto che sfugge a qualsiasi generalizzazione affrettata e che può essere valutato nella sua reale portata solo analizzando i singoli casi.

La definizione di "classico per l'infanzia" si muove dunque essenzialmente lungo due assi principali, uno spaziale-geografico (dimensione nazionale/internazionale) e uno temporale (la permanenza nel tempo). La traduzione, intersecandoli, gioca un ruolo fondamentale in questo controverso processo definitorio. Da una parte, il passaggio traduttivo permette ai testi di superare i confini nazionali e di acquisire un respiro internazionale, sebbene tale dimensione transnazionale, come sottolineato, non sia priva di ambiguità. Dall'altra, grazie alle nuove e infinite letture che rende possibili, la traduzione consente al classico di sopravvivere indenne alla prova del tempo. In particolare, la ritraduzione, pratica in cui si singolarizza la traduzione del classico,

rinnovando le letture e le interpretazioni del testo, permette all'opera canonizzata di conciliare passato e presente, storicità e contemporaneità, ciò che è durevole e ciò che è fugace. Di (ri)traduzione in (ri)traduzione, il classico per l'infanzia entra in una dimensione diacronica e comparativa che permette di cogliere le norme che regolano il processo traduttivo a seconda delle mutevoli circostanze storiche, culturali e linguistiche. Come ogni tipo di ritraduzione, anche quella della letteratura per l'infanzia inscrive infatti il processo traduttivo nella diacronia e permette quindi di studiare l'evoluzione non solo delle norme traduttive in materia di letteratura per l'infanzia (cfr. Du-Nour 1995), ma anche del rapporto tra la società e l'infanzia (cfr. Cabaret 2014: 17; Douglas 2014: 320), nonché le modalità in cui si articola tale rapporto, incluse le questioni e le tematiche di genere. Il classico per l'infanzia e le sue traduzioni diventano allora il sito privilegiato per indagare una pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia in prospettiva di genere e si prestano a uno studio diacronico che metta in luce non solo le norme che regolano il passaggio traduttivo della produzione destinata ai giovani lettori e lettrici, ma anche come queste norme possano incorporare o meno una prospettiva di genere, rispecchiando così la visione della società e di chi traduce in merito alle questioni di genere. Proprio grazie alla prospettiva diacronica e comparativa aperta dalla ritraduzione, è infatti possibile rintracciare l'esistenza o meno di un simile approccio alla traduzione letteraria per l'infanzia e una sua eventuale evoluzione, nonché individuare le strategie prevalenti che hanno guidato la traduzione in italiano dei classici di lingua inglese e francese, dagli anni Trenta ad oggi, in relazione agli aspetti di genere. Nel prossimo capitolo si cercherà quindi di illustrare lo stretto rapporto che lega studi di genere, traduzione, in particolare la teoria della traduzione femminista, e traduzione letteraria per l'infanzia, al fine di completare il quadro teorico della ricerca.

CAPITOLO 2

Traduzione per l'infanzia e prospettive di genere

2.0 Introduzione

La (ri)traduzione del classico per l'infanzia si contraddistingue per una dimensione fortemente diacronica e comparativa, come abbiamo visto nel capitolo precedente, che permette di indagare i rapporti tra traduzione letteraria per l'infanzia e genere da una molteplicità di punti di vista. È infatti possibile studiare innanzitutto se nella traduzione dei testi destinati a giovani lettrici e lettori esista un'attenzione anche alla dimensione di genere e come e in quale misura questa si manifesti. La diacronia inscritta nel classico dalla permanenza nel tempo e dalla ritraduzione consente inoltre di osservare se la pratica traduttiva in relazione agli aspetti di genere abbia conosciuto un'evoluzione, come si sia configurata nel tempo, se sia rimasta legata semplicemente alla sensibilità e all'attenzione individuale di chi traduce. La prospettiva diacronica aperta dalla traduzione del classico permette infatti di tracciare un percorso storico-temporale nell'analisi delle traduzioni e, pur nei limiti legati allo studio di un *corpus* certamente non esaustivo, è possibile individuare delle tendenze e mettere a fuoco le strategie adottate testualmente.

Per capire come la traduzione dei classici per il pubblico più giovane possa incorporare una dimensione di genere sarà quindi necessario chiarire innanzitutto come la traduzione a livello teorico, ma anche pratico, entri in rapporto con gli studi di genere. Il contatto tra questi due ambiti, tra *gender studies* e *translation studies* si è rivelato infatti nel tempo particolarmente ricco e prolifico, articolandosi in vari filoni di ricerca che hanno contribuito in modo diverso tanto alla riflessione teorica quanto alla pratica traduttiva. L'apporto più significativo è arrivato sicuramente dalla teoria della traduzione femminista, sviluppatasi in Canada negli anni Ottanta e Novanta grazie al lavoro di traduttrici e teoriche femministe, che hanno dato un forte impulso alla riflessione in materia. In anni più recenti, la ricerca su genere e traduzione ha cercato di assecondare l'evoluzione degli studi in questi ambiti e di inglobare al suo interno le tendenze più attuali. Da una parte, il concetto di "intersezionalità", mutuato dalla sociologia, è stato progressivamente accolto nella riflessione su genere e traduzione (cfr. von Flotow 2012; 2009). Riconoscendo come il genere sia uno dei fattori che costituiscono l'identità del

soggetto, la ricerca ha cercato di superare la prospettiva marcatamente occidentale che contraddistingueva gran parte dei contributi, aprendosi anche alla riflessione postcoloniale e tenendo conto della pluralità di fattori che si intersecano e sovrappongono nel processo di costruzione e definizione identitaria (von Flotow 2012: 131; 2009: 247-249). Dall'altra, il tentativo di superare il femminismo bianco occidentale si è accompagnato al riconoscimento di un ampliamento del concetto stesso di identità di genere, oltre la distinzione binaria e dicotomica uomo-donna. In particolare, le *queer theories* hanno fatto il loro ingresso nella riflessione su genere e traduzione, dandole un nuovo impulso e aprendo nuovi spazi di riflessione[1].

Se diversi studi sono stati dedicati a genere e traduzione, soprattutto nell'ambito della teoria della traduzione femminista, ben diverso è il panorama che offre lo studio della traduzione letteraria per l'infanzia da una prospettiva di genere. Come sottolinea Pederzoli (2011a), infatti,

> [p]er molteplici ragioni la letteratura per l'infanzia è stata spesso oggetto di attenzione da parte della critica femminista e, successivamente, degli studi di genere. Altrettanto non si può però dire a proposito delle teoriche e dei teorici della traduzione destinata ai bambini. In effetti, malgrado l'esistenza di studi puntuali sulla trasposizione (spesso discutibile) di celebri eroine femminili da una lingua all'altra […] non esiste attualmente un vero e proprio dibattito teorico per un approccio "di genere" alla traduzione della letteratura per l'infanzia. (545-546)

Sebbene i contributi in materia di genere e traduzione per l'infanzia siano ancora limitati, ciò non esclude che il contatto tra gli studi di genere e la riflessione teorica sulla traduzione letteraria per l'infanzia non possa rivelarsi prolifico, come già avvenuto in altri ambiti. È infatti possibile rintracciare molteplici punti di contatto tra traduzione femminista e traduzione per l'infanzia, pur nelle innegabili differenze che li caratterizzano (Pederzoli 2011a; Elefante 2012a). La manipolazione del testo di partenza, le finalità didattico-pedagogiche di cui è investita la traduzione e la consapevolezza del ruolo di mediazione svolto da chi traduce sono alcuni dei principali tratti condivisi dalle

[1] In "Translating Women: From Recent Histories and Re-translations to 'Queering' Translation, and Metramorphosis", Luise von Flotow (2012) indica un approccio *queer* alla traduzione e agli studi sulla traduzione come uno dei possibili sviluppi della riflessione su genere e traduzione, individuando anche i principali punti di contatto tra *queer theories* e *translation studies*, nonché il potenziale apporto di tale approccio (131-134). La ricerca sembra aver raccolto lo stimolo a procedere in questa direzione, come dimostrano contributi e pubblicazioni recenti. In particolare, si segnalano il numero monografico *The Gender and Queer Politics of Translation: Literary, Historical, and Cultural Approaches* (Spurlin 2014) della rivista *Comparative Literature Studies* e il volume *Queer in Translation* (2017) curato da B.J. Epstein e Robert Gillett. Ulteriore testimonianza di come e quanto tale filone di ricerca sia attivo è data dal volume di prossima pubblicazione *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (Baer e Kaindl).

due pratiche traduttive, sebbene rispondano a imperativi ed esigenze di natura diversa (Pederzoli 2011a: 546).

Così come la critica letteraria femminista prima e gli studi di genere poi hanno analizzato la letteratura per l'infanzia offrendo nuove lenti con cui leggere e analizzare la produzione destinata al pubblico più giovane, allo stesso modo la traduzione di questa produzione può essere studiata da una prospettiva di genere. Analogamente a quanto avvenuto con la traduzione femminista, l'apporto di un approccio "di genere" alla traduzione letteraria per l'infanzia può interessare non solo la riflessione teorica, ma può e deve – o meglio dovrebbe – investire anche la pratica traduttiva, compiendo scelte linguistiche e lessicali attente e consapevoli. Anche nell'ambito della traduzione della letteratura per ragazzi/e, i filoni di ricerca possono essere vari e molteplici e declinarsi secondo modalità diverse a seconda del focus prescelto. Prendendo spunto dal lavoro portato avanti dalle teoriche della traduzione femminista, la riflessione può quindi muoversi in una dimensione più storica e storiografica, recuperando e rivalutando la presenza e l'apporto delle traduttrici donne all'interno del ricco e variegato mondo della letteratura per l'infanzia (cfr. Elefante 2012a). Può inoltre dedicarsi all'analisi delle pratiche traduttive, anche in una prospettiva diacronica, come nel nostro caso che si propone di indagare gli aspetti di genere attraverso lo studio delle ritraduzioni di alcuni classici. Nel lavoro di analisi testuale delle traduzioni, l'attenzione può focalizzarsi su come le strategie adottate a livello linguistico, testuale e paratestuale possano favorire o meno una rappresentazione paritaria dei generi e dei rapporti di genere e presentare una pluralità di modelli non stereotipati che permettano l'identificazione di bambine e bambini nell'ottica di un pieno sviluppo e realizzazione di sé. La ricerca può interrogarsi sul ruolo della traduzione nella promozione e diffusione di testi per il pubblico più giovane attenti alle tematiche di genere, soprattutto in quella che è la produzione contemporanea, mettendo in luce l'apporto della traduzione non solo come processo traduttivo e pratica testuale, ma considerata anche nella più ampia cornice editoriale in cui si inserisce. La presenza sul mercato di editori "sensibili" alle tematiche di genere sta contribuendo a un rinnovamento dei modelli proposti all'interno di quella produzione vasta e variegata destinata a bambine e bambini, a ragazze e ragazzi, sebbene la loro attività rimanga ancora troppo spesso relegata a una nicchia di mercato. All'interno di questa produzione attenta e sensibile, la traduzione gioca un ruolo fondamentale per la circolazione transnazionale di libri e idee e per la creazione di una bibliografia comune e condivisa tra i vari paesi. Questo non implica un'utopistica riproposizione di una

"repubblica internazionale" della letteratura per l'infanzia (cfr. Capitolo 1 § 1.3.1; O'Sullivan 2005: 73), ma una condivisione e uno scambio che siano costruttivi, produttivi e proficui in un ambito che deve ancora raggiungere il suo pieno sviluppo e il cui potenziale sembra aprire prospettive interessanti tanto in termini di rinnovamento della produzione e dell'offerta editoriale, quanto in una prospettiva di traduzione e scambi transnazionali. In un'ottica più strettamente editoriale, anche gli spazi paratestuali aprono interessanti prospettive di indagine da un punto di vista di genere. In quanto spazi liminali che circondano, avvolgono e prolungano il testo, in quanto soglie, per il riprendere il titolo del celebre saggio di Genette (1987), i paratesti in traduzione possono svolgere un importante ruolo di mediazione[2] (Kovala 1996; Elefante 2012b; cfr. Pederzoli 2011b). Un'analisi degli spazi paratestuali[3], in particolare di quelli peritestuali, permette infatti, come notano Elefante e Pederzoli (2015: 70), "d'indagare la questione della trasposizione non solo letteraria, ma anche culturale ed editoriale di un romanzo in un altro paese". Una prospettiva che potrebbe dunque rivelarsi particolarmente interessante nel caso di uno studio in chiave di genere, a partire dalla rappresentazione di bambine e bambini, ragazze e ragazzi, sia per quei testi sensibili e attenti, sia per quelli che non si inscrivono in una dimensione apertamente militante e che costituiscono la fetta più considerevole della produzione destinata a giovani lettrici e lettori.

Come già sottolineato nel capitolo precedente a proposito della ritraduzione, anche la traduzione letteraria per l'infanzia in prospettiva di genere si muove sul doppio binario di teoria e pratica, declinandosi tanto come riflessione teorica quanto come pratica traduttiva. Se sul piano pratico un approccio di genere alla traduzione per l'infanzia si concretizza nelle strategie adottate da chi traduce, operando scelte testuali attente e consapevoli, a livello teorico un'analisi di queste strategie, al momento limitata a pochi

[2] A tal proposito, Kovala sottolinea come "what is interesting about the paratexts of translations is [...] their special role as mediators between the text and the reader and their potential influence on the reader's reading and reception of the works in question" (1996: 120).

[3] Genette (2002 [1987]) opera una distinzione fondamentale tra peritesto ed epitesto. Con il termine peritesto indica tutto ciò che sta attorno al testo, nello spazio fisico e materiale dello stesso volume: titolo, introduzioni, prefazioni, note a piè di pagina, postfazioni, glossari, quarta di copertina, risvolti, ecc. L'epitesto identifica invece tutti quei contenuti esterni al testo che lo accompagnano, soprattutto nella diffusione sul mercato, sia da un punto di vista mediatico (ad esempio le interviste) sia in forma di scambi e comunicazioni private (corrispondenza, diari personali, ecc.). Da un punto di vista traduttivo, il peritesto è particolarmente interessante per uno studio del paratesto come spazio e luogo di mediazione (Elefante 2012b), mentre l'epitesto in alcuni casi può fornire informazioni illuminanti sul processo traduttivo. Si pensi al già citato caso della ritraduzione de *Il giovane Holden* e alla pubblicazione del carteggio tra il traduttore Matteo Colombo e la revisora Anna Nadotti sul sito della casa editrice Einaudi (cfr. Capitolo 1 § 1.4).

casi (cfr. Pederzoli 2011a), potrebbe aiutare e guidare una riflessione più profonda sulle implicazioni di una traduzione letteraria per l'infanzia "di genere".

A partire da queste considerazioni generali e preliminari, il presente capitolo cerca di tracciare un quadro della riflessione in materia di genere, traduzione e traduzione della letteratura per l'infanzia, al fine di chiarire lo spazio teorico in cui si cui si inserisce lo studio.

2.1 Genere e traduzione: storia, teorie e pratiche traduttive

L'indagine del rapporto tra genere e traduzione e lo sviluppo di pratiche e metodologie traduttive da una prospettiva di genere possono essere ricondotti principalmente alla riflessione portata avanti da un gruppo di traduttrici femministe canadesi che, a partire dalla fine degli anni Settanta e in modo particolare a metà degli anni Ottanta, si sono interrogate sulle implicazioni della traduzione da una prospettiva femminista. Il dibattito teorico e l'attività traduttiva di queste teoriche e traduttrici, entrambi pioneristici e innovativi, hanno portato alla nascita negli anni Ottanta e Novanta della cosiddetta scuola canadese della traduzione femminista in Québec (Castro 2013b: 7)[4]. Luise von Flotow (2006), che ha contribuito in maniera significativa al dibattito su genere e traduzione, ha riflettuto proprio sul "Canadian factor" come elemento alla base della nascita e dello sviluppo di questo campo di ricerca e riflessione. In "Feminism in Translation: the Canadian Factor", la teorica mette infatti in luce i fattori sociali, culturali e politici che hanno fatto sì che la riflessione sulla traduzione da una prospettiva di genere si sviluppasse in Canada prima che altrove[5]. La specificità del contesto bilingue canadese e quebecchese si è infatti innestata su uno specifico contesto ideologico, politico e letterario[6]:

> […] bilingual, fragmented materials filled with unpredictable code-switching and ludic forms of translation as a liberatory gesture from "le langage masculine", working mainly from

[4] Federici e Fortunati (2011: 14-15) notano come un altro ambito geografico in cui la riflessione su genere e traduzione si è progressivamente affermata è la Spagna, in particolare la Catalogna, "where issues such as identity and language are central" (Federici e Fortunati 2011: 14).

[5] Dopo aver analizzato la specificità del contesto sociale e culturale canadese e aver presentato le figure che hanno contribuito maggiormente allo sviluppo del settore (Barbara Godard, Susanne de Lotbinère-Harwood, Luise von Flotow e Sherry Simon), von Flotow si sofferma su due dei limiti del lavoro svolto dalla scuola canadese: da una parte l'associazione-assimilazione tra *gender* e femminismo, dall'altra il ripiegamento dello studio e dell'analisi su una dimensione marcatamente ed esclusivamente letteraria (von Flotow 2006: 18-19).

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

> French to English, were the basis upon which the subsequent influential Canadian materials on "gender and translation" were constructed, by a core group of perhaps ten to fifteen women — professors, writers and translators over a period of about twenty years.
> This was a very particular moment, in a very specific place and time, with results that are not necessarily transferable to other cultures or historical moments. (von Flotow 2006: 16)

Negli anni Settanta e Ottanta, un gruppo di scrittrici femministe in Québec inizia infatti a dare vita a *une écriture au féminin*, una forma di scrittura fortemente sperimentale e radicale. L'obiettivo dichiarato è quello di attaccare, sovvertire e decostruire la lingua convenzionale del patriarcato, sentita come estremamente misogina, e "dare voce" all'identità femminile marginalizzata, inscrivendo nuovamente la soggettività e il discorso femminile nella lingua (von Flotow 1991: 72-73). La traduzione di questi testi porta come conseguenza quasi "naturale" alla nascita di una pratica traduttiva definita *feminist translation* (von Flotow 1991: 74):

> *Feminist translation*, then, was born in Québec in the 1980s, in parallel to and as a consequence of the experimental writing of women writers that sought to reinscribe femininity in language and to deconstruct the dominant (male) discourse through conscious manipulation of language and ideas. It was a fortunate result of the cross-fertilization of Québec's *écriture au féminin*, second-wave feminism […], the "cultural turn" in translation studies, as well as poststructuralism and deconstruction. (Santaemilia 2011: 56)

Un approccio femminista alla traduzione è stato reso possibile anche da quello che viene definito come il "cultural turn" all'interno degli studi sulla traduzione, grazie al quale la dimensione culturale ha assunto un peso maggiore nell'ambito delle scienze traduttologiche: la traduzione supera dunque la mera dimensione linguistica e si apre al confronto sociale e culturale, divenendo un processo di mediazione e negoziazione. Il "cultural turn" apre la "possibilità di esplorare il tema del *gender* come costruzione culturale nel suo intreccio con quello della traduzione intesa come trasferimento culturale" (Taronna 2006: 16). Come scrive Annarita Taronna,

> [d]a quando gli studi linguistici e gli studi culturali hanno smesso di riconoscersi come paradigmi disciplinari oppositivi, possibili punti di contatto tra *gender studies* e la teoria e prassi della traduzione sono emersi negli ultimi anni: entrambi possono essere visti come momenti intertestuali inscritti in discorsi sociali e culturali; entrambi cercano di sfuggire alla dogmaticità di certi binarismi culturali da cui sono stati storicamente condizionati. Difatti, se da una parte le pratiche di traduzione possono mettere in discussione e debordare i limiti della dicotomia differenza/equivalenza, dall'altra il concetto di *gender* vorrebbe superare le restrizioni del dualismo uomo/donna vincolate al destino biologico. Dunque, tanto il *gender* quanto la traduzione possono essere visti come illusioni effimere, espressioni erratiche ed ambigue, incapaci di formare significazioni uni(vo)che e stabili. (2006: 19)

Il "cultural turn" si rivela dunque fondamentale per aprire la traduzione alle prerogative e alle rivendicazioni delle prospettive di genere. Castro (2013b: 7) sottolinea non solo l'apporto significativo fornito dalla riflessione femminista agli studi sulla

traduzione nel momento in cui il "cultural turn" prendeva forma all'interno degli studi traduttologici, ma anche la prossimità e la complementarietà tra i due ambiti:

> The publication of two influential monographs by Sherry Simon (1996) and Luise von Flotow (1997) greatly contributed to opening up new avenues of dialogue, at a time when new approaches to translation studies proclaimed a "cultural turn" […] shifting the focus of the discussion from a mainly linguistic/textual analysis to a broader cultural/ideological context. This cultural turn gave rise to studies that situated the translated text in its social and historical circumstances and considered its political role, paying attention to ideological values, to cultural, economic and political inequalities, to individual choices and also, most importantly, to the ethics of translation. (Castro 2013b: 7)

Un altro punto di contatto tra i *translation studies* e il pensiero femminista si rintraccia nella comune esigenza e volontà di trasformazione della lingua[7] come luogo in cui si esprime e rappresenta la differenza, a cui si aggiunge una tradizionale subalternità disciplinare (Simon 1996; Taronna 2006). L'incontro tra studi sulla traduzione e femminismo, in effetti, è avvenuto in un contesto intellettuale e istituzionale comune, condiviso in cui la lingua e il linguaggio erano in primo piano: a partire dagli anni Settanta i *translation studies* si sviluppano come disciplina accademica a sé stante, svincolandosi dalla linguistica di cui costituivano una branca, mentre parallelamente il pensiero femminista dà vita prima ai *women's studies* poi evoluti nei *gender studies*. Lo spostamento della concezione della traduzione da semplice attività linguistica a pratica di negoziazione tra culture e identità permette alla riflessione sulla prassi traduttiva di prendere in considerazione vari fattori politici e culturali, tra cui anche il genere come costruzione:

> [b]oth feminism and translation are concerned by the way "secondariness" comes to be defined and canonized; both are tools for a critical understanding of difference as it is represented in language. The most compelling questions for both fields remain: how are social, sexual and historical differences expressed in language and how can these differences be transferred across languages? (Simon 1996: 9)

Il riconoscimento della traduzione come operazione non meramente linguistica, ma come prodotto di un soggetto che ha una propria posizionalità[8] (Taronna 2006: 28-

[7] Una delle istanze portate avanti dai movimenti delle donne è stata proprio la necessità di liberarsi dal linguaggio patriarcale e androcentrico.

[8] In merito al concetto di posizionalità, che definisce "[l']investitura e [l']enunciazione politico-identitaria delle traduttrici" (28), Taronna (2006) nota:"[l]a posizionalità in traduzione è una categoria fluida e segue un percorso fluttuante: origina e muove dalla questione della visibilità della traduttrice, raccoglie le influenze che ella subisce a opera di fattori istituzionali, economici, culturali e, da qui, delibera la sua implicazione – o meno – nella ricreazione del significato testuale. Parlare di posizionalità nelle pratiche di traduzione, da un lato mette a nudo le dinamiche sottostanti alle tattiche e strategie che le traduttrici adottano per rendere visibili, udibili o, anche sovvertire, certe componenti testuali; e dall'altro, rivela il luogo di enunciazione a partire dal quale chi traduce si posiziona e si relaziona con l'autorialità" (29).

29), all'interno di un contesto sociale, politico, intellettuale, è uno dei punti fondamentali di una teoria della traduzione al femminile:

> [l]ike other acts of writing and communication, translation belongs to a world of roles, values and ideas. The aims and the impact of the work of translators take shape in interaction with this world. This is especially true because translation is in itself an intensely *relational* act, one which establishes connections between text and culture, between author and reader. More than any other writing activity, the discourse and practice of translation foreground the *positionality* of enunciation. (Simon 1996: 83, corsivo originale)

L'applicazione di una prospettiva di genere alla traduzione e all'elaborazione di una teoria della traduzione in prospettiva di genere parte quindi dal presupposto che "la teoria debba emergere sempre da una specifica pratica, e che tale pratica specifica scaturisca da un corpo non neutro" (D'Arcangelo 2005: 62). Come sottolinea von Flotow (1997), parte della riflessione sui rapporti tra traduzione e genere scaturisce proprio dal ruolo e dalla funzione attribuite alla lingua dal movimento femminista, per il quale "language is not only a tool for communication but also a manipulative tool" (von Flotow 1997: 8). Se da una parte l'approccio riformista mette l'accento sulla possibilità di riformare e cambiare la lingua del patriarcato, dall'altra l'approccio radicale accentua l'idea che il linguaggio convenzionale costituisca una delle cause dell'oppressione delle donne, nella convinzione che "language was not only a man-made artifact, but it was made to reflect men's lives, their realities, their ideas. It determined and named *men*'s realities, leaving women's realities indescribable" (von Flotow 1997: 9, corsivo originale). La dimensione linguistica dei testi è stata uno dei punti su cui si è concentrata inizialmente non solo la pratica di una traduzione femminista, ma anche la riflessione che l'ha accompagnata e seguita. E ciò in virtù tanto delle peculiari forme testuali su cui è stata sperimentata la traduzione (*l'écriture au féminin*, la scrittura femminista) quanto dell'appena ricordata funzione della lingua. L'importanza della lingua per la traduzione femminista, soprattutto nella sua componente di manipolazione e appropriazione del testo di partenza, emerge chiaramente, ad esempio, nell'analisi di Delisle (1993), che stabilisce un parallelo tra l'attività delle traduttrici femministe e quella dei traduttori medievali individuando cinque punti di contatto principali: appropriazione del testo di partenza, ricerca di legittimazione, struttura e didatticismo delle prefazioni, interventi sulla lingua, visibilità del traduttore o della traduttrice all'interno della traduzione (Delisle 1993: 205). Come sottolinea lo studioso, se per il pensiero femminista la lingua non è neutra, ma è espressione della visione patriarcale, maschile e androcentrica del mondo e della marginalità e subalternità della donna, e se "la parole est instrument de pouvoir, même la

parole relayée par la traduction" (1993: 206), allora la traduzione diventa "prise de parole", presa di parola, che presuppone "une opération d'appropriation du texte original" (1993: 206), in cui chi traduce viene equiparato all'istanza autoriale: le traduttrici femministe si definiscono co-creatrici, co-autrici del testo (Delisle 1993: 209). Come afferma Susanne de Lotbinière-Harwood (1991: 12),

> […] loin d'être neutre, l'acte de traduire constitue une prise de parole […]. En plus d'être une voie de passage d'une langue à une autre, la traduction est aussi un lieu de pouvoir. Pour les traductrices féministes, elle représente un espace à investir, un pouvoir à exercer.

L'utilizzo della traduzione come "véritable outil politique" (Lotbinière-Harwood 1991: 27), strumento politico e militante di legittimazione del discorso e della parola femminili porta le traduttrici femministe a rivendicare

> le droit de prendre la parole, de créer du sens en faisant éclater le caractère "androcentrique" de la langue. […] elles font la difficile expérience […] de tisser l'identité de la femme dans le langage, de reprendre possession des mots, d'inscrire le corps dans le dire. Pour ce faire, elles exploitent les glissements de sens que permet le passage de l'écriture à la traduction (réécriture), elles s'autorisent de multiples transgressions, instaurent une nouvelle praxis de la langue. Elles produisent un sens nouveau par de subtiles manipulations textuelles. […] les traductrices féministes cherchent […] à doter la langue contemporaine d'un registre proprement féminin. (Delisle 1993: 208-209)

In un ambizioso progetto socio-politico-linguistico, al pari della scrittura femminista, la traduzione femminista reclama quindi la possibilità di utilizzare la lingua per dire l'esperienza "altra" delle donne, le loro esperienze e desideri, di utilizzarla come strumento di denuncia e cambiamento, come mezzo di promozione di una rappresentazione paritaria dei generi.

Se l'attenzione alla dimensione linguistica è stata fondamentale nella prima fase di riflessione e pratica traduttiva femminista, la sua centralità non si esaurisce e continua ad alimentare la ricerca in materia. Tanto la lingua quanto la traduzione sono infatti strumenti di costruzione sociale, in grado di sovvertire o rafforzare rappresentazioni e stereotipi, potenziali motori di cambiamento, spazi in cui si manifestano rapporti di potere:

> […] most of the scholarly works produced within these two dynamic fields [feminist linguistics and feminist translation studies] in the last three decades emphasize the role that language and translation play in the construction of the social world. In particular, much attention has been paid to investigating how gender roles are discursively constructed through language and translation – both understood as social practices *per se* – and how gender definitions are constantly interacting with other similarly constructed parameters such as race, geography, class or sexuality, therefore having consequences at the level of material practice.

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

L'esplorazione della traduzione da una prospettiva di genere ha seguito varie piste, articolandosi in una serie di filoni di ricerca, dall'analisi delle pratiche e delle metodologie traduttologiche, alla storia e alla critica della traduzione, passando per l'elaborazione di nuove teorie sulla traduzione. In *Translation and Gender. Translating in the "Era of Feminism"*, Luise von Flotow (1997) fornisce un'approfondita rassegna degli studi condotti in questo settore fino al momento della pubblicazione, in cui al resoconto di quanto già prodotto si accompagna una riflessione su quelli che a metà degli anni Novanta si prospettavano come i possibili sviluppi futuri della ricerca, quegli aspetti, cioè, ancora inesplorati o non ancora adeguatamente approfonditi[9]. Secondo von Flotow, l'importanza del rapporto tra genere e traduzione emerge in una pluralità di ambiti, sviluppando una ricerca pluridisciplinare:

> [g]ender awareness in translation practice poses questions about the links between social stereotypes and linguistic forms, about the politics of language and cultural difference, about the ethics of translation, and about reviving inaccessible works for contemporary readers. It highlights the importance of the cultural context in which translation is done. (von Flotow 1997: 14)

Le prospettive aperte all'interno degli studi traduttologici interessano infatti sia aspetti più puramente teorici sia risvolti pratici, cui si accompagna un lavoro di riabilitazione e di ricerca storica, similmente a quanto avvenuto in altri ambiti disciplinari in cui sono stati applicati gli studi di genere. Prima di esplorare più dettagliatamente quanto prodotto dagli studi in questo settore, ci sembra opportuno anticipare come l'analisi condotta a vari livelli abbia fatto emergere una presenza della dimensione femminile all'interno della traduzione non troppo recente, dalla metaforizzazione fortemente sessuata della traduzione (cfr. Chamberlain 1988; 1998; Godayol 2013;

[9] Nella sezione dedicata a "Contemporary Perspectives", in cui l'autrice illustra gli spazi di riflessione aperti dalle prospettive contemporanee su genere e scrittura femminile, in particolare in relazione alla produzione e ricezione dei testi, von Flotow (1997: 91) si chiede anche quale sia il trattamento riservato alla letteratura per l'infanzia: "How are feminist textual politics transferred to other culture that are reluctant to accept change or are hostile to such cultural politics? Are differences made according to genre? *Is children's literature handled differently from adult literature?* Does the treatment of popular writing in translation differ from that of 'high' literature? How do gender issues affect other translated media such as film, television series, news reporting, interviews with political and other personalities?" (von Flotow 1997: 91, corsivo mio).

Wilhelm 2014) all'attività pioneristica di traduttrici quali Aphra Ben o Margaret Fuller. Il femminile, dunque, ha sempre fatto parte del mondo della traduzione, attraverso l'associazione tra universo femminile e traduzione basato sulla supposta ancillarità che li caratterizza:

> [b]ecause they are necessarily "defective", all translations are "reputed females." In this neat equation, John Florio (1603) summarizes a heritage of double inferiority. Translators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies: translators are handmaidens to authors, women inferior to men. […] Whether affirmed or denounced, the femininity of translation is a persistent historical trope. "Woman" and "translator" have been relegated to the same position of discursive inferiority. The hierarchical authority of the original over the reproduction is linked with imagery of masculine and feminine, the original is considered the strong generative male, the translation the weaker and derivative. (Simon 1996: 1)

Non va tuttavia dimenticato che ad esempio Susanne de Lotbinière-Harwood rivendica proprio la sua identità di genere e la sua femminilità come presupposti per la sua attività di traduttrice quando afferma "I am a translation because I am a Woman" (1991: 95). Una rivendicazione quella della propria identità che, come si avrà modo di sottolineare, è strettamente interconnessa a una rivendicazione della "visibilità" di chi traduce, parte integrante della concezione della traduzione come azione e atto politico e militante.

Dalla pubblicazione dei volumi di von Flotow (1997) e Simon (1996), testi fondamentali e fondanti della riflessione teorica sulla traduzione in prospettiva di genere, la ricerca in materia ha conosciuto un notevole sviluppo, esplorando la pluralità degli ambiti teorici e pratici in cui gli studi di genere possono essere applicati alla traduzione. A partire dagli anni Duemila, si sono susseguiti volumi e numeri monografici di riviste dedicati all'argomento, a testimonianza non solo della vitalità del settore, ma anche della molteplicità degli approcci. Riprendendo le parole di Santaemilia (2005b: 7), possiamo considerare queste pubblicazioni "[a] visible proof of the vitality of an interdisciplinary field of research which is questioning its own practice and which places itself as the centre of an on-going discursive conflict […] that may help us understand the complexity of reality". Una rassegna completa ed esaustiva di tutti i contributi prodotti non è realisticamente possibile ed esula anche dagli obiettivi del presente studio. A titolo esemplificativo, si possono tuttavia citare i volumi *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities* (Santaemilia 2005a), *Translating Women* (von Flotow 2011), *Translating Gender* (Federici 2011), fino ai più recenti *Translating Women: Different Voices and New Horizons* (von Flotow e Farahzad 2016) e *Feminist Translation Studies:*

Local and Transnational Perspectives (Castro e Ergün 2016). In questi due ultimi volumi, in particolare, è più marcata l'attenzione al genere come uno degli elementi identitari che entra in rapporto con altri fattori, altrettanto importanti, quali etnia, classe sociale, religione, nazionalità. Diventano così evidenti la volontà e il tentativo di ampliare la riflessione oltre il binarismo uomo-donna del femminismo bianco occidentale, aprendosi alle culture "altre" e lontane, nonché alla fluidità della definizione di identità di genere. Tra le riviste accademiche che hanno dedicato numeri monografici alla questione del genere in traduzione, vale la pena ricordare la francese *Palimpsestes*, con due "special issues": *Traduire le genre grammatical : enjeu linguistique et / ou politique ?* (Raguet 2008) e *Traduire le genre : femmes en traduction* (Sardin 2009a). Anche in ambito ispanico, dove la riflessione su genere e traduzione ha trovato uno spazio particolarmente prolifico (cfr. Federici e Fortunati 2011: 14-15), alcune riviste hanno consacrato i loro numeri all'argomento. In particolare, *MonTI, Monographs on Translation and Gender* con *Woman and Translation: Geographies, Voices and Identities* (Santaemilia e von Flotow 2011) e *Quaderns, revista de traducció* con un dossier al suo interno (Godayol 2012). Infine, *Gender and Language* ha accolto un numero dedicato alla traduzione, *Gender, language and translation at the crossroads of disciplines* (Castro 2013a). All'interno di questi volumi, gli indirizzi di analisi seguiti da autori e autrici ricalcano sostanzialmente quelli già tracciati da von Flotow (1997), declinandosi e rinnovandosi di volta in volta a seconda dell'oggetto di analisi. La prospettiva storica di recupero del contributo di traduttrici nella storia si accompagna quindi a un'analisi delle pratiche traduttive e delle traduzioni, anche in ottica diacronica, e si sofferma talvolta su speculazioni di natura più teorica.

2.1.1 La prospettiva storica: donne traduttrici

Se da una parte è innegabile che il legame tra traduzione e genere sia stato basato storicamente sull'associazione, dispregiativa, tra traduzione e universo femminile, dall'altra è vero anche che l'attività traduttiva ha rappresentato in passato per le donne una via d'accesso alla sfera pubblica e al mondo culturale e letterario che generalmente erano loro preclusi. La traduzione, seppur destinata alle donne in quanto attività secondaria e subordinata, ha offerto quindi loro una possibilità per far sentire la propria voce, per ottenere una pur limitata visibilità:

> Gender difference has been played out […] [also] in actual practices of translation, in the specific social and historical forms through which women have understood and enacted their

> writing activities. […] On the one hand, translation was the means through which women, beginning in the European Middle Ages, particularly, were able to gain access to the world of letters. Long excluded from the privileges of authorship, women turned to translation as a *permissible* form of public expression. Translation continued to serve as a kind of writer's apprenticeship for women into the nineteenth and twentieth centuries. […] In addition, translation was an important part of the social movements in which women participated. (Simon 1996: 2, corsivo mio)

Come lascia intuire lo stesso aggettivo "permissible" utilizzato da Simon, la traduzione in quanto attività ancillare, secondaria e derivativa era "concessa" alle donne. Nella traduzione le donne (ri)esprimono infatti le idee di qualcun altro, molto spesso un uomo, non le proprie e non minacciano quindi di invadere spazi di prerogativa maschile e di arrogarsi privilegi riservati agli uomini, come elaborare un pensiero autonomo e indipendente, delle idee personali (Delisle 2002: 7). Sebbene la traduzione sia stata tradizionalmente destinata alle donne in ragione di una supposta inferiorità condivisa – della donna rispetto all'uomo e della traduzione rispetto alla scrittura autoriale – nel tempo le donne hanno saputo appropriarsene come spazio e mezzo di espressione, a seconda delle possibilità offerte dal contesto storico, sociale, politico e ideologico in cui hanno svolto la loro attività. Simon (1996) nota infatti che

> [i]n an intriguing argument, Douglas Robinson suggests […] that the sixteenth century sees the beginnings of what he calls the "feminization" of translation, a process by which women use the discourse of the translator to give themselves a public voice and to ensure themselves a place in the world of writing […]. This identification of women with the role of translator at this time carries a progressive charge, as it challenges the confinement of women to the purely private sphere, and gains them admission into the world of letters. (45-46)

Il recupero del contributo delle traduttrici da un punto di vista storico, attraverso un faticoso lavoro di ricerca in archivio, costituisce quindi uno degli ambiti di indagine del rapporto tra genere e traduzione, allo scopo di "réévaluer la part jouée (mais trop souvent passée sous silence) par les femmes dans la transmission des idées" (Sardin 2009b: 11). La riscoperta e la riabilitazione di voci femminili nascoste e "silenziate" nel corso della storia possono essere considerate una forma di "recupero di una tradizione", simile al lavoro svolto dalla critica femminista nel (ri)costruire una genealogia letteraria femminile e un canone letterario femminile[10] (cfr. Baccolini 2005). Tale attività non solo

[10] A proposito dell'attività di riscoperta e recupero del contributo storico delle donne come traduttrici e del rapporto con l'esperienza delle critiche letterarie femministe, Federici e Fortunati (2011) notano: "From this perspective, feminist scholars engaged in translation have learnt the main lesson offered by feminist literary critics who, in trying to redefine the female literary canon, have stressed the complexity of shaping and creating a female authorship with regard to the anxiety of male influence and tradition" (11-12).
Sul rapporto tra marginalità e necessità di legittimare la propria "voce" attraverso il recupero di una tradizione e di una genealogia cfr. Capitolo 1 § 1.2.2. Da questo punto di vista, il percorso di legittimazione della traduzione "al femminile" può essere equiparato a quello della letteratura per l'infanzia e dei classici

ha fatto emergere la presenza di traduttrici anche nel passato, ma ha anche evidenziato il ruolo svolto dalle traduttrici nella trasmissione e nella diffusione di nuove conoscenze e di idee liberali, e dunque il loro contributo all'innovazione culturale della società. Rivendicando la traduzione come spazio effettivo di espressione per le donne, Simon (1996: 39-40) sottolinea come la traduzione femminile abbia promosso, ad esempio, la circolazione delle idee del *first-wave feminism* e delle importanti cause sociali connesse, in particolare il movimento anti-schiavista. Analogamente, Delisle ribadisce come

> [e]n tant que traductrices […] elles contribuent, selon les époques, les circonstances et la nature des ouvrages traduits, au progrès scientifique, à la diffusion des connaissances, à la propagation des religions, à l'importation et à l'exportation de littératures et de valeurs culturelles, à l'enrichissement des langues, à la consolidation du sentiment patriotique, au développement d'une identité nationale, à la création de la littérature universelle, etc. (2002: 7)

Nella sua riflessione sui limiti dell'attività svolta dalla scuola canadese su genere e traduzione, evidenziando la dimensione strettamente letteraria a cui rimaneva circoscritta, von Flotow (2006: 19) sottolinea la necessità di approfondire non solo le questioni di genere nella traduzione di testi non-letterari, ma anche di recuperare e valorizzare il ruolo svolto dalle donne nella loro traduzione in prospettiva diacronica. Da questo punto di vista, secondo la studiosa occorrerebbe indagare la presenza di traduttrici all'interno di ambiti extra-letterari, ad esempio quello scientifico, recuperando il loro contributo nella trasmissione del sapere, nella diffusione di nuove conoscenze e nello sviluppo di tali discipline, soffermandosi sull'evoluzione e la trasformazione del loro ruolo e della loro funzione all'interno dei vari settori, anche in conseguenza dei mutamenti storici e disciplinari sopravvenuti.

Nello studio dell'attività delle traduttrici nel corso della storia emerge spesso come il lavoro di traduzione e trasmissione di saperi e conoscenze sia stato influenzato dalle circostanze storiche, politiche, sociali e culturali in cui le traduttrici si sono trovate a operare, ma anche da fattori personali. Presentando le traduttrici studiate nel numero monografico di *Palimpsestes* (Lady Montagu, Mary Gay, Victorine de Chastenay, Lucie Delarue-Mardus), Pascale Sardin precisa infatti che

> [t]outes les femmes traductrices étudiées […] ont choisi de faire œuvre de transmission, chacune à sa façon, et selon les contraintes et les libertés propres à son époque, à sa classe et à sa langue de travail. […] elles ont toutes traduit en femmes averties et érudites. Grâce à la

---

per il pubblico più giovane in particolare. Del resto, come la traduzione, anche la scrittura per l'infanzia è stata a lungo considerata una forma di espressione "inferiore" rispetto alla letteratura per adulti.

> traduction, ces femmes, souvent mondaines au bon sens du terme, effigies des salons littéraires, dialoguent avec leur temps. (2009b: 13)

Se la prospettiva femminista ha guidato gran parte dell'attività di recupero della presenza femminile nel mondo della traduzione, la ricerca si è orientata talvolta verso una direzione più strettamente storica e storiografica, come nel caso del volume *Portraits de traductrices* (Delisle 2002). È lo stesso Delisle (2002: 8-9), curatore della raccolta, ad affermare chiaramente la prospettiva apolitica, non militante e non femminista adottata nell'opera[11], pur sottolineando l'importanza del recupero del ruolo e della presenza delle donne nel mondo della traduzione, "car les circonstances entourant la traduction des œuvres portent témoignage sur l'histoire de leur temps" (Delisle 2002: 8). La raccolta si inscrive quindi in un'ottica prettamente storico-storiografica e biografica, e presenta in forma di mini-biografie dieci donne che hanno dedicato la loro vita o una parte della loro vita alla traduzione: Anne Dacier, Anne de La Roche-Guilhelm, Émilie du Châtelet, Albertine Necker de Saussure, Clémence Royer, Ekaterina Karavelova, Marianna Florenzi, Jane Wilde, Julia E. Smith, Eleanor Marx e Irène de Buisseret. Secondo Delisle, dai ritratti tracciati emerge come

> toutes ont, avec détermination, tenté de démontrer aux hommes par leurs travaux intellectuels qu'être femme n'est pas un défaut. Refusant d'accepter les limites que la société leur assignait, elles ont cherché, à leur manière, à briser le consensus des idées reçues à leur égard […]. Et […] c'est en grande partie la traduction qui leur a fourni ce moyen d'action et d'affirmation, les femmes n'étant alors autorisées à pénétrer dans le monde des idées que comme traductrices. (2002: 9-10)

Gli studi condotti per riportare alla luce l'attività di queste e altre traduttrici rivelano anche come la traduzione intersechi altri aspetti legati alla condizione femminile nella storia (Simon 1996; Delisle 2002). La questione, tutt'altro che secondaria, dell'educazione e dell'istruzione a cui le donne avevano accesso e diritto, nonché dell'istruzione come mezzo di liberazione della donna si profila in effetti sullo sfondo di queste ricerche. Inoltre, se la traduzione è sempre sottoposta a vincoli contestuali più o

[11] Nella presentazione al volume, Delisle (2002) scrive: "Le présent recueil n'est pas pour autant un ouvrage féministe. Il ne cherche pas à stigmatiser des injustices historiques dont les traductrices auraient été victimes et ne se veut pas non plus une dénonciation de leur marginalisation. La constitution de dossier noirs n'est pas une méthode de recherche privilégiée par l'historien et relève plutôt de l'action politique. Il n'aurait pas été difficile pourtant de faire voir la place incongrue faite à la plupart des traductrices dans l'institution littéraire et les milieux de l'édition" (8-9). Poco più avanti, ribadisce che "*Portraits de traductrices* n'est donc pas un ouvrage revendicatif qui se porte à la défense des traductrices. Il s'agit plutôt de mini-biographies de femmes qui ont consacré leur vie ou une partie de leur vie à la traduction et qui méritaient d'être mieux connues" (9), sottolineando la necessità di non presentarle come femministe o attiviste *ante litteram*. D'Arcangelo (2005: 68) si mostra critica rispetto alla posizione assunta da Delisle: "Questa dichiarazione d'intenti, tuttavia, a me pare limitante rispetto all'effettivo contributo che tale volume può dare nell'ambito del recupero del ruolo delle traduttrici nella storia".

meno rigidi e variabili a seconda delle diverse circostanze storiche, geografiche, culturali e sociali in cui viene realizzata, è innegabile, secondo Delisle (2002: 7), che le traduttrici si siano trovate a far fronte a una serie di "difficoltà" supplementari. Ecco allora che lo studio degli apporti femminili alla traduzione fa emergere anche le limitazioni e gli ostacoli che la società ha imposto alle donne nei secoli, in forme e modi diversi a seconda delle epoche. In questo quadro, la traduzione può essere considerata in qualche misura uno spazio di emancipazione e ha rappresentato una forma di espressione pubblica e letteraria, talvolta in preparazione alla scrittura autoriale, talvolta svolta come attività parallela alla scrittura, come nel caso di Aphra Behn[12]. All'interno di questo spazio di espressione rappresentato dalla traduzione, le donne traduttrici hanno certamente contribuito alla diffusione e al rinnovamento di saperi, conoscenze e società, ma hanno anche riflettuto sulla propria attività, anche quando la riflessione non ha prodotto elaborazioni teoriche organiche (Simon 1996; von Flotow 1997; D'Arcangelo 2005). Sebbene l'attività delle traduttrici sia attestata già a partire dal Medioevo (Simon 1996), i primi veri e propri trattati sulla traduzione redatti da donne risalgono infatti all'inizio dell'Ottocento a opera di Madame de Staël[13], che nel 1816 pubblica il saggio *De l'esprit des traductions* (Staël 1821), e di Sarah Austin. In precedenza, l'attività teorica sulla traduzione, sempre presente anche indirettamente, era confinata in spazi più limitati o privati come prefazioni, note alla traduzione, dediche, epistolari. La riflessione teorica sulla traduzione e sull'attività traduttiva era cioè affidata agli spazi paratestuali, tanto peritestuali quanto epitestuali[14].

---

[12] Aphra Behn fu innanzitutto un'affermata scrittrice teatrale, una delle più citate tra le "prime" scrittrici inglesi. All'attività di scrittura teatrale affiancò e intervallò quella di traduttrice e fece ampio uso delle prefazioni per spiegare le ragioni delle scelte testuali, discutere e commentare il processo traduttivo. L'aspetto più interessante della sua attività di traduttrice rimane tuttavia la scelta di intervenire apertamente nella sua traduzione del 1688 dell'opera di Fontanelle *The theory of system of several new inhabited worlds*. Behn manipola deliberatamente il testo inserendo nella traduzione un personaggio femminile, una "Fair Lady" non presente nell'originale, per presentare e trasmettere al pubblico femminile a cui si rivolge le idee scientifiche e razionali dell'epoca (cfr. Simon 1996; von Flotow 1997; Taronna 2006). Secondo Taronna (2006: 35), questo personaggio creato ex-novo ha una doppia funzione discorsiva: "da una parte, facilitare l'identificazione delle lettrici con il personaggio e l'opera basata sulla discussione dei mezzi e delle offerte educative per migliorare la condizione della donna; dall'altra, demistificare il sapere maschile".

[13] Sulla figura di Madame de Staël e sul suo importante ruolo di mediatrice culturale si veda ad esempio "Germaine de Staël and Gayatri Spivak: Culture Brokers" (Simon 2002). Nel suo contributo, Simon mette in luce i punti di contatto tra queste due figure di mediatrici culturali attraverso l'attenzione che hanno riservato alla funzione e all'impatto della traduzione. Nella sua operazione Simon è pienamente consapevole delle differenze, talvolta macroscopiche, tra le due, a partire da quelle storiche.

[14] Come si avrà modo di approfondire (§ 2.1.3), sebbene il loro utilizzo riposi su altri presupposti e abbia finalità diverse rispetto all'uso che ne facevano le traduttrici del Seicento o dell'Ottocento, gli spazi paratestuali rivestono un ruolo fondamentale nella teoria e nella pratica della traduzione femminista, in particolare come luogo per eccellenza della visibilità della traduttrice.

2.1.2 Miti e metafore: dalla "sessualizzazione" alla "femminilizzazione" della traduzione

La ricerca sul contributo e gli apporti femminili alla traduzione, pur rivalutando il ruolo fondamentale svolto storicamente dalle donne, ha messo in luce come l'attività delle traduttrici sia stata resa possibile anche dalla tradizionale inferiorità sociale delle donne rispetto agli uomini e letteraria della traduzione rispetto alla scrittura. Il linguaggio utilizzato per descrivere la traduzione costituisce un'ulteriore prova di questa svalutazione ed è stato uno dei punti fondamentali su cui si è soffermata la riflessione sul rapporto tra genere e traduzione. La traduzione è stata infatti storicamente associata all'universo femminile, attraverso una serie di miti e metafore con cui è stato descritto o definito il processo traduttivo. Nei secoli, la questione della fedeltà rispetto al testo originale è stata verbalizzata attraverso metafore legate al genere e alla sessualità, con una conseguente sessualizzazione del linguaggio utilizzato per definire la traduzione (Chamberlain 1988; 1998; Godayol 2013; Wilhelm 2014). Da una parte, queste immagini sono state costruite su stereotipi di genere, dall'altra sui rapporti di potere uomo-donna, che riproducono la gerarchia testo originale-traduzione, autore-traduttore[15]. Come sottolinea Godayol (2013), interrogarsi sulla metaforizzazione della traduzione in termini di genere

> it is not a question of judging the value systems of a particular period, but rather of questioning them to discover how the consumption and re/production of texts are linked to other social and cultural practices of power, and to remind ourselves that we are also part of a system which is what furnishes us with a subjectivity for translating or creating metaphors. (102)

In "Gender and the Metaphorics of Translation" Lori Chamberlain (1988) analizza una serie di metafore che hanno definito la traduzione in relazione al genere, metafore che rivelano "something of the politics of translation. They reveal an anxiety about origins and originality, and a power struggle over the meaning of difference" (Chamberlain 1998:

[15] In questo caso, si è scelto di utilizzare il maschile generico ("autore" e "traduttore") proprio per marcare la componente ideologica insita in queste metafore. In queste rappresentazioni, infatti, a essere femminilizzati sono il processo traduttivo e il prodotto, mentre non solo le istanze autoriali sono maschili, ma anche quelle traduttive sembrano restare tali, come si evince anche dall'efficace quadro riassuntivo tratteggiato da Godayol (2013: 100): "Over time, there have been different models of sexual relationships in translation discourses such as that of the author (man) with the translation (woman), that of the translator (man) with the translation (woman), the friendship between the translator (man) and the author (man) characterized by the paternal attention paid by both to the translation (woman), the relationship between the author (man) and his mother tongue (woman), or that between the translator (man) and the language of the original text (woman)" (cfr. Chamberlain 1988: 461). Analogamente, si è deciso di utilizzare "testo originale" e "traduzione" e non "testo di partenza" e "testo di arrivo" per sottolineare la gerarchizzazione tra scrittura e traduzione su cui sono costruite le metafore (cfr. Chamberlain 1988).

93). Chamberlain parte dalla contrapposizione tra produzione e riproduzione ("productive and reproductive work") su cui si fonda l'intero sistema di valorizzazione della cultura e che rappresenta l'originalità e la creatività in termini di paternità e autorità, quindi in termini maschili, relegando il femminile a una serie di ruoli secondari (Chamberlain 1988: 455). La studiosa si interroga quindi sulle conseguenze di tale contrapposizione nel campo della traduzione, in particolare come questa si configuri nella distinzione tra scrittura (autoriale) e traduzione: "I am interested in this opposition specifically as it is used to mark the distinction between writing and translating – marking, that is, the one to be original and 'masculine', the other to be derivative and 'feminine'" (Chamberlain 1988: 455).

La metafora sulla traduzione più celebre, da cui parte la stessa Chamberlain, è sicuramente quella delle *belles infidèles*[16], espressione coniata in Francia nel XVII secolo per indicare le traduzioni estremamente libere dei classici greci e latini in francese. L'espressione, che gioca sull'assonanza della lingua francese tra "belles" e "infidèles", lega quindi le donne alla traduzione attraverso la questione centrale della fedeltà, matrimoniale e traduttiva:

> For *les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous "double standard" operates here as it might have in traditional marriages: the "unfaithful" wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract […] makes it impossible for the original to be guilty of infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation; it mimics the patrilineal kinship system where paternity – not maternity – legitimizes an offspring. (Chamberlain 1988: 456)

La metaforizzazione della traduzione come donna e l'associazione con il contratto matrimoniale hanno incoraggiato per secoli una forma di sospetto sulla fedeltà e dunque sull'affidabilità della traduzione[17]. In questo caso, si assiste inoltre a una doppia

[16] Susanne de Lotbinière-Harwood (1991) riprende provocatoriamente l'espressione per descrivere la sua pratica traduttiva radicale sovversiva e femminista, per descrivere "la position subversive qu'[elle] adopte en traduisant au féminin, c'est-à-dire en [s]e faisant sujet-femme de l'activité traduisante" (21). Definisce quindi le sue traduzioni "re-belles et infidèles", come recita anche il titolo del suo libro. "Re-belles", ribelli, perché sfidano il rapporto tradizionale tra testo di partenza e di arrivo implicito nella metafora delle *belles infidèles*, ma anche "nuovamente belle", perché, giocando sul valore iterativo del prefisso "re", mettono in discussione cosa sia una "bella traduzione". La traduttrice precisa infatti che "les re-belles et infidèles veulent aussi remettre en question la tendancieuse notion de beauté appliquée à la traduction par l'expression 'belles et infidèles'. La beauté physique, valeur traditionnellement féminine et principale valeur marchande des femmes dans le système d'échange entre les hommes, demeure un attribut déterminé de façon subjective, voire morale. […] Donc *nos* critères de beauté, de qualité, d'excellence, ne sont pas ceux du dominant. À nous de les redéfinir dans le plaisir de traduire" (23-24, corsivo originale).

[17] La tradizionale polarizzazione tra traduzione letterale (fedele) e libera (infedele) riassunta dall'espressione "les belles infidèles" configura la traduzione anche come "tradimento" secondo l'adagio italiano "traduttore-traditore", giocato ancora una volta sull'assonanza linguistica.

svalutazione della donna e della traduzione. Non solo la traduzione viene rappresentata in termini femminili e subordinati, ma viene anche caricata di un ulteriore stereotipo culturale e sessista attraverso il doppio parallelismo tra i concetti di fedeltà-bruttezza e infedeltà-bellezza: se le traduzioni (e le donne) sono belle, allora probabilmente saranno infedeli, viceversa se sono fedeli, probabilmente saranno brutte. D'Arcangelo (2005: 64-65) nota come la metafora delle *belles infidèles*, sebbene sia tra le metafore sulla traduzione più famose e conosciute, sia anche quella che forse mostra maggiormente "i limiti del discorso tradizionale sulla traduzione". La studiosa sottolinea inoltre come la traduzione da una prospettiva di genere non solo abbia rifiutato questa metafora, ma abbia anche accusato "gli autori che se ne sono appropriati di radicalizzare una simbologia legata, ancora una volta, all'idea della traduzione come qualcosa di sporco e impuro, opposta a una simbologia di purezza originaria del testo di partenza" (D'Arcangelo 2005: 64-65).

Articolando ulteriormente la sua analisi intorno ai concetti di fedeltà e di autorità, Chamberlain passa in rassegna una serie di altre metafore, dal Seicento inglese fino a teorici contemporanei, in cui la traduzione viene variamente rappresentata in termini di opposizione maschile-femminile, dando vita talvolta a immagini particolarmente violente. È il caso delle parole di Drant, in cui alla dimensione sessuale si unisce la retorica della conquista e della colonizzazione: il testo da tradurre deve essere fatto prigioniero, penetrato, trasformato da straniero a familiare. L'allusione alla violenza sessuale è accompagnata, equiparata e assimilata alla violenza, allo stupro economico e politico insito nella metafora della colonizzazione (Chamberlain 1988: 460, cfr. Chamberlain 1998: 95). Continuando nella sua denuncia, Chamberlain sottolinea la violenza delle immagini e del linguaggio sessuali e fortemente erotizzati che permeano il modello ermeneutico di George Steiner e quello "cannibalistico" di Serge Gavronsky. In entrambi i modelli la traduzione è penetrazione, possesso sessuale, eiaculazione e viene descritta in termini di complesso edipico: "both models […] rely on a fundamentally patriarchal model of authority, where the son-translator either obeys or destroys the father-author" (Chamberlain 1998: 95). In particolare, Chamberlain si sofferma sulla descrizione delle quattro diverse fasi del processo traduttivo nel modello proposto da Steiner, mostrando come l'idea della necessità di penetrare un testo per tradurlo sia centrale:

> In his *After Babel*, Steiner proposes a four-part process of translation. The first step, that of "initiative trust", describes the translator's willingness to take a gamble on the text, trusting

> that the text will yield something. As a second step, the translator takes an overtly aggressive step, "penetrating" and "capturing" the text (Steiner calls this "appropriative penetration"), an act explicitly compared to erotic possession. During the third step, the imprisoned text must be "naturalized", must become part of the translator's language, literally incorporated or embodied. Finally, to compensate for this "appropriative 'rapture'", the translator must restore the balance, attempt some act of reciprocity to make amends for the act of aggression. (Chamberlain 1988: 463)

In merito al modello di Gavronsky, Chamberlain sottolinea invece come, sebbene l'autore desideri liberare il traduttore dai segni legati alla sua subalternità culturale, il suo modello si iscriva in realtà all'interno dell'ideologia dominante e riproponga gli stessi termini binari che la studiosa rintraccia nelle altre metafore analizzate:

> Indeed, we can see the extent to which Gavronsky's metaphors are still inscribed within that ideology in the following description: "The original has been captured, raped, and incest performed. Here, once again, the son is father of the man. The original is mutilated beyond recognition; the slave-master dialectic reversed". In repeating the sort of violence we have already seen so remarkably in Drant, Gavronsky betrays the dynamics of power in this "paternal" system. Whether the translator quietly usurps the role of the author, the way the earl of Roscommon advocates, or takes authority through more violent means, power is still figured as a male privilege exercised in family and state political arenas. The translator, for Gavronsky, is a male who repeats on the sexual level the kinds of crimes any colonizing country commits on its colonies. (Chamberlain 1988: 462)

I modelli maschili di Steiner e Gavronsky come rappresentazione metaforica sessuale e sessista della traduzione sono approfonditi e commentati anche da Jane Wilhelm (2014) in "Anthropologie des lectures féministes de la traduction", in cui la studiosa esamina diverse teorie della lettura, della scrittura e della traduzione nel quadro di un'antropologia interdisciplinare della traduzione, a partire da una riflessione femminista e in una prospettiva ermeneutica. L'articolo offre una rassegna dell'isotopia metaforica della sessualità e del matrimonio[18] nella rappresentazione della traduzione e nel discorso sulla traduzione, a partire proprio dalla riflessione di Chamberlain. Wilhelm avanza poi l'ipotesi dell'esistenza di "un inconscient amoureux" che sembra permeare tutto il pensiero sulla traduzione e la riflessione traduttologica, come dimostrano alcune letture della traduzione in termini amorosi ed erotici. Secondo Wilhelm, esempi di questa

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

presenza diffusa sono, tra le altre, le letture di Valery Larbaud e Serge Gavronsky. Alla rappresentazione sessualizzata della traduzione e al modello maschile di Steiner, la studiosa contrappone varie letture femministe, in particolare la lettura postcoloniale di Spivak, che illustrano la libertà di ribellarsi contro gli stereotipi e la disuguaglianza tra i generi, e che aprono al contempo la riflessione sulla questione dell'autorità, centrale per le teoriche e le traduttrici femministe.

L'analisi di Chamberlain mette quindi a fuoco lo stretto legame tra la subalternità linguistica e culturale della donna e la svalutazione della traduzione come attività secondaria e ri-produttiva, privata del riconoscimento e dell'autorità conferiti alla scrittura, e dunque al testo "originale", come attività produttiva. Considerata la centralità della dimensione ideologica e della questione del potere e dei rapporti di potere (tra i generi, ma anche tra i testi), Chamberlain esorta a cercare nuove immagini, a delineare alternative per esprimere un modo diverso di concepire la traduzione.

Venticinque anni dopo il contributo fondamentale di Chamberlain che ha aperto la riflessione sul linguaggio per "dire" la traduzione da una prospettiva di genere, in "Metaphors, Women and Translation: from *les belles infidèles* to *la frontera*", Pilar Godayol (2013) si riallaccia al lavoro di Chamberlain e articola la sua riflessione in tre momenti contraddistinti da un diverso uso delle metafore e del linguaggio legati alla sfera sessuale. Riprendendo la terminologia derridiana, Godayol distingue quindi, anche cronologicamente, tre fasi o età: "the First Age or *les belles infidèles*", l'età delle "belle infedeli" e delle metafore sessuali sessiste e androcentriche ("sexist and androcentric sexual metaphors"); "the Second Age or the Derridian 'double bind'", l'età del "doppio vincolo" in cui Derrida propone un modello metaforico che, pur facendo ricorso a un linguaggio sessuale, "difende" la donna e la traduzione; "the Third Age or the new metaphors", l'età delle nuove metafore non sessuali (Godayol 2013: 99). L'epoca delle *belles infidèles* corrisponde sostanzialmente all'arco temporale già analizzato da Chamberlain e si contraddistingue per un discorso sulla traduzione incentrato sulle questioni dell'origine e dell'originalità del testo di partenza, della fedeltà, della paternità e dell'autori(ali)tà. Nella seconda fase, esemplificata dalle metafore di Derrida sulla traduzione, il processo traduttivo continua a essere metaforizzato come donna, ma il linguaggio utilizzato, pur essendo riferito alla sfera sessuale femminile – Derrida parla ad esempio di *hymen* (cfr. Chamberlain 1988; 1998; Godayol 2013; Taronna 2006) – opera una prima rivalutazione in positivo del femminile. La donna (e quindi la traduzione) non si trova più in una posizione subalterna rispetto all'autorità (e all'autorialità) maschile,

non è più quindi un campo di conquista sessuale, familiare e territoriale (cfr. Chamberlain 1988). La terza e ultima fase è forse la più interessante poiché si inserisce in un percorso di revisione di miti e metafore in un'ottica di (ri)appropriazione del linguaggio per dire, pensare, definire e rappresentare la traduzione. Per Godayol (2013: 105), questa nuova fase prende avvio proprio dall'esortazione dello stesso Derrida a ripensare metafore e concetti nella teoria e nella pratica della traduzione, e si contraddistingue per la proposta di metafore "which aim to go beyond the gender binaries so commonly in use up to the present" (Godayol 2013: 98). Secondo la studiosa, all'interno di queste proposte occorre distinguere due tipi di metaforizzazione: le metafore della "frontiera" ("borderland metaphors") e le metafore "mitologiche" ("feminine myths or stereotypes").

Le metafore del primo gruppo fanno riferimento a "imaginary intervening spaces" e paragonano "the paradox of living on the edge of reality, in plastic, mobile regenerating structures" al processo traduttivo (Godayol 2013: 105). Partendo dall'esperienza e dall'opera letteraria di Gloria Anzaldúa, Godayol pone alla base della sua analisi l'idea della frontiera non come limite e chiusura, ma come apertura e scambio. Identificando i "borderlands", gli spazi di frontiera, come luogo ideale della comunicazione tra identità, culture e lingue, come spazi aperti e tolleranti, spazi di contaminazione e rigenerazione culturale (Godayol 2013: 105-106), la studiosa passa in rassegna una serie di immagini in cui la traduzione e il processo traduttivo sono associati positivamente alla frontiera in quanto spazio attivo e produttivo. Molte delle rappresentazioni identificano infatti la traduzione come "spazio tra", "zona di contatto", luogo decentrato, spazio ibrido (Godayol 2013: 106-109).

Il secondo gruppo di metafore è invece costruito su miti e figure femminili. In questo caso, la metafora recupera dall'oblio personaggi reali o immaginari e (ri)scrive le loro vite e gesta avvicinandole al processo traduttivo (Godayol 2013: 106). Secondo Godayol (2013: 106), questa attività di recupero e riscrittura persegue una duplice finalità: da una parte opera "a historical, mythological and genealogical retrieval and vindication of women (whether myths, archetypes, historical figures or heroines)", dall'altra crea "a new translation discourse through their relationship with translation".

Il mito di Pandora è stato ad esempio riletto e riscritto per descrivere positivamente la traduzione (Littau 2000). Se la mitologia tradizionale ha rappresentato Pandora, la prima donna, e la sua curiosità come l'origine di tutti i mali del mondo, incluso il caos linguistico, nella rilettura di Littau il "pericoloso" vaso diventa una cornucopia,

simbolo di fertilità e abbondanza. Pandora è quindi ricchezza, pluralità, molteplicità, creatività:

> precisely because translation as a process only becomes visible as it becomes serial – after all, one translation might be conceived as being merely a mirror to its original […] – precisely because every text can be retranslated (and every myth can be rewritten), seriality is a condition which neither has a beginning nor an end. (Littau 2000: 31)

Pandora rappresenta "the impossibility of putting a stop to endless retranslation", "the serial nature of translation: there are always more translations, retranslations" (Littau 2000: 32), l'impossibilità di fissare il significato in modo stabile, definitivo, assoluto. Come nota von Flotow (2009), "the originary female figure [Pandora] is the reference for seriality in translation; there is always another translation, a proliferation of versions and texts, a proliferation of meanings – *more* not less" (251, corsivo originale). La rilettura in positivo del mito di Pandora come simbolo dell'abbondanza e della fertilità della differenziazione linguistica e traduttiva può essere quindi contrapposta al mito della Torre di Babele, che concepisce la traduzione come un male necessario, inevitabile, sottolineando quindi l'inferiorità della traduzione in quanto copia, doppio imperfetto dell'originale (cfr. Littau 2000; von Flotow 1997; D'Arcangelo 2005).

Sul piano della riabilitazione di personaggi storicamente esistiti, la figura storico-mitologica de La Malinche è stata utilizzata come metafora della complessità della traduzione (Godayol 2013; D'Arcangelo 2005; von Flotow 1997; Simon 1996). Di origine azteche, venduta come schiava da piccola, divenne l'interprete e amante di Hernán Cortés e svolse un ruolo centrale nella conquista del Messico. Traduttrice e interprete multiculturale, accusata di aver tradito il suo popolo e considerata una prostituta, madre di una razza bastarda, La Malinche è stata recuperata proprio in quanto figura ibrida: "she is a 'translation site', a metaphor for the convergence of languages and cultures, a border space subject to constant contamination" (Godayol 2013: 110-111). L'importanza del suo recupero non si esaurisce in questa rappresentazione metaforica. La riscrittura femminista della sua storia annulla "the ominous parallel between the 'treacherous' sexually active woman and her role as the 'traitorous' translator" (von Flotow 1997: 75). Focalizzandosi sulla realtà storica e sociale in cui si è trovata a operare, la rilettura femminista rivaluta le azioni e l'attività di una mediatrice dotata di capacità linguistiche e strategiche, divenuta ingiustamente un capro espiatorio (cfr. von Flotow 1997: 74-75).

La denuncia di un linguaggio marcatamente maschile, androcentrico e sessista impone dunque come necessaria la ricerca di una terminologia nuova e di un linguaggio

alternativo "al fine di costruire un nuovo percorso di lettura al femminile della traduzione, vista invece come processo di produzione creativo e fertile" (D'Arcangelo 2005: 66). In questo percorso, il recupero e la rilettura di figure femminili e miti sono strumenti fondamentali. Come nota Godayol (2013) a proposito delle già citate Pandora e La Malinche,

> [their] retrieval […] as myths and metaphors for translation succeeds in expelling the old sexist discourses and breaking the sexual binaries that for so many years have relegated women and translation to a position of second-class citizens. […] Pandora and La Malinche are only two of the infinite number of beads in the genealogical necklace of feminine myths and metaphors that we can reuse to create translation discourses centered on feminine subjectivity. (111)

La riflessione su miti e metafore e sul linguaggio utilizzato per descrivere il processo traduttivo contribuisce attivamente all'elaborazione teorica della traduzione femminista. Le parole e le immagini utilizzate per rappresentare la traduzione sottendono infatti una determinata visione e concezione del processo traduttivo, del rapporto tra testo di partenza e di arrivo, tra autore-trice e traduttore-trice, tra chi scrive e chi traduce, tra le lingue (di partenza e di arrivo, la lingua madre e la lingua straniera). Concepire e proporre immagini alternative non è quindi un'operazione anodina e superficiale, ma ha una valenza ideologica; significa presentare un altro modo, femminile, di leggere e pensare la traduzione.

I contributi su miti e, soprattutto, metafore rivelano la loro effettiva portata nella misura in cui il linguaggio utilizzato per descrivere e definire la traduzione permette di illuminare aspetti fondamentali della riflessione traduttologica, come la nozione di equivalenza. Se nelle metafore identificabili come sessiste il rapporto tra testo di partenza e di arrivo viene codificato in termini di fedeltà e infedeltà, la denuncia della terminologia misogina utilizzata rimette in causa il concetto di "fedeltà" e rivendica la dimensione creativa e produttiva della traduzione. L'idea della traduzione come processo produttivo e non riproduttivo, come processo di co-creazione del testo, in collaborazione con l'autore-trice o in aperta sovversione del testo (Chamberlain 1988: 470), configura infatti una diversa etica della traduzione. Sono questi i pilastri su cui si fondano la teoria e la pratica della traduzione femminista che ci apprestiamo ad approfondire.

2.1.3 La traduzione femminista tra teoria e pratica

La traduzione femminista, come dimostrano il lavoro di recupero del contributo delle traduttrici nel corso della storia da una parte, e la denuncia della misoginia sottesa nella

visione tradizionale della traduzione e la conseguente riscrittura di miti e metafore dall'altra, è in grado di creare alternative non solo nelle rappresentazioni, ma anche nei rapporti di potere che la traduzione implica. Come sottolinea Santaemilia (2011: 61),

> [o]ne of the greatest potentialities of feminist translation is that it generates positive rewritings of women's attitudes, bodies and texts. Both feminist translation theory and practice are empowering women as translators and creators, […] women and translation are no longer subordinated terms, but rather growing sites of alternative textual/sexual power. (corsivo originale)

La traduzione femminista offre una cornice critica in cui è possibile non solo inquadrare, ma anche palesare e rivelare i rapporti di potere messi in campo dall'attività traduttiva, tanto a livello teorico quanto sul piano pratico, e la componente ideologica insita in ogni atto traduttivo. La traduzione femminista si prefigge di riconcettualizzare le nozioni di identità, testo, autore/autorità, scrittura. Barbara Godard (1990) assimila traduzione femminista e "feminist discourse", il discorso femminista, come pratiche di emancipazione che passano attraverso una trasformazione del testo per dare spazio al femminile: "[a]s an emancipatory practice, feminist discourse is a political discourse directed towards the construction of new meanings and is focused on subjects creating themselves in/by language. […] feminist texts generate a theory of the text as critical transformation" (88). La traduzione femminista, come pratica di emancipazione, cerca di fornire alle donne un modo per riappropriarsi del testo e del discorso al fine di dare spazio alle loro esperienze. Godard teorizza quindi la traduzione come "transformance" il cui focus è "on the process of constructing meaning in the activity of transformation, a mode of performance" (1990: 90). La traduzione, come la scrittura femminista, è ri-lettura e ri-scrittura. L'idea di traduzione come trasformazione e performance si situa agli antipodi dell'idea tradizionale di traduzione come equivalenza e trasparenza: "feminist discourse presents transformation as performance as a model for translation. […] this is at odds with the long dominant theory of translation as equivalence grounded in a poetics of transparence" (Godard 1990: 91). Le nozioni di equivalenza e trasparenza vengono ulteriormente "sfidate" e sovvertite dall'idea della traduttrice come partecipante attiva nella costruzione del significato, il cui emblema è il concetto di "womanhandling", la manipolazione al femminile del testo e la visibilità dell'intervento di chi traduce:

> The feminist translator, affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. *Womanhandling* the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. Taking her place would be an active participant in the creation of meaning who advances a

> conditional analysis. […] The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes – even in a preface. (Godard 1990: 94, corsivo originale)

Dalle parole di Godard emergono quindi almeno altri due aspetti fondamentali che caratterizzano la teoria della traduzione femminista e che si riverberano nella pratica traduttiva concretizzandosi testualmente: l'appropriazione e la manipolazione del testo e la visibilità testuale e paratestuale rivendicata dalla traduttrice femminista. In entrambi i casi, si assiste a una rimessa in discussione, già evidenziata dalla critica della metaforizzazione sessuale della traduzione, di alcuni concetti fondamentali, come identità, autorialità e autorità. La traduttrice femminista reclama infatti una nuova "autorità" come produttrice di testi e non come mera riproduttrice, assegnando al lavoro di chi traduce un'autorità simile a quella dell'autorialità:

> Le féminisme amène à pratiquer la traduction comme prise de parole politique et à revendiquer sa reconnaissance comme activité créatrice légitime ayant une signataire dont le travail n'est pas entièrement soumis à l'auteur-ité de l'œuvre d'origine. (On touche ici aux rapports de force entre la production et la re-production.) En se posant comme sujet de la traduction, les traductrices féministes contredisent le discours mâle qui a habituellement assimilé le rapport auteur-traducteur à celui de maître-esclave, et font des rapports avec l'auteure un travail de collaboration entre co-créatrices. (Lotbinière-Harwood 1991: 22-23)

Per Susanne de Lotbinière-Harwood quindi la traduzione è non solo una pratica di riscrittura al femminile, ma anche un vero e proprio processo di co-creazione. Consapevole che non esiste traduzione che sia neutra, ideologicamente libera e non connotata – "*Traduire n'est jamais neutre*. C'est l'acte d'une subjectivité à l'œuvre dans un contexte socio-politique précis" scrive la traduttrice (Lotbinière-Harwood 1991: 27, corsivo originale) – e sottolineando la dimensione politica della traduzione femminista, "véritable outil politique" (Lotbinière-Harwood 1991: 27), Lotbinière-Harwood concepisce la traduzione come presa di parola politica non interamente sottoposta all'autorità e all'autorialità del testo originale. Svincolata dall'autorità del testo originale, la traduzione come pratica di riscrittura al femminile può farsi attività veramente creatrice. La traduzione è un luogo di potere dove si negoziano i rapporti tra produzione e riproduzione, uno spazio da investire per rendere il femminile visibile nella lingua e nel mondo:

> la traduction comme pratique de réécriture au féminin ne cache pas son jeu. Elle vise ouvertement à subvertir l'ordre patriarcal qui réduit les femmes au silence, et elle le fait en inventant des stratégies langagières inspirées du féminisme qui, par l'entremise du féminin, contribuent à rendre les femmes visibles dans la langue et par le fait même dans le social. (Lotbinière- Harwood 1991: 28)

Secondo Santaemilia (2011), il rapporto delle traduttrici femministe nei confronti dell'autorità è ambiguo. Da una parte, queste traduttrici reclamano uno *status* autoriale come autrici, scrittrici, creatrici o produttrici "originali", dall'altra le studiose e gli studiosi femministi adottano una "hermeneutics of suspicion" che sfida ogni esercizio di autorità. Inoltre, prosegue lo studioso, le teorie post-strutturaliste e decostruzioniste hanno portato a un'erosione e destabilizzazione di concetti patriarcali, tra i quali anche autorità e originalità, che, paradossalmente, hanno permesso alle traduttrici femministe di riaffermare il loro potere sul testo (Santaemilia 2011: 63). Santaemilia conclude quindi che

> [w]hat seems to be at stake […] in feminist translation is a struggle for power and authority, which is instantiated in the translator's appropriation of the source and target texts, of "original" and "translation". Women translators claim a very new textual/sexual authority over language and discourse; for them, translation becomes a legitimizing process which accords them social power, cultural prestige and authorial status. (2011: 63)

Insistendo sull'idea di "pluralisme de l'autorité" mutuata dalla filosofa e teologa Lytta Basset, Jane Wilhelm (2014) sottolinea come le teoriche femministe della traduzione cerchino di ripensare il legame tra testo di partenza e testo d'arrivo, tra maschile-dominante e femminile-subalterno, e di creare un rapporto alternativo, non gerarchico all'interno de "cet espace privilégié de rencontre qu'est la traduction" (Wilhelm 2014: 178). Secondo la studiosa, l'etica delle traduttrici femministe è guidata dalla rivendicazione "d'une autorité qui *autorise*, l'autorisation n'étant pas à leurs yeux hiérarchique, mais mutuelle" (Wilhelm 2014: 182, corsivo originale). La traduzione diventa, come già sottolineato, incontro, collaborazione tra "co-créatrices" (Lotbinière-Harwood 1991: 23), tra autore-trice e traduttore-trice, che lavorano insieme o cooperando, o in modo sovversivo (Chamberlain 1988: 470). Wilhelm osserva anche come questa sovversione dei rapporti gerarchici tradizionali e acquisiti rafforzi l'idea della traduzione come negoziazione:

> [l]a remise en cause de l'autorité au sein du système patriarcal, comme celle des rapports hiérarchiques entre les deux pôles de l'original et de sa traduction, pour les traductrices féministes, ouvre sur un *espace de négociation* au profit d'une dynamique de "l'entre-deux". (2014: 179, corsivo originale)

In questo spazio "intermedio" vengono negoziati tanto il significato del testo tra la lingua di partenza e di arrivo quanto i rapporti tra maschile e femminile, e la traduzione diventa il luogo in cui si ci può aprire all'altro riconoscendone l'alterità (Wilhelm 2014: 179).

La manipolazione e la "visibilità" di chi traduce sono segni, tracce testuali tangibili e concrete di un'idea diversa di concepire la traduzione, l'autori(ali)tà, l'originalità, in ultima istanza la fedeltà e l'equivalenza al testo di partenza su cui è stata basata per secoli non solo la pratica traduttiva, ma anche l'elaborazione teorica. Come già sottolineato a proposito delle metafore utilizzate per descrivere e definire il processo traduttivo, la traduzione femminista rimette in causa e sfida apertamente il concetto di fedeltà e le idee di trasparenza, oggettività ed equivalenza ad esso connesse, relativizzandole:

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

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

> the only kind of fidelity we can possibly consider is the one we owe to our own assumptions, not simply as individuals, but as members of a cultural community which produces and validates them. […] If meaning cannot be intrinsically stable, if every meaning is always already a translation that fails to protect that which could be called an "origin" and, therefore, if it cannot be forever "attached" to our writings, readings or translations, then any other kind of fidelity is but an illusion. (Arrojo 1994: 160)

In modo simile, Simon (1996) elabora un concetto di fedeltà non nei confronti dell'autore-trice o del lettore-trice, ma verso il progetto di scrittura, e quindi di traduzione:

> feminist translation thus reframes the question of "fidelity", which has played like a stultifying refrain through the history of translation. For feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project – a project in which both writer and translator participate. (2)

Per von Flotow (1997), invece, "[f]eminist translators are less concerned with the final product and its equivalence or fidelity than with the processes of reading, rereading, rewriting, and writing again, and with issues of cultural and ideological difference that affect these processes" (48).

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

Il ricorso a prefazioni, introduzioni e note è il mezzo attraverso il quale la traduttrice femminista segna nel modo più visibile ed esplicito la propria presenza nel testo (von Flotow 1991; Lotbinière-Harwood 1991; Delisle 1993; Santaemilia 2011). Questi spazi peritestuali diventano il sito privilegiato per le traduttrici per riflettere sul loro lavoro, soprattutto nelle prefazioni, e per sottolineare la loro presenza "attiva" nel testo e nel processo traduttivo, in particolare attraverso l'inserimento di note:

> It is becoming almost routine for feminist translators to reflect on their work in a preface, and to stress their active presence in the text in footnotes. The modest, self-effacing translator, who produces a smooth, readable target language version of the original has become a thing of the past. (von Flotow 1991: 76)

Le prefazioni e le note possono anche svolgere una funzione "didattica" (cfr. Delisle 1993), diventando il luogo in cui riflettere su problemi di natura linguistica, richiamare l'attenzione su termini e concetti particolarmente rilevanti e significativi in un'ottica femminista, mettere in luce aspetti culturali, ideologici, storici, sociologici e riferimenti intertestuali, fornire una lettura e un'interpretazione femministe del testo di partenza e di arrivo (von Flotow 1991; Delisle 1993). Susanne de Lotbinière-Harwood (1991) sottolinea l'importanza delle note all'interno della traduzione femminista, come

strumento per la creazione di un intertesto femminista e per guidare il pubblico nella lettura e nella comprensione:

> [...] les notes de la traductrice entrent dans la composition de l'intertexte féministe. Elles attestent de l'ampleur et de la richesse de la production littéraire des femmes. Il en va de même pour les préfaces, qui sont également un bon moyen d'amener le public lecteur à mieux comprendre et apprécier la traduction. (46-47)

In particolare, Delisle (1993) nota come le indicazioni su come leggere e interpretare i testi non derivino da preoccupazioni di natura esclusivamente letteraria, ma siano anche e soprattutto "des manifestations concrètes d'un militantisme féministe qui porte spontanément les traductrices à amplifier l'aspect didactique de leur travail" (217). A proposito della presenza delle traduttrici femministe negli spazi paratestuali, Santaemilia (2011: 70) sottolinea come il loro uso sia radicalmente diverso da quello che ne facevano le traduttrici del Settecento. Se quest'ultime nelle prefazioni si lamentavano delle difficili circostanze che le avevano costrette a intraprendere l'attività traduttiva, le traduttrici femministe se ne sono appropriate come luogo di affermazione della propria voce: "feminist translators have transformed this apologetic space into a site of contestation and reinforcement of feminist tradition" (Santaemilia 2011: 70).

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

Come nota Sardin (2009b: 17), "les enjeux d'une traduction dite 'féministe', à la fois divers et complexes, débordent largement les objectifs de cette même traduction dite 'féministe'". La traduzione femminista mira infatti a rompere la visione binaria e dicotomica che tende a categorizzare, dividere, escludere, a ridurre la complessità, per fare della traduzione il luogo della molteplicità e della proliferazione. Nell'interrogarsi sull'apporto delle *queer theories* alla riflessione su genere e traduzione, Luise von Flotow (2012) sottolinea ad esempio come la "performance theory" possa essere utile a quegli studiosi/e che considerano la traduzione come "a deliberate and intentional act carried out between discourses" (134). Secondo von Flotow, infatti, "[t]ranslations allow various performances of a text; they foment differences in these performances – from one

language to many others but also from one language to many versions of another" (134). Inoltre, applicando alla traduzione il concetto di "metramorphosis" elaborato dalla psicanalista Bracha Ettinger, la studiosa esalta ulteriormente la natura plurale e generativa della traduzione. Come attività metramorfica la traduzione permette un'espansione e uno sviluppo del significato. Nell'atto traduttivo si instaura così un rapporto di incontro, scambio, trasformazione reciproca, che tenta di rispondere a uno degli interrogativi recenti degli studi sulla traduzione, vale a dire come riconoscere, accogliere e valorizzare la differenza e l'alterità nel testo tradotto senza appropriarsene (von Flotow 2012: 138). Questa idea di incontro con l'Altro, si innesta poi su una concezione della "matrix", l'utero, la matrice, come luogo in cui il significato viene prodotto e trasferito, il che comporta, secondo von Flotow, un'idea generativa, produttiva della traduzione in un rapporto di interdipendenza con l'ambiente e il contesto circostante:

> [Translation] is not a labour that must end in the deterioration, dereliction, or final replacement of the original. Instead, it evokes a very broad view of a generative, female component in human enterprise and activity, long decried as "merely reproductive", yet theorized today as creative, productive, generative and based on interdependence, tolerance of difference, and communication. In other words, what counts are not borders, but interaction and interdependence. (von Flotow 2012: 138)

L'idea della traduzione come attività metramorfica ne fa un luogo adatto per accogliere ed esaltare l'alterità e le differenze, elementi con i quali la traduzione deve, da sempre, fare i conti.

La traduzione femminista sovverte i rapporti gerarchici per lasciare spazio a un altro modo di dire, fare, vedere e sentire. In questa sovversione e ridefinizione dei rapporti gerarchici in traduzione, Wilhelm (2014: 161) fa rientrare anche l'auto-traduzione praticata da alcune scrittrici femministe come Nancy Huston. L'auto-traduzione rimette infatti profondamente in discussione non solo i rapporti tra testo di partenza e di arrivo, ma anche il concetto stesso di lingua madre e la contrapposizione con la lingua straniera:

> Si certaines féministes, telle l'écrivaine Nancy Huston, conçoivent la traduction comme inhérente à leurs démarches, elles la redéfinissent toutefois en interrogeant les relations entre "production" et "reproduction", qui instaurent des rapports de pouvoir liés au genre […]. L'auto-traduction dans les deux sens, chez Nancy Huston, vient cependant subvertir les rapports de dépendance hiérarchique entre l'original et la traduction, ainsi que l'opposition entre langue maternelle et étrangère ou identité et altérité. Dans sa pratique même de l'auto-traduction, tout comme dans un essai intitulé "Traduttore non è traditore", Nancy Huston nous invite à nous interroger sur nos pratiques et nos représentations à la fois de l'écriture et de la traduction, ainsi que sur l'idée même de langue maternelle […]. Si la traduction se confond avec l'original dans l'écriture entre les langues, c'est l'écrivain qui traduit, nous dit-elle en renversant la hiérarchie traditionnelle. (Wilhelm 2014: 161)

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

> [l]a théorie féministe en traduction nous a sensibilisés aux rapports de pouvoir et aux conflits qui sous-tendent toute activité de traduction, nous informant des pratiques hégémoniques qui contribuent à des desseins idéologiques. Aussi la rencontre de la traductologie et de la pensée féministe s'est-elle révélée particulièrement fructueuse en ouvrant de nouvelles perspectives théoriques et pratiques, en particulier en relation avec la question de l'*éthique* en traduction. […] l'évolution actuelle des sociétés remet en question les acquis du mouvement féministe depuis les années 1970, et la traduction, en mettant au jour des enjeux de pouvoir, peut apporter de nouveaux éléments dans les débats autour de la question du rapport au pouvoir et celle de la violence de la tradition patriarcale. (Wilhelm 2014: 160)

La denuncia della dimensione ideologica della traduzione e dei rapporti di potere rimane quindi uno degli apporti maggiori della riflessione femminista e uno degli strumenti che possono essere utilizzati anche al di fuori di ambiti strettamente traduttologici. Proprio in questa dimensione di denuncia risiede il punto di partenza per un'analisi della traduzione per l'infanzia da una prospettiva di genere. Così come parte della ricerca su genere e traduzione si è dedicata all'analisi delle traduzioni e delle pratiche traduttive, tanto in prospettiva diacronica quanto in ottica sincronica, allo stesso modo la traduzione destinata al pubblico più giovane può essere analizzata da un punto di vista di genere. Come ha dimostrato il lavoro condotto dalla critica femminista e dagli studi di genere sulla letteratura per bambine e bambini e per ragazze e ragazzi, in questa produzione permangono rappresentazioni di genere fortemente stereotipate e asimmetriche. Ci si può quindi chiedere cosa accada nel caso della letteratura per l'infanzia tradotta nel passaggio da una lingua-cultura di partenza a una lingua-cultura di arrivo.

2.2 Genere e traduzione per l'infanzia: un campo ancora inesplorato

La riflessione teorica sulla traduzione della letteratura per l'infanzia costituisce una disciplina accademica giovane e relativamente recente, sebbene la traduzione sia sempre stata legata a questa specifica produzione letteraria (Pederzoli 2012: 57). Negli stessi anni in cui in Québec un gruppo di traduttrici e teoriche femministe dava vita, come abbiamo visto, alla scuola canadese della traduzione femminista, aprendo gli studi traduttologici a una prospettiva di genere, la teoria della traduzione per l'infanzia iniziava ad affermarsi

e a conquistare un riconoscimento accademico: "les années 1980 représentent une décennie décisive pour la théorie de la traduction de jeunesse, surtout en raison de l'intérêt de la part de plusieurs traductologues renommés pour cette production littéraire, jusqu'alors presque ignorée par les non spécialistes" (Pederzoli 2012: 59). Considerata la relativa "giovinezza" della teoria della traduzione letteraria per l'infanzia, non stupisce quindi che l'interesse per la dimensione di genere da parte di teorici e teoriche che se ne occupano sia ancora pressoché inesistente e che i contributi in materia siano ancora limitati (cfr. § 2.0). Ad eccezione di Riitta Oittinen (2000), che si rifà esplicitamente alla traduzione femminista e cita alcune teoriche della *feminist translation theory*[19] nella sua monografia *Translating for Children*[20], non si riscontrano altri casi in cui, a livello strettamente teorico, questi due ambiti di riflessione traduttologica siano entrati esplicitamente in contatto. Dopo aver ripercorso l'evoluzione teorica della traduzione letteraria per l'infanzia, si passerà quindi a presentare come, negli studi esistenti, traduzione per l'infanzia e prospettive di genere siano entrate in rapporto, richiamando infine la ricchezza e le potenzialità di questo campo di ricerca ancora poco esplorato.

2.2.1 La traduzione letteraria per l'infanzia: una panoramica storica

In *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du déstinataire*, Roberta Pederzoli (2012) traccia il percorso storico e l'evoluzione teorica della riflessione in materia di traduzione per l'infanzia, mettendo in luce gli assi principali intorno ai quali si è sviluppato il dibattito traduttologico. Dal punto di vista cronologico, la studiosa articola la sua analisi in quattro momenti principali: "Les origines", "Les années 1980", "Les années 1990" e "Les années 2000", all'interno dei quali si possono rintracciare tendenze e approcci teorici diversi nei confronti della traduzione per l'infanzia. Nella dettagliata rassegna dei principali contribuiti teorici così suddivisi, Pederzoli sottolinea come occorra attendere il XX secolo per avere una vera riflessione critica accademica sulla traduzione letteraria per l'infanzia. Prima di allora, le testimonianze critiche si limitano generalmente alle riflessioni di traduttori e traduttrici all'interno degli spazi

[19] Oittinen cita in particolare Godard (1990) e Simon (1996) in merito ai concetti di equivalenza e manipolazione.

[20] In particolare, Oittinen (2000) scrive: "Feminist theories, especially on the translation of women authors, express parallel views: translation is manipulation, and the translator should be visible. Translation can be made visible by including the translator's name, her/his 'signature,' and prefaces and afterwards, 'the word' of the translator. Sherry Simon writes that through prefaces we have 'access to the collective dimensions of translatability, the "will to knowledge"', that created the need for translations. And in some cases – the Canadian feminist novel is one – translation is defined as an activity 'deeply, and consciously, engaged in the social and political dimensions of literary interchange'" (10).

peritestuali (prefazioni, note, postfazioni, ecc.) e, talvolta, epitestuali (Pederzoli 2012: 57-58). Un elemento che sembra quindi accomunare il percorso di emancipazione della traduzione per l'infanzia come disciplina e quello della traduzione femminile (cfr. § 2.1). Le prime riflessioni teoriche organiche in materia di traduzione letteraria per l'infanzia risalgono dunque agli anni 1960-1970 e, in generale,

> sont caractérisées par une approche *source-oriented*, basée sur une conception des livres pour enfants comme union indivisible de forme et de contenu, dont le corollaire est le refus, de la part de ces théoriciens, de la traduction libre et de toutes les formes d'adaptation aisément repérables (surtout à cette époque) dans l'édition de jeunesse, jugées comme non respectueuses de l'identité de l'œuvre. (Pederzoli 2012: 58)

La studiosa sottolinea come in queste riflessioni si ritrovi innanzitutto la formazione prevalentemente letteraria di chi le aveva elaborate e la volontà di affermare la letteratura per l'infanzia come oggetto di studio critico e accademico, dotato di un valore estetico e letterario, e non come mero strumento pedagogico e didattico. La traduzione di questa produzione doveva quindi corrispondere a tale concezione della letteratura. Allo stesso tempo, prosegue Pederzoli, "ces premières réflexions sont tributaires des études de ces mêmes années dans le domaine traductologique, dont l'orientation était tout d'abord linguistique et prescriptive" (2012: 59).

Gli anni Ottanta, come anticipato, segnano un momento di svolta nella riflessione sulla traduzione letteraria per l'infanzia: nel 1986 vengono infatti pubblicate le monografie di Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, e di Göte Klingberg, *Children's Fiction in the Hands of Translators*. I due studi si muovono su posizione diverse e fondamentalmente opposte:

> Klingberg incarne […] l'approche "prescriptive" – en ce qu'elle "prescrit" la "bonne" façon de traduire – à la traduction de jeunesse, prédominante dans les premières phases de la réflexion, notamment dans les années 1960 et 1970, et destinée à tomber en désuétude en faveur de l'approche descriptive et fonctionnaliste qui […] s'enracine à partir des années 1980. (Pederzoli 2012: 61-62)

Se Klingberg sostiene infatti la necessità per il traduttore-trice di rispettare il testo di partenza, preservandone la culturalità, Shavit introduce invece nella riflessione sulla traduzione letteraria per l'infanzia l'approccio descrittivo e *target-oriented*. La posizione periferica della letteratura per l'infanzia all'interno del polisistema letterario fa sì che nel passaggio traduttivo i testi siano sottoposti alle norme della cultura di arrivo e a una serie di manipolazioni:

> the translator of children's literature can permit himself great liberties regarding the text, as a result of the peripheral position of children's literature within the literary polysystem. That is, the translator is permitted to manipulate the text in various ways by changing, enlarging, or abridging it or by deleting or adding to it. Nevertheless, all these translational procedures are permitted only if conditioned by the translator's adherence to the following two principles on which translation for children is based: an adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally "good for the child"; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society's perceptions of the child's ability to read and comprehend. (Shavit 1986: 112-113)

La manipolazione dei testi in traduzione per adeguarli alle norme sociali, culturali, letterarie ed editoriali di arrivo avviene quindi lungo questi due assi principali. Le forme in cui gli interventi sul testo si concretizzano possono essere diverse tra loro e rispondere a esigenze di natura stilistica (modelli, forme e generi letterari predominanti), "etica" e pedagogica (eliminando passaggi considerati troppo difficili o inaccettabili e sconvenienti, o ancora aggiungendo spiegazioni), o ideologica (adattamenti e interventi che possono arrivare fino alla censura), senza dimenticare le manipolazioni legate alla leggibilità del testo, quando si tratta di ridurne la complessità sintattica e lessicale (Pederzoli 2012: 60).

Gli anni Novanta registrano un aumento degli studi dedicati alla traduzione della letteratura per l'infanzia. L'interesse crescente da parte del mondo accademico è testimoniato anche dall'organizzazione di convegni incentrati su un approccio comparato alla letteratura per l'infanzia e sulla traduzione in ottica contrastiva, così come dalla pubblicazione di numeri speciali di riviste (Pederzoli 2012: 62-63). Negli anni Novanta si affacciano sulla scena della riflessione teorica sulla traduzione per l'infanzia anche Riitta Oittinen ed Emer O'Sullivan, le cui monografie pubblicate negli anni 2000 costituiscono ancora oggi un punto di riferimento.

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

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

La situazione di arrivo è quindi un concetto centrale per Oittinen e include non solo il contesto inteso come tempo, spazio e cultura, ma anche il soggetto "interpreting the context and acting in the context. When reading, writing, translating, illustrating we

are always in a situation" (Oittinen 2000: 9). Ogni situazione, prosegue la teorica, è inoltre unica e genera "a different set of functions and purposes" (Oittinen 2000: 9). Lo scopo di una traduzione può quindi non coincidere con quello del testo di partenza poiché la situazione in cui la traduzione viene letta e recepita è diversa:

> Translations are always influenced by what is translated by whom and for whom, and when, where, and why. As the readers of translations are different from those of original texts, the situation of translations differs from that of originals, too.
> […] The scopos of a translation may well be, and to my understanding, always is different from that of the original, because the readers of the texts, the original and the translation, are different: they belong to different cultures, they speak different languages, and they read in different ways. Their situations are different. (Oittinen 2000: 12)

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

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

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

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

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

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

Con un approccio funzionalista, Oittinen mette dunque il destinatario bambino al centro del processo traduttivo e parla volutamente di "translating for children", per sottolinearne l'importanza e la centralità. Come nota Pederzoli (2012: 65), per la teorica finlandese, "la traduction de jeunesse […] doit être fortement orientée en faveur du destinataire, susceptible, en cela, de modifications par rapport au texte de départ, en fonction des exigences présupposées du lecteur". Nella sua panoramica storica sulla traduzione della letteratura per l'infanzia, Pederzoli (2012) riconosce l'apporto significativo di Oittinen al dibattito teorico in materia e l'influenza che continua a esercitare, sottolineandone tuttavia alcuni limiti, in particolare la difficoltà a estendere il modello teorico proposto ad altre tipologie testuali rispetto ai libri per lettori-trici prescolari sui quali è stato costruito (cfr. O'Sullivan 2005: 79):

> L'apport de Riitta Oittinen à la traduction littéraire de jeunesse ne saurait être nié : si d'un côté elle légitime une approche fonctionnaliste, orientée en faveur du destinataire et disponible à la manipulation, de l'autre, elle montre un respect remarquable pour l'enfant […]. D'ailleurs, les modifications qu'elle préconise ne vont certainement pas dans le sens de l'édulcoration ou de la banalisation. Toutefois, bien qu'elle aspire à revendiquer une validité universelle, sa théorie paraît centrée prioritairement sur les livres pour les classes d'âge préscolaires, des livres qu'il s'agit donc de lire à haute voix aux enfants, ce qui explique la propension vers l'adaptation, l'importance de la charge affective des mots et des illustrations. (Pederzoli 2012: 66)

L'altro testo fondamentale all'interno della riflessione teorica sulla traduzione della letteratura per l'infanzia è la monografia di Emer O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik* (2000), successivamente tradotta in inglese e pubblicata da Routledge nel 2005[21], traduzione che, sottolinea Pederzoli (2012), "vaut à cette théoricienne la consécration internationale dans cette discipline" (66). Come si evince dal titolo, le riflessioni di O'Sullivan sulla traduzione si inseriscono in un più ampio e nuovo approccio comparato alla letteratura per l'infanzia[22]. Partendo dagli studi di Giuliana Schiavi e di Theo Hermans, e rielaborando il modello narratologico di Seymour Chatman, la studiosa

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

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

propone una teoria descrittiva della traduzione per il pubblico più giovane incentrata sull'idea della "voce del traduttore", "the voice of the translator". La manipolazione del testo di partenza, come caratteristica che contraddistingue la traduzione per l'infanzia, viene considerata da O'Sullivan in un'ottica narratologica, proponendo "a communicative model of translation which links the theoretical fields of narratology and translation studies" (O'Sullivan 2005: 104). Il modello narratologico viene quindi ripensato in funzione della traduzione, e più specificamente della traduzione della letteratura per l'infanzia. Il traduttore, grazie alle sue competenze e conoscenze linguistiche, funge innanzitutto da lettore reale del testo di partenza e da lettore implicito. In un secondo momento, come creatore del testo di arrivo, funge da controparte dell'autore reale del testo di partenza. Interpretando il testo di partenza, seguendo certe norme, adottando strategie specifiche, creando un testo che possa essere compreso dal lettore della cultura di arrivo, il traduttore instaura una nuova relazione tra il testo tradotto e il suo lettore. In questo processo di ricreazione del testo, il traduttore crea quindi anche un nuovo lettore implicito diverso da quello del testo di partenza: il lettore implicito della traduzione. Questo lettore implicito può essere più o meno vicino al lettore implicito del testo di partenza, ma i due non sono sicuramente identici: "the implied reader of the translation will always be a different entity from the implied reader of the source text" (O'Sullivan 2005: 106). O'Sullivan introduce così l'idea di un traduttore implicito: così come il lettore implicito del testo di partenza è creato dall'autore implicito, il lettore implicito del testo di arrivo è creato dal traduttore implicito. La studiosa sottolinea come questo traduttore implicito non sia necessariamente e perfettamente sovrapponibile al traduttore reale, ma sia un'istanza più ampia: "all involved in a translation – translators, editors, programme planners – can be found in the agency of the implied translator; the 'translator's consciousness' is not necessarily or exclusively that of the real translator" (O'Sullivan 2005: 107).

Nel testo tradotto sono quindi spesso presenti due voci distinte: la voce del narratore del testo di partenza e la voce del traduttore. Secondo O'Sullivan, la presenza discorsiva del traduttore, la sua voce, si manifesta non solo negli spazi paratestuali (prefazioni, postfazioni, note, ecc.), ma emerge anche a livello testuale e narrativo:

> the translator's voice can also be identified on another discursive level, on the level of the narration itself as a voice dislocated from the voice of the narrator of the source text, which it usually mimics. This specific voice […] is what I call *the voice of the narrator of the translation*. It is not heard only where some need for explanation exists or language itself is

> a theme; it is present in all translated narrative texts on the level of the narrative itself. (O'Sullivan 2005: 109, corsivo originale)

Il rapporto tra la voce del narratore del testo di partenza e la voce del narratore della traduzione può variare considerevolmente a seconda delle pratiche traduttive adottate in un dato contesto. La traduzione potrà allora essere dialogica, quando le due voci coesistono e sono ugualmente percepibili nel testo tradotto, oppure monologica, quando la voce del traduttore prende il sopravvento:

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

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

Il modello narratologico così elaborato permette a O'Sullivan di spiegare quelle manipolazioni sui testi della letteratura per l'infanzia operate in base alle supposte necessità del nuovo lettore. Secondo la teorica, la voce del traduttore interviene non solo negli spazi paratestuali, ma anche e soprattutto a livello narrativo e testuale:

> The presence of the narrator of the translation is perceptible where the translation is narrated differently from the source text. Among the forms of divergent narration are amplifying and reductive narration, and approaches that, out of concern for the supposed ability of readers and in line with the prevalent norms in target literature, completely change the address of the

> text, creating an implied reader of the translation who differs significantly from that of the source text. (O'Sullivan 2005: 113-114)

Nella traduzione si può quindi registrare una tendenza ad ampliare la narrazione, aggiungendo dettagli e spiegazioni, fino al caso limite in cui la voce del traduttore schiaccia quella del narratore (O'Sullivan 2005: 114). All'opposto, si può intervenire sul testo riducendolo. In questo caso saranno eliminati particolari, tagliate porzioni più o meno ampie del testo, mentre i passaggi ritenuti troppo complessi saranno semplificati, o ancora sarà modificato il destinatario (O'Sullivan 2005: 115-118). I casi più interessanti sono tuttavia quelli in cui la distanza tra la voce del narratore della traduzione e quella del narratore del testo di partenza è tale da risultare in un predominio della voce del traduttore. Le motivazioni alla base della scelta di una simile strategia sono molteplici e possono essere legate, ad esempio, a fattori di natura stilistica o a difficoltà traduttive. In tutti questi casi, "shifts in the narrative style of the translation provide evidence of the preferences of translators and their assumptions about their readers, and also of the norms and conventions dominating the translation of children's literature" (O'Sullivan 2005: 118).

Gli anni Duemila possono essere quindi definiti come il momento della consacrazione della traduzione della letteratura per l'infanzia e testimoniano una grande vitalità del settore, tanto come realtà editoriale, quanto in termini di riflessione critica e accademica (Pederzoli 2012: 63). Numeri monografici di riviste sono dedicati alla traduzione letteraria per l'infanzia (ad esempio il numero 48 di *Meta* curato da Riitta Oittinen) e si moltiplicano le pubblicazioni in materia (ad esempio il volume *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and translating for children. Voices, Images and Texts*, curato da Di Giovanni, Elefante e Pederzoli), nonché i convegni internazionali (Pederzoli: 69-70)[23]. Tra i contributi più recenti, *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, curato da Virginie Douglas (2015a), si propone di fare

> un bilan francophone des pratiques et études en traduction pour la jeunesse. […] un bilan moins pragmatique et plus analytique, portant non seulement sur la traduction elle-même en tant que pratique, mais aussi sur la critique et la théorie qui lui sont consacrées. (Douglas 2015b: 11)

Al termine della sua panoramica sui contributi teorici in materia di traduzione della letteratura per l'infanzia, Pederzoli rileva, in uno scenario caratterizzato comunque

[23] Per una bibliografia più esaustiva e una lista dei convegni organizzati si rimanda a Pederzoli (2012: 69-70).

da una certa vitalità, la mancanza di teorizzazioni organiche dopo le due importanti monografie di Oittinen e O'Sullivan all'inizio degli anni Duemila:

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

La considerazione di Pederzoli ci sembra essere ancora valida, nonostante un interesse, accademico e non, nei confronti della traduzione della letteratura per l'infanzia che non conosce flessioni, di fronte a una produzione, quella per il pubblico più giovane, in costante evoluzione (Douglas 2015b). Tuttavia, proprio la riflessione generale di Pederzoli sulla traduzione della letteratura per l'infanzia, che si articola sul doppio binario di teoria e pratica, fornisce un apporto significativo da un punto di vista teorico. L'analisi portata avanti a partire dalla riflessione traduttologica per l'infanzia su un *corpus* di romanzi francesi, italiani e tedeschi in traduzione, utilizzando una metodologia che combina analisi qualitativa e quantitativa, sfocia infatti in una serie di considerazioni estremamente importanti e rilevanti anche da un punto di vista teorico. In particolare, lo studio delle pratiche traduttive si articola in tre momenti principali: le questioni legate alla mediazione culturale (la traduzione dei cosiddetti *culture-specific items*), il rapporto tra traduzione e ideologia e le conseguenti manipolazioni a cui i testi sono sottoposti a vari livelli (aggiunte, omissioni, parafrasi), e infine la complessa questione della "leggibilità". Il concetto di leggibilità e le manipolazioni stilistiche e linguistiche che comporta sono affrontate, nello specifico, attraverso un'analisi quantitativa semi-automatica, con un approccio metodologico originale. Alla luce dei risultati ottenuti, Pederzoli si propone di "correggere", senza rifiutarlo, l'approccio descrittivo e *target-oriented*, troppo spesso interamente incentrato sul destinatario e quindi squilibrato in favore di quest'ultimo. Il processo traduttivo finisce infatti spesso per essere subordinato alle (supposte) capacità intellettuali, enciclopediche e cognitive del lettore bambino, alle cui competenze e conoscenze deve essere adattato – e dunque piegato – il testo di partenza. Il destinatario, come indica il titolo stesso della monografia, costituisce per Pederzoli un "dilemma" per due motivi principali. Innanzitutto, il bambino destinatario messo al centro del processo traduttivo non è un concetto universale, stabile e immutabile,

ma è legato a una visione storicamente e culturalmente determinata. Inoltre, se questo destinatario è un'entità precaria, altrettanto incerte sono le conoscenze di cui disponiamo in relazione alla reale ricezione dei testi da parte dei lettori-trici più giovani, nonché quelle che possediamo in merito alla nozione complessa e controversa di leggibilità.

Appoggiandosi sui concetti bermaniani di "poéticité" e di "éthicité", Pederzoli propone quindi una serie di riflessioni che, nelle sue intenzioni, "sans avoir l'ambition d'avancer une 'nouvelle' théorie de la traduction pour enfants suggèrent une nouvelle conception de cette pratique" (Pederzoli 2012: 288). La studiosa parte infatti da una constatazione sullo stato della teoria e della pratica traduttiva: il destinatario e il rispetto delle aspettative e competenze del lettore bambino fungono da principio teorico ed etico di base nella traduzione letteraria per l'infanzia, giustificando la necessità di intervenire sul testo di partenza, quando questi interventi sono finalizzati a favorire una migliore comprensione. In questo quadro, alla centralità del destinatario vanno dunque sacrificati tutti gli altri aspetti, incluso il rispetto per la componente estetica del testo e la sua identità estetico-letteraria (Pederzoli 2012: 269-270). Tuttavia, sostiene Pederzoli, se i testi per l'infanzia sono testi letterari a tutti gli effetti, portatori anche di valori estetici e letterari, allora la traduzione deve riflettere questa concezione, il che non significa automaticamente cancellare l'idea del rispetto del destinatario. Al contrario, si può, e si deve, trovare una conciliazione: "il faut repenser ce respect qui doit être non seulement un respect pour les attentes et les compétences de l'enfant, mais aussi pour son droit de lire des textes littéraires à plein titre" (Pederzoli 2012: 270-271).

I principi di "poéticité" e di "éthicité" proposti da Berman possono quindi essere applicati alla letteratura per l'infanzia, secondo Pederzoli, e le sembrano lo strumento attraverso cui riconciliare ambizioni estetiche e preoccupazioni etiche, evitando una sterile contrapposizione dicotomica *sourciers* vs *ciblistes*. La studiosa invoca quindi la necessità di una presa di coscienza, all'interno della riflessione sulla traduzione letteraria per l'infanzia, di una realtà fortemente squilibrata verso il destinatario, che, se certamente non può essere ignorato, deve tuttavia lasciare spazio anche al rispetto del testo di partenza in quanto opera letteraria: "l'objectif serait donc de trouver un équilibre délicat, inévitablement précaire et toujours à négocier, en ménageant les deux entités de la traduction : le lecteur et le texte" (Pederzoli 2012: 274). Alla luce dell'attento e approfondito lavoro di analisi, Pederzoli rintraccia quindi nella traduzione dei *culture-specific items* l'elemento che differenzia traduzione per ragazzi e per adulti. Se è vero che l'obiettivo ultimo deve essere il rispetto della culturalità del testo di partenza, non si può

tuttavia prescindere dal rispetto per il destinatario bambino, le cui conoscenze e capacità, verosimilmente limitate, vanno prese in carico, cercando le strategie di mediazione più appropriate.

Se le considerazioni di Perderzoli, come sottolinea a più riprese la studiosa, non vogliono essere, nelle sue intenzioni, una "nuova teoria" o metodologia, né delle norme rigide e prescrittive da applicare indiscriminatamente in tutti i casi, hanno il merito innegabile di cercare un equilibrio tra le istanze contrapposte che contraddistinguono la traduzione della letteratura per l'infanzia, tentando una conciliazione, un equilibrio, un dialogo. La doppia appartenenza di questa produzione al sistema pedagogico e letterario si riflette infatti anche sulla teoria e sulla pratica della sua traduzione: riconoscere e sottolineare la componente estetica e letteraria del testo di partenza è stato spesso contrapposto a un rispetto etico del lettore che si faccia carico delle sue conoscenze, competenze e capacità limitate rispetto all'adulto. Pederzoli ci esorta allora a vedere questi aspetti non come esclusivi l'uno rispetto all'altro, ma come facce diverse di uno stesso rispetto per il destinatario bambino, rispetto che passa anche per una sua "educazione" come lettore: "une traduction éthique et esthétique, qui respecte l'enfant non seulement dans le souci de ses attentes et de ses compétences de lecture, mais aussi dans son droit d'être initié à la beauté et à une littérature digne de ce nom" (Pederzoli 2012: 282). Come sintetizzano efficacemente le parole conclusive del volume, con un neologismo "esth-éthique" che gioca sull'assonanza tra i due aggettivi,

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

La posizione di Pederzoli ci sembra non solo pienamente condivisibile, ma ha anche il pregio di restituire piena dignità a tutti gli attori coinvolti nel complesso processo di mediazione rappresentato dalla traduzione della letteratura per l'infanzia. Il rispetto per il lettore bambino non può sfociare in un appiattimento e in una "messa a livello" del testo indiscriminata, operata, del resto, non sulla base di reali competenze e conoscenze del bambino, ma a partire da un'idea astratta, culturalmente e storicamente determinata e connotata. Anche quando gli interventi e le manipolazioni non sono così estremi e invasivi da snaturare il testo di partenza, occorre interrogarsi sulla loro legittimità e sull'effettiva necessità, ricercando la strategia di mediazione più appropriata. Pederzoli sottolinea, giustamente, come il rispetto per la dimensione estetica e letteraria del testo

sia anche una forma di rispetto verso il lettore e il suo diritto ad avere accesso a una letteratura degna di questo nome.

Virginie Douglas (2015c: 38) sembra constatare, in effetti, un'evoluzione della pratica traduttiva che si muove in questa direzione, con un minor ricorso all'adattamento e una maggiore attenzione al testo di partenza, alla sua alterità e al mantenimento delle sue caratteristiche. Scelte che si traducono, secondo la studiosa, in un sempre più diffuso abbandono della teoria oittiniana:

> sa défense [d'Oittinen] d'une traduction fondée sur la réception et la spécificité du lectorat enfantin qui implique l'adaptation, qu'elle préfère appeler "manipulation positive", est de moins en moins favorisée ; la tendance générale que l'on observe dans la réflexion sur cette traduction se révèle plutôt bermanienne, Antoine Berman étant l'une des références les plus souvent convoquées par les praticiens (Laurence Kiefé), comme par les théoriciens (Roberta Pederzoli) de la traduction pour la jeunesse. (Douglas 2015c: 38).

Se dagli aspetti più strettamente teorici ci spostiamo ora su quelli che sono i tratti distintivi della traduzione della letteratura per l'infanzia, appare subito evidente come le caratteristiche specifiche della produzione letteraria destinata al pubblico di lettrici e lettori più giovani influenzino anche il processo traduttivo, lasciando l'impronta della sua complessità definitoria: "certains aspects intrinsèques de la littérature de jeunesse en tant que communication littéraire font de sa traduction un processus complexe et délicat, souvent marqué par des traits qui la distinguent de la traduction pour adultes" (Pederzoli 2012: 72). La traduzione, sia come pratica sia come riflessione teorica, eredita quindi la natura complessa e molteplice di questa produzione[24]. L'asimmetria adulto-bambino che segna la letteratura per l'infanzia si riverbera sulla sua traduzione e in virtù di questo rapporto di comunicazione asimmetrico, non solo la produzione, ma anche la traduzione vengono definite in funzione del destinatario. Le diverse – e limitate – competenze del lettore bambino lo collocano, come abbiamo visto, al centro della traduzione, tanto sul piano teorico, quanto su quello pratico. Dalla riflessione traduttologica alla pratica editoriale, si evidenziano infatti una serie di strategie finalizzate a rendere il testo "accessibile" al lettore. Strategie che comportano una serie di manipolazioni e interventi più o meno invasivi sul testo di partenza, realizzati testualmente sulla base di una determinata idea del lettore bambino (Pederzoli 2012: 71-77). Tuttavia, come nota Pederzoli (2012),

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

> derrière le souci affiché de traduire "pour" le lecteur, tout projet de traduction trahit fatalement une certaine conception de la littérature de jeunesse, de son statut, de ses enjeux du point de vue littéraire et éducatif, des compétences et des connaissances du destinataire, du rôle de l'adulte en tant que médiateur et lecteur de cette production. Cette conception pourra être prédominante ou bien être l'une parmi celles qui existent dans le pays d'accueil ; ce qui explique l'existence de traductions inspirées de critères complètement différents. (76)

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

> Le traducteur se situe idéalement au centre de ce système complexe : s'il doit tout d'abord répondre de ses choix à l'éditeur, il ne peut qu'être conditionné par le contexte littéraire, éducatif et plus en général culturel dans lequel il travaille. Les conséquences d'un point de vue théorique mais aussi pratique de cet état de choses sont importantes. En effet, il faut constater la présence, sur le marché, de textes traduits caractérisés par les stratégies les plus disparates, parfois empruntées à la traduction littéraire tout court, donc respectueuses du texte de départ en tant qu'œuvre aux ambitions esthétiques, ou bien à l'enseigne de la manipulation, qui peut être motivée par des considérations "éducatives" (avec l'objectif d'une meilleure accessibilité, lisibilité, et jouissance pour le lecteur), ou bien "commerciales" (dans la direction de la simplification pour atteindre un public potentiellement plus vaste). Si toutes ces traductions différentes coexistent sur les mêmes rayons des librairies ou bibliothèques, il est souvent très ardu, pour l'analyste, de découvrir si le choix des stratégies adoptées est imputable au traducteur ou à l'éditeur, et dans quelle mesure ces deux figures ont été influencées par le système littéraire et éducatif. (Pederzoli 2012: 78-79)

Alla luce del quadro teorico tracciato, "complessità" ci sembra dunque essere la parola che più e meglio fotografa la traduzione della letteratura per l'infanzia, in bilico tra le diverse esigenze della pluralità di attori coinvolti nel processo traduttivo, nel lungo percorso che porta un testo di partenza al suo nuovo destinatario nella cultura di arrivo. Tra le considerazioni e le valutazioni che spesso influiscono sulle scelte compiute, l'attenzione alle problematiche di genere, anche nella loro dimensione più "educativa", sembra essere largamente assente, soprattutto all'interno della riflessione teorica. Come

ricordato, l'unica eccezione è rappresentata da Oittinen che si richiama alle teoriche della traduzione femminista: l'idea della traduzione come forma di riscrittura e la manipolazione del testo di partenza trovano un'eco nella teoria della studiosa finlandese. In anni recenti, alcune studiose si sono tuttavia dedicate allo studio della traduzione letteraria per l'infanzia da una prospettiva di genere, seguendo piste d'indagine diverse, rivelatrici del potenziale di questo filone di ricerca.

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

Se un approccio teorico e organico alla traduzione della letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere non esiste, va tuttavia notato come alcuni studi recenti abbiano indagato la traduzione letteraria per l'infanzia adottando come punto di vista privilegiato le tematiche e le problematiche di genere. Particolarmente significativi in quest'ottica sono i contributi di Roberta Pederzoli (2011a) e Chiara Elefante (2012a), nei quali l'analisi testuale delle pratiche traduttive si accompagna a un inquadramento teorico che cerca di evidenziare i punti di contatto tra traduzione letteraria per l'infanzia e traduzione femminista.

Prima di analizzare in prospettiva diacronica le traduzioni di alcuni albi illustrati di Adela Turin pubblicati nella collana "Dalla parte delle bambine" / "Du côté des petites filles"[25] e le loro riedizioni recenti tra Francia e Italia, Pederzoli (2011a) traccia un quadro delle principali aree di sovrapposizione tra traduzione per l'infanzia e traduzione femminista:

> In entrambi i casi ci troviamo in effetti di fronte a una concezione della traduzione favorevole alla manipolazione del testo di partenza, con finalità didattico-pedagogiche e una forte consapevolezza del ruolo di mediazione che deve svolgere il traduttore. Inoltre, in entrambi i casi chi traduce è posto di fronte a problematiche linguistiche peculiari, anche se risolte in modi diversi: la sperimentazione basata sui giochi di parole di molta letteratura femminista, l'impatto emotivo e i giochi di parole tipici della letteratura per l'infanzia. (Pederzoli 2011a: 546)

La studiosa non tralascia, naturalmente, di mettere in luce le principali divergenze:

> una delle principali [differenze] risiede forse nella ricerca di visibilità, sia a livello testuale sia peri- e ipotestuale, delle traduttrici femministe, che spesso procedono in accordo con l'autrice. Tale visibilità non è invece tradizionalmente rivendicata dal traduttore per bambini, che opera principalmente in maniera sotterranea. […]. Inoltre, contrariamente alla traduzione femminista, i molteplici cambiamenti sui testi d'arrivo, che possono essere sia stilistici sia di contenuto, non sono in genere segnalati al lettore né ai cosiddetti adulti "intermediari" dell'atto della lettura, bibliotecari, insegnanti e genitori. Infine, laddove il fine ultimo e quindi

[25] Pederzoli torna ad analizzare le traduzioni degli albi della collana, nonché le riedizioni recenti dei testi nel saggio "Adela Turin e la collana 'Dalla parte delle bambine'. Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente" (2013).

> la portata etica della traduzione di genere nelle sue forme più radicali, attraverso la trasgressione nei confronti del testo di partenza, è trasmettere il pensiero femminista, creando un nuovo testo di cui la traduttrice è coautrice e trasformando la traduzione in un "véritable outil politique", l'etica della traduzione per l'infanzia è concepita unicamente in funzione del bambino destinatario del testo letterario, e spesso a discapito del testo di partenza. (Pederzoli 2011a: 546-547)

Tanto la traduzione femminista quanto quella della letteratura per l'infanzia sono quindi attività con una forte valenza ideologica, che porta a intervenire e manipolare il testo di partenza, sebbene i presupposti etici ed ideologici siano diversi, come sottolinea Pederzoli. La scrittura femminista e la scrittura per l'infanzia sono inoltre accomunate da un uso peculiare di alcune forme linguistiche, seppur con presupposti e implicazioni ideologiche e culturali ben diverse. Da una parte, la scrittura di molta letteratura femminista si caratterizza infatti per una spiccata attenzione alla lingua e alla sperimentazione linguistica nell'ottica di "sovvertire" la lingua del patriarcato e un linguaggio percepito come androcentrico. I giochi di parole, la ritmicità della frase e un uso della punteggiatura che rompa con le regole morfo-sintattiche del patriarcato sono gli strumenti per imporre al testo il proprio ritmo, il proprio respiro, il respiro del corpo femminile[26], per inscrivere nel testo la *voix-femme* (Lotbinière-Harwood 1991: 42). Dall'altra, in molta della produzione per l'infanzia si ritrova questa stessa attenzione al ritmo della lingua, alle rime, ai giochi di parole, alla componente sonora del testo. La traduzione di testi così connotati pone sfide e difficoltà comuni a chi traduce, sia nel caso della scrittura femminista, sia nel caso della letteratura per l'infanzia.

Nelle sue considerazioni finali, Pederzoli (2011a) mette in luce non solo alcuni possibili sviluppi futuri della ricerca su genere e traduzione letteraria per l'infanzia, ma chiama anche a riflettere sul contributo teorico che questi studi potrebbero dare, ripensando i termini del dibattito traduttologico in merito ad alcuni punti centrali e controversi:

> Tali studi possono dunque contribuire a considerare in una nuova luce alcuni nodi fondamentali e da tempo controversi nel dibattito traduttologico sulla letteratura per l'infanzia, quali ad esempio quello della visibilità del traduttore o la questione etica, superando alcune concezioni binarie – adulto *vs* bambino; traduzione source *vs* target – in nome di una maggiore polivalenza e versatilità. (Pederzoli 2011a: 555)

[26] In merito Lotbinière-Harwood (1991) scrive: "le désir qu'ont les auteures de transcrire le souffle du corps parlant dans l'écriture provoque des ruptures de syntaxe (le mot syntaxe signifie 'ordre') et un travail parfois radical sur la ponctuation, marque grammaticale de la respiration, pour donner à lire des écrits qui communiquent du sens par le son. […] traduire en privilégiant le rythme participe d'une esthétique littéraire spécifique. Je dirais même que le rythme – comment le corps-femme se déplace dans le texte à traduire – est un critère de beauté des traductions au féminin. C'est aussi la mise en pratique d'une éthique féministe qui prend comme point de départ les sens et le sens des femmes" (42-43).

Elefante (2012a) si sofferma invece sul legame tra donne, scrittura e traduzione, in uno studio che attraverso l'analisi di alcune versioni italiane di *Poil de Carotte* realizzate da traduttrici segue non solo il percorso di ricezione del romanzo di Renard in Italia, ma anche il rapporto tra la traduttrice – e la sua voce – e l'editore, in un ambito peculiare come quello della letteratura per l'infanzia: "la ligne éditoriale a sans aucun doute orienté les stratégies de traduction, notamment en ce qui concerne les omissions, les censures, et la présence éventuelle d'une voix normalisante" (Elefante 2012a: 313). Secondo la studiosa, si può quindi rintracciare una sovrapposizione "entre l'affranchissement de certains classiques de leur vocation exclusivement édifiante, et l'émancipation de la traduction féminine de certains stéréotypes dont les femmes ont dû, pendant très longtemps, se faire les gardiennes tutélaires" (Elefante 2012a: 313). Partendo da alcune considerazioni sul rapporto tra scrittura femminile e letteratura per l'infanzia, Elefante passa poi a considerare la traduzione in quanto forma particolare di scrittura, sottolineando come storicamente le donne abbiano avuto accesso alla traduzione poiché scrittura "seconda" e "derivata" (cfr. § 2.1.1):

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

Elefante cerca quindi di fornire una chiave di lettura per interpretare questa presenza crescente delle traduttrici all'interno del mondo editoriale per l'infanzia. Un primo punto di contatto risiederebbe in una sorta di solidarietà tra traduttrici e scrittrici, ma anche nella prossimità e contiguità tra le donne e i destinatari più giovani a cui si rivolgono: "on peut également envisager une sorte de contiguïté entre les femmes qui traduisent et les enfants auxquels elles s'adressent, qui ont fait pendant longtemps partie de ce que Susanne de Lotbinière définissait 'le groupe muetté'[27]" (Elefante 2012a: 301). Proseguendo nella sua riflessione, tra le ragioni che spingono il mondo editoriale per l'infanzia a scommettere sulla traduzione femminile, ci sarebbe, secondo Elefante, anche la capacità delle donne di abitare lo spazio di intersezione e mediazione tra il mondo

[27] Lotbinière-Harwood (1991) elabora la sua riflessione sul "groupe muetté" a partire da una scelta compiuta come traduttrice: "Ici le féminin pluriel 'muettées' est utilisé comme générique parce que le genre, comme catégorie grammaticale et sociale, est une des principales catégories organisatrices de l'expérience et du pouvoir, ce qui fait des femmes les représentantes les plus universelles du groupe occupant l'aire sémantique du féminin. Font également partie du groupe muetté : les enfants ('…sont faits pour être vus et non entendus', nous a-t-on souvent répété à la maison), les gens de couleur, les minorités visibles et invisibles, bref tout groupe ou individu dont la parole est reléguée au sous-sol muet de l'ordre social" (14).

adulto e quello infantile, una posizione che la traduttrice per l'infanzia condividerebbe con le traduttrici culturali che si muovono a partire dallo spazio ibrido della frontiera:

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

Infine, anche Elefante sottolinea come il rapporto tra lingua e musicalità, l'attenzione alla componente ritmica e sonora del testo e il lavoro sulla punteggiatura, che contraddistinguono molta della scrittura per i giovani lettori-trici e sono spesso considerati una dimostrazione della buona riuscita delle traduzioni, siano anche uno dei tratti distintivi della traduzione femminile e femminista (Lotbinière-Harwood 1991: 42-44).

Per Elefante si può quindi parlare di un percorso di emancipazione parallelo tra traduzione femminile e letteratura per l'infanzia, e l'analisi di alcune traduzioni italiane femminili di *Poil de Carotte* testimonia questo lungo percorso di "affrancamento":

> S'il est vrai qu'une évolution historique analogue entre la traduction féminine et la littérature de jeunesse a eu lieu – si bien qu'au fur et à mesure que cette dernière s'affranchissait de sa vocation exclusivement pédagogique, la traduction féminine se libérait du rapport ancillaire qu'elle entretenait avec la voix auctoriale et avec les différentes instances éditoriales –, cette évolution a été longue, parfois délicate. (Elefante 2012a: 302).

Riprendendo i fili della riflessione di Elefante, la letteratura per l'infanzia ha rappresentato quindi tradizionalmente per le donne un modo per accedere al mondo letterario[28]. Analogamente, la traduzione ha fornito loro una via di accesso al mondo letterario e alla sfera pubblica (cfr. § 2.1.1; Simon 1996; Delisle 2002). Sia la letteratura per l'infanzia, sia la traduzione in quanto attività culturalmente "inferiori", se paragonate alla letteratura per adulti e alla scrittura "originale" (maschile), sono quindi state destinate tradizionalmente – e quasi naturalmente – alle donne in quanto gruppo minoritario. È tuttavia innegabile che abbiano comunque fornito alle donne un modo per sfuggire al silenzio culturale e letterario in cui erano relegate e conquistare una voce pubblica, seppur

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

marginale. La produzione letteraria per l'infanzia, la traduzione e le donne condividono quindi una posizione marginale, ancillare e, spesso, subordinata.

Questo stretto legame tra scrittura e traduzione letteraria per l'infanzia al femminile, così come le aree di sovrapposizione tra traduzione femminile-femminista e traduzione per l'infanzia che abbiamo visto permettono una pluralità di approcci metodologici e analitici. In un articolo del 2003 Le Brun ha analizzato, ad esempio, la rappresentazione della femminilità in sette traduzioni e adattamenti francesi di *Little Women* di Louisa May Alcott attraverso il personaggio anticonformista di Jo. La studiosa si è concentrata sulla caratterizzazione del personaggio in un percorso sviluppato lungo quattro assi principali: "portrait physique et psychologique", "Jo vue par son entourage", "goûts, rêves et ambitions", "le point d'aboutissement". Le Brun rileva come a tutti i livelli (descrizione fisica e psicologica, enunciazione, azioni) gli aspetti più sovversivi del personaggio siano stati ridimensionati o eliminati nelle diverse versioni francesi, offrendo al pubblico francofono un personaggio edulcorato:

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

Lo studio di Roberta Pederzoli (2015) sulle collane e le serie per bambine si discosta da una dimensione puramente traduttologica e analizza il panorama editoriale italiano attuale, considerando anche gli scambi di traduzioni tra Francia e Italia. La rassegna editoriale di Pederzoli rivela un'eterogeneità dei prodotti presenti sul mercato e una proliferazione di collane e serie per bambine, con una grande varietà anche in termini qualitativi, in un contesto che tende a una sempre più marcata *genderization* dei prodotti, letterari e culturali, ma non solo. I *bestseller* come le Winx o "Geronimo Stilton" convivono quindi sugli scaffali di librerie e biblioteche con collane che propongono, con una grande varietà tematica, una riconfigurazione dei modelli femminili, con esiti più o meno convincenti sul piano letterario, estetico e ideologico. Infine, sebbene ancora sporadica e occasionale, si registra anche la presenza di collane che potrebbero essere definite "militanti", impegnate nella lotta contro gli stereotipi di genere e nell'offrire rappresentazioni che aiutino bambine e bambini a sviluppare liberamente la propria

identità, come nel caso della casa editrice Settenove o la collana "Sottosopra" di Giralangolo. Pederzoli conclude la sua panoramica sul mondo editoriale con un'interessante riflessione metodologica, sottolineando le scelte critiche ed etiche davanti alle quali è posto il ricercatore-trice:

> toutes ces questions impliquent également l'enjeu majeur de la position du chercheur ou de la chercheuse, entre prescription et description, engagement éthique voire militantisme, et tentative, sans doute utopique, d'adopter un regard qui soit le plus possible neutre et détaché. Toute approche est non seulement légitime, mais aussi utile afin de mieux déchiffrer cette production littéraire sous des angles différents. (Pederzoli 2015: 193)

Alla figura di Angela Carter sono invece dedicati i contributi di Elena Paruolo (2006) e Martine Hennard Dutheil de la Rochère (2011; 2009). Le studiose hanno infatti analizzato l'attività di traduttrice della scrittrice femminista inglese concentrandosi sulle sue traduzioni per bambine/i delle fiabe di Perrault. Dai loro lavori emerge come per Carter l'attività di traduzione sia complementare alla più radicale riscrittura delle fiabe e come in entrambi i casi il testo "originale" sia manipolato e trasformato per trasmettere un nuovo messaggio femminista:

> Quand elle décide de réécrire les *Contes* de Perrault, elle le fait dans l'intention de suggérer aux femmes des alternatives d'autonomie et d'autodétermination, ayant donc dans l'idée leur émancipation, et dans l'intention de replacer ces contes dans l'oralité à laquelle appartiennent. (Paruolo 2006: 149)

Se la traduzione delle fiabe è destinata al pubblico più giovane, prevalentemente femminile, la riscrittura si rivolge invece a un destinatario adulto. Per Paruolo, "avec ses contes Angela Carter entre dans un discours de 'gender' […] mais elle entre aussi dans un discours de 'genre'" (Paruolo 2006: 151). La studiosa sceglie quindi di concentrarsi sulla traduzione e riscrittura del mito di Barbablù, analizzando la traduzione "Bluebeard" contenuta nel volume *Sleeping Beauty and Other Favourite Tales* e la riscrittura "The Bloody Chamber" pubblicata all'interno della raccolta *The Bloody Chamber and Other Stories*. Nella traduzione Carter mette così in atto delle strategie "sovversive", appropriandosi del testo e affidandogli un nuovo messaggio, militante e femminista, rivolto alle bambine del ventesimo secolo.

Le analisi di Hennard Dutheil de la Rochère mostrano inoltre come Carter sia pienamente consapevole del destinatario della sua traduzione (le lettrici bambine contemporanee). La studiosa sottolinea così come nella traduzione di "Le Petit Chaperon rouge", Cappuccetto rosso, la scrittrice anglosassone semplifichi il testo e adatti le sue scelte stilistiche e lessicali alle loro capacità e necessità (Hennard Dutheil de la Rochère:

2009). Sempre guidata da questa consapevolezza del pubblico a cui si sta rivolgendo, nella traduzione di "Cendrillon", Cenerentola, non solo alcuni riferimenti culturali vengono attualizzati, ma il "ri-centramento" sulle problematiche femminili (e femministe) si manifesta anche a livello grammaticale e sintattico (Hennard Dutheil de la Rochère 2011: 169-173). Hennard Dutheil de la Rochère sottolinea, ad esempio, come

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

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

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

Pederzoli (2011a) sottolinea il carattere innovativo del progetto traduttivo di Carter all'interno della traduzione della letteratura per l'infanzia:

> il celebre volume di Angela Carter, *Sleeping Beauty and Other Favourite Tales* […] dimostra come la traduzione letteraria per l'infanzia possa essere coniugata con l'impegno ideologico e conseguentemente con almeno alcune delle strategie "sovversive" della traduzione femminista intesa nelle sue forme più radicali. In effetti, in questo volume Carter non esita a intervenire sul testo di partenza, piegandolo al proprio progetto di riscrittura e ricreazione, il cui fine ultimo è trasmettere un messaggio completamente nuovo, in linea con il pensiero femminista, rivendicando il diritto della donna a esprimere la propria voce. (546)

L'attività di traduttrice di Carter costituisce indubbiamente una dimostrazione di come sia possibile coniugare traduzione per l'infanzia e strategie della traduzione femminista, intraprendendo un progetto apertamente militante. Il genere testuale specifico su cui Carter ha lavorato, la fiaba, può, a nostro avviso, aver influenzato e favorito il progetto della scrittrice-traduttrice. La presenza di una dimensione "morale", educativa e pedagogica all'interno dei testi ha cioè permesso a Carter di innestarsi su un elemento già presente e persino costitutivo dell'opera. La scrittrice "riformula" infatti il

messaggio morale delle opere che traduce, adattandolo alle esigenze del suo progetto militante e al mutato contesto storico e sociale:

> Carter shifts from verse to prose, and her style is deliberately prosaic, matter-of-fact and even brutal in its directness, and she gives a humorous touch to the grim ending typical of English humour. […] Her *Little Red Riding Hood* thus conveys a clear, straightforward warning to young girls too concerned with clothes and eager to chat with strangers, and another to mothers who fail to educate their daughters in the dangers of the world and also grandmothers whose pride in their (grand)daughters' beauty is shown to have disastrous consequences.
> […] While for Perrault the danger lay in the bedchamber where high society women used to receive their guests, for Carter it has shifted to the open space of the modern city where wandering children are at risk. (Hennard Dutheil de la Rochère 2009: 197-198)

Possiamo dunque interrogarci su quali siano gli spazi di cui si dispone per avvicinare una dimensione di genere alla traduzione letteraria per l'infanzia, senza cadere in una manipolazione libera e indiscriminata dei testi in nome di un più alto obiettivo ideologico e culturale. Da questo punto di vista, possiamo constatare che sicuramente il genere e la tipologia testuali costituiscono un primo, rilevante fattore da prendere in considerazione: tradurre un testo "militante" è diverso da tradurre un classico, tradurre un albo illustrato è diverso da tradurre un romanzo, ecc. Chi traduce (e pubblica) per l'infanzia deve quindi negoziare di volta in volta gli spazi e le modalità di intervento, attingendo alle risorse fornite dalla riflessione femminista sulla traduzione e dai suoi sviluppi più recenti. Applicare in toto e aprioristicamente le forme più radicali e sovversive della traduzione femminista alla traduzione per l'infanzia ci sembra, francamente, una strada difficilmente percorribile, o almeno non nella maggior parte dei casi. Può essere cioè una possibilità concreta nei casi della scrittura militante, che risposa su specifici presupposti ideologici che lasciano più facilmente spazio a interventi di questo tipo. Oppure quando si decida di intraprendere un preciso progetto traduttivo ed editoriale, a cavallo tra traduzione e riscrittura, circostanza che dovrebbe però, a nostro avviso, essere chiaramente segnalata. In linea generale, se la traduzione, per raggiungere il suo obiettivo, arriva infatti a snaturare il testo di partenza, ci si può chiedere non solo quanto questa operazione sia legittima, ma anche sensata, dato che il testo di arrivo non ha più nulla a che vedere con quello di partenza.

Partendo da questa consapevolezza, ci sembra che la riflessione su genere e traduzione, come sottolineato da Pederzoli (2011a), possa contribuire alla traduzione letteraria per l'infanzia, non tanto come pratica traduttiva sovversiva e radicale, circostanza che pone una serie di problematiche soprattutto etiche, quanto piuttosto come stimolo sia per la riflessione teorica (cfr. Pederzoli 2011a: 555), sia per una pratica

traduttiva più attenta e consapevole. La denuncia della dimensione ideologica della traduzione e dei rapporti di potere, che ha contraddistinto la riflessione femminista sulla traduzione, può quindi aiutare a prendere coscienza della portata etica e ideologica che le scelte e le strategie adottate nella traduzione della letteratura per l'infanzia possono avere da un punto di vista di genere. Lo studio di Le Brun (2003) dimostra ad esempio come il passaggio traduttivo possa influire sulla rappresentazione dei personaggi, e dunque sulle idee di femminilità veicolate, nonché sulla ricezione del testo. Una maggiore consapevolezza delle implicazioni di genere delle scelte linguistiche, stilistiche, lessicali e testuali compiute può portare secondo noi a un maggior rispetto non solo per il testo di partenza, ma anche per il lettore e la lettrice, quando ad esempio aiuta a restituire la pienezza dei personaggi e quindi la dimensione letteraria ed estetica del testo. L'importanza di tali aspetti può essere colta in tutta la sua portata in alcuni esempi, tratti dall'analisi di Le Brun (2003), delle trasformazioni subite dal personaggio di Jo in alcune versioni francesi di *Little Women*, trasformazioni che riguardano innanzitutto la sua rappresentazione fisica e psicologica. Le scelte lessicali, in particolare nella traduzione degli aggettivi, modificano il ritratto della protagonista e influiscono sull'immagine che si crea in chi legge:

> Les traducteurs français tentent souvent d'atténuer ce qui dans l'apparence physique de l'héroïne [Jo] peut leur sembler outré ou disgracieux, en se conformant à leurs propres canons de la beauté féminine. Ainsi le *comical nose* devient "retroussé" ou "petit", la bouche (*decided*) est "bien dessinée". Ces retouches, particulièrement évidentes dans les versions dérivées de l'adaptation de 1880, se retrouvent encore dans les plus récentes. Ainsi, dans CP [édition Castor Poche] (1995), Jo est "très élancée". L'hésitation entre "mince" et "maigre" est également révélatrice. (Le Brun 2003: 52, corsivo originale)

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

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

Questa consapevolezza delle implicazioni di genere può inoltre aiutare a compiere scelte che, quando possibile, favoriscano un uso non sessista della lingua, sensibilizzando così anche il lettore-trice più giovane su tali aspetti e promuovendo un uso più

consapevole del linguaggio. Il ricorso a un linguaggio inclusivo, non sessista, che eviti l'uso del maschile generico, non costituisce una chimera, ma rappresenta una possibilità concreta e una strada praticabile, a patto di voler sfruttare le risorse che la lingua stessa ci offre in questa direzione. Nel caso dell'italiano, ad esempio, sebbene il genere sia morfologicamente marcato, esistono delle alternative all'uso del maschile generico per riferirsi agli esseri umani in generale e a gruppi di persone misti o indefiniti, come il raddoppiamento, vale a dire la ripetizione del sostantivo nelle due varianti maschile e femminile, e il ricorso a nomi collettivi o sostantivi più generici (cfr. Capitolo 4 § 4.4).

Per concludere, vorremmo tornare brevemente sulla ricchezza dei possibili approcci a partire dai quali indagare la traduzione della letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere, presentati in apertura. Come già sottolineato, una possibilità è rappresentata dal recupero in chiave storica, storiografica e diacronica del contributo delle traduttrici non solo alla traduzione, ma anche alla produzione per l'infanzia, mettendo in luce gli stretti rapporti che spesso legano queste figure al mondo editoriale in senso più ampio. Il cuore delle future ricerche sarà tuttavia rappresentato, verosimilmente, dall'analisi delle pratiche traduttive, in ottica tanto sincronica quanto diacronica. Da questo punto di vista, i contributi esistenti esaminati confermano il potenziale di un tale approccio analitico rispetto alle strategie adottate a livello linguistico, testuale e paratestuale. La traduzione può quindi promuovere a vari e diversi livelli una rappresentazione non stereotipata di ruoli e modelli di genere, sia attraverso le scelte compiute sui singoli testi tradotti, sia come mezzo, a livello editoriale, per la promozione, circolazione e diffusione di testi *gender-sensitive*. La produzione contemporanea, anche grazie alla presenza di editori "sensibili" e "militanti", costituisce quindi una risorsa, una fonte di testi e materiali in continua evoluzione a partire dai quali sviluppare le indagini. I testi contemporanei, specie quando militanti, possono costituire il fertile terreno per riflettere sulle possibilità pratiche e concrete di una traduzione per l'infanzia femminista o di genere, mentre sul piano teorico, come nota Pederzoli (2011a), "ci si può poi interrogare sulla possibilità (e legittimità) di una traduzione letteraria per l'infanzia femminista o di genere, e su come essa possa svilupparsi" (554). Infine, il peritesto editoriale come luogo di mediazione e strumento per la promozione, ad esempio, di rappresentazioni paritarie tra i generi meriterebbe un'attenta analisi, che consideri anche le strategie messe in atto nella presentazione del testo tradotto per il nuovo pubblico e come queste possano influenzarne la ricezione. Il peritesto, principalmente esplicativo, a opera di chi traduce costituisce inoltre un ulteriore spazio da investire per rendere visibile

il traduttore-trice e dare voce alle sue scelte, quindi come potenziale luogo in cui riflettere su una dimensione di genere rivolgendosi al lettore-trice più giovane, ma anche all'adulto-mediatore.

Se gli spunti di riflessione attorno ai quali si potrebbe articolare la ricerca sono stati finora presentati facendo riferimento alla traduzione letteraria per l'infanzia, occorre tuttavia non dimenticare che la produzione destinata ai lettori e alle lettrici più giovani non si limita a forme e tipologie letterarie. Nell'eterogeneità che la contraddistingue, trova spazio anche un settore spesso dimenticato perché sentito come portatore di istanze esclusivamente pedagogiche ed educative, quindi necessariamente didascalico, vale a dire la divulgazione per ragazzi/e. Senza addentrarci in questa sede in un'analisi e trattazione di questa produzione, ci è sembrato tuttavia opportuno ricordarne l'esistenza. La divulgazione può infatti giocare un ruolo fondamentale in percorsi educativi al genere e per combattere stereotipi e pregiudizi che ancora troppo spesso condizionano bambine e bambini, ragazze e ragazzi. Data l'importanza di questo settore per lettori e lettrici che sono ancora immersi pienamente in un contesto educativo e formativo scolastico, la traduzione dei testi divulgativi non può che imporsi come un importante snodo della ricerca su genere e traduzione per l'infanzia.

Le diverse forme e tipologie testuali che compongono la produzione per il pubblico più giovane, un pubblico altrettanto vario e variegato non solo per gusti, preferenze, interessi e inclinazioni personali, ma anche in ragione della stratificazione di diverse competenze e conoscenze legate all'età, rappresentano quindi una ricchezza e una risorsa per lo studio della sua traduzione in chiave di genere. Nei capitoli che seguono le considerazioni teoriche finora illustrate su classico, ritraduzione, traduzione in prospettiva di genere e traduzione per l'infanzia troveranno spazio all'interno del lavoro di analisi che ci apprestiamo a presentare.

CAPITOLO 3

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

3.0 Introduzione

Nei capitoli precedenti è stata tracciata la cornice teorica dello studio. I concetti di classico per l'infanzia e di ritraduzione da una parte, e il rapporto tra genere, traduzione e traduzione per l'infanzia dall'altra rappresentano i due grandi pilastri teorici e metodologici a fondamento della ricerca. Si pone pertanto ora la necessità di inscrivere l'indagine in un contesto pratico e mettere a fuoco, a partire dal contesto teorico di riferimento e alla luce di quanto osservato, come la traduzione della letteratura per l'infanzia, e più nello specifico la traduzione dei classici, entri in rapporto con la dimensione di genere. Prima di intraprendere il percorso analitico, un approfondimento del materiale sottoposto ad analisi, nonché delle modalità di selezione dei testi, può tuttavia aiutare a chiarire ulteriormente i presupposti da cui muove la ricerca e la prospettiva adottata nell'indagine. Il capitolo è quindi dedicato al *corpus* di analisi della ricerca e illustra, in particolare, le premesse metodologiche della selezione del materiale bibliografico utilizzato nello studio. L'indagine del rapporto tra genere e traduzione dei classici per l'infanzia si articola infatti di due momenti distinti: un'analisi quantitativa condotta su un *corpus* composto da 8 testi di partenza, 4 in lingua francese e 4 in lingua inglese, considerati classici della letteratura per l'infanzia, e un'analisi qualitativa testuale, realizzata prendendo in esame alcune delle traduzioni italiane pubblicate per il periodo considerato nella ricerca (1930-2013) per tre dei testi di partenza selezionati. La ricerca utilizza quindi due *corpora* distinti, uno più ampio su cui è stato portato avanti il lavoro quantitativo, e uno più ristretto, sottoposto a un lavoro di analisi testuale e creato a partire dal primo.

Tanto la selezione dei testi di partenza quanto l'individuazione delle versioni tradotte ha richiesto l'elaborazione di specifici criteri di selezione e il ricorso a strumenti bibliografici che permettessero di compiere scelte valide e motivate. I paragrafi che seguono tracciano quindi un quadro della metodologia adottata nella costruzione del *corpus*, partendo dalla riflessione che ha portato all'individuazione dei testi di partenza.

In un primo momento verranno pertanto presentati i criteri di selezione, le ragioni della scelta e gli strumenti utilizzati, ricollegandosi al concetto di classico approfondito nel primo capitolo. Si passerà poi a considerare le traduzioni pubblicate in Italia a partire dagli anni Trenta e fino al 2013, per le quali è stato compiuto un lavoro di mappatura. I dati raccolti in questa operazione "esplorativa" sono confluiti in un database, sul quale è stata condotta un'analisi quantitativa che ha permesso di rintracciare le tendenze generali in atto all'interno della traduzione dei classici per l'infanzia, non solo in relazione agli aspetti di genere. A partire da questo primo *corpus* e sulla base dei risultati ottenuti, è stato quindi selezionato il *corpus* da sottoporre ad analisi qualitativa testuale, che verrà presentato nella parte conclusiva del capitolo.

I due *corpora* di analisi utilizzati nello studio tengono quindi conto delle esigenze diacroniche e comparative dell'analisi che è stata condotta in vista degli obiettivi della ricerca, in particolare l'intento di verificare la possibile evoluzione nella pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere.

3.1 Il *corpus* e la selezione dei testi di partenza

La scelta dei testi di partenza all'interno della dimensione diacronica e comparativa in cui si articola la ricerca ha richiesto una riflessione preliminare in cui interrogarsi su quali criteri e linee guida utilizzare per raccogliere testi che permettessero di lavorare su materiali comparabili e che presentassero realmente elementi e punti critici da analizzare. A questa considerazione si è aggiunta poi un'esigenza di natura ancor più pratica, vale a dire la necessità di costruire un *corpus* non eccessivamente vasto ed equilibrato. Le caratteristiche appena descritte costituiscono alcuni dei requisiti fondamentali nella costruzione di un *corpus* in ambito letterario (cfr. Gallagher 2007: 203), anche quando, come nel nostro caso, questo non viene interrogato attraverso strumenti informatici, ma viene condotto un lavoro di analisi "manuale" sui testi. In questa sede, il termine *corpus* viene quindi impiegato in un'accezione leggermente diversa e più ampia rispetto al suo significato nella *corpus linguistics*, dove indica una raccolta di testi autentici in formato elettronico e interrogati con l'ausilio di software specifici. Nel nostro caso, il termine *corpus* indica più in generale una raccolta di testi, costituita tanto dai testi di partenza quanto dalle loro traduzioni, attentamente selezionate. Sebbene l'analisi condotta sui testi abbia privilegiato un lavoro più qualitativo che quantitativo, la creazione di tale raccolta di testi non è esente da una serie di problematiche che si riscontrano più in generale nella costruzione dei *corpora* letterari, tra cui certamente le questioni legate all'omogeneità e

alla rappresentatività dei testi selezionati, nonché, visti gli obiettivi specifici della ricerca, la loro comparabilità. Le considerazioni che seguono sono state elaborate facendo riferimento alla costruzione del *corpus* per l'analisi quantitativa, ma possono essere applicate anche al *corpus* sottoposto ad analisi qualitativa che ne deriva.

Un'omogeneità di fondo del *corpus* è garantita, al di là della diversa lingua di partenza, dalla classificazione di tali testi come classici per l'infanzia, dal genere (romanzo), dal destinatario (lettori-trici in età scolare) e dal periodo di produzione di riferimento (metà Ottocento - primi del Novecento). La selezione degli otto testi di partenza è stata quindi condotta utilizzando una serie di criteri che permettessero di avere una raccolta rappresentativa, omogenea e comparabile. All'interno della macro-categoria dei classici per l'infanzia sono stati innanzitutto presi in considerazione solo i testi di area anglofona e francofona, operando poi una seconda distinzione in base al genere testuale e selezionando solo quei classici che fossero romanzi. Il destinatario e l'età di lettura hanno rappresentato un ulteriore criterio di selezione per raffinare la ricerca. Sulla base di tale parametro sono stati considerati quei testi destinati a un pubblico in età scolare, a partire indicativamente dai 7-8 anni. Infine, per garantire una certa omogeneità tra i testi di partenza si è deciso di restringere la selezione alle opere originariamente pubblicate entro certi limiti temporali. Nello specifico, si è scelto di considerare i romanzi la cui prima pubblicazione fosse avvenuta tra la metà dell'Ottocento e i primi del Novecento, senza tuttavia fissare rigidamente i limiti dell'arco temporale di riferimento e considerando in linea di massima il periodo 1850-1910. Tale scelta è legata alla storia stessa della letteratura per l'infanzia. La metà dell'Ottocento è infatti generalmente considerata "l'età d'oro" della letteratura per l'infanzia: sono questi gli anni in cui in Francia e in Gran Bretagna, ma anche in Italia, la produzione letteraria destinata al pubblico più giovane ottiene un suo riconoscimento letterario e viene istituzionalizzata, con la nascita, in particolare, di una serie di editori specializzati. I classici selezionati sono *La petite Fadette* (1849) di George Sand, *Sans Famille* (1878) di Hector Malot, *Poil de Carotte* (1894) di Jules Renard e *La guerre des boutons* (1912) di Louis Pergaud per il francese, mentre per l'inglese la scelta è ricaduta su *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, *Little Women* (1868) di Louisa May Alcott, *Anne of Green Gables* (1908) di Lucy Maud Montgomery e *The Secret Garden* (1911) di Frances Hodgson Burnett. Tale composizione, con quattro testi per ogni lingua, cui si aggiungono le rispettive traduzioni verso l'italiano, offre la possibilità di condurre un'analisi attenta

e puntuale, assicurando allo stesso tempo una certa omogeneità, anche temporale, che rende la raccolta effettivamente comparabile.

Da un punto di vista metodologico, la selezione dei testi da includere è stata operata sulla base dell'approfondimento del concetto di classico e con l'ausilio di alcuni strumenti come le bibliografie consigliate. In particolare, si sono rivelati estremamente utili il sito Ricochet-jeunes.org[1] e Liberweb[2], nonché l'opera *Touchstones* a cura di Perry Nodelman ed edita dalla Children's Literature Association, che, seppur leggermente datata, costituisce comunque un punto di riferimento in materia. Il sito francese Ricochet-jeunes, oltre a permettere ricerche per temi, riporta infatti anche una specifica sezione "Les classiques"[3] in cui sono repertoriati i maggiori classici internazionali della letteratura per l'infanzia. Il sito Liberweb della rivista *LiBeR* mette invece a disposizione la bibliografia "Almeno questi"[4], prodotta dal "Centro Regionale di Servizi per le Biblioteche per Ragazzi", promosso dalla Regione Toscana e dal comune di Campi Bisenzio. Giunta alla decima edizione, aggiornata a marzo 2017, la bibliografia contiene anche una sezione dedicata ai classici[5] riservata a quei testi pubblicati prima del 1945 "che sono stati riconosciuti dal giudizio della critica e dal favore del pubblico come opere destinate a venir lette con piacere e profitto da più generazioni" (LiBeRweb 2013: online)[6]. L'opera in tre volumi curata da Nodelman, infine, è una raccolta di saggi critici sui sessantatré testi selezionati dal comitato appositamente istituito dalla Children's Literature Association nel 1980 – il "ChLA Canon Committee" – per elaborare un canone della letteratura per l'infanzia. Sebbene non esente da critiche, in particolare in merito alla rappresentatività dei testi proposti (cfr. Capitolo 1 § 1.2.2; cfr. Lundin 2004; Beckett e Nikolajeva 2006 ad esempio) – critica che del resto si può estendere a qualsiasi selezione di questo tipo – il testo ha comunque il pregio di non limitarsi a essere una semplice lista "compilativa", ma di fornire anche un primo riscontro critico che giustifichi la selezione del testo[7]. Tali strumenti si sono dunque rivelati estremamente utili nel guidare la

[1] http://www.ricochet-jeunes.org/sommaire.
[2] http://www.liberweb.it/.
[3] http://www.ricochet-jeunes.org/les-classiques.
[4] http://www.liberweb.it/CMpro-v-p-337.html.
[5] http://www.liberweb.it/upload/cmp/Biblioteche/pdf/bibliografia_2017_06.pdf.
[6] Sebbene la bibliografia sia giunta alla decima edizione (marzo 2017), nella costruzione del *corpus* è stata utilizzata la settima edizione (marzo 2013), vale a dire la versione disponibile al momento della sua creazione (http://www.liberweb.it/upload/cmp/Biblioteche/pdf/bibliografia_2013_06.pdf).
[7] Come già sottolineato nel primo capitolo (§ 1.2.2), la validità e la riuscita del modello proposto dall'opera curata da Nodelman è testimoniata, ad esempio, dal fatto che Sandra Beckett e Maria Nikolajeva, pur evidenziandone e criticandone alcuni limiti, nel loro *Beyond Babar. The European Tradition in Children's*

selezione, in quanto costituiscono una prima bussola per orientarsi e fanno riferimento a testi in qualche modo "canonizzati" da parte di quelle istituzioni che si fanno carico di tale operazione (cfr. Lundin 2004).

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

La parte quantitativamente più consistente del *corpus* di analisi, tuttavia, non è costituita dai testi di partenza ma dalle traduzioni italiane pubblicate a partire dagli anni Trenta del Novecento fino a oggi. La selezione delle traduzioni è stata effettuata sulla base di specifici criteri che verranno illustrati più nel dettaglio nelle pagine che seguono. Al fine di completare l'inquadramento generale del *corpus*, vorremmo soffermarci già in questa sede sulla scelta del periodo 1930-2013 come arco temporale di riferimento della ricerca. Se il 2013, come facilmente intuibile, si è imposto come limite temporale per esigenze di natura pratica e organizzativa, legate allo svolgimento della ricerca, diverso è il caso del 1930. La scelta è stata infatti dettata principalmente dalla volontà di creare una cornice, anche temporale, abbastanza ampia, all'interno della quale condurre uno studio diacronico dei rapporti tra traduzione letteraria per l'infanzia e prospettive di genere, e verificare, in particolare, l'esistenza di una possibile evoluzione nella traduzione dei classici per ragazzi/e da un punto di vista di genere. L'evoluzione che si voleva rintracciare attraverso la ricerca interessava non solo le strategie e le scelte linguistiche, testuali e paratestuali attraverso cui si concretizza questo rapporto tra genere e traduzione, ma anche aspetti extra-testuali come il genere di chi traduce e la presenza di traduttori e traduttrici all'interno del complesso universo dei classici per l'infanzia e della loro traduzione. Partendo dalla consapevolezza che nella seconda metà del Novecento, e in modo più marcato a partire dagli anni Sessanta e Settanta, le società occidentali sono state attraversate da profondi cambiamenti sociali, culturali, ideologici e politici, prodotti di una fase di attivismo e di una serie di movimenti (operaio, studentesco, di liberazione delle donne, ecc.), è lecito supporre che tali trasformazioni abbiano influito in qualche misura anche sulla produzione culturale, editoriale e letteraria. Alla luce di tali considerazioni, volendo avere uno sguardo più ampio sulla traduzione dei classici per

---

Literature riprendono tale struttura, nonché i criteri di selezione: "excellence, importance, distinctiveness, and popularity" (Beckett 2006: ix).

l'infanzia e sui rapporti tra genere e traduzione, si è scelto di spostare indietro il limite temporale, per cercare di comprendere in maniera più approfondita le dinamiche che si sono prodotte, quali cambiamenti si siano verificati e come. Anticipare il limite temporale rispetto ai fenomeni socioculturali a cui si accennava in precedenza permette infatti di avere un termine di paragone con cui confrontare i dati e di acquisire, di conseguenza, una maggiore consapevolezza analitica. La scelta di far partire l'analisi dal 1930 è stata compiuta nella consapevolezza del fatto che in Italia, negli anni Trenta, la censura inizia a essere applicata al mondo editoriale in modo sistematico. Consci di questo, si è deciso di considerare questo periodo proprio per l'interesse a guardare l'evoluzione in diacronia, anche in relazione a contesti specifici.

3.2 Il database e l'analisi quantitativa

Conclusa la fase di selezione dei testi originali per la costruzione del *corpus*, si è passati alla realizzazione di un database che raccolga le relative traduzioni pubblicate in Italia a partire dagli anni Trenta del Novecento ai giorni nostri. La mappatura delle traduzioni così effettuata risponde a una pluralità di intenti, in primo luogo la possibilità di operare una selezione accurata e mirata delle versioni italiane da sottoporre ad analisi testuale, prendendo in considerazione una molteplicità di fattori tra cui sicuramente il traduttore-trice e l'edizione, ma anche elementi maggiormente legati a questioni di rappresentatività e comparabilità del *corpus*, a partire dalla dimensione diacronica che si pone come imprescindibile, fondamentale nella ricerca. L'analisi quantitativa dei dati condotta sul database permette altresì di tracciare un quadro generale dell'evoluzione della pratica traduttiva nella letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere, pur con i limiti strutturali e metodologici che tanto il database quanto la sua costruzione presentano. I risultati dell'analisi che verranno illustrati non aspirano in nessun modo a fornire un'analisi e un'interpretazione esaustive del fenomeno, cercano invece di dare una lettura – parziale – delle tendenze in atto per quanto riguarda i testi selezionati. I dati raccolti nel database sono stati esaminati innanzitutto da un punto di vista di genere, utilizzando in particolare il genere di chi traduce come parametro di riferimento. Al fine di fornire una maggiore validità a quanto emerso dall'elaborazione dei dati, sui risultati ottenuti sono stati inoltre condotti alcuni test statistici (*chi-quadro* ed *effect size*, nello specifico), che verranno illustrati in dettaglio al momento di presentare l'analisi quantitativa. Successivamente sono state elaborate anche una serie di considerazioni secondarie rispetto agli obiettivi primari della ricerca, ma che aprono in ogni caso prospettive

interessanti nello studio della materia (ad esempio le collane di pubblicazione di tali testi o l'apparato paratestuale che li accompagna).

In questa sede verranno quindi illustrate le riflessioni metodologiche alla base della costruzione del database e dell'analisi quantitativa condotta, nonché i risultati di tale operazione. Il lavoro di analisi svolto sul database si inserisce infatti nel più ampio quadro di costruzione del *corpus* di analisi testuale e rappresenta pertanto la necessaria e indispensabile premessa per la successiva selezione delle traduzioni che costituiscono materialmente il *corpus* oggetto di studio e indagine, assieme ai testi di partenza.

3.2.1 Le fonti

La fase di raccolta delle traduzioni e di sistematizzazione dei dati confluiti nel database ha fatto seguito alla parte più speculativa di approfondimento teorico e selezione dei classici secondo le modalità illustrate in precedenza.

La mappatura delle traduzioni per i testi scelti è stata condotta a partire dall'Opac SBN nazionale[8], utilizzando gli strumenti di ricerca avanzata per poter suddividere già in questa fase le varie traduzioni e le diverse edizioni di ciascun testo in base al periodo di pubblicazione. Lo studio si inserisce infatti in una prospettiva diacronica che ha richiesto l'individuazione di un arco temporale di riferimento, successivamente suddiviso in intervalli. Nello specifico, si è scelto di considerare le traduzioni pubblicate in Italia a partire dagli anni Trenta del Novecento fino ai giorni nostri, suddividendo poi tale periodo in intervalli di venti anni circa, compatibilmente con la disponibilità di traduzioni per questa ripartizione "ideale". Si è ritenuto infatti tale periodo il più interessante e prolifico per uno studio diacronico, mentre la suddivisione in periodi di venti anni offre la possibilità di lavorare su intervalli non troppo ampi, ma al tempo stesso significativi. Tale articolazione dovrebbe inoltre permettere di evidenziare quali cambiamenti si siano prodotti da un punto di vista di genere.

Per ogni testo la ricerca è stata quindi ripetuta per i ventenni 1930-1950; 1951-1970; 1971-1990 e 1991-2013[9]. Per maggiore completezza, in questa fase si è scelto di riportare anche le traduzioni e le edizioni antecedenti al periodo di riferimento della

[8] http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp.

[9] Per ragioni legate alle esigenze della ricerca, i dati raccolti nel database fanno riferimento alle traduzioni pubblicate, e accessibili tramite l'Opac SBN, fino al mese di agosto 2013, momento in cui è stata effettuata la mappatura. È quindi altamente probabile che nei mesi successivi vi sia stata un'ulteriore (ri)pubblicazione di (ri)traduzioni soprattutto alla luce del contesto editoriale attuale. In un periodo di crisi, anche economica, il classico sembra essere una strada sempre più percorsa e un'opzione sempre più vantaggiosa, in quanto comporta un numero minore di rischi per l'editore rispetto a un nuovo titolo ed è in grado di assicurare al contempo buone vendite (cfr. Capitolo 1).

ricerca, anche se non saranno oggetto di analisi, in quanto si è ritenuto che potessero comunque essere utili per elaborare un quadro più generale sull'evoluzione diacronica delle traduzioni e sulla "fortuna" editoriale dei testi. Tale operazione ha inoltre confermato la scelta iniziale di analizzare le traduzioni a partire dagli anni Trenta, in quanto, eccetto alcuni casi circoscritti (ad esempio *Senza Famiglia*), le traduzioni pubblicate prima di tale data sono limitate se non del tutto inesistenti.

Come si avrà modo di sottolineare al momento di illustrare l'organizzazione dei dati all'interno del database, quel che è emerso già in questa fase preliminare di raccolta è l'incompletezza delle informazioni, poiché la presenza o meno di determinati dati dipende dal lavoro svolto dal catalogatore-trice, senza dimenticare tuttavia che le norme catalografiche stesse hanno subito modifiche nel tempo. A questa difficoltà si aggiunge poi la grande varietà e variabilità terminologica che si riscontra non solo nella catalogazione – e che potrebbe essere ancora una volta frutto dei cambiamenti prodottisi negli anni –, ma anche a livello editoriale, da parte delle stesse case editrici, per indicare le operazioni compiute sui testi. La mancanza o incompletezza delle informazioni unita alla variabilità nella terminologia e nelle informazioni catalografiche disponibili richiedono molta attenzione nella formulazione delle valutazioni, costituendo in effetti un limite che potremmo definire strutturale del database, legato alle modalità con cui è stato costruito e agli strumenti bibliografici utilizzati. Il riconoscimento dei limiti del database appena descritti e delle conseguenti difficoltà, nonché della parzialità dei risultati si profila dunque come una premessa metodologica necessaria per poter analizzare i dati e utilizzarli nella ricerca.

3.2.2 L'organizzazione dei dati (bibliografici)

Per poter organizzare le informazioni e sistematizzare i dati, ogni record ottenuto dalla ricerca condotta sull'Opac SBN nazionale è stato riportato in un foglio Excel così strutturato:

Traduzioni italiane [*Titolo*],[Autore] - Ricerca SBN Opac [periodo di riferimento, es.1930-1950]												
ID	**Autore**	**Titolo**	**Trad. di**	**Curatela**	**Illustr. di**	**Luogo**	**Casa editrice**	**Anno**	**Collana**	**Edizione**	**Pag.**	**Apparato paratestuale**

Al fine di rendere più semplice l'individuazione dei testi all'interno del database e di evitare confusione tra gli stessi, a ciascuno è stato quindi assegnato un codice

identificativo ("ID"), composto da tre lettere che identificano il testo (PEL, GUE, FAM, FAD, PIC, ALI, GIA e ANN) seguite da tre numeri che indicano la numerazione progressiva dei testi. Sono poi stati riportati i dati relativi a "Autore", "Titolo" (così come indicato nei record SBN ottenuti dalla ricerca), "Traduzione di", "Curatela", "Illustrazione di", "Luogo" di pubblicazione, "Casa editrice", "Anno" di pubblicazione, "Collana", "Edizione", "numero di pagine" ed eventuali informazioni relative all'"Apparato paratestuale"[10].

Al momento della raccolta dei dati e della loro sistematizzazione, ci si è trovati di fronte a un'incompletezza delle informazioni disponibili, con molti casi di dati mancanti, a partire proprio dal traduttore-trice. Sono infatti numerosissimi i casi in cui non viene segnalato chi ha realizzato la traduzione, circostanza che non si riscontra solo per i testi pubblicati in passato, ma che è altrettanto vera per le edizioni più recenti. Dal momento che si tratta di un'informazione fondamentale per il progetto di ricerca, si è deciso di ovviare, parzialmente, al problema, aggiungendo la colonna "Curatela" originariamente non prevista. La scelta è stata dettata innanzitutto da una motivazione pratica, in quanto era possibile incontrare "a cura di" nei titoli o nei record, ma anche dall'ipotesi che spesso, quando non segnalato diversamente, traduttore-trice e curatore-trice tendano a coincidere. In questi casi nella colonna "Trad. di" è stato esplicitamente indicato "traduttore non segnalato", per distinguerli dai casi in cui non è stato possibile ottenere l'informazione e la cella rimane, di conseguenza, vuota. Una situazione analoga di mancanza di informazioni si è verificata per quanto riguarda i dati relativi alle edizioni: i casi in cui viene riportato il numero di edizione (prima, seconda, terza, ecc.) o di ristampa, o ancora il tipo di edizione (integrale, abbreviata, adattamento, ecc.) sono limitati sul totale delle entrate che costituiscono il database e tendono a essere più frequenti nei risultati più recenti, sebbene una generalizzazione non sia possibile, anche a causa delle variazioni che si registrano tra un testo e l'altro. Migliore appare invece la situazione per quanto riguarda la voce "Collana" ("collezione" nella terminologia SBN), per quanto anche in questo caso si rilevi un'oscillazione tra i vari periodi e a seconda dei testi. Paradossalmente, quindi, è proprio in merito all'indicazione di chi ha realizzato la

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

traduzione che si sono registrate le maggiori lacune informative, come l'analisi quantitativa ha confermato.

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

Al termine di questa fase, è emerso come il numero di edizioni per le quali non si possedevano informazioni in merito al genere di chi ha tradotto il testo rappresentassero una porzione consistente del database e di fatto la loro presenza e frequenza rischiasse di invalidare l'analisi condotta. Si è deciso quindi di procedere a un recupero dei dati mancanti attraverso due modalità principali. Una prima opzione è stata la consultazione dei testi, vale a dire verificare materialmente che il nome del traduttore-trice fosse riportato o meno all'interno del volume, non solo sul frontespizio, ma anche in altri spazi liminari talvolta non considerati nel processo di catalogazione[11]. Una seconda via, che si è rivelata molto proficua ed efficace, soprattutto in termini di dispendio di tempo, è stata la ricerca in rete tramite il MAI MetaOPAC Azalai Italiano[12], grazie al quale è possibile accedere a cataloghi non presenti nell'Opac SBN e all'interno dei quali talvolta i record riportavano l'indicazione del traduttore-trice. A margine di queste due modalità principali è stata utilizzata, soprattutto per i testi pubblicati più di recente, anche una semplice ricerca online, controllando e consultando i cataloghi delle case editrici e i siti delle varie

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

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

librerie online. Conclusa l'operazione di recupero dei dati mancanti in relazione al genere del traduttore-trice, le entrate per le quali non è stato possibile ottenere le informazioni (copie smarrite, pagine o frontespizi mancanti, nuove rilegature delle copie danneggiate, impossibilità di recarsi presso le biblioteche e/o mancata risposta da parte delle stesse) sono scese a 20, numero che rappresenta, come si avrà modo di illustrare più avanti, appena l'1,76% del totale (1.136 entrate)[13].

Il lavoro di mappatura delle traduzioni di *Piccole donne* si è rivelato più complesso, problematico e impegnativo degli altri, non solo per la mole di risultati ottenuti, decisamente maggiori rispetto a tutti gli altri, ma anche per una questione tecnica legata alle edizioni del testo. Nel 1880 infatti il romanzo e il suo seguito, *Good Wives*, usciti rispettivamente nel 1868 e nel 1869, furono pubblicati negli Stati Uniti in un unico volume, mentre in Italia, come in altri paesi europei, fin dalle prime traduzioni risalenti al 1908 il testo continuò, e continua ancora oggi, a essere edito quasi esclusivamente suddiviso in due parti: *Piccole donne* e *Piccole donne crescono*. Al momento di raccogliere i dati, questa circostanza, unita alla grande variabilità che si incontra nella catalogazione all'interno dell'Opac SBN, ha generato una serie di problematiche. Inizialmente si era deciso di mantenere tutte le entrate in cui il titolo *Piccole donne* o *Piccole donne crescono* venisse indicato come traduzione di o come titolo uniforme[14] per *Little Women* o *Little Women and Good Wives*. Di fronte alla grande quantità di dati, tuttavia, si è deciso successivamente di procedere in modo diverso. Valutando anche il dispendio di tempo che la fase di controllo avrebbe richiesto, è stato ritenuto che la quantità di dati comunque disponibile permettesse di svolgere un'analisi valida, coerente e plausibile, e sono state pertanto mantenute solo le edizioni il cui titolo è *Piccole donne*, scartando quindi le entrate *Piccole donne crescono* che restavano ambigue.

In questa fase di raccolta dei dati si è potuto osservare anche come, soprattutto nel caso di *Alice* e *Piccole donne*, testi per i quali la quantità di risultati di questo tipo era molto elevata, alla semplice traduzione si accompagnino anche altre e varie attività editoriali connesse, dall'adattamento per gli albi illustrati alla riscrittura[15], che non

[13] All'interno del database, i nomi dei traduttori e delle traduttrici recuperati secondo le varie modalità descritte sono riportati in rosso, per distinguerli dai dati originariamente raccolti tramite l'Opac SBN, mentre le celle relative ai dati mancanti sono evidenziate in giallo.

[14] Come si può leggere nel "Glossario" messo a disposizione dal Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/glossario.jsp), per "Titolo uniforme" si intende il "titolo adottato dai catalogatori per raggruppare pubblicazioni contenenti la stessa opera in lingue ed edizioni diverse" (Opac SBN – Help online: 2011).

[15] Come si avrà modo di illustrare più dettagliatamente in seguito, dopo un approfondimento teorico del concetto di adattamento, il metro di giudizio utilizzato in questi casi è stato l'incrocio dei dati "Pag.", "Casa

possono pertanto essere qualificate come traduzioni in senso stretto e sono state riportate separatamente, in una tabella dedicata, in quanto potrebbero essere utili nelle considerazioni sullo *status* di classico di tali testi[16]. È bene sottolineare come in questo caso siano stati comunque presi in considerazione solo adattamenti e riscritture che costituiscono un prodotto editoriale, e non adattamenti cinematografici o televisivi (principalmente cartoni animati), che pure potrebbero costituire un ulteriore filone di analisi e indagine.

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

3.2.3 L'analisi dei dati: alcune considerazioni metodologiche

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

---

editrice" ed eventualmente "Collana". Un basso numero di pagine ci ha fatto ritenere che sul testo fosse stata compiuta un'operazione testuale diversa dalla traduzione. Analogamente, la pubblicazione in una collana destinata a una fascia d'età prescolare ha portato all'esclusione del volume dal calcolo delle traduzioni.

[16]Cfr. O'Sullivan (2005), che individua nell'adattamento dei testi anche per altri media (e nel successo "popolare" che la presenza di tali adattamenti contribuisce a determinare) uno dei parametri per la definizione di classico, un fattore decisivo per la classificazione di un testo come classico all'interno della letteratura per l'infanzia (cfr. Capitolo 1 § 1.2).

database descritti precedentemente e dovuti alla variabilità e all'incompletezza delle informazioni catalografiche disponibili, è stato considerato il numero di traduzioni realizzate da uomini e donne sul totale del database, quindi per ciascuna lingua (inglese e francese). La stessa operazione è stata poi ripetuta per i singoli ventenni, in modo da mettere in luce eventuali variazioni diacroniche e indagare l'evoluzione delle traduzioni in base al genere. È stato calcolato di conseguenza il numero di traduttori rispetto a quello di traduttrici per ogni periodo di riferimento, dapprima per il totale del database e in seguito per ciascuna lingua. Infine, il genere di chi traduce è stato considerato in rapporto al genere dell'autore o autrice e dei personaggi principali, al fine di verificare se sia possibile ipotizzare una qualche relazione tra loro. Tale operazione, in particolare, è stata condotta nella consapevolezza dell'estrema semplificazione messa in atto, dal momento che i fattori che entrano in gioco, soprattutto a livello editoriale, nell'intero processo traduttivo sono molteplici, a maggior ragione nel caso dei classici, la cui complessità è dettata anche dal doppio destinatario adulto-bambino.

Il lavoro di analisi quantitativa dei dati e la dimensione diacronica che si vuole privilegiare nella realizzazione della stessa forniscono un quadro dell'evoluzione della pratica traduttiva nella letteratura per l'infanzia da una prospettiva di genere; mettono cioè in evidenza come il genere entri in relazione con la traduzione letteraria per l'infanzia; se, come e quando le donne abbiano fatto il loro ingresso in questo ambito o se invece siano state da sempre il "genere privilegiato" in questo tipo di traduzione[17]; se la lingua o il singolo testo di partenza (per autore, contenuti, tipologia testuale, ecc.) influenzino le scelte editoriali producendo in qualche modo una loro "ripetibilità". Le considerazioni su genere e traduzione letteraria per l'infanzia sono state elaborate a partire dall'analisi quantitativa condotta, nella consapevolezza che i classici costituiscono una categoria specifica all'interno della produzione per l'infanzia e che le edizioni destinate al pubblico più giovane coesistono con versioni rivolte a lettrici e lettori adulti. È quindi possibile, e verosimile, che quanto emerso in relazione alla traduzione dei classici da una prospettiva di genere possa non essere applicabile ad altre tipologie testuali, dal momento

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

che in sede di analisi non è stata operata una distinzione in base alla casa editrice (per l'infanzia o per adulti). Del resto, proprio in ragione della natura peculiare di questi testi, è possibile che il lettore e la lettrice più giovani vengano in contatto con i classici anche in edizioni destinate al pubblico adulto, quindi non concepite esplicitamente per un destinatario bambino.

Altre interessanti prospettive di analisi emerse lavorando sul database riguardano ad esempio i traduttori e le traduttrici inseriti e considerati all'interno del più ampio contesto e panorama della letteratura per l'infanzia, vale a dire se ci sono traduttori o traduttrici che si sono imposti come figure di rilievo, nell'ambito della traduzione e dell'editoria per l'infanzia più in generale. Analogamente, le collane all'interno delle quali i testi sono stati pubblicati costituiscono uno stimolante oggetto di studio. In particolare, appare interessante considerare quante volte il termine "classico" e più in generale una terminologia connessa all'alto valore estetico e letterario dei testi vengano utilizzati nei titoli delle collane, proprio in virtù dello *status* di classici di tali testi. Sempre in rapporto al concetto e allo *status* di classico per l'infanzia, un'ulteriore prospettiva di indagine è rappresentata dalla ritraduzione come pratica traduttiva ed editoriale, che consente di mettere in luce il legame che esiste tra ritraduzione e classico. I dati raccolti all'interno del database rendono inoltre possibile un'analisi non solo qualitativa ma anche quantitativa della terminologia utilizzata, della sua varietà, e della variabilità delle definizioni. Infine, pur tenendo conto delle probabili variazioni nella catalogazione prodottesi nel corso degli anni, sarà possibile un primo studio dell'evoluzione dell'apparato paratestuale e delle sue trasformazioni da un punto di vista diacronico, nello specifico se e come sia aumentato dagli anni Trenta a oggi.

Nella fase di analisi sono emerse molteplici difficoltà, legate principalmente all'incompletezza o alla mancanza dei dati e alla variabilità terminologica, come già sottolineato a più riprese. Tali difficoltà rendono necessario e indispensabile compiere scelte metodologiche motivate e valide, non solo per poter ovviare alle difficoltà emerse, ma anche per circoscrivere eventuali problemi che potrebbero invalidare i risultati dell'analisi, rimanendo consapevoli dei limiti strutturali e metodologici indicati precedentemente che gravano sul database. Prima di illustrare nel dettaglio i risultati dell'analisi, si procederà quindi ora a una panoramica delle principali difficoltà emerse e della metodologia adottata.

Dal momento che il genere di chi traduce costituisce il parametro principale di analisi, per il calcolo delle traduzioni in rapporto al genere, è stato preso in considerazione

il solo nome del traduttore o della traduttrice, tralasciando per il momento altri parametri, vale a dire eventuali variazioni nella casa editrice, nell'edizione (nuova edizione, ristampa, edizione riveduta e corretta, ecc.), nella collana, la possibile aggiunta di una nuova introduzione, ecc. Il calcolo è stato quindi effettuato per le categorie traduzione maschile (Trad M) e traduzione femminile (Trad F), nonché curatore (Cur M) e curatrice (Cur F), sulla scorta delle motivazioni in base alle quali era stato introdotto il campo "Curatela" in fase di realizzazione del database, ben consapevoli che la coincidenza tra traduttore-trice e curatore-trice sia una tendenza, non una certezza, come già sottolineato. Al momento dell'elaborazione dei dati, a fini puramente statistici, traduzione e curatela sono state pertanto equiparate: nei casi in cui era indicato solo il curatore o la curatrice il dato è stato utilizzato per colmare la lacuna informativa; nei casi in cui vi era corrispondenza tra traduzione e curatela il conteggio non ha posto alcun problema; infine, nei casi in cui il traduttore o la traduttrice non corrispondevano al curatore o curatrice si è scelto, naturalmente, di far prevalere l'informazione traduttologica, in quanto è lecito supporre che in questi casi la curatela abbia riguardato prevalentemente un lavoro a livello editoriale, di edizione del testo e cura dell'eventuale apparato paratestuale presente. Alle categorie indicate sopra è stata inoltre aggiunta la categoria traduzione non assegnata (Trad NA) con cui sono state indicate tutte le entrate per le quali, dopo verifica del dato mancante, il nome del traduttore-trice non è effettivamente riportato all'interno del volume. L'introduzione della categoria "Trad NA" è legata non solo alla volontà di avere risultati quanto più possibile vicini al dato reale, ma anche al desiderio di rendere conto di una realtà editoriale, quella dell'assenza del nome di chi ha tradotto il testo dalle pagine del volume, che di fatto esiste e apre a una serie di considerazioni che verranno approfondite con il procedere dell'analisi. In questi casi, del resto, non ci si trova di fronte a un dato mancante, ma a una mancanza di informatività del dato rispetto ai parametri indagati (il genere di chi traduce), ed effettivamente anche l'assenza del nome del traduttore-trice è significativa e rilevante nel più ampio quadro di analisi diacronica dell'evoluzione della pratica traduttiva. Sempre ai fini del calcolo delle traduzioni in base al genere, è stata infine introdotta la categoria "(genere) indeciso", creata vista la varietà e la variabilità dei casi che non rientravano nelle categorie precedentemente individuate per il conteggio (Trad M, Trad F, Trad NA, Cur M e Cur F). Si è ritenuto infatti che conteggiare separatamente ogni eccezione avrebbe comportato un'inutile moltiplicazione dei dati; pertanto è sembrato metodologicamente più valido, corretto e coerente riunire le varie eccezioni in un'unica categoria e illustrare eventualmente i singoli casi durante

l'analisi dei risultati. Rientrano in questa categoria ad esempio le traduzioni a opera di più di un traduttore e/o traduttrice, le traduzioni più revisione, l'uso di pseudonimi, i casi in cui il nome di battesimo di chi traduce non è specificato o non è stato possibile individuarlo con successive ricerche (internet; Opac SBN; catalogo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – BNCF; altri cataloghi, ad esempio Metaopac Azalai; ecc.).

Un caso particolare per il quale vale la pena approfondire la metodologia adottata è quello in cui viene riportato il nome di più di un traduttore o traduttrice, situazione in cui si è proceduto in maniera diversa a seconda delle singole occorrenze. Se si avevano due traduttori-trici dello stesso genere, è stato conteggiato come "Trad M" o "Trad F", a seconda del genere, ritenendo che fosse ininfluente a livello puramente statistico. Quando ci si è trovati ad avere più di un traduttore-trice ma di genere diverso, la traduzione è stata assegnata alla categoria "indeciso", come precedentemente indicato. Analogamente, sono stati assegnati alla categoria "indeciso" i casi in cui era specificato tanto il nome di chi aveva realizzato la traduzione quanto quello di chi si era occupato della revisione. Un'altra eccezione è rappresentata dalle raccolte di più testi o dai volumi collettivi, in cui non solo si hanno più traduttori-trici, ma anche più testi, e salvo esplicite indicazioni contrarie non è possibile, a questo stadio della ricerca, stabilire chi abbia tradotto cosa. Occorre infatti ricordare che si sta lavorando a livello di dati Opac e che non sono stati consultati materialmente i testi, dai quali invece è possibile risalire quasi sempre con certezza a chi ha realizzato la traduzione. Anche in questo caso il genere ha costituito il discrimine fondamentale, poiché quando il genere dei traduttori-trici era lo stesso (v. *Pel di Carota* ad esempio), la traduzione è stata assegnata alle categorie "Trad M" o "Trad F", a seconda dei casi, in quanto a livello statistico è indifferente. Quando il genere era diverso è stato invece classificato come "indeciso". I volumi con più romanzi e le raccolte sono quindi state incluse nel conteggio, in quanto si è ritenuto che l'apparato paratestuale che spesso accompagna questi testi potrebbe essere estremamente interessante in un altro momento della ricerca, a ulteriore conferma della grande quantità di eccezioni e dell'elevata variabilità che caratterizzano il database. Assimilabile è anche il caso in cui uno stesso traduttore-trice viene indicato come unico autore della traduzione in alcune edizioni, e insieme a uno o più traduttori-trici per altre. A prescindere dal fatto che la traduzione del testo di riferimento si inserisca o meno in un volume collettivo o in una raccolta, le due entrate andranno tenute distinte perché dal record SBN e dalle informazioni disponibili, fatta eccezione per i pochi casi in cui per le raccolte viene

specificato il traduttore-trice di ogni testo[18], non è possibile stabilire chi abbia tradotto un testo o l'altro, se si tratti di una traduzione collaborativa, di una traduzione più revisione, ecc. Per quanto attiene al conteggio di tali casi, si è proceduto a seconda della casistica cui ci si trovava di fronte, ricorrendo al genere come fattore discriminante per la classificazione con un procedimento analogo a quello utilizzato in altre circostanze, assegnando cioè il genere quando vi era una corrispondenza e ricorrendo invece alla categoria "indeciso" quando non vi era coincidenza.

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

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

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

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

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

3.2.3.1 Traduzione e adattamento: il caso della letteratura per l'infanzia

La letteratura per l'infanzia e la sua traduzione costituiscono infatti uno degli ambiti privilegiati dell'adattamento (Gambier 1992; Nières-Chevrel 2009) e al suo interno è pertanto frequente imbattersi in opere adattate, tanto intralinguisticamente quanto interlinguisticamente, nonché trovarsi di fronte a testi che potremmo definire "ibridi" e per i quali la classificazione, al di là delle definizioni editoriali proposte[19], si fa complessa, ambigua, sfuggevole, precaria[20]. Partendo dall'assunto che ogni traduzione sia in qualche

[19] Anche sulla base delle occorrenze riscontrate nel database, le case editrici utilizzano espressioni come "adattamento", "riduzione", "adattamento e riduzione", "versione", "libera versione", "libera traduzione", "da…". Per un approfondimento della terminologia si rimanda all'analisi specifica condotta (§ 3.2.9).

[20] Cfr. Amorim (2003). Analizzando tre versioni in portoghese brasiliano di *Alice in Wonderland* di Carroll, Amorim mette in evidenza "differences, intercrossings and approximations between the two concepts in the field of literary translation" (193-194), sottolineando l'importanza di contestualizzare le due pratiche

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

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

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

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

(traduzione e adattamento) e dimostrando come "conflicts and contradictions are inscribed in the heterogeneous space of these works, and would only be thought of as being coherent and homogeneous when encircled by discursive instances that confer contours and acceptability on translational practices" (Amorim 2003: 206-207). Amorim mette inoltre in luce come nella pratica traduttiva le operazioni testuali siano molto più fluide rispetto alla dicotomica e rigida distinzione tra traduzione e adattamento e come nella realizzazione testuale si possano dunque incontrare scelte linguistiche e non che contrastano, talvolta apertamente, con le definizioni fornite a livello editoriale.

Nières-Chevrel (2009) propone dunque una definizione di adattamento che identifica non solo una pratica di riscrittura più diffusa, che va a incidere sul testo più a livello "globale" che "locale", per adottare la terminologia utilizzata da Bastin (2009), ma anche un chiaro intervento "ideologico", a monte, da parte della casa editrice o del traduttore. L'adattamento così concepito non ignora tuttavia le operazioni puntualmente compiute nel processo traduttivo più in generale, interventi talvolta legati a specifiche necessità culturali, talvolta a operazioni di natura più marcatamente ideologica (Nières-Chevrel 2009: 193-194). La posizione di Nières-Chevrel è stata quindi fatta nostra e ha guidato le complesse scelte che ci si è trovati a compiere, come si avrà modo di illustrare, anche di fronte alla confusione che impera nel mercato editoriale.

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

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

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

> les éditeurs ne cherchent pas à vendre une œuvre célèbre – c'est le cadet de leurs soucis –, mais un titre célèbre, car c'est le titre qui fait vendre. […] Il faudrait même être plus précis et dire que les éditeurs ne vendent pas un titre célèbre, mais la célébrité d'un titre. Ils vendent

> de la réputation ("C'est connu ; ça doit être bien"), tout en sachant qu'ils abusent leurs acheteurs. Les jeunes lecteurs seront fondés à croire qu'ils ont lu *Les Malheurs de Sophie*, *Les Aventures de Pinocchio*, *L'Île au trésor*. Mais les *Malheurs de Sophie*, les *Aventures de Pinocchio*, les *Île au trésor* tels que les éditeurs les font récrire n'auraient jamais connu le moindre petit commencement de réputation. Il y a *tromperie* sur la marchandise. (2009: 206, corsivo mio)

Ci si trova così davanti a peculiarità, o meglio anomalie, come quegli esempi in cui il termine "traduzione" viene utilizzato per indicare un processo di adattamento. È il caso della "traduzione" di *Alice nel paese delle meraviglie* a cura di Rossella Franceschini con le illustrazioni di Richard Johnson (Edicart, 2011), testo per il quale nel record SBN si parla di "traduzione", ma la cui natura (18 pagine illustrate, volume pop-up con chip) porta a interrogarsi sulla validità della definizione, a meno che non si tratti di una traduzione di un adattamento realizzato in un'altra lingua, circostanza che avrebbe comunque richiesto di essere chiaramente segnalata. Proprio perché si tratta di un volume animato con chip sonoro, si è ritenuto che costituisse un prodotto editoriale diverso, ed è stato pertanto eliminato dal conteggio delle traduzioni. Il lavoro compiuto per determinare quali testi includere o invece escludere nel calcolo delle traduzioni ha fatto emergere la problematicità della scelta e la centralità e la crucialità di determinati fattori nel distinguere tra traduzione e adattamento, a partire dal numero di pagine dell'opera. Immaginando che tra traduzione e adattamento non vi sia una netta cesura, ma una sorta di *continuum* in cui il confine tra le due si fa sfumato, e le zone di contatto e contaminazione si moltiplicano, non sempre è stato semplice stabilire se il numero di pagine facesse rientrare il testo in questione all'interno della traduzione-adattamento e quindi si potesse ancora parlare a tutti gli effetti di traduzione, o invece lo facesse scivolare all'interno di un altro prodotto editoriale più tendente all'adattamento-riduzione e quindi lo indirizzasse maggiormente verso un'operazione e un prodotto più simili alla riscrittura. Occorre inoltre ricordare che il numero di pagine di un testo dipende anche da aspetti materiali legati al libro come oggetto (impaginazione, formato, carattere, ecc.). Il numero di pagine può quindi mutare considerevolmente in base a questi fattori di natura più strettamente grafica e tipografica, che vanno tenuti in considerazione. L'adattamento e la riduzione come concetti e pratiche editoriali si sono quindi rivelati problematici, in quanto occorre un approfondimento, anche teorico, per capire quando e quanto siano traduzione, e quando e quanto siano invece riscrittura. Quando cioè per riduzione si intende la "semplice" eliminazione di passaggi testuali mantenendo una traduzione in senso stretto rispetto a quanto viene preservato, e quando invece la semplificazione nella trama e nella narrazione si accompagna a una vera e propria attività di riscrittura. Tale

operazione di verifica naturalmente può essere compiuta solo attraverso l'analisi testuale, sia questa più o meno approfondita, più o meno sommaria.

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

Infine è interessante notare il caso delle "traduzioni e riduzioni" o delle "traduzioni e adattamento" e ancora delle "traduzioni, adattamenti e riduzioni". Quando l'autore delle diverse operazioni testuali ed editoriali indicate non era la stessa persona, nel conteggio, ai fini puramente statistici, è stato privilegiato il traduttore-trice, dal momento che il *focus* della ricerca è sulla traduzione, sebbene sarebbe molto stimolante analizzare *cosa* e *come* sia adattato e ridotto. Naturalmente, in questi casi, la precedenza è stata accordata a chi traduce rispetto a chi adatta, mentre quando non è stato specificato diversamente, ed è stato ritenuto che l'adattamento potesse comunque rientrare negli obiettivi della ricerca, è stato preso in considerazione l'autore dell'adattamento e/o

riduzione. A questa casistica, che si è rivelata ancora una volta molto varia, si aggiungono le differenze nella catalogazione, le lacune informative e la varietà terminologica, per comporre un quadro quanto mai variegato e sfaccettato[21].

Alla difficoltà che nasce dall'alta variabilità nella casistica, si sommano dunque altre difficoltà nella generalizzazione dei dati e nell'affidabilità dei risultati che li rende innegabilmente parziali e provvisori. Una parzialità e una provvisorietà che scaturiscono non solo da tali difficoltà e dai limiti strutturali, costitutivi del database precedentemente illustrati, ma anche dalla rappresentatività del campione preso in esame. Occorre infatti ricordare che i dati raccolti e analizzati fanno riferimento a soli quattro testi di partenza per il francese e quattro per l'inglese, e non possono pertanto essere considerati esaustivi e rappresentativi dell'intero fenomeno, pur costituendo un interessante spunto di analisi. Le difficoltà emerse e le scelte metodologiche che ci si è trovati ad affrontare hanno portato alla luce chiaramente, ancora una volta, la grandissima varietà e variabilità e le numerose eccezioni che contraddistinguono il database, che ci hanno costretto a compiere valutazioni caso per caso. Sui dati grava infatti la mancata consultazione della quasi totalità dei testi in questa fase esplorativa di mappatura e raccolta del materiale bibliografico. È di conseguenza necessario e indispensabile riconoscere la possibilità di errori nel conteggio e la presenza di testi che per interventi testuali, collana di pubblicazione, fascia d'età di destinazione avrebbero dovuto essere esclusi, stante la volontà di svolgere le operazioni di creazione del database e di selezione delle traduzioni nel modo più accurato possibile. Se infatti per i testi pubblicati più di recente è possibile effettuare un ulteriore controllo consultando i cataloghi delle case editrici e delle varie librerie online, dai quali è possibile recuperare informazioni aggiuntive, soprattutto in merito alle collane, per le edizioni più vecchie non solo tale operazione non è possibile, ma anche raccogliere materiale sulle stesse case editrici diventa difficile, complesso, problematico.

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

3.2.4 Genere e traduzione

Il *focus* principale dell'analisi, come già sottolineato, è rappresentato dal genere di chi traduce. In particolare, oltre al dato puramente statistico del numero di traduzioni realizzate da donne e da uomini, è stato preso in considerazione il rapporto tra il periodo di pubblicazione e il genere di chi traduce, nonché tra il testo originale e il genere del traduttore-trice, in un'ottica comparativa e diacronica, per evidenziare non solo eventuali differenze a seconda della lingua del testo di partenza e nel tempo, ma anche per verificare se la tipologia, l'autore-trice (e il suo genere in particolare), i personaggi, la trama, ecc. influenzino le scelte operate a livello editoriale, facendo protendere per un traduttore o una traduttrice. Esiste poi la possibilità che una traduzione (o ritraduzione) dipenda anche da un progetto del traduttore o della traduttrice. Sebbene soprattutto nella prima fase temporale considerata si trattasse di casi piuttosto sporadici, rappresentano comunque una delle possibili vie per la (ri)traduzione di un testo e rendono ancora più complesso il suo percorso traduttivo ed editoriale. Il rapporto tra testo, autore-trice, traduttore-trice, ma anche casa editrice, si arricchisce infatti in questi casi di una serie di variabili ancora più difficili da considerare e controllare, poiché spesso legate, ancor più che in altre circostanze, a motivazioni di natura personale.

Nello specifico, si è guardato al rapporto tra il genere del traduttore/traduttrice e il genere dell'autore/autrice e dei personaggi principali, ipotizzando una relazione tra loro, in quanto elementi che possono entrare in gioco nel processo decisionale ed editoriale che regola la traduzione. L'analisi mira infatti a indagare: (i) l'evoluzione diacronica delle traduzioni in base al genere, vale a dire se è aumentato il numero di testi tradotti da uomini o donne nell'arco temporale considerato; (ii) eventuali differenze in relazione al genere a seconda della lingua di partenza, vale a dire se il numero di testi tradotti da uomini o donne sia diverso se il testo di partenza è in francese o in inglese; (iii) se si può individuare una relazione tra il genere dell'autore del testo di partenza e il genere di chi traduce, vale a dire se è possibile riscontrare una tendenza ad avere una corrispondenza tra il genere dell'autore/autrice e del traduttore/traduttrice, sebbene in questo caso le generalizzazioni diventino rischiose, in quanto entrano in gioco anche altri fattori e variabili non controllabili e quantificabili legati alle scelte editoriali; (iv) se si può individuare una relazione tra il genere del personaggio principale e il genere di chi traduce, nella consapevolezza che si sta operando una semplificazione estrema, dal momento che in questo modo vengono ignorati altri elementi rilevanti come la tipologia di personaggio, la trama, ecc. È tuttavia innegabile che, rispetto ai fattori appena indicati,

il genere del personaggio è quello che si presta più facilmente a essere individuato in un'opposizione facilmente quantificabile e, di conseguenza, è più adatto a un'analisi quantitativa. I dati che si andranno a esaminare sono il frutto di un'analisi che ha interessato il numero di traduzioni maschili e femminili sul totale del database e per ciascuna lingua (inglese e francese). In un secondo momento l'indagine ha riguardato la dimensione diacronica, per cui si è andati a guardare il numero di traduzioni realizzate da donne e da uomini per ogni periodo di venti anni individuato (1930-1950; 1951-1970; 1971-1990; 1991-2013). Di seguito verranno quindi riportati i risultati delle diverse analisi condotte. Vale la pena ricordare e sottolineare a questo punto come il database su cui è stato svolto il lavoro di analisi non raccolga tutte le traduzioni pubblicate per ciascun testo considerato e per i diversi periodi di riferimento, ma sia rappresentato da una versione in cui per le finalità del conteggio rispetto al genere di chi traduce è stata mantenuta una sola occorrenza per ciascun traduttore/traduttrice e nella quale si è cercato di eliminare quanto più possibile i dati doppi, duplicati.

3.2.4.1 I test statistici

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

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

La significatività di un test è stabilita in base al *p*-value (*p*): se *p* è minore rispetto al livello di significatività definito (p_{critical}), il test è significativo, in quanto p_{critical} rappresenta il valore soglia per accettare o rifiutare l'ipotesi nulla (Gries 2013: 27). Il

livello di significatività viene solitamente fissato a 0,05 (il 5%), per cui se $p < 0{,}05$ il test è significativo, e a seconda dei diversi valori assunti da p si avranno diversi livelli di significatività: se $p < 0{,}001$ il risultato è altamente significativo; se $0{,}001 \leq p < 0{,}01$ è molto significativo; se $0{,}01 \leq p < 0{,}05$ è significativo (cfr. Gries 2013: 29). Considerata pertanto la complessità e la problematicità degli ambiti indagati dalla ricerca, in particolare il rapporto tra genere e traduzione, il ricorso ai test statistici permette di calare i risultati, e le affermazioni che ne scaturiscono, in un contesto di maggiore obiettività e imparzialità, rimanendo consapevoli che un test significativo non implica aver provato l'ipotesi formulata, ma semplicemente che può questa essere accettata (Gries 2013: 28).

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

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

3.2.4.2 Traduzioni maschili e femminili: una panoramica

Il database raccoglie complessivamente 1.136 traduzioni, senza alcuna distinzione tra prime edizioni, riedizioni, ristampe, edizioni rivedute e corrette, ecc., e non prende in considerazione, come ampiamente sottolineato ed evidenziato a più riprese, adattamenti, riduzioni e riscritture identificate come prodotti editoriali diversi dalla traduzione in senso stretto. Operando a partire dalle considerazioni metodologiche illustrate in precedenza, delle 1.136 traduzioni totali, 515 sono realizzate da donne (45,33%) e 469 da uomini (41,29%); in 92 casi non è riportato il nome del traduttore-trice o la traduzione viene indicata come anonima (8,10%), mentre per 40 traduzioni (3,52%), nonostante fosse

riportato il nome di chi ha tradotto il testo, non è stato possibile risalire al genere (uso di pseudonimi, abbreviazioni, nome di battesimo non indicato, ecc.). Per 20 testi (1,76%), infine, non è stato possibile recuperare i dati a causa dell'impossibilità di consultarli o di contattare le biblioteche, e di fatto costituiscono dati mancanti.

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

Tabella 1. Totale database.

Da questi primi dati, riportati nella Tabella 1, si evince come, in termini di traduzioni pubblicate, le versioni femminili superino quelle maschili, sebbene il divario non sia così marcato e nei vari periodi di riferimento le oscillazioni si mantengano pressoché costanti. L'incremento quantitativamente più importante in termini numerici si registra tra il primo e secondo ventennio: il totale delle traduzioni pubblicate quadruplica, passando da 83 a 331. A partire da questo momento la (ri)pubblicazione di traduzioni realizzate da donne si assesta intorno alle 160 per ventennio (166 per il periodo 1951/1970, 162 per il ventennio 1971/1990 e 164 per il periodo 1991/2013). Le versioni maschili continuano invece ad aumentare, sebbene l'incremento sia più ridotto nell'ultimo ventennio: le 123 traduzioni realizzate da uomini nel 1951/1970 salgono a 157 per il ventennio successivo e diventano 161 nell'ultimo periodo. Occorre tuttavia ricordare che si tratta di un dato aggregato e che pertanto non tiene conto né delle differenze quantitative tra le diverse ripubblicazioni di una stessa traduzione, né delle variazioni che si registrano tra i vari testi. Un quadro complessivo di questo tipo ignora inoltre la complessità dei fattori che intervengono nelle decisioni prese a livello editoriale nella scelta di un traduttore o di una traduttrice e sulle quale può incidere ad esempio il tipo di edizione e di destinatario (bambino, adulto, adulto e bambino).

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

analizzare in dettaglio più avanti, al momento di considerare da una prospettiva diacronica il numero di traduttori e traduttrici, la presenza delle donne nella traduzione dei classici non solo è consolidata già all'inizio del periodo considerato nella ricerca, ma è anche aumentato costantemente fino agli anni Novanta, per poi registrare una flessione nell'ultimo ventennio.

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

Tabella 2. Totale traduzioni per genere e prima pubblicazione.

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

3.2.4.3 Le traduzioni "anonime"

L'assenza del nome del traduttore o della traduttrice all'interno del testo così come i casi in cui si ricorre ad abbreviazioni o pseudonimi aprono in effetti lo spazio per una riflessione sul processo traduttivo stesso e sulla percezione di tale pratica all'interno del mondo editoriale, una riflessione da cui emerge una sorta di mancata legittimazione del ruolo e del lavoro del traduttore. L'uso dell'iniziale al posto del nome di battesimo rende infatti meno immediata l'identificazione del traduttore e della traduttrice con la persona che ha materialmente realizzato la traduzione – diverso è invece il caso dell'uso di pseudonimi che risponde ad altre logiche e che ricorre comunque in numero limitato all'interno del database. Ancora più significativa in questa prospettiva è tuttavia l'assenza

del nome del traduttore all'interno del volume o la classificazione della traduzione come "anonima" (3 casi). Se da una prospettiva diacronica e puramente quantitativa, come mostra la Figura 1, la loro presenza appare costante e sostanzialmente invariata nel tempo – al contrario delle traduzioni femminili e maschili che registrano contrazioni ed espansioni attraverso i vari ventenni –, uno sguardo più attento e soprattutto un'analisi più qualitativa dei dati mostra come non tutti i casi di anonimato del traduttore-trice siano uguali.

Figura 1. Genere e traduzione 1930-2013.

In particolare, la mancata indicazione del traduttore o della traduttrice si riscontra principalmente in due casi: nelle edizioni pubblicate negli anni Trenta-Cinquanta anche da parte di case editrici maggiori come la Salani e nelle traduzioni pubblicate da editori orientati maggiormente verso una visione commerciale dell'editoria e del libro come prodotto – ad esempio i Fratelli Melita Editori, propulsori del mercato dei "remainders" e del "libro nuovo a metà prezzo" in Italia – e per i quali probabilmente il momento della traduzione passa in secondo piano all'interno dell'intero processo editoriale, o si riduce semplicemente a uno dei passaggi, per quanto specializzato, all'interno di un sistema di produzione del libro quasi industrializzato (Milton 2001: 57). Nel suo studio sulle traduzioni dei classici pubblicati in Brasile dal Clube do Livro e utilizzati come esempio di traduzione destinata al mercato di massa, Milton (2001) parla infatti espressamente di "factory translation" (57). Tra le caratteristiche evidenziate come peculiari di questo tipo di prodotto editoriale rientra anche la traduzione collaborativa o "team translation", in cui il testo tradotto tende a essere il risultato di un lavoro di gruppo, invece che del singolo, e parte di una specie di catena di montaggio del libro, lungo la quale il testo consegnato

dal traduttore-trice all'editore può anche subire modifiche sostanziali (Milton 2001: 57). Milton (2001) nota inoltre come, in questo contesto,

> [t]he name of the translator may not appear on the work. If it does, it may be a pseudonym – a highbrow translator may not wish to have his or her name associated with the work – or it may even be an invented name for a team. (57)

Sebbene le riflessioni di Milton facciano riferimento a una tipologia specifica, e peculiare, di traduzioni, ci sembra tuttavia che alcune possano essere estese ad alcuni dei casi di assenza del nome del traduttore-trice presenti nel nostro database.

Ritornando invece al primo caso, non è da escludere che la mancata indicazione del traduttore-trice, anche da parte di case editrici per ragazzi di primo piano, risponda a pratiche e norme editoriali diffuse e correnti all'epoca della loro pubblicazione. Tale ipotesi potrebbe spiegare la frequenza e la ricorrenza di certe omissioni all'interno del database per gli anni Trenta-Cinquanta. Indipendentemente dalle varie ipotesi avanzate e dalle effettive ragioni alla base di tale assenza, il dato più rilevante e significativo resta comunque proprio l'assenza di un chiaro ed esplicito riferimento all'autorialità della traduzione che tradisce una svalutazione dell'atto traduttivo, nonché del ruolo e del lavoro del traduttore o traduttrice.

3.2.4.4 Genere e traduzione: l'evoluzione diacronica

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

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

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

Più interessante per gli scopi della ricerca rispetto a queste considerazioni generali risulta tuttavia l'analisi del numero di traduttori e traduttrici per gli anni considerati. La Figura 2 mostra chiaramente come, ad eccezione del primo ventennio in cui si rileva un lieve ritardo delle traduttrici rispetto ai traduttori (12 donne contro 13 uomini), le traduzioni femminili abbiano sempre superato quelle maschili e che il loro incremento sia stato maggiore: si passa da 12, nel primo ventennio, a 47 tra il 1951 e il 1970, un numero che si mantiene pressoché invariato nei venti anni successivi (47) per scendere infine nell'ultimo periodo (34). Diverso è invece l'andamento delle versioni maschili: anche in questo caso il loro numero aumenta, seppure in misura leggermente minore, tra il primo e il secondo ventennio, salendo da 13 a 40 testi; la tendenza tuttavia si inverte nel ventennio successivo, scendendo a quota 24 per poi aumentare di nuovo leggermente negli anni 1991-2013 (26). Pur con i limiti che il database presenta, i dati sembrano mostrare un legame tra traduzione letteraria per l'infanzia e donne, confermando come la letteratura per l'infanzia, e di conseguenza la sua traduzione, siano state spesso considerate "naturalmente" destinate alle donne (cfr. sopra) e come, nello specifico, la loro presenza all'interno della traduzione dei classici per l'infanzia sia ampia e consolidata fin dall'inizio del periodo considerato nella ricerca. Un'ulteriore precauzione da adottare in questa fase è ricordare che il dato in esame è complessivo dell'intero database e non tiene conto delle variazioni diacroniche e "linguistiche" che influiscono in modo diverso sui dati. A titolo di esempio si può citare il caso di *Anna dai capelli rossi*, testo per il quale la prima traduzione risale al 1980, un anno in cui arriva in Italia il cartone animato giapponese ispirato al romanzo di Lucy Maud Montgomery. Delle 5 diverse traduzioni realizzate e (ri)pubblicate 25 volte a partire da tale data nessuna è stata realizzata da un uomo.

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

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

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

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

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

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

3.2.4.5 Lingua del testo di partenza e genere del traduttore-trice

Il secondo aspetto che si vuole considerare riguarda eventuali differenze in relazione al genere a seconda della lingua di partenza, vale a dire se il numero di testi tradotti da uomini o donne sia diverso se il testo di partenza è in francese o in inglese. La Tabella 5 mostra come tra le due lingue si riscontri una differenza sostanziale nel numero di traduzioni quando si considera il genere di chi traduce: mentre le versioni a opera di traduttori sono pressoché equivalenti tra le due lingue (52 testi dall'inglese e 51 testi dal francese), il quadro cambia completamente per le traduzioni realizzate da donne. In questo caso infatti i testi tradotti dall'inglese (95) sono più del doppio rispetto a quelli tradotti dal francese (44). Se si analizza tale disparità da un punto di vista diacronico è possibile notare i cambiamenti che si sono prodotti nel tempo in rapporto alla lingua del testo di partenza. Come si evince anche dai grafici riportati sotto (Figura 4, Figura 5 e Figura 6), si registra una decisa inversione di tendenza dagli anni Trenta ad oggi, con uno sbilanciamento sempre più marcato verso l'inglese a partire dagli anni Settanta, se non un vero e proprio rovesciamento. Fino al 1970 i dati indicano infatti un sostanziale equilibrio tra le due lingue, con una leggera prevalenza del francese per gli anni 1930-1950. Già a partire dal ventennio successivo, tuttavia, la situazione, pur rimanendo pressoché invariata, inizia a ruotare in favore della lingua inglese, e negli ultimi due ventenni il divario si fa progressivamente sempre più netto. Ci sembra di poter affermare che a comporre questo quadro tanto sbilanciato contribuisca non solo, o non tanto, l'innegabile costante aumento delle traduzioni dall'inglese, quanto piuttosto la drastica

riduzione di testi tradotti dal francese, che nell'ultimo ventennio sono appena 10. Occorre inoltre sottolineare come sul dato inglese incida la presenza di due classici estremamente tradotti, adattati, ripubblicati, quali *Alice nel paese delle meraviglie* e *Piccole donne*. Alla base di tali variazioni diacroniche vi è sicuramente una pluralità di fattori, spesso editoriali, che hanno a che fare ad esempio con i cambiamenti nel gusto stesso del pubblico, cambiamenti a cui il mercato editoriale deve necessariamente piegarsi; o ancora con le complesse dinamiche che regolano la ricezione dei classici e il loro passaggio dalla letteratura per adulti a quella per ragazzi, e viceversa. Proprio la canonizzazione di questi testi, e il conseguente prestigio, nonché l'aura di "sacralità" che li accompagna, possono incidere significativamente sulla scelta del traduttore o della traduttrice, soprattutto in termini di fama e prestigio di chi è chiamato a tradurre.

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

Tabella 5. Lingua del testo di partenza e genere del traduttore.

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

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

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

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

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

Tabella 6. Lingua del testo di partenza e genere del traduttore.

Figura 7. Lingua del testo di partenza e genere del traduttore.

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

3.2.4.6 Il genere dell'autore-trice e il genere del traduttore-trice

Proprio dalle considerazioni sulla complessità dei fattori che regolano il processo traduttivo dei classici e che sono emerse in sede di analisi del rapporto tra lingua del testo di partenza e genere del traduttore-trice, scaturisce l'idea di indagare la possibilità di stabilire una relazione tra il genere dell'autore del testo di partenza e il genere di chi traduce, vale a dire se sia possibile riscontrare una tendenza ad avere una corrispondenza tra il genere dell'autore/autrice e del traduttore/traduttrice. Se infatti per i testi tradotti dal francese i traduttori sono più numerosi delle traduttrici, mentre per i testi tradotti dall'inglese è vero il contrario, ovvero le traduttrici superano i traduttori, è anche necessario riconoscere che i classici francesi considerati nello studio sono stati scritti da tre uomini e una sola donna mentre, specularmente, per l'inglese si hanno tre donne e un

solo uomo. Sulla scorta di tale riflessione si è pertanto deciso di indagare l'esistenza di un legame tra autore-trice e traduttore-trice. La Tabella 7 e la Figura 8 illustrano come una correlazione sembri esistere: in 75 casi a un autore corrisponde un traduttore e in 77 a un'autrice una traduttrice; 28 volte un uomo ha tradotto un testo scritto da una donna, mentre la situazione inversa si verifica 62 volte.

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

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

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

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

scrittura e la traduzione al femminile all'interno della letteratura per l'infanzia (cfr. Elefante 2012a).

3.2.4.7 Il genere dei personaggi principali e il genere del traduttore-trice

Su riflessioni analoghe a quelle relative al rapporto tra autore-trice e traduttore-trice riposa la volontà di indagare l'esistenza di una relazione tra il genere del personaggio principale e il genere di chi traduce, e di considerare quindi un altro dei fattori che possono intervenire nel processo decisionale. Come già sottolineato, si sta operando una semplificazione estrema, ma è pur vero che la distinzione in base al solo genere dei personaggi principali si presta a un'analisi quantitativa impensabile per altri aspetti più evanescenti e difficili da quantificare, ad esempio il prestigio e la fama – del testo, dell'autore/autrice, di chi traduce. Tra i dati riportati in Tabella 8 e rappresentati nella Figura 9 spicca il numero altissimo di traduzioni realizzate da donne per i testi in cui il personaggio principale è femminile (107), mentre per le altre combinazioni le distinzioni non sono così nette.

	Personaggio M	**Personaggio F**
TRAD M	47	56
TRAD F	32	107

Tabella 8. Genere del personaggio principale e genere del traduttore-trice.

Figura 9. Genere del personaggio principale e genere del traduttore-trice.

Secondo il test del chi-quadro per l'indipendenza, la relazione tra il genere dei personaggi principali e il genere del traduttore è altamente significativa (X-quadro = 12,7451; *df* = 1; *p*-value = 0,0003569). L'*effect size* (indice V di Cramer), sebbene modesto, conferma l'esistenza di una correlazione (ϕ = 0,2294902, su un massimo di 1), che non è casuale, ma risulta anche debole. Il genere del personaggio principale, entrando sicuramente in rapporto con altri elementi della trama, e con altre caratteristiche delle storie in cui si trova e si comporta potrebbe costituire uno dei fattori discriminanti nella scelta di un traduttore o di una traduttrice, soprattutto qualora si riscontri una certa affinità tra il testo da tradurre e chi è chiamato a tradurre.

Alla luce dei dati esaminati e dei risultati dei test statistici condotti, è pertanto possibile ipotizzare un legame tra la lingua e il testo di partenza da una parte, e il genere di chi traduce dall'altra. In particolare, non si può negare lo stretto rapporto tra testi tradotti dall'inglese e genere femminile, legame che nasce probabilmente e verosimilmente, come già accennato, dalla natura dei romanzi in questione che non solo sono stati scritti da donne, con la sola eccezione di *Alice nel paese delle meraviglie*, ma presentano anche protagoniste e personaggi femminili. Da qui scaturiscono anche le altre ipotesi di un legame tra genere dell'autore-trice e dei personaggi principali, e genere del traduttore-trice, vale a dire che tali fattori potrebbero aver spinto le case editrici a prediligere traduttrici invece di traduttori. È tuttavia indispensabile sottolineare, ancora una volta, come tali legami si inseriscano all'interno di una rete più ampia e complessa di fattori che regolano e determinano le scelte editoriali nella traduzione dei classici, anche in ragione del loro essere testi cosiddetti *crossover*. I test di significatività hanno del resto dimostrato che tali ipotesi possono essere accettate (tutti i risultati, tranne uno, sono significativi), sebbene l'*effect size* sia sempre piuttosto modesto e non superi mai lo 0,3 su un massimo di 1. Dati i risultati ottenuti, ci sembra di poter affermare che sarebbe interessante approfondire ulteriormente tali ipotesi, anche perché la correlazione tra le variabili considerate, sebbene non sia forte come già sottolineato, non è tuttavia neppure casuale.

3.2.5 Le traduttrici e i traduttori

Nell'ottica di svolgere un'analisi che tenga conto anche della ricezione dei testi, si passerà ora a esaminare, seppure sinteticamente, l'attività delle traduttrici e dei traduttori all'interno della (ri)traduzione dei classici. Verranno quindi considerati tutti i traduttori e le traduttrici per i diversi testi e il numero di traduzioni a opera di ciascuno sulla base dei

dati recuperabili dal database, per i quali vale quanto già sottolineato a più riprese in merito alla loro accuratezza, validità e rappresentatività. In particolare, occorre precisare che in questa sede, al fine di evidenziare quella che potremmo definire una "presenza editoriale" delle traduzioni, i dati presi in esame fanno riferimento alla totalità delle edizioni reperite sull'Opac SBN (diverse edizioni, ristampe, pubblicazione in collane diverse, e così via), dopo aver eliminato voci duplicate e distinto anche in questo caso tra traduzioni e altre tipologie di prodotto editoriale. Nello specifico, ogni collana, quando relativa allo stesso anno di pubblicazione, è stata considerata separatamente, in quanto si è ritenuto che anche la pubblicazione, contemporanea, in collane diverse potesse essere un indice della rilevanza della traduzione in quel dato momento storico e per quella specifica casa editrice. Analogamente, quando il nome della collana è lo stesso, ma cambia l'anno di pubblicazione, ogni anno è stato conteggiato separatamente. L'analisi così condotta costituisce un valido supporto nella selezione delle traduzioni italiane da sottoporre ad analisi testuale, dal momento che fotografa la "fortuna", la rilevanza e la presenza editoriale di determinate traduzioni, nonché dei relativi autori/autrici, permettendo pertanto di individuare l'esistenza di figure che si sono imposte come significative.

Occorre inoltre sottolineare come, se si vuole utilizzare la ricezione quale parametro aggiuntivo nella selezione assieme al genere di chi traduce, il fatto che una traduzione venga costantemente ripubblicata non può certamente essere ignorato, poiché costituisce quella che abbiamo chiamato "presenza editoriale" della traduzione. Al di là delle valutazioni che possono essere compiute sulle singole traduzioni, da una prospettiva di genere o da qualsiasi altro punto di vista venga assunto come *focus* per l'analisi testuale, la ripubblicazione di una stessa versione deve necessariamente essere presa in considerazione quando lo studio che si vuole condurre si inserisce in una dimensione marcatamente diacronica, come nel nostro caso. In questa fase dell'analisi non è stata tuttavia ancora operata alcuna distinzione tra i destinatari, vale a dire tra edizioni destinate a un pubblico di giovani lettrici e lettori, di adulti o a entrambi. Trattandosi di testi "classici", il doppio destinatario adulto-bambino costituisce infatti un ulteriore fattore da prendere in considerazione in sede di selezione dei testi, anche in ragione del suo legame con la storia editoriale delle traduzioni. Caratteristica ormai pressoché definitoria del classico per l'infanzia, il doppio destinatario può infatti incidere sulla scelta editoriale di percorre la via della ritraduzione o della ripubblicazione, anche in base al lettore modello individuato per quella specifica versione (cfr. Paruolo 2011). Non mancano, tuttavia, i

casi in cui una stessa traduzione sia presente in edizioni chiaramente rivolte a destinatari diversi, come nel caso della versione italiana di *Alice* a opera di Masolino d'Amico che figura come traduttore in edizioni per un pubblico adulto (Longanesi; Mondadori, collane "Oscar narrativa" e "Oscar classici"; Bur Rizzoli, collana "Extra", ecc.), ma anche per bambini (Mondadori, collana "I classici"; Bur Rizzoli, collana "Ragazzi", ecc.), senza tralasciare i casi in cui si può ipotizzare un doppio destinatario. L'edizione Rizzoli illustrata da Rebecca Dautremer e pubblicata nel 2011, ad esempio, pur essendo concepita per un pubblico più giovane, potrebbe attrarre un lettore adulto proprio per la qualità delle illustrazioni. In questo caso, è interessante notare, anche in vista delle considerazioni che verranno proposte nel prosieguo dell'analisi, come sia spesso la presenza di un apparato paratestuale di istanza altra e legittimatrice (introduzioni, presentazioni, commenti, ecc.), ma soprattutto di note al testo, a permettere di distinguere chiaramente, insieme a fattori quali la casa editrice e la collana di pubblicazione, tra le diverse edizioni e, di conseguenza, tra i diversi destinatari.

Tralasciando la distribuzione diacronica delle traduzioni e la loro collocazione nei diversi ventenni in cui è stato suddiviso il periodo di riferimento della ricerca, a livello puramente quantitativo, tra le 242 diverse versioni conteggiate, le traduzioni pubblicate una sola volta (97) o due (54) sono le più numerose, mentre in altri casi per una stessa versione si raggiungono cifre molto più elevate, con traduzioni costantemente ripubblicate: se le traduzioni italiane ripubblicate tra le tre e le dieci volte sono 89, la ripubblicazione tra le undici e le venti volte scende a 19 casi e si riduce a due, per i testi ripubblicati tra ventuno e trenta volte, e a una per le traduzioni ripubblicate oltre le trenta volte. È interessante notare in ogni caso come queste ultime traduzioni godano indubbiamente di una presenza, nonché di una fortuna, editoriali superiori rispetto ad altre. Emblematico, da questo punto di vista, è ancora una volta il caso della traduzione di *Alice* a opera di Masolino d'Amico ripubblicata per ben 31 volte, spaziando, come già ricordato, tra edizioni per diversi destinatari. Leggermente diverso è il caso della traduzione, sempre di *Alice*, ma questa volta a opera di Tommaso Giglio, le cui 29 ripubblicazioni sono strettamente legate alle collane di classici per adulti della casa editrice Rizzoli ("BUR", "Superclassici") e più recentemente alla collana "I Delfini" della Fabbri. Diverso è invece il caso dell'altra traduzione altamente ripubblicata, vale a dire la traduzione di *Piccole donne* a cura di Tito Diambra, ripubblicazione avvenuta all'interno della stessa casa editrice per l'infanzia, la Mursia, e praticamente quasi sempre all'interno della stessa collana, "Corticelli", riservata ai classici della letteratura per

l'infanzia. Il dato sembra dunque confermare come lo *status* di classici di tali testi determini una moltiplicazione delle case editrici, non solo e non necessariamente per l'infanzia, interessate alla loro pubblicazione e desiderose di includerli nei loro cataloghi[22]. Lo *status* di classico comporta tuttavia anche una sorta di canonizzazione di alcune delle traduzioni esistenti – il che spiegherebbe l'alto numero di ripubblicazioni di una stessa traduzione – cui si contrappone invece una spinta verso la ritraduzione per smarcarsi talvolta da quanto già presente sul mercato e offrire nuove prospettive e interpretazioni.

Su un piano di analisi più qualitativo, sebbene alcune traduttrici e traduttori abbiano concentrato la propria attività in un'area linguistica di predilezione (francese o inglese) – ad esempio Fabio Maffi, Enzo Morea, Nanda Colombo Montresor per il francese –, altri hanno invece tradotto trasversalmente, come nel caso di Rossana Guarnieri (*Senza Famiglia*, *Piccole donne*, *Alice nel paese delle meraviglie*, *Anna dai capelli rossi*)[23] o Gianni Pilone Colombo (*La guerra dei bottoni*, *Piccole donne*). Interessante è anche la presenza in veste di traduttrici di figure di rilievo del mondo editoriale per l'infanzia quali Donatella Ziliotto[24] (*Pel di Carota*, *Alice nel paese delle meraviglie*) e Beatrice Masini[25] (*Il giardino segreto*), sebbene il dato sia quantitativamente poco rilevante, con una sola traduzione riportata per ciascuna.

Un'altra considerazione che scaturisce dall'osservazione dei dati concerne il ricorso a traduttori "importanti", una pratica diffusa nella traduzione dei classici tanto per adulti quanto per l'infanzia, e la cui funzione è quella di rafforzarne lo *status* attraverso la traduzione di prestigio e legittimare al contempo il testo all'interno del canone. Rientrano in questa categoria, a nostro avviso, le traduzioni affidate ad altri scrittori, ad esempio Aldo Busi nel caso di *Alice*, o a personaggi importanti all'interno del mondo

[22] La scelta di inserire all'interno del catalogo testi classici dipende anche da una logica meramente economica e commerciale: il classico, in quanto tale, assicura buone vendite ed è quindi meno rischioso per una casa editrice rispetto a un nuovo titolo o a un nuovo autore-trice, anche quando in traduzione e dunque sostenuto parzialmente dal successo nel paese di prima pubblicazione. Non va inoltre dimenticato che, oltre al volume di vendite che garantisce, un classico è spesso un testo ormai libero da diritto d'autore e dunque economico da produrre (cfr. Capitolo 1, § 1.2.1).

[23] Nel caso di Rossana Guarnieri, è necessario ricordare che alle traduzioni prese in considerazione sulla base di quanto precedentemente illustrato nell'ambito della presente ricerca, si aggiungono edizioni e adattamenti che sono state escluse in quanto ritenute non pertinenti, come le versioni di *Piccole donne* e *Il giardino segreto* per la collana "Beccogiallo" della casa editrice Mursia.

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

[25] Giornalista, editor di narrativa per ragazzi/e, traduttrice (tra i suoi lavori i libri della saga di *Harry Potter* edita da Salani), Beatrice Masini è anche autrice di storie e romanzi per bambini/e e ragazzi/e, dagli albi illustrati per i più piccoli fino ai romanzi per adolescenti.

letterario e critico, nonché della traduzione. Se Masolino d'Amico in veste di traduttore di *Alice* è un chiaro esempio di figura letteraria, critica e traduttiva di prestigio, la traduzione di *Piccole donne* a cura di Maria Luisa Agosti Castellani, che nella sua prolifica attività di traduttrice è stata anche la voce italiana di *Orgoglio e pregiudizio*, rimanda a una più marcata autorevolezza in ambito prevalentemente traduttivo. Sempre in questa scia si inserisce infine il ricorso a figure autoriali di rilievo all'interno della letteratura per l'infanzia: oltre ai già citati casi di Donatella Ziliotto e Beatrice Masini, si possono annoverare Roberto Piumini (*Piccole donne* e *Alice*) e Angela Nanetti (*La guerra dei bottoni*). In questo caso la scelta sembra rivelare anche una certa attenzione al processo traduttivo e alla qualità della versione proposta al destinatario bambino.

Data l'ampiezza dei dati, un approfondito lavoro di analisi e commento richiederebbe una trattazione che i limiti spaziali e gli obiettivi specifici della ricerca non consentono. Quella che si è offerta è quindi un'analisi sintetica e una possibile chiave di lettura e interpretazione dei risultati. I dati sono stati tuttavia attentamente considerati in dettaglio al momento della selezione delle traduzioni italiane da sottoporre ad analisi testuale e hanno fornito pertanto un valido supporto nel processo decisionale.

3.2.6 Scrittura e traduzione al femminile nella letteratura per l'infanzia

Le considerazioni emerse sulla presenza di alcuni autori e autrici della letteratura per l'infanzia in veste di traduttori e traduttrici apre la strada ad alcune riflessioni sul rapporto che esiste all'interno della letteratura per l'infanzia tra donne, scrittura e traduzione, e su come queste due attività si intreccino spesso nel caso di figure autoriali femminili. Al di là delle diverse e specifiche prospettive di indagine adottate nello studio della letteratura per l'infanzia, se si considera la sua storia, è innegabile che "la littérature de jeunesse fut historiquement un lieu d'accès des femmes à l'écriture et elle est un des volets de l'histoire de l'écriture féminine" (Nières-Chevrel 2009: 80). Senza approfondire in questa sede le ragioni alla base di un tale legame, basterà ricordare la marginalità, la subalternità e l'alterità rispetto alla cultura dominante, sia essa maschile o più semplicemente per adulti, che accomuna la scrittura femminile e la scrittura per l'infanzia (Lyon Clark 1999: 2). Un percorso analogo lega donne e traduzione: la marginalità e l'inferiorità del femminile si accompagnano in questo caso all'ancillarità e alla subalternità della traduzione rispetto alla scrittura "originale", un rapporto evidente fin dalla terminologia storicamente utilizzata per riferirsi alla traduzione (cfr. Simon 1996: 1), basti pensare alle famose *belles infidèles* francesi del XVII secolo.

Sebbene i dati a disposizione facciano riferimento a una tipologia testuale particolare, quella del classico, che spesso si colloca in una dimensione a sé stante rispetto alla produzione letteraria ed editoriale contemporanea, e sebbene il *corpus* non possa considerarsi in alcun modo rappresentativo dell'intera pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia, è tuttavia possibile estrarre alcune considerazioni su questo rapporto, senza avere in alcun modo la pretesa di generalizzare tali affermazioni. Come già sottolineato, infatti, all'interno dei dati raccolti, si riscontra la presenza di figure editoriali e autoriali femminili che rivestono un ruolo di primo piano nella letteratura per l'infanzia e nella scrittura femminile più in generale. Da una prospettiva diacronica, quanto affermato sembra vero non solo per gli anni più recenti, ma anche spostandosi indietro nel tempo. Se più recentemente spiccano i già ricordati nomi di Beatrice Masini, Angela Nanetti, Rossana Guarnieri e Donatella Ziliotto, ma anche Annalisa Strada[26] o Francesca Lazzarato[27], esempi più lontani nel tempo della duplice attività di scrittura e traduzione al femminile sono figure quali Elda Bossi[28], Anna Errera[29], Olga Visentini[30] o Angela Latini[31]. Dati i limiti strutturali e metodologici del database, non è sicuramente possibile affermare che storicamente esista un legame certo tra scrittura e traduzione al femminile, anche in considerazione della pluralità di fattori, soprattutto editoriali, che regolano l'intero processo traduttivo. È tuttavia possibile, e forse anche lecito, sostenere che tra le due attività esistano una certa prossimità e continuità, dovute verosimilmente alle caratteristiche, anche puramente testuali, dei libri per bambini/e e ragazzi/e: viaggiando

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

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

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

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

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

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

e muovendosi tra questi due mondi, quello della scrittura creativa e quello della traduzione, la scrittrice-traduttrice permette a ciascuna delle due attività di uscirne arricchita, in un rapporto che ci piace pensare di mutuo arricchimento e scambio.

3.2.7 Classico e ritraduzione

In ambito traduttivo il concetto di classico, tanto per adulti quanto per l'infanzia, sembra strettamente connesso a quello di ritraduzione. Sempre facendo riferimento ai dati sui traduttori e le traduttrici analizzati in precedenza, senza prendere in considerazione quindi la ripartizione diacronica delle traduzioni, né la loro suddivisione tra i diversi testi di partenza, la Figura 10 mostra come tanto la ritraduzione, quanto la (ri)pubblicazione di traduzioni già esistenti siano due pratiche parimenti diffuse e quasi equivalenti in termini puramente numerici.

Figura 10. Numero di volte di (ri)pubblicazione di una traduzione.

Dal grafico si evince quindi come le traduzioni pubblicate una sola volta siano le più numerose (97), sebbene sia opportuno precisare come in alcuni casi si tratti di ritraduzioni recenti alle quali non è forse stato dato ancora il tempo di imporsi quantitativamente nel panorama editoriale rispetto a versioni che risalgono, ad esempio, agli anni Cinquanta. La ritraduzione resta in ogni caso una pratica diffusa, dal momento che anche parte delle traduzioni ripubblicate costituiscono a loro volta delle ritraduzioni. Come già messo in luce, la ripubblicazione e la riedizione sono pratiche altrettanto diffuse, come mostrano i dati relativi alle traduzioni pubblicate due volte, tra tre e dieci

volte, tra undici e venti volte, e infine i tre casi isolati di traduzioni ripubblicate tra ventuno e trenta volte e oltre le trenta volte.

I dati e il grafico, sebbene siano generali e complessivi, e non tengano conto delle variazioni diacroniche e delle oscillazioni che si registrano tra i singoli testi di riferimento, mostrano il legame che esiste tra i classici, in questo caso per l'infanzia, e la ritraduzione come pratica, anche editoriale, un legame quasi naturale e certamente molto più stretto rispetto ad altre categorie testuali e alla produzione contemporanea. Lo *status* di classico conferito a tali testi sembra infatti giustificare la loro ritraduzione a partire da presupposti e motivazioni diverse. Come nota Lathey, le motivazioni alla base della ritraduzione di un classico nell'ambito della letteratura per l'infanzia possono essere di natura pedagogica, letteraria o commerciale, quando non una combinazione delle tre (Lathey 2010: 161). La dimensione editoriale non può certamente essere ignorata in quanto fattore cruciale nel determinare la necessità e l'opportunità di una nuova traduzione. Allo stesso modo, tuttavia, non si può tralasciare una valutazione di ordine più estetico e letterario sulla lingua e il tono delle traduzioni esistenti, dal momento che spesso la scelta di ritradurre un testo scaturisce da un senso di "insoddisfazione" nei confronti della o delle versioni esistenti (Monti 2011: 14; Ladmiral 2011). Nell'ambito della traduzione dei classici la ritraduzione sembra dunque configurarsi come una valida opzione, una possibilità editoriale sulla cui necessità, opportunità e praticabilità incidono valutazioni di ordine diverso: estetiche, letterarie, ideologiche, culturali, editoriali e commerciali.

3.2.8 Le collane

I testi che compongono il *corpus* sul quale è stata condotta l'indagine appartengono ai cosiddetti classici per l'infanzia, e tale *status* è sancito anche dalla loro pubblicazione all'interno di collane specifiche. La collana rappresenta infatti uno spazio paratestuale fondamentale in rapporto allo *status* di classico, dal momento che fornisce una prima indicazione al lettore sui testi che acquisterà e leggerà: "le label de collection [...] est donc un redoublement du label éditorial, qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire" (Genette 2002[1987]: 27). Non va dimenticato inoltre che nel caso dei classici per l'infanzia, soprattutto in traduzione, è talvolta proprio la pubblicazione all'interno di una determinata collana a sancire il passaggio dalla letteratura per adulti alla letteratura per l'infanzia, decretando l'appropriazione del testo da parte del pubblico di lettori e lettrici più giovani e consacrando lo *status* di classico:

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

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

In particolare, è interessante notare se e quanto spesso la parola "classico", sia come sostantivo sia come aggettivo, ricorra, nonché l'utilizzo di termini nei titoli delle collane che richiamano l'alto valore estetico e/o letterario dei testi pubblicati al loro interno. Anche in questo caso i dati riportati fanno riferimento alla totalità dei testi reperiti sull'Opac nazionale per l'intero periodo di riferimento (dal 1930 a oggi), e ancora una volta sono state escluse dall'analisi le riscritture e gli adattamenti che costituiscono un diverso prodotto editoriale, come già ampiamente evidenziato. Più che una repertorizzazione dettagliata di tutte le collane in cui i testi sono stati pubblicati, lo scopo di tale analisi è individuare la frequenza di determinati termini che rinviano al concetto di classico e/o connessi allo *status* di classico che li caratterizza, come mostra la Figura 11.

Figura 11. *Status* di classico e titoli delle collane.

Senza alcuna pretesa di completezza ed esaustività in merito alle collane di pubblicazione e ai loro nomi, è possibile quindi notare come il termine "classico" ricorra 209 volte in totale e sia ripetuto 3 volte come aggettivo femminile singolare "classica" e ben 206 volte nella forma plurale "classici", sia come aggettivo sia come sostantivo. A questi risultati si aggiungono poi le 7 occorrenze per "Superclassici" presenti nelle collane delle case editrici Rizzoli e Malipiero, mentre il termine "bestseller" ricorre 8 volte. Sempre tra i titoli delle collane, il sostantivo "capolavori" è presente 59 volte, di cui 31 occorrenze accompagnate dall'aggettivo "stranieri" e costituite dalle collane "Capolavori stranieri per la gioventù" (25 volte) e "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana" (6 casi) della casa editrice Giunti Bemporad Marzocco. Significativo è anche l'uso degli aggettivi e delle espressioni che in queste collane qualificano e specificano il più generico sostantivo "libro": "grandi" (27 volte), "meravigliosi" (3), "magnifici" (2), "bei" (4), "belli" (2), "da leggere" (7), "d'oro" (2), e infine l'espressione "un libro per leggere" (3). In questi casi la specificazione tende quindi sempre a sottolineare l'alto valore estetico e letterario del testo e/o la necessità di leggerlo, ribadendo quindi l'importanza del testo come parte di una biblioteca ideale e fondamentale per il giovane lettore e lettrice e la cui lettura si connoterebbe quindi come imprescindibile[32].

[32] La lettura effettiva di tali testi entra in stretta correlazione con la "libertà" di scelta del giovane lettore-trice e i suoi margini di manovra rispetto alla selezione operata invece dall'adulto. Stevenson (1997)

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

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

La collana di pubblicazione, soprattutto nel caso delle edizioni destinate al pubblico dei lettori e delle lettrici più giovani, come è emerso dall'analisi, tende quindi a sottolineare e rafforzare lo *status* di classico di tali testi. In questa funzione e in quanto istanza legittimatrice si rivolge pertanto prevalentemente all'adulto-mediatore che svolge un ruolo importante anche nella definizione di un supposto canone della letteratura per l'infanzia (Lundin 2004; Stevenson 1997; cfr. Capitolo 1 § 1.2).

3.2.9 La varietà terminologica

Come sottolineato a più riprese, il database testimonia la grande varietà e variabilità terminologica nella definizione delle operazioni traduttive ed editoriali compiute sui testi e prodottesi nel tempo. Facendo riferimento alla totalità dei testi pubblicati, ed escludendo le riscritture e altre forme di adattamento e riduzione più marcate, può essere interessante rilevare la frequenza con cui determinate definizioni vengono utilizzate, tralasciando in questa sede una valutazione approfondita delle implicazioni ideologiche, culturali e letterarie che tali operazioni definitorie comportano. Dopo aver individuato i nuclei

---

evidenzia, ad esempio, come un classico per essere tale deve essere acquistato, ma non necessariamente letto dal giovane pubblico contemporaneo; anche un classico che non viene letto può continuare a essere associato all'infanzia e il suo *status* di classico rafforzato dal mondo adulto, sebbene non sia chiaro quanto a lungo tale situazione possa durare (120-121).

terminologici e in qualche modo concettuali di riferimento, nonché la loro frequenza (Figura 12), la Tabella 9 riporta invece le varie espressioni e formulazioni con cui tali definizioni si ripetono all'interno del database.

Figura 12. Definizioni e varietà terminologica.

È interessante notare come il termine traduzione, nelle sue varie formulazioni, sia nettamente il più utilizzato, seguito dal riferimento alla curatela ("a cura di"), mentre i termini "riduzione" e "adattamento" costituiscono una presenza numericamente significativa, al pari del più neutro "versione" che sembra tuttavia cancellare linguisticamente la presenza del processo traduttivo e il passaggio da una lingua e una cultura all'altra. Decisamente inferiori sono invece le occorrenze di espressioni quali "scritto in italiano", "rinarrato", "rinarrato e tradotto", "testo italiano di".

La Tabella 9 ribadisce come il termine "traduzione" sia non solo il più utilizzato, ma anche quello che dà origine al numero più alto di espressioni definitorie e alla maggiore varietà, declinandosi in varie forme (ad esempio "trad." e "tradotto da") e accompagnandosi a sostantivi e aggettivi che talvolta specificano ulteriormente l'operazione compiuta sul testo. Le voci contrassegnate con l'asterisco indicano la versione standard che si è deciso di utilizzare per quelle espressioni che presentavano varianti, al fine di non appesantire eccessivamente la tabella e la sua lettura. Se il termine "traduzione" da solo si incontra raramente (solo 4 volte), più frequente è invece il suo utilizzo con sostantivi che non rimandano direttamente al processo traduttivo, ma fanno riferimento ad esempio all'apparato paratestuale (7 volte "traduzione e note", 8

“introduzione, traduzione e note”, 1 “traduzione e presentazione”, “traduzione e commento” e “traduzione e introduzione”), occorrenze riportate complessivamente in tabella alla voce “altre espressioni”, insieme ad altre varianti nella formulazione.

Termine / definizione	***Espressioni***	***Frequenza***
TRADUZIONE		421
	traduzione	4
	traduzione di + nome traduttore	194
	trad. [di/da/integrale da]	19
	traduzione da + lingua TP	44
	traduzione e riduzione*	45
	traduzione e adattamento*	30
	libera traduzione	8
	traduzione e cura*	4
	traduzione integrale	8
	nuova traduzione	7
	traduzione dall'originale	4
	traduzione e rifacimento	1
	nella traduzione di	13
	tradotto da	8
	altre espressioni	32
RIDUZIONE		65
	riduzione	15
ADATTAMENTO		46
	adattamento	8
	adattamento e riduzione	5
	tradotto e adattato	3
VERSIONE		35
	versione di	18
	versione da	7
	versione italiana a cura di	4
	libera versione di	4
	versione integrale	2
A CURA DI		123
	a cura di	103
	altre espressioni	20
SCRITTO IN ITALIANO DA		8
TESTO ITALIANO DI		1
RINARRATO E TRADOTTO DA		2
RINARRATO		2

Tabella 9. Terminologia e frequenza.

* per non appesantire la tabella si è deciso di scegliere e riportare una sola espressione standard senza indicare tutte le varianti che si incontrano.

Nell'utilizzo del termine "traduzione" in combinazione con altri sostantivi e/o aggettivi, l'espressione più sfruttata è sicuramente quella costituita dal sostantivo seguito dal nome del traduttore o della traduttrice, soluzione che ricorre ben 194 volte, cui si aggiungono le 13 occorrenze di "trad. di" e le 13 di "nella traduzione di". La formulazione con sostantivo relativo al processo traduttivo più specificazione del nome di chi traduce è del resto ampiamente utilizzata anche per "riduzione", "adattamento", "versione", "a cura di", sia utilizzati singolarmente, sia in combinazione con "traduzione" o tra loro. Altra espressione ricorrente è quella in cui viene specificata la lingua del testo di partenza: delle 44 occorrenze totali, 19 sono costituite da traduzioni dal francese e 25 dall'inglese, cui si aggiungono le 4 nella formulazione "dall'originale inglese" e gli 8 casi in cui la specificazione della lingua (inglese) segue l'espressione "traduzione libera". Frequente è anche il caso dell'utilizzo del termine traduzione accompagnato da "riduzione" (45 casi, nelle diverse formulazioni "traduzione e riduzione", "riduzione e traduzione", "trad. e riduzione" e "traduzione-riduzione") e da "adattamento" (30 volte, nelle varianti "traduzione e adattamento", "adattamento e traduzione", "trad. e adattamento" e "trad. e adatt."). Minori sono invece i casi di "libera traduzione"; di "traduzione e cura", anche nella variante "cura e traduzione"; di "traduzione integrale" e "nuova traduzione"[33].

Oltre all'espressione "a cura di" utilizzata tanto per indicare esplicitamente le curatele (103 casi), quanto per indicare l'autore della traduzione, dell'adattamento, dell'apparato paratestuale, ecc. (20 volte), particolarmente interessante è l'uso di "riduzione", "adattamento" e "versione" per le implicazioni ideologiche, culturali ed editoriali che ci sembra questi termini e il loro utilizzo abbiano. Se "riduzione" ricorre 65 volte, si ripete da solo in 15 casi, mentre delle 46 occorrenze di "adattamento" solo 8 fanno riferimento al termine utilizzato singolarmente. Più frequente è quindi il loro utilizzo in combinazione con altri termini, il più importante e il più ricorrente dei quali è certamente "traduzione", come già evidenziato, sebbene in 5 casi i due termini diano origine all'espressione "adattamento e riduzione". Per quanto riguarda l'utilizzo di "versione", che ricorre 35 volte, in 18 casi è seguito dal nome di chi traduce e in 4 da quello del curatore-trice, in 7 dalla lingua del testo di partenza e in 4 infine è accompagnato dall'aggettivo "libera".

[33] L'unico caso in cui si parlava di "nuova traduzione integrale" è stato riportato alla voce "traduzione integrale" e conteggiato come tale.

3.2.9.1 I termini "riduzione" e "adattamento"

Una considerazione che sembra imporsi in questa fase, alla luce dei dati illustrati, riguarda i termini "adattamento" e "riduzione". Se è vero che di fatto nella pratica i due termini designano operazioni testuali sostanzialmente identiche, il ricorso a due termini diversi porta a riflettere, soprattutto sulle implicazioni di tale utilizzo. Ci sembra infatti che a livello linguistico e lessicale "riduzione" abbia un impatto e una portata ideologica minori rispetto ad "adattamento", rimandando immediatamente a una dimensione maggiormente quantitativa e suggerendo una diminuzione nel numero di pagine, mentre il secondo evoca un'operazione più ideologica e culturale, trasmettendo l'idea di aver agito sul testo, modificandolo in modo tale che risponda a determinati presupposti o sia reso "familiare" al lettore-trice, con un processo "addomesticante". Questa osservazione di natura più linguistica e lessicale, che tiene conto del possibile impatto ideologico del ricorso a un termine piuttosto che all'altro, tralascia tuttavia una delle motivazioni che possono essere alla base del loro utilizzo e che non può essere trascurata nella nostra riflessione. "Riduzione" rimanda infatti a un termine maggiormente utilizzato nell'ambito dell'audiovisivo proprio per indicare la trasposizione cinematografica di opere letterarie e corrisponde, di fatto, all'adattamento. Vale la pena ribadire e sottolineare che nel caso della riduzione cinematografica ci troviamo di fronte a un'operazione diversa rispetto agli adattamenti intra- e interlinguistici su un'opera letteraria. La trasposizione cinematografica come traduzione intersemiotica che adatta un testo per lo schermo non può essere né assimilata né paragonata all'adattamento e alla riduzione letteraria, che operano all'interno dello stesso codice e intervengono sul testo con tagli, omissioni, riformulazioni, ecc. L'uso di riduzione in un contesto letterario come termine mutuato dal linguaggio audiovisivo può essere ricondotto quindi non tanto al tipo di operazioni compiute sul materiale testuale e audiovisivo, e a un'analogia tra le stesse, quanto a un'interpretazione e a un uso di "riduzione" contestualizzato e inteso come sinonimo di adattamento.

I due termini, al di là delle valutazioni linguistiche e ideologiche che ci sembrano comportare, possono pertanto essere considerati sinonimi. Nella pratica, in effetti, la distinzione tracciata sopra tra "adattamento" e "riduzione" spesso non trova conferma, e anche nel caso della riduzione ci si trova di fronte a censure, omissioni, ecc. (Pederzoli 2011b: 155-156), operazioni e interventi più marcatamente ideologici. Analogamente, una valutazione a livello quantitativo sul numero di pagine non permette di tracciare una

separazione netta tra i due termini, dal momento che non si riscontrano differenze sostanziali nel caso in cui si usi il termine "riduzione" rispetto ad "adattamento". La scelta di ricorrere a un termine invece che all'altro è dettata quindi non solo dal tipo di intervento compiuto sul testo, che si rivela pressoché identico, ma anche da fattori più legati alle tendenze nell'uso e alle scelte operate all'interno delle case editrici. Da questo punto di vista è utile, nonché rilevante, constatare come l'uso vari nel periodo di riferimento della ricerca. Considerando i due termini e la loro frequenza da una prospettiva diacronica (Figura 13), si riscontra come l'utilizzo del termine "riduzione" sia stato progressivamente abbandonato a favore di "adattamento": se il primo è più frequente nei primi due ventenni (1930-1950 e 1951-1970), la tendenza si inverte negli ultimi due (1971-1990 e 1991-2013), nei quali l'utilizzo di "adattamento" è maggiore ma non sostituisce completamente quello di "riduzione".

Figura 13. Riduzione e adattamento.

La Tabella 10 illustra più nel dettaglio l'utilizzo dei termini nella loro distribuzione diacronica e suddivisione tra i testi.

	1930-1950		*1951-1970*		*1971-1990*		*1991-2013*	
	Rid.	Adatt.	Rid.	Adatt.	Rid.	Adatt.	Rid.	Adatt.
Pel di Carota	0	0	2	0	0	5	0	0
La Guerra dei bottoni	0	0	3	0	0	0	0	0
Senza Famiglia	4	0	17	7	4	8	1	0
La piccola Fadette	0	0	5	0	1	3	0	0
Piccole donne	1	0	7	2	13	9	1	3
Alice	0	0	2	0	0	0	2	0
Il giardino segreto	0	0	0	0	0	0	0	6
Anna	0	0	0	0	0	0	0	0

Tabella 10. Riduzione (Rid.) e adattamento (Adatt.) per periodo e per testo.

3.2.10 Il paratesto e la sua evoluzione

L'apparato paratestuale che accompagna i testi della letteratura per l'infanzia viene spesso sottovalutato e la sua presenza trascurata, e se ne dimentica talvolta il ruolo e la funzione. In questi casi, il paratesto si colloca infatti in uno spazio che potremmo definire "ibrido", poiché si rivolge ora al giovane lettore/lettrice, ora all'adulto-mediatore, con conseguenze sulle modalità con cui viene concepito, che cambiano a seconda del suo destinatario (cfr. Elefante e Pederzoli 2015). Nel caso dei classici, che si definiscono proprio per il loro doppio destinatario adulto-bambino, lo spazio paratestuale diventa inoltre ancora più importante e mostra la sua reale portata (cfr. Pederzoli 2011b), orientando non solo la ricezione dell'opera, ma anche la sua fruizione da parte di destinatari diversi nel passaggio da una lingua all'altra:

> […] as far as children's literature specifically is concerned, the presence of peritextual elements is certainly a prerogative of some children's classics and generally constitutes a major difference between these and other children's books. The presence of these elements depends on the literary value of the 'classics', on their complexity, and obviously on their potential to address a readership of both adults and children. As a result, publishers often feel the need to provide children with explanations, to filter the books' complexity, by adding notes or prefaces, for instance.
> […]
> the issue is still open concerning what peritextual elements in children's literature *really* address. Are they read by children or adults? Since children's literature is always filtered and mediated, at least until a certain age, by adults – teachers, librarians, parents – the text and peritext may take on multiple, ambiguous functions, and address only children, only adults, or both in different ways. […] we cannot emphasise enough that the paratext plays a key role in children's literature, particularly in texts that are defined and perceived as 'classics', thus

revealing an inextricable mixture of literary, publishing, commercial and translational factors. (Pederzoli 2011b: 164-165)

Un'analisi dell'evoluzione dell'apparato paratestuale da un punto di vista quantitativo, sulla base delle informazioni presenti all'interno del database, può quindi produrre risultati interessanti, pur nella parzialità che il campione di indagine limitato comporta e nella consapevolezza che la presenza delle informazioni relative al paratesto dipende dal processo di catalogazione. Di seguito vengono pertanto riportati i dati relativi all'apparato paratestuale e alla sua evoluzione sulla base delle informazioni disponibili a partire dall'Opac SBN nazionale. Occorre inoltre sottolineare come in questa sede non sia stato ritenuto logico distinguere gli spazi paratestuali in base all'autore, vale a dire tra apparato paratestuale autoriale, editoriale, del traduttore-trice o di altra istanza, di solito con funzione legittimatrice. La disponibilità dei dati dipende infatti dall'attività di catalogazione e dall'evoluzione delle pratiche catalografiche stesse, come già ricordato. Pertanto, non solo i dati non possono essere generalizzati, ma anche le informazioni non permettono di individuare con esattezza gli autori degli spazi paratestuali indicati, operazione per la quale sarebbe necessario consultare materialmente i testi. Non va tuttavia dimenticato che molto spesso neppure la consultazione dei volumi è sufficiente per risalire all'autorialità del paratesto, autorialità spesso incerta, in particolare per i testi in traduzione. Quel che si può affermare, spostandosi su un piano di analisi più qualitativo, è che sulla base delle informazioni fornite in alcuni casi, come nelle traduzioni di *Alice*, è frequente che lo spazio paratestuale, in particolare prefativo-introduttivo e quello delle annotazioni, sia riconducibile a chi traduce. Analogamente, negli spazi pre-postfativi è frequente il ricorso a una terza istanza, esterna al processo editoriale e traduttivo, la cui funzione ci sembra essere anche a questo stadio, senza averne analizzato il contenuto, quella di legittimare il testo, sottolineandone presumibilmente il valore letterario ed estetico, e di conseguenza rafforzando lo *status* di classico dell'opera in questione. Ci sembra essere questo ad esempio il caso delle pre- e postfazioni a cura di Antonio Faeti che accompagnano i testi pubblicati nella collana "I Delfini".

Tornando a un livello di analisi prettamente quantitativo, la Figura 14 illustra chiaramente come vi sia stata un'innegabile evoluzione negli spazi paratestuali, se non altro dal punto di vista della loro catalogazione, e pertanto nella disponibilità di informazioni recuperabili. Si passa infatti da 3 occorrenze per il ventennio iniziale (1930-1950) a 8 per il periodo 1951-1970, che diventano 62 nei venti anni successivi (1971-1990), fino a raggiungere quota 144 nell'ultimo ventennio (1991-2013).

Figura 14. Informazioni paratestuali.

La Figura 15 mostra invece la distribuzione delle informazioni relative all'apparato paratestuale a seconda dei testi di partenza, evidenziando e confermando come, in generale, gli spazi paratestuali siano più frequenti nell'ultimo ventennio (da questo punto di vista l'unica eccezione è costituita da *La piccola Fadette*) e si assista a una crescita pressoché costante. È interessante notare, inoltre, come già dal grafico si evinca che alcuni testi presentano una ricchezza degli spazi paratestuali maggiore rispetto ad altri. In particolare *Alice*, *Piccole donne* e *Il giardino segreto*, anche in ragione della maggiore presenza quantitativa dei primi due all'interno del database, rappresentano i testi con il numero di informazioni paratestuali più rilevante.

Figura 15. Informazioni paratestuali (n. ricorrenze) per testo.

La Tabella 11 riporta infine non solo la suddivisione delle informazioni per periodo di riferimento e testo di partenza, ma opera anche una prima classificazione delle diverse tipologie di spazi paratestuali, sulla base delle informazioni disponibili. In particolare, per ragioni pratiche e spaziali si è deciso di riunire in un'unica categoria tutti gli scritti liminari prefativi-introduttivi, per i quali si riscontra una maggiore varietà terminologica (introduzione, prefazione, premessa, presentazione), mentre per quanto concerne gli scritti conclusivi è stata riscontrata la presenza del solo termine "postfazione", che costituisce pertanto una voce a parte. Nella categoria "Altro" sono state riunite invece varie tipologie di scritti paratestuali per i quali non era possibile fornire una collocazione esatta nelle altre categorie, dal momento che i testi non sono stati consultati materialmente e le informazioni recuperate dall'Opac SBN non permettevano di decidere per una tipologia o l'altra. Si tratta prevalentemente di saggi, commenti, testi, solitamente di istanza altra rispetto all'autore-trice e al traduttore-trice, ma non chiaramente definiti e classificati. In due casi tuttavia gli spazi paratestuali collocati in tale categoria sono rappresentati rispettivamente da un "album"[34] e da quello che viene definito un "laboratorio teatrale"[35]. Queste informazioni, in particolare la seconda, sono

[34] Per la traduzione di *Alice nel paese delle meraviglie* a cura di Elda Bossi edita da Giunti nella collana "Gemini" (1996), il record dell'Opac SBN riporta la seguente indicazione "segue: Album di Alice nel paese delle meraviglie e Alice nello specchio".
[35] Si tratta della traduzione de *Il giardino segreto* pubblicata nel 2003 da De Agostini nella collana "I pianeti. Classici" e realizzata da Gianna Lonza.

difficilmente interpretabili senza aver consultato il testo e verificato di cosa si tratti. Si è deciso tuttavia di includere l'informazione "laboratorio teatrale" nell'analisi, ipotizzando che si tratti di una serie di indicazioni, suggerimenti e spunti per la realizzazione di un laboratorio teatrale, verosimilmente in classe, e sia quindi assimilabile agli apparati didattici che accompagnano talvolta alcune edizioni per l'infanzia. La tabella rivela inoltre come nel caso della letteratura per l'infanzia si incontri una tipologia di spazio paratestuale, quello degli apparati didattici, che non si trova nella letteratura per adulti e che contraddistingue quindi questo tipo di produzione, in particolare le edizioni per la scuola, ma non solo.

Oltre a ribadire i risultati già emersi dall'analisi dei grafici precedenti, la tabella mostra come *Alice* sia un testo fortemente annotato e in cui è estremamente frequente la presenza di scritti liminari e conclusivi. Spostandosi su un piano qualitativo, emerge come l'autorialità di tali spazi sia varia e si faccia ricorso sia a istanze esterne, con funzione prevalentemente legittimatrice dello *status* di classico e del valore estetico e letterario del testo, sia alla voce del traduttore-trice, soprattutto quando questa gode di un certo prestigio (ad esempio nel caso di Masolino D'Amico). Non è raro neppure il caso in cui si riporti in traduzione il paratesto presente nell'edizione nella lingua di partenza, come per le note a cura di Martin Gardner.

Avere la pretesa di generalizzare i risultati e i dati relativi al paratesto significherebbe ignorare che le valutazioni statistiche elaborate dipendono sostanzialmente dalla disponibilità delle informazioni fornite dall'Opac SBN, poiché i testi non sono stati materialmente visionati. Dai dati riportati si evidenzia in ogni caso una tendenza a un aumento degli spazi paratestuali all'interno dei classici. Sebbene non sia possibile affermare con certezza che vi sia stata una maggiore apertura di tali spazi all'interno dei testi, è innegabile che si registri una progressiva, maggiore attenzione a riportare e segnalare la loro presenza, a testimonianza in ogni caso di un maggiore interesse nei loro confronti. Riportare nella catalogazione le informazioni relative all'apparato paratestuale significa infatti in ogni caso riconoscere la sua importanza e ritenere l'informazione necessaria e meritevole di essere comunicata al lettore-trice in quanto utente della biblioteca: l'apparato paratestuale e la sua presenza o meno vengono cioè giudicate informazioni rilevanti per il lettore-trice che può scegliere un'edizione rispetto ad un'altra anche in ragione del suo paratesto.

	Apparato paratestuale					
	*Prefazione**	*Postfazione*	*Notizia bio-bibliografica*	*Note*	*Apparato didattico*	*Altro*
1930-1950						
Pel di Carota	0	0	0	0	0	0
La Guerra dei bottoni	0	0	0	0	0	0
Senza Famiglia	0	0	0	0	0	0
La piccola Fadette	0	0	0	0	0	0
Piccole donne	2	0	1	0	0	0
Alice	0	0	0	0	0	0
Il giardino segreto	0	0	0	0	0	0
Anna	0	0	0	0	0	0
1951-1970						
Pel di Carota	4	0	0	0	0	0
La Guerra dei bottoni	0	0	0	0	0	0
Senza Famiglia	0	0	0	0	0	0
La piccola Fadette	2	0	0	0	0	0
Piccole donne	0	0	0	0	0	0
Alice	2	0	0	0	0	0
Il giardino segreto	0	0	0	0	0	0
Anna	0	0	0	0	0	0
1971-1990						
Pel di Carota	4	0	1	0	1	0
La Guerra dei bottoni	3	0	0	0	0	0
Senza Famiglia	4	0	0	0	0	3
La piccola Fadette	2	0	0	0	0	0
Piccole donne	6	0	0	1	0	2
Alice	17	0	0	16	0	1
Il giardino segreto	1	0	0	0	0	0
Anna	0	0	0	0	0	0
1991-2013						
Pel di Carota	1	3	0	0	0	1
La Guerra dei bottoni	8	0	0	1	2	0
Senza Famiglia	0	4	0	0	0	0
La piccola Fadette	1	0	0	0	0	0
Piccole donne	13	4	0	0	2	0
Alice	32	8	1	28	0	6
Il giardino segreto	3	9	0	2	5	4
Anna	0	6	0	0	0	0

Tabella 11. Informazioni paratestuali – tipologie.

* gli scritti liminari introduttivi-prefativi sono stati riuniti in un'unica categoria per questioni pratiche e spaziali.

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

Al termine del lavoro di analisi quantitativa, prima di passare alla presentazione del *corpus* su cui è stata condotta l'analisi testuale, ci sembra opportuno soffermarci

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

Una prima considerazione che sembra emergere osservando i dati riguarda proprio il genere di chi traduce. Ben consapevoli che tali aspetti andrebbero ulteriormente approfonditi, possiamo tuttavia rilevare una chiara tendenza nell'evoluzione quantitativa delle traduzioni realizzate da donne e da uomini, come mostrano le Tabelle 12 e 13. Prendendo in considerazione solo la prima pubblicazione di una (nuova) traduzione, si registra infatti un aumento più consistente delle versioni maschili rispetto a quelle femminili. All'inizio del periodo di riferimento della ricerca, le traduzioni realizzate da donne (5) superano quelle a opera di uomini (2). Nei due ventenni successivi si raggiunge una sostanziale parità (6 traduzioni maschili e 7 femminili per il periodo 1951/1970 e 7 traduzioni maschili e 8 femminili per gli anni 1971/1990). L'ultimo periodo vede invece un'inversione di tendenza e un capovolgimento della situazione iniziale: le traduzioni maschili superano quelle femminili, sebbene la distanza sia ridotta (12 contro 10). Se in termini assoluti di nuove traduzioni realizzate il divario tra donne e uomini rimane contenuto, diverso è il caso del totale delle traduzioni pubblicate per il periodo di riferimento della ricerca (Tabella 13). A partire dagli anni Cinquanta si registra un costante aumento nella pubblicazione di traduzioni realizzate da uomini, che diventano quasi il doppio negli ultimi due ventenni. Possiamo quindi ipotizzare, osservando i dati e le tendenze appena descritte, che il genere di chi traduce possa essere in qualche modo legato anche al prestigio del testo. Fino a quando *Alice* è rimasto solo un classico per ragazzi/e era "lecito" e opportuno affidarne la traduzione alle donne. Con il progressivo ingresso nel canone per adulti si è ritenuto più appropriato che a tradurre il testo fosse un uomo, meglio ancora se il traduttore godeva già di un certo prestigio e fama letteraria, come nel caso, ad esempio, di Aldo Busi[36], Roberto Pumini e Masolino d'Amico.

[36] In uno studio sulle versioni italiane di *Alice* che indaga l'influenza degli elementi paratestuali sulla ricezione dell'opera di Carroll in Italia, Wardle (2012) si sofferma in particolare sulla traduzione di Busi,

Sebbene un aumento delle traduzioni realizzate da uomini e della loro ripubblicazione, soprattutto nell'ultimo ventennio, sia in linea con la tendenza generale registrata nella ricerca (cfr. Tabella 1 e Tabella 2), il caso delle traduzioni di *Alice* ci sembra contraddistinguersi proprio per questo legame tra il genere di chi traduce e lo *status* letterario dell'opera.

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

Tabella 12. Traduzioni *Alice* per genere e prima pubblicazione.

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

Tabella 13. Totale traduzioni *Alice*.

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

una delle più fortunate dal punto di vista commerciale, ma anche una delle più controverse. Nella sua analisi, Wardle mette in luce come la reputazione di chi traduce possa agire come elemento paratestuale, condizionando la lettura del testo tradotto, e quindi la sua ricezione all'interno della lingua-cultura di arrivo. Secondo la studiosa, la fama di Busi come scrittore e, soprattutto, come provocatore e come personaggio mediatico che fa scandalo porta con sé una serie di associazioni che vengono trasferite, quasi inevitabilmente, alla sua traduzione di *Alice*.

riservando agli adulti la versione integrale del testo e destinando ai bambini/e solo versioni adattate, riscritte, abbreviate, sulle quali spesso è stato compiuto un lavoro di natura più commerciale ed editoriale che letteraria. Scenario che apre ulteriori spazi di riflessione per futuri lavori in cui indagare cosa venga tagliato, nonché chi operi tali tagli e con quali finalità, ad esempio se si possano riscontrare casi di "censura". È lecito supporre che tale situazione di differenziazione della produzione in base al destinatario possa essere dettata dalla storia stessa della ricezione del testo in Italia ed essere dovuta, in particolare, alla sua canonizzazione come classico per adulti, con tutte le conseguenze che il passaggio dalla letteratura per l'infanzia a quella per adulti comporta[37].

L'analisi quantitativa del database, dalle diverse angolazioni proposte, da quelle più strettamente connesse alle finalità della ricerca, come il genere di chi traduce, a quelle più secondarie, come l'apparato paratestuale, costituisce la base per la selezione delle traduzioni italiane da sottoporre ad analisi testuale. Ben oltre la semplice mappatura delle versioni italiane, il lavoro condotto sul database ha infatti permesso una conoscenza e una consapevolezza delle tendenze in atto nella traduzione dei classici per l'infanzia secondo le linee di indagine principali della ricerca, mettendo in luce come tra donne e traduzione esista uno stretto legame anche in questo ambito. La maggiore comprensione delle dinamiche evidenziate all'interno della traduzione dei classici e del mondo editoriale che li circonda ha reso possibile non solo selezionare il *corpus* ristretto su cui condurre l'analisi testuale, ma anche elaborare validi criteri sulla base dei quali scegliere le traduzioni italiane, e che verranno ora illustrati.

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

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

[37] Alla luce di quanto emerso dall'analisi dei dati raccolti nella nostra ricerca, sarà opportuno verificare l'esistenza di studi analoghi sulle traduzioni di *Alice* in altre lingue-culture al fine di appurare se ci troviamo di fronte a un fenomeno circoscritto al caso italiano o se invece si possa parlare di una tendenza più diffusa.

di Frances Hodgson Burnett) e una selezione di 15 traduzioni italiane pubblicate tra il 1930 e il 2013.

Prima di illustrare i criteri di selezione per le traduzioni italiane, ci soffermeremo sui testi di partenza al fine di chiarire le motivazioni che hanno portato alla loro scelta nell'ottica di costruire un *corpus* bilanciato e comparabile.

3.3.1 La scelta dei testi di partenza

La decisione di concentrarsi su un *corpus* ristretto rispetto ai testi inizialmente considerati nasce dall'esigenza di poter condurre un attento lavoro di analisi testuale su un *corpus* non eccessivamente vasto ed equilibrato. Come già sottolineato, la scelta finale è ricaduta su *La petite Fadette*, *Poil de Carotte* e *The Secret Garden* sulla base di una serie di considerazioni che verranno ora presentate.

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

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

l'immagine angelica e idealizzata del bambino come puro e innocente (cfr. Campo 2007), come si avrà modo di sottolineare.

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

In *The Secret Garden*, Mary è una bambina brutta, scontrosa, dispotica, egoista, mentre suo cugino Colin è un bambino malato, isterico e altrettanto dispotico ed egoista: "the children in *The Secret Garden* break with the old expectations of being quiet and obedient. […] Mary and Colin are not portrayed as beautiful, perfect children but are initially unlikable and unattractive" (Parson 2002: 253). La presentazione di Mary, che rappresenta l'incipit del romanzo, rende immediatamente evidente la distanza di Mary rispetto a certi modelli, soprattutto femminili:

> When Mary Lennox was sent to Misselthwaite Manor to live with her uncle everybody said she was the most disagreeable-looking child ever seen. It was true, too. She had a little thin face and a little thin body, thin light hair and a sour expression. Her hair was yellow, and her face was yellow because she had been born in India and had always been ill in way or another. (Burnett 1911: 1)[38]

A questa prima descrizione fisica si aggiungono poi vari passaggi in cui si delinea e precisa il suo carattere. Ci viene così detto, ad esempio, che Mary è "as tyrannical and selfish a little pig as ever lived"(2) e "[she] was not an affectionate child and had never cared much for any one" (6-7), che ha "unhappy, disagreeable ways" (19) e "imperious little Indian ways" (33), che è abituata a fare ciò che vuole, senza preoccuparsi di chiedere il permesso, che è particolarmente irascibile e suscettibile, che pretende di essere vestita, che picchiava e insultava la sua *ayah* in India, e così via. Foster e Simons (1995: 179) sottolineano come

> [t]he introduction to Mary Lennox as an unfeminine little girl emphasizes the transgressive aspects of her role, and the opening words of the novel […] are deliberately deflationary,

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

> deconstructing past fictional models of idealized childhood and of conventional heroinism. Unlike the pretty, charming and adored Sara Crewe, the little princess of Burnett's earlier novel, Mary is plain, sallow, graceless and badly dressed. Nor does she have the dynamism of the tomboy which so attracts readers' sympathies in *Little Women* and *What Katy Did*.

L'aggettivo che sembra qualificare e definire Mary più di ogni altro è tuttavia "contrary", tanto da essere parte integrante del soprannome che le viene dato da Basil, uno dei figli del pastore inglese da cui si trova a vivere temporaneamente dopo la morte dei genitori, prima di trasferirsi in Inghilterra dallo zio, e che la accompagnerà per tutto il romanzo: "Mistress Mary Quite Contrary" (12). L'aggettivo in questione viene infatti ripetutamente utilizzato per indicare lo stato d'animo di Mary: "In this way Mistress Mary arrived at Misselthwaite Manor and she had perhaps never felt quite so contrary in all her life" (29), "but then she was displeased with his garden and wore her 'quite contrary' expression" (44), "Mary had worn her contrary scowl for an hour after that" (68), "she began to feel hot and as contrary as she had ever felt in her life" (126), "Mistress Mary felt quite contrary" (183), solo per forrnire qualche esempio. La "contrariness" può quindi essere considerata una caratteristica che contraddistingue Mary, allontanandola dall'idea e dal modello di femminile accettati e desiderabili all'inizio del Novecento:

> Mary does not exhibit the accepted qualities of young girls under patriarchal rule but rather characteristics of strong, independent women. Because of her unorthodox upbringing, Mary has developed initiative and qualities of leadership that enable her to make decisions and follow them through. It is precisely because of her disobedience of male edicts that she discovers the garden as well as the source of the mysterious, nighttime crying. Her bluntness, obstinance, initiative, and contrariness are empowering. […] Mary differs from the accepted notions of the feminine at the time. She is independent and defiant, delights in books rather than dolls, and thrives on exercise and the outdoors rather than in enclosed domestic spaces. (Parsons 2002: 262)[39]

Colin, sorta di doppio e specchio di Mary (Foster e Simons 1995), ci viene descritto per la prima volta proprio attraverso gli occhi della bambina: "on the bed was lying a boy, crying fretfully" (156). Pallido, malato, viziato e vittima di terribili crisi isteriche, prima di essere trasformato in un bambino sano dal potere salvifico del giardino e della natura, Colin ha un atteggiamento dispotico e dittatoriale nei confronti degli altri,

[39] Cfr. Foster e Simons (1995), che sottolineano queste stesse caratteristiche: "it is Mary's aberrance from the conventionally feminine that generates the reader's sympathy. […] She seeks and discovers the forbidden garden after her interest has been awakened by stories of its secret location and it is her very 'contrariness' that stimulates her curiosity. […] More importantly, the trouble which Mary courts through her disobedience, as she disregards orders to forget the garden and to ignore the source of the mysterious cry in the night, proves to be her salvation and the stimulus for the restoration of the order in the disturbed household. The bluntness and obstinacy which make her charmless to the adults who surround her are in fact the real key to Mary's empowerment" (180-181).

tanto che Mary lo paragona a un giovane Rajah che ha visto in India[40]. Parsons (2002) nota come, in effetti, "references to Colin relate to royalty, aristocracy, or the priesthood, the elite within patriarchal society" (259) e come la sua tendenza autoritaria si manifesti principalmente attraverso il discorso: "Colin employs speech […] to dictate, intimidate, and dominate. His speech is authoritarian, reflecting his status in the patriarchal manor" (259). Adottando una prospettiva di genere, Foster e Simons (1995) sottolineano ancora come

> [t]he characterization of young boys in *The Secret Garden* if anything conforms more to a stereotypic female than to a male model of development and it could be argued that Dickon and Colin are used to illustrate respectively positive and negative aspects of femininity. […] Whereas one is a model of how to be, the other represents how not to be. […] the atypical boy [Colin] teaches precisely those masculine codes to which his own feminized value system is antithetical. (183)

La malattia di Colin, per larga parte immaginaria, e le sue ripetute crisi isteriche, secondo le studiose, ricordano e sono assimilabili alle "classic nineteenth-century versions of female frailty", al "chronic invalidism" delle donne vittoriane e all'altra classica malattia ritenuta strettamente femminile, l'isteria (Foster e Simons 1995: 183-185). Colin deve quindi essere ricondotto a un comportamento socialmente accettabile (e maschile), deve conformarsi alle aspettative e alle norme sociali, deve essere "socialized out of this negative femininity" (Foster e Simons 1995: 186). Contrapposto a Colin, Dickon incarna invece una serie di tratti femminili positivi, associati prevalentemente alla figura materna. Presentato come una sorta di dio Pan, in grado di incantare gli animali e di entrare in connessione con la natura, Dickon mostra infatti caratteristiche e qualità con una forte connotazione femminile: "mothering, protective nurturance, tenderness and nature" (Foster e Simons 1995: 188; cfr. Parsons 2002).

Anche Fadette, protagonista dell'omonimo romanzo di George Sand, si contraddistingue innanzitutto per un aspetto fisico che non corrisponde alle attese della società e ne causa la condanna da parte della comunità[41]:

---

[40] Secondo Foster e Simons (1995: 181-182), "in drawing attention to the similarities between the two children rather than emphasizing their gendered differences, the novel continues the subversion of gender stereotyping seen in the conceptualization of Mary's character". Per le due studiose, Colin funge da alter ego di Mary, permettendole di confrontarsi nella realtà con quegli aspetti che inizialmente non riconosce: "On first meeting both children are sickly, spoiled, bad-tempered, and ugly in appearance, disliked by all around them. They are also arrogant and unable to speak politely to the servants who look after them" (Foster e Simon 1995: 182).

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

> la petite fille de la mère Fadet qu'on appelait dans le pays la petite Fadette, autant pour ce que c'était son nom de famille que pour ce qu'on voulait qu'elle fût un peu sorcière aussi. Vous savez tous que le fadet ou le farfadet, qu'en d'autres endroits on appelle aussi le follet, est un lutin fort gentil, mais un peu malicieux. On appelle aussi fades les fées auxquelles, du côté de chez nous, on ne croit plus guère. Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie. C'était un enfant très causeur et très moqueur, vif comme un papillon, curieux comme un rouge-gorge et noir comme un grelet. (Sand 2003: 62)[42]

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

> La petite Fadette, qui est une fillette farfadette et follette, est définie selon des traits contradictoires : gentillesse et malice, petitesse et hardiesse, légèrté [sic] aérienne des papillons et des oiseaux, ironie et curiosité, noirceur des grelets. C'est un être contradictoire, complexe, androgyne, qui défie toute image conventionnelle de la petite fille de campagne, de la jolie petite fille de la littérature romantique, et de la femme-enfant idéalisée par les poètes. (38)

Su Fadette grava inoltre una cattiva reputazione, legata alla sua famiglia (vive con la nonna considerata un po' strega e con il fratello disabile, dopo che sua madre li ha abbandonati per seguire i soldati e suo padre è morto), ma anche al suo comportamento. Ritenuta un po' strega anche lei, marginalizzata dalla società, Fadette, chiamata dagli abitanti del paese "grelet", grillo, reagisce infatti alle aggressioni e alle discriminazioni che subisce vendicandosi verbalmente, insultando e sbeffeggiando gli altri: Fadette, ci dice Sand, è "une fille qui paraissait avoir plus d'esprit que de bonté, et dont les vilaines manières ne plaisaient point, même à ceux qui s'en amusaient" (100). L'atteggiamento della ragazza finisce così per rafforzare il comportamento ostile e offensivo della comunità e crea un circolo vizioso (cfr. Leinen 2005: 381). Come sottolinea Leinen (2005), proponendo un'interpretazione del romanzo come testo di critica sociale opposta alla sua ricezione tradizionale come idillio campestre, romantico e sentimentale[43], la

---

Aurore era considerata un maschiaccio. Nella bellissima *Storia della mia vita* Sand racconta l'episodio di una festa di campagna in cui i ragazzi decidono di non invitarla a ballare – come accadrebbe a Fadette, se non prendesse le sue precauzioni. Il precettore aveva insegnato a Aurore un po' di botanica; e Fadette raccoglie quadrifogli per *mère* Fadet, la nonna che con piante e pozioni guarisce uomini e animali" (Galateria 2014: 10).

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

[43] Dopo aver sottolineato come sulla ricezione tradizionale del romanzo abbia influito anche il suo ingresso nella letteratura per ragazzi/e (Leinen 2005: 376-377), nelle conclusioni Leinen scrive: "Loin d'être un roman champêtre naïf, dont la simplicité verbale, la métamorphose spectaculaire de Fadette et la fin heureuse – l'apogée de l'amour du couple dans le mariage et l'ascension sociale – ont motivé pendant plus d'un siècle une lecture affirmative des mœurs de province, cette œuvre possède une dimension critique cachée par le développement rassurant des amants. Dans cette perspective, *La Petite Fadette* se situe dans la tradition des romans sociaux de Sand, même si son jugement négatif de la société se présente maintenant

“colpa” più grande di Fadette è dunque quella di non conformarsi alle norme, alle convenzioni e alle aspettative della società:

> Fadette n’est probablement pas parfaite, mais son plus grand défaut reste de ne pas correspondre aux normes de la société et à l’image d’une jeune fille bien éduquée. […] Pour réussir, il faut se conformer à la norme, et tant que Fadette garde son apparence et ses habitudes inconvenables, elle dispose d’une mauvaise renommée. (Leinen 2005: 382)

Sarà proprio Landry, uno dei due gemelli Barbeau di cui Fadette si innamora e con cui si sposerà alla fine del romanzo, a elencarle tutti i suoi difetti dal punto di vista del paese “afin de la sensibiliser à son outrage aux bonnes mœurs” (Leinen 2005: 383):

> je vais te dire pourquoi on ne te respecte pas comme une fille de seize ans devrait pouvoir l’exiger. C’est que tu n’as rien d’une fille et tout d’un garçon, dans ton air et dans tes manières ; c’est que tu ne prends pas soin de la personne. Pour commencer tu n’as point l’air propre et soigneux, et tu te fais paraître laide par ton habillement et ton langage. Tu sais bien que les enfants t’appellent d’un nom encore plus déplaisant que celui de grelet. Ils t’appellent souvent le *màlot*. […] Tu montes sur les arbres comme un vrai chat-écurieux, et quand tu sautes sur une jument, sans bride ni selle, tu la fais galoper comme si le diable était dessus. C’est bon d’être forte et leste ; c’est bon aussi de n’avoir peur de rien, et c’est un avantage de nature pour un homme. Mais pour une femme trop est trop, et tu as l’air de vouloir te faire remarquer. Aussi on te remarque, on te taquine, on crie après toi comme après un loup. Tu as de l’esprit et tu réponds des malices qui font rire ceux à qui elles ne s’adressent point. C’est encore bon d’avoir plus d’esprit que les autres ; mais à force de le montrer, on se fait des ennemies. Tu es curieuse, et quand tu as surpris les secrets des autres, tu les leur jette à la figure bien durement, aussitôt que t’as à te plaindre d’eux. […] Enfin, que tu sois sorcière ou non […] tu cherches à le paraître pour effrayer ceux qui te fâchent. (122-123)

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

Una lettura più apertamente femminista non può che sottolineare in positivo tutti questi aspetti di non conformità e anticonvenzionalità, come nella (ri)lettura di Witkin (1990): “[s]he [Fadette] is distinguished by her verbal skills, her curiosity and her lack of physical charm, which are all opposites of traditional feminine attributes” (63). Fadette è intelligente, indipendente, razionale, forte, caratteristiche generalmente associate al maschile piuttosto che al femminile, e, nota Radulescu (2000), “comme toujours, depuis Medée, quand une fille/femme sort du commun par son intelligence et son indépendance, on la soupçonne de sorcellerie et de relations avec le diable” (42-43). Fadette, che non

---

d’une façon moins directe. Il se cache plutôt derrière une stratégie narrative ambivalente qui dirige la réception du roman et de son message” (2005: 388).

cerca di conformarsi alle aspettative della società, diventa l'Altro che la comunità caccia e punisce compatta (Radulescu 2000: 46). Secondo Radulescu (2000), l'intelligenza razionale, la saggezza, l'indipendenza e la pazienza forniscono tuttavia a Fadette le risorse intellettuali ed emotive per essere sovversiva all'interno della comunità e rovesciare le norme, senza essere sacrificata come accade solitamente alle streghe (45). Attraverso il suo personaggio Sand denuncia e combatte l'ipocrisia e l'ingiustizia di una società che giudica le persone in base all'apparenza e alla classe sociale. E Fadette supera le barriere sociali facendo innamorare di sé sia Landry sia l'altro gemello Sylvinet, socialmente più elevati. Per Radulescu (2000), anche in questo caso, "Fadette défie le modèle de la femme-enfant, frivole, ou faite exclusivement pour le mariage, de la femme comme être irrémédiablement 'irrationnel'" (46), conquistandoli grazie alla sua intelligenza, gentilezza e saggezza. Landry si innamora di Fadette durante lunghe chiacchierate notturne e passeggiate nella natura, in cui la ragazza gli insegna a non giudicare dalle apparenze e ad amarla per quello che è. La loro relazione è quindi profondamente intellettuale prima che sessuale (Witkin 1990: 64). Di fronte a questo sovvertimento, la conclusione del romanzo, con la progressiva integrazione sociale di Fadette e l'idillio finale del matrimonio con Landry, sembra in aperta contraddizione con le pagine precedenti. In realtà, Fadette si conforma solo apparentemente alle norme sociali: il suo aspetto esteriore cambia e la rende accettabile e accettata dalla società, mentre le sue caratteristiche "interne", le sue convinzioni etiche e morali rimangono intatte e immutate. Radulescu (2000) sottolinea infatti come

> [s]on défi des conventions, la révolution qu'elle accomplit dans son milieu rural ne sont pas moins significatifs même si le roman finit d'une manière conventionnelle. Ce qui est important c'est que Fadette a trouvé son bonheur tout en gardant son indépendance et son moi intacts, et sans sacrifier ou compromettre ce qu'il y a de plus précieux en elle. Elle a enseigné des leçons importantes à ceux qui avaient des leçons à apprendre. Elle s'est fait aimer pour son essence et en dépit de son apparence. (48)

Dello stesso tenore è la conclusione a cui giunge Witkin (1990), per la quale Fadette

> [is] truly unorthodox, because she retains her masculine qualities of intelligence, independence and strength, while becoming fully female, as a wife and eventually a mother. She does not try to eradicate her femininity to equal men, but rather claims both the masculine and the feminine at the end. (64)

Nella prefazione che accompagna l'edizione pubblicata da Gallimard Jeunesse nel 2003, tanto il romanzo quanto il personaggio di Fadette vengono del resto presentati al pubblico di giovani lettrici e lettori in una chiave simile alle letture appena illustrate:

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

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

> è una testa matta, coi capelli rossi, un bambino ombroso, infelice, cattivo, spione, invidioso, bugiardo, a un passo dal suicidio, persecutore di animaletti domestici, pieno di pidocchi, coi piedi inguardabili per la sporcizia. E anche ubriacone precoce […]. Anche un po' lussurioso, Peldicarota, coi suoi tentativi di *avances* alla piccola Mathilde, e autolesionista […]. Un figlio che frega i soldi alla madre, un piccolo sporcaccione che fa pipì a letto e cacca fra gli alari del caminetto, eccetera. Insomma, Renard mette in scena gli istinti dei bambini, i veri istinti che prima di lui la letteratura ha sempre tenuto nascosti. (Campo 2007: 158)

La presentazione di Campo ricalca perfettamente il ritratto tracciato da Renard nel testo, un ritratto che prende forma e si arricchisce man a mano che il romanzo procede. Pel di Carota e gli altri personaggi non ci vengono infatti descritti dall'autore come accade tradizionalmente, ma prendono vita e si precisano attraverso la narrazione che procede "per brevi sequenze, a volte quasi delle istantanee, rapide scene quotidiane scritte in economia di parole. Bozzetti che riescono a restituire con pochi tratti personaggi, luoghi, modo di essere e di sentire di ciascuno di loro" (Campo 2007: 161). Renard non ci fornisce informazioni precise e descrizioni dettagliate di luoghi e personaggi, eppure questi ultimi emergono in modo netto, chiari, vivi e vividi. Così come la crudeltà della madre, Madame

Lepic, emerge in tutta la sua potenza negli episodi che la vedono protagonista, allo stesso modo Pel di Carota si delinea attraverso le sue azioni e le scelte messe in atto spinto dall'ingegno e dalla furbizia. La descrizione iniziale, nel primo capitolo, si limita a poche parole: "Elle [Madame Lepic] donne ce petit nom d'amour à son dernier-né, parce qu'il a les cheveux roux et la peau tachée" (Renard 1979: 33)[44]. È attraverso il racconto delle esperienze e delle "avventure" di Pel di Carota, dei suoi sogni e dei suoi pensieri che l'immagine del personaggio affiora chiaramente dalle pagine. A mitigare la descrizione precedente, che ritrae Pel di Carota nei suoi istinti più bassi e nei suoi aspetti meno convenzionali, Campo sottolinea anche che "l'immagine di Peldicarota che si compone alla fine del libro è quella di un essere sicuramente solo e introverso, ma anche delicato, sensibile, pieno di slanci, tutti incompresi, male interpretati, che finiscono puntualmente per ritornargli indietro come boomerang malvagi" (Campo 2007: 159).

I ritratti dei protagonisti dei romanzi appena tracciati mostrano come, pur nelle innegabili differenze che presentano, i personaggi siano accomunati da alcuni tratti, legati principalmente a un mancato allineamento alle norme e alle aspettative sociali prevalenti. Mary, Colin, Dickon, Fadette e Pel di Carota sono bambine e bambini, ragazze e ragazzi lontani da un'immagine idealizzata, idilliaca, angelica e innocente dell'infanzia. Questa vicinanza tra i personaggi ci sembra possa assicurare al *corpus* una certa omogeneità e quindi una certa comparabilità tematica. La comparabilità è del resto uno dei criteri fondamentali che hanno guidato sia la selezione dei testi di partenza sia le versioni italiane, come ci accingiamo a illustrare.

3.3.2 La selezione delle traduzioni italiane 1930-2013

Nella scelta delle traduzioni, il bilanciamento e la comparabilità del *corpus* si sono imposti come esigenze fondamentali, analogamente a quanto già accaduto per l'individuazione dei testi di partenza, e la definizione dei criteri di selezione si è configurata quindi come fondamentale. In particolare, la scelta del "soggetto traducente" si è rivelata estremamente importante: sebbene la traduzione al femminile costituisca il punto di interesse centrale, non si può tuttavia ignorare il punto di vista maschile; alle traduzioni femminili che costituiscono il *focus* principale, si accompagnano necessariamente anche traduzioni maschili, presenti tuttavia in numero minore. Nella scelta delle traduzioni si è fatto pertanto riferimento a una serie di criteri e linee guida che

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

sono stati ritenuti i più adeguati al progetto di ricerca e alle sue finalità, anche sulla scorta delle riflessioni maturate e dell'approfondimento teorico-critico e bibliografico condotto, nonché a partire da quanto emerso dall'analisi del database.

Per ciò che concerne il destinatario, si è deciso di privilegiare, quando possibile, le edizioni rivolte a un destinatario bambino. Una delle caratteristiche dei classici per l'infanzia è infatti il loro essere testi *crossover*, la presenza cioè di un doppio destinatario adulto-bambino, che si manifesta non solo all'interno del testo, ma anche a livello editoriale con edizioni diversificate e differenziate per bambine/i o per adulti, o pensate per un doppio pubblico adulto e bambino. Le diverse edizioni, e di conseguenza i diversi destinatari, sono segnalati a partire dalla casa editrice e dalla collana di pubblicazione, senza dimenticare il ruolo giocato dall'apparato paratestuale. Dal momento che il progetto di ricerca è incentrato sulla letteratura per l'infanzia, è stato ritenuto quindi più logico e coerente scegliere, salvo eccezioni, edizioni e versioni per il pubblico più giovane.

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

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

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

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

3.3.3 *The Secret Garden* e le sue versioni italiane[45]

Pubblicato nel 1911, *The Secret Garden* (*Il giardino segreto*) è considerato uno dei romanzi più famosi di Frances Hodgson Burnett, insieme a *Little Lord Fauntleroy* (*Il piccolo Lord*, 1886) e *A Little Princess* (*La piccola principessa*, 1905). Nella prefazione alla Norton Critical Edition, evidenziandone lo *status* di classico, Gretchen Holbrook Grezina scrive infatti:

> The reputation that she [Burnett] enjoyed in her lifetime as a prolific author for adults and young people today rests on a single book, *The Secret Garden*.
> Its climb to the stature of a children's classic depended less on what the critics had to say about it than on the thousands upon thousands of girls and boys who cherished it over the years, taking it out of public libraries, passing it on to their friends and giving to their own children as a special gift. It is rare to find a woman in England or America who does not count it among her most beloved books, and it constantly ranks near the top of the lists of favorite or influential books. And the story of two children who find healing and hope in the confines of nature, aided by a third child, is truly universal: it has been translated into nearly every language, and reworked into plays and films. (2006: ix)

The Secret Garden racconta appunto la storia di Mary e Colin e il loro processo di maturazione e formazione all'interno del giardino. Rimasta orfana a causa di un'epidemia di colera, Mary Lennox, una bambina di dieci anni brutta, egoista e scontrosa, nata in India da genitori inglesi, viene affidata allo zio Archibald Craven e si

[45] Per le informazioni bibliografiche complete relative alle edizioni italiane citate nel paragrafo e pubblicate tra il 1930 e il 2013, si veda la sezione "Analisi quantitativa genere e traduzione (prima traduzione per traduttore-trice)" all'interno della bibliografia finale. Le altre edizioni citate sono invece riportate nella sezione "Altre edizioni citate".

trasferisce in Inghilterra. Nella misteriosa ed enorme dimora di Misselthwaite, immersa nella brughiera dello Yorkshire, spinta dalla sua innata curiosità, Mary scopre il giardino segreto, che il signor Craven aveva fatto chiudere dieci anni prima, dopo la morte dell'amata moglie. Con l'aiuto di Dickon, ragazzo della brughiera che vive in connessione con la natura, Mary inizia a prendersi cura del giardino e a riportarlo in vita. Ma il giardino non è l'unica scoperta di Mary. Vagando per i corridoi attratta da un misterioso pianto nel mezzo della notte, incontra il cugino Colin, che vive chiuso nella sua stanza, dispotico, malato e convinto di dover morire. L'incontro con Mary dà avvio al processo di guarigione di Colin, che ben presto sarà iniziato al segreto del giardino e potrà beneficiare del potere benefico e salvifico della natura. Il risveglio del giardino in primavera procede in parallelo con il processo di guarigione e formazione di Mary e Colin, fino al ricongiungimento finale tra il bambino e suo padre, che fino a quel momento aveva rifiutato di vederlo.

Da un punto di vista di genere, la conclusione rappresenta uno dei punti più controversi del romanzo. Mary, che è progressivamente scivolata in secondo piano, soppiantata da Colin, scompare nell'ultimo capitolo e non prende parte alla scena finale[46]:

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

All'interno del giardino, "which Mary creates as a female space, away from adult invasion" (Foster e Simons 1995: 183), le divisioni di genere e classe erano infatti scomparse. In questo spazio chiuso e protetto, al riparo da vincoli e imposizioni esterne, opera un sistema di valori femminili e Mary, Colin e Dickon possono agire e giocare liberamente. Il giardino è quindi un luogo di *empowerment* femminile, contrapposto alla casa, simbolo del patriarcato e delle rigide divisioni e gerarchie sociali (Foster e Simons

[46] Heather Murray (1985) nota come la scomparsa di Mary non sia solo narrativa, ma trovi un più sottile corrispettivo grammaticale nell'uso della proposizione relativa, che la relega in una posizione secondaria rispetto a Colin: "The most obvious sign of her marginalization is her loss of the foot-race: more subtle is the grammatical displacement, her own movement and endeavour shunted into a relative clause in sentence whose purpose is to convey information about Colin […]. This is the only direct mention of her in the concluding pages of the novel, in a conversion of Mary as actor to Mary as viewer. Her name occurs only once more, in Colin's story, to which she is a silent spectator. And then she is named no longer – present but not present, ghostlike, a marking absence. When Colin and his father walk back to the house, we do not know: does Mary walk behind them? does she go back to the garden? or is she standing in some intermediate place, between the manor and the garden? Mary shrinks; Colin grows; the natural order cedes to the social" (39).

1995). Una volta "guarito", Colin si lascia il giardino alle spalle. Il ritorno a casa, vero luogo di potere, e l'abbandono del giardino segnano quindi il ritorno allo *status quo* e all'ordine patriarcale: "the social hierarchy of prevailing English class and gender divisions is perpetuated by the unashamed return to the status quo and the exclusion of Mary and Dickon from the centre of love as well as from power" (Foster e Simons 1995: 189). Parsons (2002) propone un'interpretazione alternativa della conclusione del romanzo. Nella sua lettura, il ritorno a casa di Colin segna la liberazione di Mary, non la sua sconfitta, e la sua assenza dalla scena finale è una dimostrazione del suo rifiuto a "soccombere" al mondo maschile e patriarcale. Per la studiosa, il finale rappresenta quindi "an affirmation of the power of the feminine, and Mary has chosen to stay in the locus of generative, feminine energy" (Parsons 2002: 267).

Il romanzo di Burnett è quindi attraversato da tensioni e contraddizioni, soprattutto da un punto di vista di genere, come esemplificato dal finale. Murray (1985) elenca in merito una serie di domande lasciate aperte dalla conclusione:

> What are we to make of a woman-authored text which so validates the *status quo*, which erases the presence of the lower-class boy of the moors, and so disposes of its heroine? […] Is Burnett here descriptive rather than prescriptive, telling us the way of the world rather than it ought to be? And if we believe so, what are we to make of the irrefutably enthusiastic tone of the conclusion, the final authorial *imprimatur*? Is Mary, in her middle place, a mediator between classes and sexes, between nature and culture; or is she simply, now a young woman? (40-41)

In effetti, se da una parte con il procedere della narrazione il romanzo ripropone modelli più convenzionali di femminilità incentrati sulla maternità e sull'influenza generativa del femminile su una sterile cultura maschile, dall'altra l'azione e la narrazione sono messe in moto proprio dall'intransigenza e dalla libertà femminili e offrono uno spazio, il giardino, per l'azione e l'iniziativa femminili, "a psychic personal space for the talented, creative girl who is its heroine" (Foster e Simons 1995: 190). Tuttavia, è proprio negli spazi aperti dalle incoerenze e dalle contraddizioni del testo che si inserisce la possibilità di letture e riletture, molteplici e plurali, tanto per un lettore e una lettrice più giovani quanto per gli adulti.

La prima traduzione italiana del romanzo di Burnett viene pubblicata nel 1921 da Paravia con il titolo di *Il giardino misterioso* e realizzata da Maria Ettlinger Fano. Cinque anni più tardi, nel 1926, la casa editrice Bemporad pubblica una nuova traduzione a opera di Maria Bresciani, questa volta con il titolo *Il giardino segreto*, titolo che accompagnerà il romanzo in tutte le traduzioni successive, ad eccezione della versione di Adelaide

Cremonini Ongaro edita da La Sorgente e intitolata *Il giardino incantato* (1951). La traduzione di Maria Bresciani continua a essere ripubblicata anche negli anni del secondo dopoguerra e bisognerà aspettare il 1950 per avere una nuova versione a opera di Nella Romeo (SAS). Seguiranno le traduzioni di Luigi Galeazzo Tenconi (1952, Caroccio), Angela Restelli Fondelli (1956, Fabbri) e Maria Silvi (1960, Baldini e Castoldi). Queste traduzioni segnano anche uno iato nella ritraduzione del testo che si interrompe solo sul finire degli anni Settanta. Le nuove versioni di Mario Mirandoli (1976, EDIPEM), Vincenzo Brinzi (1980, Mursia) e Gianni Malerba (1982, Edizioni Paoline) vengono regolarmente ripubblicate e, assieme alla traduzione di Maria Silvi, accompagnano il testo lungo tutti gli anni Ottanta. Nel 1989, esce per Mondadori la traduzione di Francesca Lazzarato, mentre nello stesso anno Mirella Madini cura la versione per le Edizioni scolastiche Bruno Mondadori. Arriviamo così agli anni Novanta, momento in cui fioriscono nuove edizioni e traduzioni. Se la pubblicazione del romanzo ha conosciuto un incremento costante a partire proprio dagli anni Ottanta, negli anni Duemila si assiste a una vera e propria esplosione: non solo si moltiplicano le ritraduzioni, ma anche le edizioni si susseguono a ritmo incalzante. Nel 1991 la versione di Ines Gnoli Lanzetta viene pubblicata da Lito con appendice didattica, mentre nel 1992 Giorgio van Straten traduce il testo per Giunti. Il 1993 è l'anno della versione di Gianna Lonza per De Agostini, mentre nel 1996 Marco Derva pubblica la traduzione di Serenella Settembre e due anni più tardi la versione di Rossana Terrone (1998) compare in un'edizione di pregio all'interno della collana "La mia prima biblioteca" di Editalia. Le traduzioni di Luisa Rizza (2000, Agora) e Maria Gilberti (2002, Medusa) sono invece corredate da apparati didattici, note ed esercitazioni. Nel 2000, Fabbri ripropone la traduzione di Angela Restelli Fondelli del 1956 all'interno della prestigiosa collana "I Delfini". La traduzione di Restelli Fondelli verrà poi variamente pubblicata in altre collane della casa editrice (ad esempio "I classici illustrati") o da altri editori del gruppo Rizzoli Libri (ad esempio BUR ragazzi e Bompiani), di cui Fabbri fa parte[47]. Nel 2005, il romanzo di Burnett fa il suo ingresso in un'altra importante e prestigiosa collana, "Gl'istrici" Salani, nella traduzione di Pia Pera e con le illustrazioni dell'apprezzato e premiato Fabian Negrin. Seguono, nel 2009, le nuove traduzioni di Domenico Bruni (Ellepiesse) e Stefano Aroldi (Bianconero). Nel 2010, la traduzione di Luca Lamberti viene pubblicata da Einaudi con un ricco

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

apparato paratestuale che include l'introduzione della scrittrice Alice Sebold, famosa soprattutto per essere l'autrice di *Amabili resti* (*The Lovely Bones*), e un saggio di Carlo Pagetti, docente di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Sempre nel 2010, Gianna Guidoni ritraduce il testo per Mondadori, mentre per Fanucci esce la traduzione di Beatrice Masini. Infine, nel 2012 vengono pubblicate le traduzioni di Annalisa Strada (Nord-Sud) e Riccardo Reim (Newton Compton).

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

A partire dal quadro editoriale della ricezione del romanzo in Italia, l'analisi sarà condotta sulle traduzioni di Maria Bresciani (1941), di Luigi Galeazzo Tenconi (1952), Angela Restelli Fondelli (1956), Francesca Lazzarato (1989), Giorgio van Straten (1992)[48] e Gianna Guidoni (2010)[49]. La traduzione di Maria Bresciani, sebbene in termini strettamente cronologici sia stata realizzata prima del periodo di riferimento della ricerca (risale al 1926), è stata tuttavia pubblicata costantemente fino agli anni Cinquanta. Analogamente, la traduzione di Angela Restelli Fondelli è stata considerata proprio per la sua riproposizione all'interno della collana "I Delfini", mentre le due traduzioni Mondadori di Lazzarato e Guidoni permettono una riflessione in ottica di ritraduzione all'interno della stessa casa editrice.

3.3.4 *La petite Fadette* e le sue versioni italiane[50]

George Sand, pseudonimo di Aurore Dupin, scrive *La petite Fadette* nell'agosto del 1848, a Nohant, in campagna, dove si è rifugiata dopo i disordini della Rivoluzione di quell'anno. A spingerla è la necessità economica, che la costringerà anche a "svendere"

[48] Per esigenze di natura pratica, la traduzione di Giorgio van Straten è stata consultata nell'edizione 2011 (collana "Classici tascabili").
[49] Per esigenze legate alla disponibilità del testo, la traduzione di Gianna Guidoni è stata consultata nell'edizione 2013 (collana "Oscar junior classici").
[50] Per le informazioni bibliografiche complete relative alle edizioni italiane citate nel paragrafo e pubblicate tra il 1930 e il 2013, si veda la sezione "Analisi quantitativa genere e traduzione (prima traduzione per traduttore-trice)" all'interno della bibliografia finale. Le altre edizioni citate sono invece riportate nella sezione "Altre edizioni citate".

il manoscritto. Le circostanze contingenti che circondano la sua produzione, nonché l'idea che rappresenti solo un idillio campestre, portano a pensare, a una lettura superficiale, che si tratti di un testo stilisticamente e tematicamente semplice, lontano dall'impegno politico e sociale dell'autrice:

> Une réalisation qui répond aux ennuis d'argent et à une vitesse de production extraordinaire – ces deux arguments peuvent suffire à rendre *La Petite Fadette* suspecte. […] La rencontre avec un monde champêtre, décrit en toute simplicité et sans trop d'artifices stylistiques, ainsi que l'ascension sociale rendue possible par l'amour et couronnée par le mariage, le foyer familial et le bien-être bourgeois, voilà quelques clichés qui font de *La Petite Fadette* une petite œuvre romantique et charmante. (Leinen 2005: 376-377)

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

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

La petite Fadette arriva per la prima volta in Italia nel 1855, pubblicato da Società editrice italiana (M. G. e C.), mentre nel 1883 è Sonzogno a dare alle stampe il testo nella collana "Biblioteca universale". Una nuova traduzione si avrà solo dopo quasi quarant'anni, edita da Salani nel 1921, mentre un anno dopo, nel 1922, L. Cappelli Editore pubblica la traduzione di Paola Fumagalli nella collana "Biblioteca della signorina". Nel 1944 è la volta della traduzione di De Colmar (Geos), mentre la versione di Fabio Maffi viene pubblicata da Corticelli, editore milanese specializzato nell'editoria per ragazzi, nel 1947. Negli Cinquanta ha inizio il successo editoriale del romanzo. Si susseguono infatti

le versioni di Daniel Page (1952, SAS), Olga Visentini (1953, Mondadori), Nanda Montresor Colombo (1953, Rizzoli), Grazia Tadolini (1954, Malipiero), Thea De Seras (1956, Capitol) e Emma De Mattia (1958, Boschi). Assieme alla sempre presente traduzione di Maffi, nei dieci anni successivi queste traduzioni vengono costantemente ripubblicate e si registrano solo due nuove versioni, a opera, rispettivamente, di Maria Sembeni (1967, Malipiero) e di Gina Marzetti Noventa (1969, Janus). La fortuna editoriale del testo sembra proseguire nei decenni successivi con nuove traduzioni che fanno la loro comparsa sul mercato. Anna Montaruli traduce il romanzo per AMZ nel 1974, mentre la traduzione di Giordano Tollardo per Edizioni Messaggero è del 1975. La traduzione di Maria Barbano esce per UTET nel 1981, mentre Capitol pubblica le versioni di Gaia e di Mari, di cui non conosciamo il nome di battesimo, nel 1982 e nel 1987, rispettivamente. Altre traduzioni realizzate in questi anni includono le versioni di Salvadori per Capitol (1985) e di Luciana Dagrada (1986) per Lito. Nel 1989, infine, esce per Mondadori la traduzione a quattro mani di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini. La fortuna editoriale, e supponiamo anche il successo presso il pubblico, del romanzo di Sand sembra arrestarsi qui. Con un rapido declino nelle edizioni, tra gli anni Novanta e Duemila il romanzo sembra scomparire dal mercato e si riaffaccia timidamente sulla scena editoriale solo in anni recenti. Le edizioni pubblicate tra il 1990 e il 2010 sono appena tre. La traduzione di Maria Barbano viene infatti ripubblicata da TEA nel 1992, mentre quella di Antonella Donzelli esce nel 1993 per la SEI. Il 1995 è invece l'anno dell'ultima edizione destinata al pubblico più giovane: la traduzione di Vittoria Ronchey appare nella collana "Gemini" di Giunti. Inizia così un lungo "silenzio" editoriale, rotto solo nel 2010 con la pubblicazione della nuova traduzione di Alexandre Calvanese per Barbès, che verrà riproposta da Neri Pozza all'interno della collana "Le grandi scrittrici" nel 2014. Quasi contemporaneamente, nel 2013, la versione di Nanda Montresor Colombo (1953) esce nelle edicole in allegato al *Corriere della Sera* nella collana "Grandi autrici" curata da Dacia Maraini e dedicata alla scrittura e alla narrativa femminili tra Settecento, Ottocento e Novecento.

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

Per quanto riguarda l'analisi testuale, saranno prese in considerazione le traduzioni di Fabio Maffi (1947)[51], Gina Marzetti Noventa (1969), Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini (1989) e Vittoria Ronchey (1995), così da avere una scansione temporale abbastanza omogenea.

3.3.5 *Poil de Carotte* e le sue versioni italiane[52]

Romanzo con una forte matrice autobiografica, *Poil de Carotte* racconta la storia dell'omonimo protagonista attraverso brevi scene di vita quotidiana che lo vedono vittima di una madre terribile e crudele e di un ambiente familiare altrettanto ostile. Pel di Carota, vessato dalla madre, è infatti circondato dall'indifferenza del fratello Félix e della sorella Ernestine, mentre suo padre, costretto a viaggiare per lavoro, pur presente nel racconto, è in realtà spesso assente dalla quotidianità del bambino. Nelle parole di Rossana Campo,

> Peldicarota è vittima della frustrazione di una donna sposata a un uomo gelido e severo che un giorno finirà per confidare al figlio di non aver mai amato sua moglie. È anche vittima di un fratello e di una sorella indifferenti, e naturalmente anche del padre distaccato e spesso assente (che risulta comunque l'unico capace di umanità e di qualche tenerezza nei confronti di Peldicarota). (2007: 159)

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

Poil de Carotte si compone di 49 brevi capitoli, ciascuno con un suo titolo e indipendenti dal punto di vista narrativo. In assenza di una vera e propria trama, la coerenza del romanzo scaturisce quindi dal legame tematico che accomuna gli episodi e li unisce nella cronaca familiare del protagonista. E la famiglia diventa, per Renard, il luogo dove possono nascere l'infelicità e la cattiveria umana. Non più nido e luogo di affetto, serenità e felicità, la famiglia è all'origine del malessere psicologico e interiore di

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

[52] Per le informazioni bibliografiche complete relative alle edizioni italiane citate nel paragrafo e pubblicate tra il 1930 e il 2013, si veda la sezione "Analisi quantitativa genere e traduzione (prima traduzione per traduttore-trice)" all'interno della bibliografia finale. Le altre edizioni citate sono invece riportate nella sezione "Altre edizioni citate".

Pel di Carota. La rottura a livello tematico data da questa concezione della famiglia, unita alla denuncia esplicita della figura materna e una rappresentazione anticonvenzionale del bambino nei suoi aspetti, fisici e psicologici, più veri, si accompagna a una rottura sul piano formale. Da una parte, come già sottolineato, non esiste una vera trama, non c'è un narratore onnisciente e, sebbene dettagli e particolari non manchino, il romanzo non contiene descrizioni, tipiche della scrittura romantica e realista. Dall'altra, le scene, giustapposte e frammentate, presentano un'eterogeneità di generi, talvolta anche al loro interno: "on passe assez brutalement, parfois à l'intérieur même d'une section, du roman à la scène de théâtre, du récit au dialogue théâtral, du roman épistolaire à l'album " (Elefante 2012a: 305). La conclusione stessa del romanzo è una non-conclusione: il penultimo capitolo "Le mot de la fin" non segna la fine della storia, poiché Renard aggiunge "L'Album de Poil de Carotte", una sorta di album fotografico immaginario, mini-racconti simili alle didascalie delle foto di un album, in cui ritorna attraverso brevi flash ad altri episodi dell'infanzia del protagonista (Campo 2007: 161; Elefante 2012a: 305).

Poil de Carotte è segnato, fin dalle prime edizioni, dalla doppia appartenenza alla letteratura per adulti e a quella per ragazzi/e. Il romanzo nasce infatti come testo per adulti, pubblicato da Flammarion nel 1894 senza illustrazioni. Nel 1900 è lo stesso Renard ad adattare il romanzo per il teatro, traendone una commedia in un atto di successo. Otto anni dopo la prima pubblicazione, nel 1902, il testo viene pubblicato in una versione ampliata che contiene cinque nuovi episodi, corredata da cinquanta illustrazioni di Félix Vallotton[53]. Anche la prima traduzione italiana è rivolta a un pubblico adulto, realizzata da Achille ed Éduard Macchia e pubblicata dall'editore napoletano Bidieri nel 1915 con il titolo emblematico di *Il martirio di un fanciullo. Pel di carota*. Negli anni Venti, saranno invece le case editrici Sonzogno e Barion a pubblicare il testo, affidandone la traduzione a Decio Cinti (1923) e Renato Colantuoni (1925), rispettivamente. Seguiranno le traduzioni di Giuseppe Aventi (1934, Treves) e Gian Dàuli (1939, Lucchi) e la prima traduzione femminile a opera di Maria Letizia Ascarelli (1945, De Carlo). Nel 1947, Laura Pontiggia realizza la prima traduzione per

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

un'edizione destinata a giovani lettori e lettrici, pubblicata dalla casa editrice Corticelli. Il 1951 segna un anno di grande fermento traduttivo per il testo, con ben quattro nuove traduzioni: Antonio Monti per le edizioni Caroccio, Corrado Tumiatti per Mondadori, Adriano Grande per Casini e Piero Bianconi per Rizzoli. La traduzione di Bianconi, come già accaduto per la versione di Angela Restelli Fondelli de *Il giardino segreto*, sarà ripresa da Fabbri all'interno della collana "I Delfini" nel 2006 e, ancor prima, nel 2003, da BUR che la pubblica nella collana "Superbur". Nel 1953, Curzio Siniscalchi ritraduce il romanzo per la casa editrice Lucchi, mentre la versione di Franco Chiozzi (1954) viene pubblicata dall'editore milanese Conti. Il 1955 è di nuovo un anno di grande attività traduttiva: Frida Ballini traduce il testo per Fabbri, Luigi Servolini per Marzocco e Carlo De Mattia per Boschi. Negli anni che seguono le diverse traduzioni vengono ripubblicate a più riprese, insieme alle nuove versioni di Enzo Morea (1963, AMZ), Gina Marzetti Noventa (1967, Janus) e Emilio Maetzke (1969, La scuola). Nel frattempo, nel 1967, la casa editrice romana Casini pubblica *Pel di Carota* insieme ai diari dello scrittore nella traduzione a cura di Orio Vergani e Vittorio Orazi, preceduta da un'introduzione di Jean Paul Sartre. La versione edita da Bietti nel 1973 è invece tradotta da Maddalena Casalis e adattata da Claudio Redi, mentre nel 1975 è Donatella Ziliotto a realizzare la traduzione pubblicata da EDIPEM. Quasi dieci anni più tardi, la traduzione di Anna Maria Fizzotti (1984, Lito) inaugura una serie di traduzioni femminili che si susseguono rapidamente: Piera Oppezzo (1985, Guanda), Giorgina Salonia (1986, Peruzzo), Renata Debenedetti (1987, Garzanti), Mariella Rainoldi (1989, Piccoli). Come già accaduto per *La petite Fadette*, la traduzione e la pubblicazione del romanzo di Renard conoscono una contrazione, sebbene non altrettanto drastica, a partire dagli anni Novanta, per ritrovare nuovo vigore all'inizio degli anni Duemila. Nel 1993, Frediano Sessi realizza la traduzione pubblicata nella collana "Gemini" da Giunti, versione edita in seguito anche da Mondadori (2009). Decisamente rivolta a un pubblico adulto è invece l'edizione Einaudi del 1994, in una traduzione a tre firmata da Guido Davico Bonino, Paola Gallo e Elena Giolitti: il romanzo è seguito dalla commedia omonima e accompagnato dal saggio "L'uomo legato" di Jean Paul Sartre e dalle illustrazioni originali di Félix Vallotton. La ritrovata presenza editoriale all'inizio degli anni Duemila è legata principalmente alla ripubblicazione di traduzioni esistenti (in particolare di Bianconi e Sessi), fatta eccezione per la nuova versione di Rossana Campo edita da Feltrinelli nel 2007.

A partire dal quadro editoriale tracciato, l'analisi testuale sarà condotta sulle traduzioni italiane di Laura Pontiggia (1947)[54], Gina Marzetti Noventa (1967), Donatella Ziliotto (1975), Frediano Sessi (1993) e Rossana Campo (2007).

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

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

CAPITOLO 4

Classici, genere e traduzione in Italia (1930-2013): l'analisi qualitativa

4.0 Introduzione

Poil de Carotte, *La petite Fadette* e *The Secret Garden* in quanto classici hanno attraversato spesso il confine tra letteratura per l'infanzia e letteratura per adulti, in una direzione e nell'altra, con movimenti di andata e ritorno che li hanno resi dei veri testi *crossover*, prima ancora che il termine venisse utilizzato (cfr. Capitolo 1 § 1.2.3). Nella complessa e problematica definizione di "classico per l'infanzia", la traduzione gioca un ruolo fondamentale. Il passaggio traduttivo, grazie alle nuove e infinite letture che rende possibili, permette al classico di sopravvivere, garantendone la permanenza e la persistenza nel tempo e, contemporaneamente, la diffusione, trasmissione e circolazione anche oltre i confini del paese di origine. La ritraduzione, pratica in cui si singolarizza la traduzione del classico, apre le possibilità di analisi alla dimensione diacronica. I classici per l'infanzia e le loro traduzioni permettono quindi di indagare una possibile evoluzione della pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia in relazione agli aspetti di genere. Attraverso l'analisi delle traduzioni italiane per i tre classici francesi e inglesi scelti come *case study* (*Poil de Carotte*, *La petite Fadette* e *The Secret Garden*, cfr. Capitolo 3 § 3.3), lo studio vuole quindi verificare se sia possibile rintracciare un'attenzione crescente agli aspetti di genere e come la pratica traduttiva in relazione a tali aspetti si sia configurata nel tempo, mettendone a fuoco tendenze e strategie testuali e paratestuali, pur nei limiti di un *corpus* piuttosto limitato. Le possibilità aperte da un approccio di genere alla traduzione letteraria per l'infanzia, soprattutto da un punto di vista di studio e analisi, sono molteplici e potenzialmente proficue, sebbene ancora per larga parte inesplorate, come abbiamo visto nel secondo capitolo.

I significativi cambiamenti sociali e culturali prodottisi negli anni interessati dalla ricerca (1930-2013) costituiscono il contesto storico-sociale all'interno del quale le diverse traduzioni sono state realizzate e pubblicate, ma anche lette. Questo più ampio orizzonte storico e culturale ha influito, naturalmente, anche sulla ricezione e sulla trasmissione, circolazione e diffusione dei testi, quindi sulla loro presenza all'interno del mercato editoriale e negli spazi di lettura (biblioteche, scuole, librerie, case). Proprio in

ragione di questi mutamenti, talvolta radicali, all'inizio di questo viaggio era lecito ipotizzare che nel processo traduttivo venisse prestata una maggiore attenzione agli aspetti e alle problematiche legate al genere e che, senza cadere in un discorso essenzialista, le traduttrici presentassero una maggiore sensibilità, senza voler implicare con questo che le donne traducano diversamente dagli uomini. Un'analisi come quella intrapresa, e i cui risultati verranno illustrati nei paragrafi che seguono, non può quindi prescindere dalla consapevolezza che non solo la traduzione riflette le norme traduttive prevalenti in un dato momento storico, sociale e culturale, ma anche che il lavoro compiuto sul testo da chi è chiamato a tradurre si inserisce all'interno di un processo editoriale più ampio, che spesso si fa ancora più complesso nel caso dei classici. Come nota efficacemente Luise von Flotow (2012),

> Translation is deliberate. It is intentional, and usually done for a purpose. No translation is the production of only the translator. For one thing, the source text and author are involved: they become more or less meaningful or useful at different moments in a culture, more or less interesting for translation or re-translation; publishers and editors are involved; so are patrons willing to pay for the work, and finally, even book designers and typesetters who create the final product, and can change a text. Never is a translation the responsibility of only the translator; it is a collaboration. (129)

Nell'individuare e mettere a fuoco i punti di contatto tra traduzione e *queer theories*, nonché le possibilità per "'queering' translation" (von Flotow 2012: 130), la studiosa si chiede quanto possa essere utile un approccio *queer* alla traduzione e agli studi traduttologici, trovando proprio nella complessità del processo traduttivo, che coinvolge una pluralità di soggetti, e nell'importanza delle scelte compiute a vari livelli una prima risposta:

> the socio-critical, activist foundations of the ideas around "the performative" are very pertinent: as much work on feminism and translation has shown, the translator (and the team made up of editor, copy editor, revisor, publisher) have considerable leeway in how they prepare and present a text for a new readership. Not only can the choice of text be made from a socio-critical standpoint, but the translation itself can reflect and draw attention to aspects of the source text that are new, or innovative, or deemed *useful* for the new readership. Social activism is never neutral, as is evident in the motivations driving performance theories and as has also been shown by feminist analyses of translations. It can work to both criticize and inform; it can reveal *abuses* but also draw exaggerated attention to *desirable* aspects of texts. It is part of an ongoing struggle about "doing things with words". (von Flotow 2012: 133, corsivo originale)

Le considerazioni di von Flotow possono essere applicate al nostro caso nella misura in cui le scelte compiute nella traduzione dei classici rivelano una determinata visione delle rappresentazioni di genere. Da questo punto di vista, gli spazi paratestuali, soprattutto gli scritti liminali prefativi e postfativi, che spesso accompagnano i classici

per l'infanzia e la cui presenza sembra essere maggiormente "accettata" rispetto alla produzione contemporanea proprio in ragione dello *status* letterario di questi testi, possono rappresentare una risorsa importante in traduzione, come luogo in cui evidenziare aspetti particolarmente importanti, rilevanti e significativi in rapporto al genere.

L'analisi è stata quindi condotta nella consapevolezza della complessità e della natura "collaborativa" che contraddistingue l'intero processo traduttivo, dalla scelta di (ri)tradurre un testo fino alla sua presenza sugli scaffali di librerie e biblioteche, dove diventa finalmente accessibile a lettrici e lettori. La presenza di un editore e le sue decisioni non possono infatti essere ignorate in rapporto ad alcuni aspetti significativi che segnano la traduzione per l'infanzia, rivelando come la doppia appartenenza di questa produzione al sistema letterario e pedagogico si riverberi sul processo traduttivo (Pederzoli 2012). Gli interventi di omissione, e spesso censura, di interi passaggi testuali sono infatti talvolta frutto delle decisioni editoriali e non possono quindi essere imputati con certezza al traduttore-trice. Anche gli spazi paratestuali prefativi e postfativi che, come sottolineato, accompagnano spesso i classici e possono orientarne la lettura e ricezione sono molto spesso espressione della "voce" dell'editore, fatta eccezione per i rari casi in cui sono traduttrici e traduttori a firmali (si veda ad esempio la postfazione di Rossana Campo alla sua traduzione di *Poil de Carotte* all'interno del nostro *corpus* di analisi).

A questa consapevolezza, si uniscono una serie di altre considerazioni preliminari, legate alla tipologia di testi scelti e al lavoro di analisi condotto. Come emerso già nel secondo capitolo e ampiamente sottolineato, gli studi che hanno analizzato da un punto di vista di genere la traduzione della produzione destinata al pubblico più giovane sono limitati. Occorre quindi rintracciare, all'interno della teoria della traduzione femminista, punti di contatto e riferimenti teorici e metodologici. Gli studi e le analisi presenti in letteratura e condotti a partire dalla *feminist translation theory* e, più in generale, da una prospettiva di genere hanno tuttavia privilegiato opere letterarie scritte da donne o le traduzioni di scritti femministi, per individuare censure, omissioni, manipolazioni, letture e interpretazioni "devianti", o le difficoltà linguistiche affrontate da chi traduce. In altri casi hanno sottolineato il valore aggiunto portato dalla traduzione femminile-femminista e in altri ancora il ruolo delle donne come traduttrici. Nel nostro caso ci troviamo di fronte a una produzione radicalmente diversa, innanzitutto in termini di destinatario, e con una complessità definitoria (Paruolo 2014: 58-59; Pederzoli 2012: capitolo 1; Di Giovanni *et*

al. 2010b) che ha conseguenze significative anche sulla sua traduzione. Il concetto di "classico per l'infanzia", sfuggevole e proteiforme, aggiunge ulteriore complessità a questo quadro. Da una parte, i classici per l'infanzia sono sottoposti, in traduzione, a una serie di manipolazioni e di altre operazioni di adattamento che non interessano il Grande Libro per adulti (O'Sullivan 2006). Dall'altra, costituiscono comunque un settore specifico all'interno della produzione per il pubblico più giovane e lo *status* di classico di alcuni testi e/o autori riserva spesso loro percorsi e strategie traduttive diversi rispetto alla letteratura non canonizzata[1] (cfr. O'Sullivan 2005: capitolo 5). I classici godono infatti di un certo prestigio letterario ed estetico che, unito talvolta al riconoscimento del loro valore educativo, ne giustifica la trasmissione alle generazioni successive. Prestigio che, come già sottolineato nel primo capitolo, non li mette tuttavia al riparo da interventi di varia natura, con modifiche, tagli, adattamenti e riscritture. Diventa quindi interessante indagare dove gli interventi operati per rendere il classico "accessibile" si sovrappongano agli aspetti di genere, ad esempio in rapporto alla caratterizzazione dei personaggi (cfr. Le Brun 2003), e quale sia il risultato. Quanto emerge dal nostro studio sui classici in relazione a genere e traduzione può quindi non corrispondere a quanto avviene nella traduzione della produzione contemporanea, in particolare per quei testi più o meno "militanti", generalmente pubblicati da piccole case editrici impegnate (ad esempio Settenove, Lo Stampatello, Giralangolo, Sinnos, in Italia), dunque potenzialmente più attente anche al processo traduttivo e alle sue implicazioni.

Il percorso tracciato attraverso la ritraduzione di *Poil de Carotte*, *La petite Fadette* e *The Secret Garden* inscrive la ricerca in una dimensione marcatamente diacronica, aspetto che non deve, né può essere sottovalutato in sede di analisi. Se da un punto di vista teorico da un approccio prescrittivo e *source-oriented* si è passati ad approcci funzionalisti e descrittivi *target-oriented*, la pratica ha spesso accompagnato e assecondato la progressiva emancipazione della letteratura per l'infanzia da una dimensione prettamente pedagogica ed educativa verso il riconoscimento delle sue qualità estetiche e letterarie. Se, come nota Pederzoli (2012), "tout projet de traduction trahit

[1] Per uno studio di come il prestigio letterario dell'autore possa influenzare le scelte di chi traduce, ma anche le decisioni prese a livello editoriale, si veda ad esempio il contributo di Audrey Coussy (2015) "À auteurs 'sérieux', traduction 'sérieuse' ? Réflexion sur la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse", in cui la studiosa analizza le strategie adottate nella traduzione francese di *Old Possum's Book of Practical Cats* di T.S. Eliot. Coussy sottolinea come, davanti a un autore canonizzato, premio Nobel per la letteratura (1948), Gallimard Jeunesse abbia scelto un traduttore di fama ed esperienza come Jean-François Ménard (traduttore di *Harry Potter*) e un illustratore prestigioso e conosciuto a livello internazionale come Axel Scheffer (*The Gruffalo*, *Il Gruffalò* in italiano, di Julia Donaldson).

fatalement une certaine conception de la littérature de jeunesse, de son statut, de ses enjeux du point de vue littéraire et éducatif" (76), una diversa visione e concezione della letteratura per l'infanzia influenza tanto l'attività di chi traduce quanto la linea editoriale imposta. Questa evoluzione nella teoria e nella pratica della traduzione per l'infanzia costituisce quindi la più ampia cornice all'interno della quale si colloca la nostra analisi. Le scelte compiute e le strategie adottate in merito ad aspetti maggiormente rilevanti da un punto di vista di genere si innestano quindi sulle norme traduttive prevalenti a seconda dei diversi momenti in cui è stata realizzata la traduzione. Balatchi (2014) sottolinea la centralità della questione delle norme quando si considera la ritraduzione all'interno della letteratura per l'infanzia:

> La problématique des normes, cruciale dans l'étude des retraductions en général, devient plus complexe pour ce qui est de la littérature de jeunesse, puisqu'aux normes strictement linguistiques, littéraires et traductologiques s'ajoutent celles qui visent le domaine de l'éducation et de la didactique, ainsi que celles qui sont dictées par l'aspect économique associé à la décision de retraduire tel ou tel ouvrage. (153)

Alla luce di queste considerazioni e del quadro teorico tracciato nei capitoli precedenti, in particolare quanto osservato in relazione a genere e traduzione, il presente capitolo enuclea una serie di aspetti che si sono imposti come rilevanti nel corso dell'analisi condotta sui testi e opera un raffronto fra i tre classici per l'infanzia e alcune delle loro versioni italiane tutt'ora reperibili in commercio o disponibili nelle biblioteche sparse sul territorio italiano. Le considerazioni che seguono non vogliono essere un atto d'accusa, un giudizio di condanna nei confronti delle scelte e delle strategie messe in atto ed emerse dall'esame testuale delle traduzioni. I risultati dell'analisi presentati vogliono essere anche e soprattutto un'occasione per evidenziare aspetti e problematiche inerenti il genere ai quali si dovrebbe (e potrebbe) prestare attenzione in sede di traduzione, un'occasione per riflettere sulle implicazioni di genere che possono essere connesse non solo ai testi, ma anche al processo traduttivo.

Prima di dedicarci alla trattazione dettagliata dell'analisi condotta sulle versioni italiane di *Poil de Carotte, La petite Fadette* e *The Secret Garden,* ci sembra opportuno e doveroso soffermarci brevemente su alcune considerazioni più generali sulla ritraduzione come pratica che contraddistingue il classico, tanto per l'infanzia quanto per adulti, e che ci permettono di presentare le diverse traduzioni.

4.1 Classico per l'infanzia e ritraduzione: alcune considerazioni sulla riduzione dei testi o la loro completezza

Le versioni italiane analizzate all'interno della ricerca rappresentano tutte, in senso stretto, delle ritraduzioni, dal momento che nessuna costituisce la prima traduzione italiana del testo. La progressione cronologica delle traduzioni considerate permette tuttavia di elaborare alcune riflessioni in merito alla ritraduzione dei classici. Come già evidenziato da altri studi condotti sulla ritraduzione dei classici per l'infanzia (Sundmark 2014; Hăisan 2014; Derelkowska-Misiuna 2014, ad esempio), analogamente a quanto accade nella letteratura *tout court*, nella pratica, la cosiddetta "ipotesi della ritraduzione", avanzata da Bensimon (1990) e Berman (1990, cfr. Capitolo 1 § 1.4.1) viene spesso smentita. Contrariamente a quanto sostenuto dai due studiosi, i dati testuali reali mostrano come la ritraduzione non comporti necessariamente un progressivo e crescente avvicinamento verso il testo di partenza e un passaggio da traduzioni "addomesticanti" a versioni "estranianti" (Bensimon 1990: ix-x; Berman 1990).

Le prime traduzioni di *Poil de Carotte* e *La petite Fadette* considerate nella nostra analisi mostrano ad esempio una spiccata aderenza al testo di partenza e alla letteralità linguistica, tanto da risultare spesso calcate sul francese. Le due versioni, realizzate da Laura Pontiggia (*Pel di Carota*) e Fabio Maffi (*La piccola Fadette*), sono pubblicate dalla casa editrice milanese Corticelli nel 1947 e presentano entrambe un elevato rispetto per l'integralità del testo, ad eccezione di qualche omissione minore. Se i nomi dei personaggi e molti dei toponimi vengono tradotti, secondo le norme dell'epoca, la traduzione di Maffi contiene tuttavia tre note che vanno nella direzione di preservare l'alterità del testo rendendolo accessibile al lettore-trice. Due delle note sono infatti di carattere storico-culturale, mentre la terza spiega la scelta del traduttore rispetto al termine "carphanion" (Sand: 173)[2]:

> L'autrice scrive: "dans le *capharnion*" [sic]; e fa seguire la seguente digressione, al vocabolo che i vocabolari non registrano: "Mi riprenderete forse per questo vocabolo, perché il maestro di scuola non lo può soffrire, e vuole che si dica *capharnaum*. Ma s'egli conosce il vocabolo, non conosce la cosa; poiché mi tocca insegnargli che si tratta del sito attiguo alle stalle, dove si tengono i gioghi, le catene, i ferrami, ed utensili d'ogni specie che servono alle bestie da lavoro ed agli strumenti da lavoro della terra". Sarebbe dunque un'appendice della rimessa; e noi traduciamo "rimessa". (Maffi: 162, nota a piè di pagina, corsivo originale)

[2] All'interno del capitolo le citazioni tratte dai testi di partenza e dalle diverse traduzioni sono riportate secondo la lista delle abbreviazioni posta di seguito all'Indice delle figure.

Dato che le versioni di Pontiggia e Maffi sono contemporanee e sono state pubblicate dalla stessa casa editrice, è lecito supporre che quest'ultima abbia dettato una linea editoriale ben precisa, volta a preservare il testo nella sua integralità.

Anche la prima traduzione di *The Secret Garden* considerata nell'analisi, a cura di Maria Bresciani, presenta un elevato rispetto per l'integralità del testo di partenza, con limitati interventi a livello micro-testuale. Ancora più interessante nella traduzione di Bresciani è tuttavia non solo il mantenimento dei nomi inglesi dei personaggi (Mary, Colin, Dickon, Ben Weatherstaff, ecc.), accompagnato all'uso degli appellativi "Mr" ("Mr. Craven", ad esempio Bresciani: 8, 9, 15, 25, 62, 132, 157), "Mrs" ("Mrs. Medlock", ad esempio Bresciani: 8, 9, 13, 45, 63, 79, 104, 109, 137, 157), "Miss" ("Miss Mary", ad esempio Bresciani: 45, 51, 63, 76, 98, 128, 146, 154) e "Master" (ad esempio Bresciani: 95, 132, 145, 157), ma anche la scelta di preservare i riferimenti all'India e al mondo coloniale attraverso l'uso dei termini indiani:

> Allora Mary fece una gran bizza e cominciò a dar pugni e calci alla negra [sic], la quale, sempre, più spaventata, la guardava, ripetendo che non poteva **l'aia** venire dalla **signorina Sahib**[3]. (Bresciani: 4)

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

Abbiamo già visto nel primo capitolo come secondo O'Sullivan la traduzione e trasmissione dei classici per l'infanzia si muovono lungo un *continuum* alle cui estremità si trovano i due poli opposti della "literary translation" e del "written folklore":

> Literary translation is most compatible with what conventional translation theory regards as good translation. […] The opposite pole to "literary translation" can be best described by the term "written folklore" or "written oral transmission" […]. Written oral transmission replaces the inviolability of the word with variability and changes stories to suit the circumstances of time and audience. […] No educational dimension can be discerned in either purely literary translations or extremely commercialized products. In the cases in between, which make up the majority of purely textual versions, the translations bear the mark of the dominant educational values and concepts of their specific time and culture, including assumptions about children's receptive capabilities. This educational dimension of the texts is not a distinct point on the scale between the poles of "literary translation" and "written oral transmission"; with the exception of the texts at those extremes, it influences all translations and adaptations of classics of children's literature, thus ensuring a form of transmission that is specific to children's literature and distinguishes it from the adult literary system. (2005: 146-147)

In effetti, le traduzioni analizzate si collocano in punti diversi di questo *continuum*, tendendo maggiormente verso un polo o l'altro.

[3] Se non specificato diversamente, siamo noi a sottolineare all'interno delle citazioni.

Complessivamente, nella traduzione di *Poil de Carotte* si nota una tendenza a intervenire più sul contenuto e la struttura del romanzo che sulla dimensione stilistica e formale. Da un punto di vista cronologico, dopo la traduzione di Laura Pontiggia (1947), consultata nell'edizione pubblicata da Corticelli nel 1953 con le illustrazioni di Bepi Fabiano, abbiamo analizzato la versione di Gina Marzetti Noventa edita da Janus nel 1967, accompagnata dalle illustrazioni in bianco e nero e a colori di Rialdo Guizzardi e Carlo Toffalo e presentata come "traduzione e riduzione". In questa versione vengono infatti omessi due dei 49 capitoli che compongono il romanzo: "Les joues rouges" e "Les poux". Il primo, "Les joues Rouges", si rivela particolarmente problematico in traduzione, come vedremo. In questo capitolo, Pel di Carota, che si trova in collegio, geloso del suo compagno e vicino di letto Marseau, che chiama "Pistolet" (Renard: 93-94), denuncia le attenzioni particolari che l'istitutore Violone riserva al ragazzo. La denuncia risulterà nell'allontanamento di Violone e in una scena di autolesionismo di Pel di Carota, che rompe il vetro della finestra con un pugno ferendosi (cfr. Campo: 158). L'episodio contiene quindi un velato riferimento alla pedofilia, certamente più esplicito per un lettore-trice adulto che per un bambino o una bambina. Come nota Elefante (2012a), che riscontra l'omissione del capitolo anche nelle traduzioni di Frida Ballini (1955) e Anna Maria Fizzotti (1987), "dans la littérature de jeunesse italienne des années cinquante et soixante**,** la sexualité, et notamment l'intérêt d'un adulte pour un adolescent, était considérée comme un sujet tabou, scabreux. D'où la décision, sans doute éditoriale, de censurer ce passage" (308). Nella traduzione di Pontiggia, che pure non censura il capitolo, vengono del resto eliminati il punto di vista di Marseau e le parole che secondo Pel di Carota Violone ripete al suo vicino, ma di cui non ha la certezza.

La versione di Gina Marzetti Noventa si caratterizza soprattutto per una presenza costante e invasiva della voce della traduttrice, che si materializza nell'inserimento di note finalizzate prevalentemente a commentare, spiegare, fornire indicazioni sull'interpretazione della scena, delle azioni e del comportamento dei personaggi. In altri casi, più limitati, sono invece note di natura linguistica che chiariscono il significato di una data espressione (ad esempio "'La conosce sulla punta delle dita' = la conosce profondamente", Marzetti Noventa Carota: 108) o culturali ("Dopo la disfatta del 1870, la Francia preparava la rivincita contro i Tedeschi, i suoi grandi avversari nella guerra precedente", Marzetti Noventa Carota: 74). La funzione specifica delle diverse note verrà analizzata più nel dettaglio, considerando soprattutto la loro ricaduta sulla rappresentazione dei personaggi. L'effetto generale che producono sulla traduzione è

quello di un'intrusione, spesso didascalica, della voce della traduttrice: nelle 153 pagine del romanzo si contano ben 97 note, con pagine che arrivano a riportarne addirittura 3.

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

> Le vecchie foto del tempo di Pel di Carota raccolte in questo breve inserto, ci mostrano un mondo già tanto lontano e diverso dal nostro: sul fiume, la diligenza, giuochi di bambini, il collegio, lo studiolo, con personaggi immobili in una fissità innaturale" (Ziliotto: 112).

Nella traduzione del romanzo vengono eliminati sei capitoli: oltre alla già citata sezione "Les joues Rouges", mancano anche i capitoli "La taupe" e "Le chat" in cui Pel di Carota mostra tutta la sua aggressività e crudeltà, ma anche le sezioni "Les moutons", "Les prunes" e "Le coffe-fort". In quest'ultima, in particolare, Pel di Carota fa delle esplicite *avances* sessuali alla sua coetanea Mathilde, mostrando apertamente la propria attrazione fisica: "- Laisse-moi te toucher où je voudrai, dit Poil de Carotte, et tu sauras le mot. […] POIL DE CAROTTE : Tu me jures qu'après tu te laisseras toucher où je voudrai" (Renard: 133-134). Anche nel caso della traduzione di Ziliotto, la presenza di elementi giudicati sconvenienti, scabrosi e/o tabuizzati, così come i riferimenti scatologici hanno portato a interventi, verosimilmente di origine editoriale, per adeguare il testo sulla base di ciò che era ritenuto appropriato per il pubblico più giovane. Non è un caso, del resto, che nella traduzione manchino anche due episodi dell'album finale (episodio XVII e XXII), il cui contenuto probabilmente è stato giudicato diseducativo o inappropriato: nel primo si dice che Pel di Carota non ama allo stesso modo né il padre né la madre, mentre nel secondo ci viene raccontato il fallito tentativo di suicidio di Pel di Carota, non portato a termine grazie all'intervento della madre.

La traduzione di Frediano Sessi viene invece pubblicata nel 1993 dalla casa editrice Giunti all'interno della prestigiosa collana "Gemini" dedicata ai classici per

ragazzi/e. L'aura di importanza e autorevolezza che la circonda deriva dalla sua stessa creazione, che si deve a Maria Bellonci, figura di spicco del mondo culturale italiano del Novecento, scrittrice, nonché ideatrice del Premio Strega, ma anche traduttrice (è sua ad esempio la traduzione di *Voyage au centre de la Terre* / *Viaggio al centro della Terra* di Jules Verne pubblicata all'interno della collana). L'elemento che contraddistingue la collana è la scelta di affidare la traduzione a scrittori-trici, talvolta per l'infanzia, in modo da accompagnare il prestigio del testo (un classico) a quello del suo traduttore-trice (un/una "grande" scrittore-trice)[4]. Sul sito della casa editrice, i titoli ancora in catalogo vengono infatti presentati facendo precedere la trama da un'indicazione che sottolinea l'alto valore letterario dei testi, della collana e della traduzione: "Nella *prestigiosa* collana di *capolavori* stranieri per la gioventù, di cui questo volume fa parte, vengono offerti *testi di qualità, affidati per la traduzione a scrittori contemporanei di grande fama ed esperienza*"[5] (corsivo mio). Possiamo quindi applicare alla collana "Gemini" le considerazioni più generali che Roberta Pederzoli ha riservato a questo spazio peritestuale:

> Les collections semblent […] répondre à une demande de reconnaissance/lisibilité : on achète les livres appartenant à une certaine collection, parce que cette appartenance garantit (en principe !) certains contenus, un certain niveau littéraire, ou alors pédagogique, ou encore un plaisir de lecture certain, qui varient selon le cas. (2012: 83)

Nel caso della traduzione di *Poil de Carotte* presa in esame il traduttore scelto dalla casa editrice è appunto Frediano Sessi, scrittore, saggista e traduttore[6]. La traduzione di Sessi si caratterizza per una spiccata aderenza al testo di partenza e la letteralità della sua versione si manifesta anche nella scelta di riproporre sempre le apposizioni "grand frère" e "sœur" che precedono i nomi del fratello Félix e della sorella Ernestine. Così, "grand frère Félix" (ad esempio, Renard: 34, 35, 36, 37, 41, 47, 49, 53, 57, 60, 77, 101, 154) e "sœur Ernestine" (ad esempio, Renard: 34, 35, 37, 41, 57, 60, 63, 77, 103, 154) diventano "Félix, il fratello maggiore" (Sessi: 5, 7, 8, 9) e "Ernestine, la sorella" (Sessi: 5, 7, 9, 28, 32), oppure "il fratello maggiore Félix" (Sessi: 12, 20, 21, 25, 28, 32, 48, 72, 122), "la sorella Ernestine (Sessi: 12, 48) o ancora "sorella Ernestine" (Sessi: 34, 103,

---

[4] La traduzione di *Little Women / Piccole donne* e *Good Wives / Piccole donne crescono* è affidata ad esempio a Fausta Cialente.

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

[6] Attivo anche nella scrittura per ragazzi/e, nei suoi testi Sessi dedica da sempre un'attenzione particolare al racconto della persecuzione degli ebrei durante il nazismo, alle guerre del Novecento, ai totalitarismi e al terrorismo.

122), mentre le altre traduzioni preferiscono specificare le apposizioni solo in quei casi in cui sarebbero usate "naturalmente" anche in italiano.

L'ultima traduzione di *Poil de Carotte* analizzata è quella della scrittrice Rossana Campo pubblicata nel 2007 da Feltrinelli all'interno della collana "Universale economica. I classici" che non si rivolge a un destinatario specifico. La collocazione editoriale della traduzione di Campo si discosta quindi in parte dalle versioni considerate finora, pensate specificamente per il pubblico più giovane. Feltrinelli rappresenta infatti una delle principali case editrici generaliste in Italia, non specializzata nella pubblicazione della letteratura per l'infanzia, sebbene sia attiva in questo settore attraverso il marchio Feltrinelli Kids. La collana "Universale economica. I classici" include una serie di classici per ragazzi/e, in traduzione e non, come *Alice nel paese delle meraviglie*, *Cuore*, *Pinocchio*, *I viaggi di Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *Il meraviglioso mago di Oz*, ecc. Nel caso di questi testi, la copertina, soprattutto per immagini, colori e layout, lascia supporre un doppio destinatario, nonostante l'assenza di illustrazioni all'interno del volume (cfr. Elefante 2012a: 311). Nella versione di Campo edita da Feltrinelli non sono quindi presenti illustrazioni, elemento che contraddistingue invece le altre traduzioni analizzate, ma la scelta dell'immagine di copertina, che riprende e rielabora una delle illustrazioni di Félix Vallotton, sembra in grado di attrarre anche un lettore e una lettrice più giovani. In particolare, la copertina riporta l'illustrazione che nell'edizione del 1902 di *Poil de Carotte* accompagna e apre il capitolo "Lettres choisies de Poil de Carotte à M. Lepic et quelques réponses de M. Lepic à Poil de Carotte". Vallotton ritrae il protagonista in quella che è chiaramente un'aula di scuola, seduto al suo banco e intento a scrivere. Il disegno originale in bianco e nero viene arricchito da qualche nota di colore nell'edizione Feltrinelli. Il bianco assume una colorazione beige, mentre i capelli del protagonista, in origine lasciati bianchi, si caricano di un arancione acceso, che attira e cattura subito l'attenzione di chi guarda. L'aggiunta di colore rende l'immagine più accattivante agli occhi del pubblico più giovane, mentre l'ambientazione scolastica e la scena rappresentata possono favorire il processo di immedesimazione con il protagonista.

Nella traduzione di *Poil de Carotte* si registra in generale una maggiore vicinanza alla struttura sintattica del testo di partenza, legata certamente alle caratteristiche stilistiche del romanzo che procede spesso per frasi brevi, in cui la parola diventa centrale e funzionale all'ironia che permea e pervade il testo. Inoltre, la commistione di generi letterari all'interno del romanzo (e talvolta anche all'interno della stessa sezione) lascia grande spazio al dialogo e all'oralità, anche grazie all'inserimento di vere e proprie scene

teatrali. Tra le versioni analizzate, solo la traduzione di Rossana Campo si allontana da questa aderenza sintattica riuscendo a ricreare, spesso in modo decisamente più efficace, la forza e l'autenticità della lingua parlata. Un esempio di come la traduzione di Campo si discosti dalle altre sul piano dell'aderenza letterale al testo di partenza è data dal seguente passaggio:

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA CAROTA	ZILIOTTO	SESSI	CAMPO
Tantôt elle se plaît à reconnaître que, **si les petits cochons ne le mangent pas**, il fera, plus tard, un gars huppé. (174-175)	Talvolta si compiace di riconoscere che **se i porcellini non lo mangeranno prima**, egli diventerà, a suo tempo, un giovanotto coi fiocchi. (155)	Altre volte ella si compiace di riconoscere che, **se i porcellini non lo mangeranno**[1], diventerà un giovanotto in gamba. NOTA: Frase popolare che significa: "Se Iddio gli darà vita". (151)	Talvolta si compiace di riconoscere che, **se i porcellini nel frattempo non l'avranno mangiato**, potrà diventare, in avvenire, un signore distinto. (107)	Talvolta, si compiace di riconoscere che **se i porcellini d'India non lo mangiano**, in seguito, diventerà un ragazzo in gamba. (139)	Altre volte si compiace di dire che, **se non si farà mettere sotto da qualcuno**, diventerà un tipo in gamba. (154)

In questo caso Renard utilizza l'espressione "si les petits cochons ne le mangent pas" che significa "s'il n'arrive rien de fâcheux à une personne et si tout va bien sans encombre". L'espressione viene spesso utilizzata proprio per indicare che un ragazzo o una ragazza ha davanti a sé un avvenire brillante che si concretizzerà se non sopraggiungerà nessun evento negativo. Nelle traduzioni italiane analizzate solo Campo si allontana da una resa letterale e rende l'idiomaticità dell'espressione[7]. Negli altri casi rimane non solo il riferimento ai "porcellini" (Pontiggia, Marzetti Noventa, Ziliotto), ma nel caso di Sessi si arriva anche alla specificazione "porcellini d'India". Se è vero che l'idea che Pel di Carota venga mangiato da un gruppo di porcellini, e ancor più di porcellini d'India, può far sorridere il lettore-trice, l'espressione rimane tuttavia opaca nel suo reale significato, mentre questo è pienamente accessibile nella traduzione di Campo. È inoltre interessante notare come, proprio perché l'espressione non sembra

[7] In merito alla capacità di Campo di ricreare in modo efficace la forza e l'autenticità della lingua parlata, cfr. Elefante (2012a): "Rossana Campo, une écrivaine qui essaie toujours, dans son écriture à elle, de faire passer la force de la langue parlée et de faire abstraction de tout ce qui pourrait sembler inauthentique, arrive en traduction à trouver un espace de médiation entre les différents destinataires auxquels Renard s'adressait" (312).

immediatamente comprensibile, Marzetti Noventa inserisca una nota che ne spiega il significato. La nota opera tuttavia una leggera distorsione ("Se Iddio gli darà vita" non corrisponde esattamente all'espressione francese che fa riferimento a qualsiasi tipo di ostacolo possa sopraggiungere) e riconduce l'espressione a una dimensione religiosa non presente nel testo di partenza.

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

> Scrittore dalla misura breve e capace di uno stile essenziale e limpido, si impose come uno dei grandi classici della letteratura francese. **Nella sua opera la parola e la frase sono un vero e proprio distillato di pensieri, e spesso oppongono resistenza a una traduzione impossibilitata così di rendere appieno la misura del passo e la musicalità della sua scrittura**. **Per questa ragione, nel rendere il racconto italiano si è scelta la strada di un ancoraggio il più possibile al testo, anche quando ciò ha comportato alcune espressioni o forme poco comuni nella nostra lingua, nella speranza che il giovane lettore sia, in seguito, stimolato a leggere Renard in francese, per coglierne appieno il grande spessore**: parole che parlano con le parole, cose che si animano sulla pagina come esseri umani e che portano su di sé sentimenti umani, forme che inseguono descrizioni, lirismi intraducibili come spesso i modi di dire e le risonanze fonetiche. Renard, cresciuto nel silenzio che circonda le narrazioni orali contadine, cerca di portare questo stesso silenzio dentro le parole, che perdono così la loro semplice forza descrittiva, e si trasformano in una grande riserva di significati. (Sessi: 148-149, grassetto mio)

Sebbene in calce al testo non venga riportato il nome del traduttore, alcuni elementi lasciano supporre che la nota in questione sia espressione della voce del traduttore: non solo la "Nota su Pel di Carota" che la precede è firmata da Sessi, ma nel testo si fa anche esplicito riferimento alle scelte traduttive compiute.

Passando ora a considerare le traduzioni di *La petite Fadette*, la traduzione realizzata da Fabio Maffi nel 1947 è stata consultata nell'edizione del 1964 pubblicata dalla casa editrice Mursia, che nel frattempo aveva acquisito l'editore Corticelli, ereditandone anche le traduzioni confluite poi nell'omonima collana "Corticelli" dedicata ai classici[8]. La traduzione, accompagnata dalle illustrazioni di Celestino Visigalli, è caratterizzata da un rispetto estremo della letteralità del testo e della sua integralità. L'unica omissione riguarda la possibilità che Fadette, non ancora sposata con Landry,

[8] La collana viene così presentata dalla casa editrice sul suo sito: "Grandi classici della letteratura per ragazzi in edizione integrale. I libri Corticelli hanno fatto scoprire la lettura a milioni di italiani. Da Salgari e Kipling, dalla Alcott alla Montgomery, da London a Verne, da Stevenson a Twain: quasi 200 titoli che hanno accompagnato i giovani lettori di diverse generazione e continuano ad affascinare adulti e bambini. Avvincendo, coinvolgendo e appassionando con imprese sui mari o in terre misteriose, esotiche o inesplorate, con viaggi incredibili, saghe familiari complicate, casi personali tristi e sfortunati, avventure di ragazzi, di personaggi storici o fantastici, di tutti i luoghi e di tutti i tempi" (http://www.mursia.com/index.php/it/ragazzi/i-classici).

possa essere incinta, circostanza che, sebbene solo ipotetica, viene giudicata sconveniente e forse anche diseducativa nell'Italia del secondo dopoguerra. La decisione può essere imputata con molta probabilità, ma non con certezza, alle indicazioni e alle scelte editoriali. La stessa omissione si ritrova nella traduzione del 1969 di Gina Marzetti Noventa, pubblicata da Janus con le illustrazioni di Rialdo Guizzardi. Come già per la traduzione di *Poil de Carotte* realizzata dalla traduttrice e pubblicata dallo stesso editore, la traduttrice e la sua voce sono presenti in modo esplicito all'interno del testo attraverso il ricorso alle note, sebbene in questo caso siano decisamente meno numerose e di natura più enciclopedica, legate a determinati termini o espressioni presenti nel testo. Rispetto alla traduzione di *Poil de Carotte*, qui la voce della traduttrice orienta meno l'interpretazione del romanzo, ma tradisce in ogni caso un atteggiamento didascalico nei confronti del lettore-trice, ritenendo necessario andare a integrare le sue supposte limitate conoscenze e competenze. Va comunque riconosciuto che alcune di queste note hanno la funzione di mediare i riferimenti culturali, preservandone l'alterità. Così, il termine "bourrée" viene lasciato in francese nel testo e spiegato in nota:

> Era molto abile a ballare la *bourrée*[1] e pur non provando alcun piacere nel baciare le ragazze, come s'usa fare a ogni giro di danza, le baciava lo stesso per dimostrare che non era più un fanciullo.
> NOTA: *Bourrée*: danza rustica originaria dell'Alvernia. (Marzetti Noventa Fadette: 35, corsivo originale)

Se complessivamente l'integralità del testo viene preservata, la traduzione presenta comunque una tendenza a ricorrere ad aggiunte, omissioni e parafrasi-riformulazioni a livello micro-testuale. Il risultato finale è l'impressione di una generale semplificazione, ottenuta omettendo soprattutto quei dettagli che vengono percepiti come ridondanti:

1) On tenta aussi de donner, à l'un seulement, quelque chose dont tous deux avaient envie ; mais tout aussitôt, si c'était chose bonne à manger, ils partageaient : ou si c'était **toute autre amusette ou épelette à leur usage, ils les mettaient en commun, ou se le donnaient et redonnaient l'un à l'autre, sans distinction du tien et du mien**. **Faisait-on à l'un un compliment de sa conduite, en ayant l'air de ne pas rendre justice à l'autre, cet autre était fier de voir encourager et caresser son besson, et se mettait à le flatter et à le caresser aussi**. Enfin, c'était peine perdue que de vouloir les diviser d'esprit ou de corps, et comme on n'aime guère à contrarier les enfants qu'on chérit, même quand c'est pour	1a) Il padre provò ad offrire a uno solo un dono che entrambi desideravano ma, se era qualcosa da mangiare, subito se lo spartivano **e se invece si trattava d'un oggetto, se ne servivano tutti e due**. **Era insomma fatica sprecata il voler suscitare tra loro gelosia, invidia e comunque tentare di spingerli a far baruffa**. I familiari decisero perciò di lasciare che le cose andassero come il buon Dio voleva. (Marzetti Noventa Fadette: 17)

leur bien, on laissa vite aller les choses comme Dieu voulut ; ou bien on se fit de ces petites picoteries un jeu dont les deux bessons n'étaient point dupes. (Sand: 23-24)	
2) Mais ce fut plus malaisé à passer pour le pauvre Sylvinet, à la Bessonnière : car il faut vous dire que la maison et la propriété du père Barbeau, situé au bourg de la Cosse, avaient pris ce nom-là depuis la naissance des deux enfants, **et à cause que, peu de temps après, une servante de la maison avait mis au monde une paire de bessonnes qui avaient point vécu**. Or, comme les paysans sont grands donneurs de sornettes et sobriquets, la maison et la terre avaient reçu le nom de Bessonnière ; et partout où se montraient Sylvinet et Landry, les enfants ne manquaient pas de crier autour d'eux : "Voilà les bessons de la Bessonnière !" (Sand: 35)	2a) Alla "Gemellara" (tale nome era stato dato dai paesani alla casa e al podere di papà Barbeau nel borgo della Cosse, dopo la nascita dei due gemelli) c'era grande mestizia. Pare che ci provino gusto i contadini a inventar soprannomi; e ovunque comparissero Silvanetto e Landro, i monelli si mettevano a gridare: - Ecco i gemelli della Gemellara! (Marzetti Noventa Fadette: 24)
3) Il arriva même que, de paroles en paroles, et de fâcheries en fâcheries, Sylvinet, prenant toujours en mauvais part tout ce que Landry lui disait de plus sage et de plus honnête pour lui remettre l'esprit, le pauvre Sylvinet **en vint à avoir tant de dépit qu'il s'imaginait par moments haïr l'objet de tant d'amour**, et qu'il quitta la maison, un dimanche, pour ne point passer la journée avec son frère, qui n'avait pourtant pas une seule fois manqué d'y venir. (Sand: 50-51)	3a) Si giunse al punto che, di parola in parola, di broncio in broncio, per il fatto che prendeva in mala parte tutto ciò che Landro gli diceva di più affettuoso e sensato per rasserenarlo, Silvanetto **arrivò quasi ad odiarlo**. Una domenica, per non restare una giornata con Landro, se ne andò di casa. (Marzetti Noventa Fadette: 34)

Nel primo esempio la semplificazione viene operata principalmente parafrasando il testo di partenza. Così, "toute autre amusette ou épelette" diventa un semplice "oggetto", mentre "ils les mettaient en commun, ou se le donnaient et redonnaient l'un à l'autre, sans distinction du tien et du mien" viene riassunto in una frase decisamente più breve ed economica in termini di numero di parole: "se ne servivano tutti e due". In modo simile, " Faisait-on à l'un un compliment de sa conduite, en ayant l'air de ne pas rendre justice à l'autre, cet autre était fier de voir encourager et caresser son besson, et se mettait à le flatter et à le caresser aussi" viene condensato in un più semplice "Era insomma fatica sprecata il voler suscitare tra loro gelosia, invidia e comunque tentare di spingerli a far baruffa", con un procedimento che restituisce il senso della frase, dopo averla interpretata e averne estrapolato il significato. Sempre in questo esempio va notata l'eliminazione della frase finale "ou bien on se fit de ces petites picoteries un jeu dont les deux bessons n'étaient point dupes". L'omissione è la strategia prevalente nel secondo esempio: la traduzione italiana elimina il riferimento alla seconda coppia di gemelle che, insieme ai due fratelli Landry e Sylvinet, è all'origine del soprannome "la Bessonnière" / "la Gemellara" dato alla proprietà dei Barbeau. La scelta si può spiegare immaginando che

questo particolare sia stato ritenuto ridondante, e quindi superfluo. Nell'ultimo esempio il testo di partenza viene ancora una volta semplificato, riassumendo il senso del testo francese in un più conciso "arrivò quasi ad odiarlo", che non restituisce tuttavia la complessità dei sentimenti e delle emozioni del personaggio.

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

La traduzione a quattro mani di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini viene pubblicata nel 1989 da Mondadori nella collana "Libri da leggere", arricchita dalle illustrazioni di Renata Meregaglia. Sebbene il libro riporti in copertina la dicitura "Edizione integrale", all'interno della traduzione si registrano alcuni tagli, in alcuni punti più consistenti, che non influiscono tuttavia sulla trama e sull'economia generale del romanzo. L'impressione è che a essere sacrificati siano quei passaggi considerati digressioni che esulano dallo svolgimento della storia e quindi percepiti, forse, anche come distrazioni per il lettore-trice. Nel capitolo 6, ad esempio, viene eliminato l'episodio del ritrovamento da parte di Sylvinet di un "moulin", un piccolo mulino costruito con il fratello, che scatena in lui una serie di preoccupazioni sulla salute e sulla vita del gemello.

La traduzione di Vittoria Ronchey, infine, viene pubblicata nel 1995 da Giunti sempre nella prestigiosa collana "Gemini" dedicata ai classici, con le illustrazioni di Massimiliano Longo. Anche in questo caso, tenendo fede al principio su cui è costruita la collana, la traduzione viene affidata a una scrittrice[9]. Come per la traduzione di Marzetti

[9] Insegnante e scrittrice, Vittoria Ronchey è nota soprattutto per *Figlioli miei, marxisti immaginari* (sottotitolo *Morte e trasfigurazione del professore*) sui ragazzi e il mondo della scuola negli anni del Sessantotto, ispirato dalla sua attività di docente di storia e filosofia nei licei. Al momento della traduzione

Noventa, a ogni capitolo viene assegnato un titolo, scelta anche in questo caso di responsabilità editoriale e dovuta ancora una volta al bisogno di rispettare forse una certa convenzionalità nella presentazione dei testi al pubblico più giovane. A un livello più propriamente traduttivo, la versione di Ronchey mostra una generale tendenza alla semplificazione sintattica e stilistica. I lunghi periodi di Sand vengono infatti spesso spezzati, probabilmente con l'obiettivo di raggiungere una maggiore leggibilità del testo per andare incontro alle competenze del lettore-trice, ritenendo la lettura del testo di partenza troppo difficile e complessa per il lettore e la lettrice più giovani.

L'ultimo gruppo di testi analizzati è rappresentato dalle traduzioni di *The Secret Garden*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una varietà di versioni e di strategie utilizzate. La prima traduzione considerata è quella di Maria Bresciani, pubblicata per la prima volta nel 1926 e consultata nell'edizione del 1941 edita da Marzocco[10]. Come già sottolineato, la versione di Bresciani colpisce per alcune scelte che preservano l'alterità culturale del testo di partenza. Complessivamente, la traduzione rispetta l'integralità del testo, senza interventi a livello macro-testuale, mentre le aggiunte, omissioni e parafrasi a livello micro-testuale risultano limitate e meno numerose rispetto ad altre versioni.

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

La terza traduzione considerata è quella di Angela Restelli Fondelli, pubblicata nel 1956 con le illustrazioni di Nardini nella collana "Libri belli" della Fabbri Editori. Sebbene gli interventi non siano certamente paragonabili a quelli della versione di Tenconi, la traduzione incide sull'integralità del testo di partenza con omissioni più o

---

del romanzo di Sand, Ronchey era particolarmente attiva come scrittrice, tanto che il suo romanzo *1944* era tra i finalisti del Premio Strega nel 1992.

[10] Per le motivazioni che hanno portato a includere nel *corpus* di analisi anche la traduzione di Bresciani anche se realizzata prima del periodo considerato nella ricerca, cfr. Capitolo 3 § 3.3.3.

meno estese a livello micro-testuale (frasi o paragrafi) e passaggi spesso riassunti, soprattutto nelle parti più descrittive. Come già sottolineato in sede di presentazione dei testi, la traduzione di Restelli Fondelli è stata ripresa a partire dal 2000 all'interno della collana "I Delfini" diretta da Antonio Faeti, che firma anche la postfazione al testo, e dal 2010 viene ripubblicata da BUR Ragazzi, sempre con postfazione di Faeti. La traduzione è quindi attualmente disponibile in commercio e, considerando il prestigio di cui gode la collana che la ospita, è verosimile che la scelta dell'adulto-mediatore (genitore, insegnante, bibliotecario/a, addetto in libreria) si orienti proprio verso questa versione, di fronte alla pluralità di edizioni spesso presenti contemporaneamente in librerie e biblioteche nel caso dei classici. Del resto, il nome di Antonio Faeti, padre fondatore della letteratura per l'infanzia come disciplina accademica in Italia, ha una funzione doppiamente legittimatrice: non solo la collana può vantare una direzione prestigiosa, ma i testi al suo interno sono accompagnati dalle pre-postfazioni di una figura autorevole dal punto di vista critico e letterario[11]. Il fatto che la traduzione sia correntemente accessibile e fruibile rende ancora più rilevanti, a nostro avviso, le considerazioni che emergono dall'analisi in una prospettiva di genere.

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

Le ultime due traduzioni analizzate sono quella di Giorgio van Straten, pubblicata nel 1992 da Giunti, uscita contemporaneamente nelle collane "Gemini" e "Classici tascabili", e quella di Gianna Guidoni pubblicata nel 2010 da Mondadori, accompagnata dalle ricercate illustrazioni di Giovanni Manna. La traduzione di van Straten costituisce

[11] Sul rapporto tra classico e collana, cfr. Capitolo 1 § 1.2.1.

una traduzione "d'autore", in linea con le scelte della casa editrice per i testi pubblicati all'interno della collana "Gemini"[12]. Le due traduzioni di Guidoni e van Straten restituiscono integralmente il testo. Alla luce dell'analisi della traduzione di Lazzarato, diventa quindi più che plausibile ipotizzare che la scelta di ritradurre il romanzo di Burnett da parte di Mondadori sia legata alla volontà di avere in catalogo un'edizione effettivamente integrale del testo e, ci verrebbe da aggiungere, concorrenziale rispetto alle edizioni di altre case editrici.

Questa panoramica generale sulle diverse traduzioni analizzate mostra quindi come le versioni più recenti si preoccupino di preservare e restituire l'integralità del testo di partenza. Tuttavia, non mancano esempi di versioni più lontane nel tempo (Bresciani, Maffi, Pontiggia) che abbiano seguito questa stessa direzione. Come già ribadito nel corso della presentazione delle traduzioni, la complessità del processo traduttivo rende difficile e spesso impossibile distinguere le decisioni di chi traduce da quelle degli altri attori che intervengono (editore, redattore, revisore, ecc.). La responsabilità delle operazioni compiute sui testi, soprattutto quando si parla di tagli, omissioni e censure, non può quindi essere attribuita con certezza, sebbene talvolta alcune ipotesi sembrino più plausibili e verosimili di altre. Quello che ci sembra emergere da questo inquadramento delle traduzioni è come la (ri)traduzione non rappresenti una progressione lineare, teleologica, in cui ogni versione successiva è necessariamente migliore della precedente. È quindi possibile che una ritraduzione "rimedi" a possibili mancanze delle traduzioni esistenti, ma non è certamente automatico (cfr. Hăisan 2014: 177).

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

[12] All'attività di romanziere, van Straten ha affiancato quella di traduttore: le sue traduzioni de *Il libro della giungla* di Ruyard Kipling e de *Il richiamo della foresta* di Jack London sono pubblicate sempre da Giunti all'interno delle collane "Gemini" e "Classici tascabili".

4.2 La rappresentazione dei personaggi

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

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

La rappresentazione dei personaggi, i loro tratti fisici e psicologici, i loro comportamenti, le azioni, le relazioni che instaurano, il modo in cui interagiscono con gli altri personaggi veicolano quindi, necessariamente, determinate idee su cosa significhi essere bambina o bambino, donna o uomo, madre o padre, e così via. Le immagini di femminilità e mascolinità proposte, nonché i rapporti e i ruoli di genere rivestono un peso specifico all'interno della produzione destinata al pubblico più giovane, favorendo l'identificazione del lettore-trice con i personaggi presentati e facendo della letteratura per l'infanzia un luogo in cui rafforzare o invece sovvertire le categorie tradizionali e normative di genere:

> childhood is the period when we learn or practice what it means to be a boy, girl, man, or woman, or to construct and enact alternatives to these traditional categories. […] Much of children's culture, from toys and games to television and novels, contributes to the gendering and sexualization of children. (Hinz e Tribunella 2013: 386-387)

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

nei più ampi *gender studies*, anche la riflessione sulla letteratura per l'infanzia ha progressivamente ampliato il ventaglio delle rappresentazioni analizzate, prendendo in considerazione anche il maschile e, più di recente, le identità LGBTQ+.

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

> [i]f the ideology of patriarchy both derives from and scaffolds as a binary logic of sex and gender identities and relations, then it makes sense that critiques of gender in and around children's literature have focused on individual and social levels. That is, gender critics have focused both on representations of characters "as" gendered, and on the ways in which cultural texts produce a gendered effect by socializing readers into specific ways of thinking and being in relation to gender. (Hateley 2011: 88-89)

Non va quindi dimenticato che la letteratura per l'infanzia si colloca tra quegli strumenti ai quali il bambino e la bambina attingono per costruire la propria identità, elaborare sogni e aspirazioni, inventare il proprio futuro.

Questo sintetico inquadramento teorico mostra quindi la rilevanza delle rappresentazioni di genere all'interno della produzione per le lettrici e i lettori più giovani e ci porta a chiederci come il passaggio traduttivo possa influire su queste rappresentazioni. Lo studio di Le Brun (2003) condotto sulla rappresentazione della femminilità in traduzione attraverso il personaggio di Jo di *Little Women* di Alcott (cfr. Capitolo 2 § 2.2.2) mostra come questo passaggio possa influire sulla sua caratterizzazione e come la resa degli aspetti più anticonvenzionali, "sovversivi" e controversi dei personaggi possa risultare problematica per traduttori e traduttrici. Come sottolineato nel terzo capitolo, i protagonisti dei tre romanzi analizzati presentano tutti dei tratti di anticonvenzionalità, più o meno marcata, rispetto a una rappresentazione tradizionale della femminilità giocata sulla bellezza fisica e sulla docilità caratteriale, e rispetto all'immagine del bambino-modello, buono, bravo, puro e angelico. L'analisi delle traduzioni si è quindi soffermata a esaminare cosa accada a questi personaggi nel passaggio dalla lingua-cultura di partenza alla lingua-cultura di arrivo. Nella rappresentazione dei personaggi, gli elementi attributivi rivestono un ruolo fondamentale nei passaggi descrittivi che ne delineano i tratti fisici, psicologici e caratteriali. L'aggettivazione è quindi uno dei punti salienti attorno ai quali si è sviluppata l'analisi, considerando le scelte lessicali compiute in traduzione e le conseguenze sulla caratterizzazione del personaggio, soprattutto in un'ottica di genere. Se gran parte della

rappresentazione dei personaggi passa attraverso le scelte lessicali, a livello semantico, anche le manipolazioni operate sul piano morfo-sintattico, nonché gli interventi sulla struttura e sul contenuto del testo, in particolare censure e omissioni, possono influire sull'immagine finale veicolata.

Il trattamento in traduzione del personaggio di Mary in *The Secret Garden* è esemplificativo dell'importanza delle scelte lessicali e di come possano orientare una certa visione e ricezione del personaggio. Mary ci viene presentata fin dalle primissime righe come non-femminile nell'aspetto, ma anche nel carattere e nei comportamenti. Ora, se la dimensione prettamente fisica si rivela di più facile gestione e tendenzialmente meno problematica per chi traduce, diverso è il caso della resa di quanto attiene alla sfera comportamentale e di tutta la gamma di aggettivi che descrivono le emozioni e gli stati d'animo della bambina. Una tendenza che si rivela del resto trasversale all'interno del nostro *corpus* e si ritrova anche nelle traduzioni degli altri romanzi. Di fronte a questa difficoltà da parte di chi traduce a rendere i tratti più anticonvenzionali dei personaggi e a "rispettare" la volontà dell'autrice o dell'autore, si impongono almeno due ordini di considerazioni, che possiamo estendere anche alla successiva analisi delle figure materne. Innanzitutto, occorre considerare la storicità delle traduzioni: alcune delle versioni analizzate sono cronologicamente distanti e risentono quindi non solo di una diversa concezione della pratica traduttiva per l'infanzia, ma anche di una visione "pedagogica" della produzione destinata ai lettori e alle lettrici più giovani, oggi certamente meno diffusa e condivisa. In quest'ottica, la traduzione deve conformarsi a una concezione della letteratura per l'infanzia in cui il libro, e ancor più il classico, sono investiti di una finalità educativa ed edificante. E questo adeguamento può avvenire tanto per una convinzione personale di chi traduce quanto per un'"imposizione" di origine editoriale. All'interno di questa dimensione storica va poi tenuto presente che la traduzione comporta comunque un'operazione di mediazione, di riappropriazione del testo di partenza che fa sì che gli interventi e le manipolazioni appaiano possibili e legittimi. Nel caso della letteratura per l'infanzia è infatti maggiore il grado di proiezione di chi traduce rispetto al testo e il traduttore-trice si sente spesso in dovere di porre un ulteriore filtro tra il testo e il nuovo lettore bambino, oltre che "autorizzato" a farlo. Chi traduce interviene generalmente con un intento moraleggiante, per riportare il testo di partenza entro i limiti di ciò che ritiene adeguato e appropriato a un destinatario bambino. Nella traduzione della letteratura per l'infanzia le norme letterarie che operano in un dato momento storico sono quindi accompagnate da norme di natura "pedagogica":

> This leads to translation practices and strategies in which those agencies involved (translators themselves, editors, programme planners), anticipating the reaction of intermediaries (adult buyers, booksellers, teachers, etc.), delete or cleanse elements regarded as unsuitable or inappropriate in the target culture, especially accounts of supposedly unacceptable behaviour which might induce young readers to imitate it. (O'Sullivan 2005: 82)

Intervenendo sul testo e manipolandolo, il traduttore-trice va oltre il ruolo di mediatore-trice linguistico e culturale e, come adulto, cerca di esercitare un controllo "morale" sulla traduzione (Pederzoli 2012: 194), rivelando, ancora una volta, un approccio alla letteratura per l'infanzia "comme pouvant/devant être susceptible de modifications/améliorations" (Pederzoli 2012: 209). A margine di queste considerazioni, ci preme ribadire come la traduzione sia un processo complesso: non solo chi traduce è sottoposto a norme e pressioni letterarie e pedagogiche, ma deve anche confrontarsi sempre con un editore:

> Mais le traducteur doit tout d'abord se confronter à un éditeur, qui filtre à son tour les suggestions venant des milieux littéraires et éducatifs. Un éditeur qui doit aussi faire face à des contraintes et à des impératifs économiques, pouvant emprunter des voies qui n'auraient pas l'approbation des composantes littéraire et pédagogique, mais qui "fonctionnent" bien sur le marché. (Pederzoli 2012: 164)

Per tornare alla nostra analisi e alla difficoltà nel rendere in traduzione i comportamenti anticonvenzionali e "devianti" dei personaggi, nel primo capitolo di *The Secret Garden*, ad esempio, Mary, dimenticata da tutti durante l'epidemia di colera, irritata e adirata contro la sua *ayah*, la copre di insulti, un atteggiamento decisamente poco accettabile per una bambina:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
"**Pig! Pig! Daughter of Pigs!**" she said, **because to call a native a pig is the worst insult of all.** She was grinding her teeth and saying this over and over again when	– **Porcel-lina! porcellina! figlia di porcellini**! – Pensava di dirle così, perché dar del porcellino a un indigeno, è il peggiore degli insulti. Mentre stava	Era in giardino a piantar fiori in certi mucchietti di terra, Maria, **ruminava le parolacce da gridare alla balia** quando l'avesse veduta, quando ad un tratto, invece della balia, vide sua madre accompagnata	**E stava per urlare dalla stizza**, quando udì sua madre uscire sulla veranda e parlare con qualcuno a bassa voce. (6)	**Stava appunto borbottando tra sé**, quando vide sua madre che usciva sulla veranda in compagnia di un giovanotto biondo dall'aria fanciullesca. (10)	"**Maiale, maiale! Figlia di maiali!**" le avrebbe detto, **perché chiamare un indiano maiale è l'offesa peggiore che gli si possa fare**. Stava digrignando i denti e ripetendo	**- Stupida! Scimmia! Figlia di porci!** – ripeteva, **poiché chiamare così un indigeno era il peggiore degli insulti**. Mentre si rodeva e ripeteva all'infinito quella

she heard her mother come out on the veranda with some one. (3)	ripetendosi questo tante volte, s'accorse che sua madre veniva fuori sulla veranda con qualcuno. (4)	da un ufficiale non mai visto prima di allora… (4)			all'infinito la stessa frase quando sentì sua madre uscire sulla veranda. (7)	litania, udì la madre uscire sulla veranda in compagnia di qualcuno. (8)

Le traduzioni di Tenconi, Restelli Fondelli e Lazzarato censurano gli insulti espliciti di Mary e lasciano un generico riferimento alla collera e al comportamento della bambina. Va notato, a tal proposito, come la versione di Tenconi incorpori il passaggio esaminato all'interno di un'attività di riscrittura che interessa una porzione più ampia del capitolo, rendendo complessivamente meno evidenti l'irritazione e la rabbia della bambina. Nella traduzione di Restelli Fondelli, inoltre, il comportamento di Mary viene ulteriormente censurato e riportato a un livello di accettabilità per una bambina della sua età attraverso l'uso della costruzione "stare per", suggerendo che Mary, in realtà, non compie l'azione: "E stava per urlare dalla stizza". Nelle tre versioni che mantengono l'insulto esplicito (Bresciani, van Straten, Guidoni), si registrano differenze in quella che potremmo definire l'intensità dell'insulto: Bresciani ricorre al diminutivo "porcellina" che ne attenua la forza illocutoria, mentre van Straten usa il termine "maiale", sicuramente più offensivo di "porcellina", ma non quanto "porci" scelto da Guidoni, parola effettivamente utilizzata in italiano per insultare qualcuno, data la sua dimensione fortemente dispregiativa. Anche quando l'insulto è stato mantenuto, sono state quindi adottate strategie volte a ridimensionarne l'impatto e la violenza.

Strategie simili, seppur leggermente diverse nella loro realizzazione testuale, vengono messe in atto nel quarto capitolo quando Mary, offesa dall'idea che Martha abbia potuto pensare a lei come a una bambina indiana, la insulta, utilizzando quasi le stesse parole:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
Mary sat up in bed furious. "What!" she said.	Mary si alzò su, furiosa. – Cosa? – strillò. –	– Una negra, io! Io un'indiana! **Figlia…**	Mary balzò a sedere, infuriate. - E voi mi credevate	Mary si drizzò a sedere furibonda.	Mary infuriata balzò in piedi sul letto.	A quel punto Mary si drizzò a sedere sul

"What! You thought I was a native. **You – you daughter of a pig!**" Martha stared and looked hot. "Who are you callin' names?" she said. "You needn't be so vexed. **That's not th'way for a young lady to talk**. (34)	Cosa? Tu credevi che io fossi una negra?! **Tu… tu figlia di porcellini**! Marta [sic] la guardò sconcertata. – A chi parli? – disse. – Non devi arrabbiarti: **questo non è il modo di parlare di una signorina**. (15)	**figlia di un cane!** Martha divenne di colpo scarlatta, ma, contenendosi, disse: – Perché ve la prendete? **Non sta bene che una signorina parli così**. (12-13)	un'indiana?! **Voi, serva ignorante!** Martha arrossì. - Perché dite queste brutte cose? – disse. – Non arrabbiatevi. **Non sta bene per una signorina come voi comportarvi tanto male**. (24)	– Come?! – strepitò. – Credevi che fossi un'indiana? **Stupida che non sei altro!** Martha la guardò con sfida. – Perché mi insulti e ti arrabbi in questo modo? **Non è da bambina bene educata**. (27)	"Che?" gridò. "Come? Credevi che fossi un'indiana? **Tu… figlia di un maiale!**" Martha la fissò con aria arrabbiata. "Che parole dici? Non devi prendertela in questo modo, **e poi una signorina non deve parlare così.** (32)	letto, furiosa. – Cosa! – esclamò. – Che? Pensavi che fossi un'indigena? **Tu… tu sei la figlia di un porco!** Martha la fissò e parve infiammarsi a sua volta. – Eh, che parolacce! – rispose. – Non c'è bisogno di agitarsi così. **Questa non è proprio la maniera di parlare di una signorina**. (35-36)

In questo caso, l'insulto non viene omesso in nessuna delle versioni, forse in ragione del fatto che già il testo di partenza contiene l'ammonimento, rivolto a Mary (e quindi anche al lettore-trice), che non si tratta di un comportamento appropriato per una signorina, dunque per una bambina ben educata: "That's not th'way for a young lady to talk". Nelle traduzioni di Restelli Fondelli e Lazzarato, l'insulto viene ridimensionato e attenuato in "serva ignorante" (Restelli Fondelli) e "Stupida che non sei altro" (Lazzarato), mentre Bresciani, van Straten e Guidoni ripropongono le scelte già compiute nel primo esempio. Da notare come la versione di Tenconi contenga, in questa occasione, un'espressione molto offensiva, "figlia di un cane", che contrasta con l'omissione operata in precedenza.

Un elemento centrale nella caratterizzazione di Mary, come abbiamo sottolineato anche in sede di presentazione del personaggio (cfr. Capitolo 3 § 3.3.1), è l'aggettivo "contrary", parte integrante anche del suo soprannome ("Mistress Mary quite contrary", Burnett: 12). La traduzione della filastrocca da cui il soprannome ha origine, cantata da Basil nel secondo capitolo per infastidire Mary, mostra come le scelte lessicali compiute per rendere l'aggettivo possano contribuire a modellare una diversa percezione del personaggio:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
Mistress Mary, quite contrary, / How does your garden grow? / With silver bells, and cockle shells, / And marigolds all in a row. (11)	**Sora Mary all'incontra-rio,** / Crescerà nel suo giardino / Un raccolto molto vario?... / Non lo credo in verità!!... / Son conchiglie, campanelle, / Margherite, messe in fila (7)	**Signorina Malumore** (6)	– **Signorina Musolungo** / Come cresce il tuo giardino? / Sei tu nata sotto un fungo, / o nei pressi del camino? (11)	**Mary Mary dispettosa,** / Cosa c'è nel tuo giardino? / C'è il limone oppur la rosa? / C'è la rapa o il gelsomino? (15)	**Mary smorfiosa e dispettosa** / Cosa cresce nel tuo giardino? / Campanelle, conchigliette / Margherite in fila indiana. (14)	**Signorina Mary, mai contenta,** / cos'hai nel tuo giardino? / Campanule argentate più di trenta / o fiori di lupino? (15)

Ad eccezione della versione di Tenconi, che non traduce l'intera filastrocca ma si limita a inserire il primo verso come semplice battuta di un dialogo, in tutte le altre ci sembra di riscontrare una grande attenzione alla resa della componente ritmica e sonora della filastrocca, come mostrano le traduzioni di Lazzarato e Guidoni, in cui viene riproposta l'allitterazione della consonante "m" ("Mary Mary dispettosa" e "Signorina Mary, mai contenta"), o la rima interna "smorfiosa e dispettosa" nella versione di van Straten. L'aggettivo "contrary" dà invece origine a una pluralità di rese, che sottolineano diverse sfumature. Secondo la definizione dell'*Oxford English Dictionary*, tra i vari significati di "contrary" ci sono quelli di "actively opposed, antagonistic, hostile", quando riferito a persone e azioni, e di "of antagonistic or untoward disposition, perverse, obstinately self-willed; contrarious"[13]. La scelta di Bresciani "all'incontrario" sottolinea come Mary si comporti al contrario di quelle che sono le aspettative e mostri sempre sentimenti opposti, mentre le espressioni "Signorina Malumore" e "Signorina Musolungo", sicuramente efficaci come soprannomi, mettono l'accento sull'intrattabilità, il nervosismo e la scontentezza il primo, sul broncio di Mary il secondo. L'aggettivo "dispettosa" viene utilizzato sia da Lazzarato sia da van Straten, in quest'ultimo caso in coppia con "smorfiosa". Con la scelta di "dispettosa" la resa si focalizza sul sentimento di astio e contrarietà della bambina, la sua avversione, il fastidio, il disappunto, l'irritazione e la stizza. Va tuttavia notato che l'associazione più immediata che l'aggettivo genera, soprattutto nel lettore-trice più giovane, è probabilmente la

[13] http://www.oed.com.ezphost.dur.ac.uk/view/Entry/40465?rskey=TlmnLJ&result=1#eid.

propensione a fare dispetti, discostandosi quindi in parte dal significato specifico che ha guidato la scelta della traduttrice e del traduttore. Inoltre, l'aggettivo "smorfiosa", sebbene venga utilizzato con ogni probabilità nel suo significato di "altezzoso, borioso, schizzinoso, schifiltoso"[14] (De Mauro), comporta, implicitamente, un rimando a una dimensione convenzionalmente ritenuta tipicamente femminile, vale a dire l'abitudine di fare smorfie, moine, il comportarsi in modo svenevole e lezioso. La scelta di Guidoni è invece quella di negare l'aggettivo positivo "contenta" attraverso l'avverbio "mai", tornando a mettere l'accento sul disappunto, la scontentezza e l'insoddisfazione della bambina: una persona che non è mai d'accordo con nessuno e a cui non va mai bene niente non può infatti essere contenta.

Una considerazione finale riguarda l'utilizzo del sintagma "Mistress Mary" per riferirsi alla bambina all'interno del romanzo e la sua traduzione, o meglio non traduzione, in italiano. Possiamo infatti considerare "Mistress Mary" una contrazione e una versione abbreviata dell'intero soprannome "Mistress Mary quite contrary" e immaginare che quando la scrittrice utilizza "Mistress Mary" alluda proprio all'intero soprannome. Anche ipotizzando che questa allusione non sia volontaria e che sia solo una nostra supposizione, all'interno del romanzo si crea comunque una rete di rimandi e il lettore-trice è portato ad associare "Mistress Mary" al soprannome. Tra le versioni italiane analizzate, solo nella traduzione di Guidoni è presente un tentativo di riprodurre questa associazione, mentre negli altri casi viene generalmente utilizzato solo il nome "Mary". Nel caso della versione di Guidoni, quando nel testo di partenza Mary viene indicata con l'espressione "Mistress Mary", la traduttrice ha cercato di restituire questa differenza e solo occasionalmente ha inserito il semplice nome proprio. In alcuni casi, soprattutto nella prima parte del romanzo, troviamo "Mary-mai-contenta" (ad esempio, Guidoni: 38, 47, 49, 57, 61, 80, 81, 86, 87), talvolta preceduto anche dall'appellativo "signorina", che richiama la filastrocca iniziale, proprio come l'espressione del testo di partenza. In altri casi, decisamente più numerosi, la scelta è ricaduta su "signorina Mary" (ad esempio, Guidoni: 35, 34, 89, 99, 113, 121, 124, 129, 170, 187, 208), sebbene questa soluzione si confonda con la resa italiana di "Miss Mary" come "signorina Mary", facendo perdere parte della varietà negli appellativi utilizzati per riferirsi alla bambina.

Come abbiamo visto in sede di presentazione delle traduzioni, in alcune versioni del romanzo di Burnett il testo viene manipolato, con interventi sulla struttura

[14] https://dizionario.internazionale.it/parola/smorfioso.

complessiva e un ricorso a parafrasi e omissioni che ne riducono la complessità. La traduzione di Restelli Fondelli denota ad esempio una tendenza a eliminare i passaggi in cui vengono raccontate le emozioni di Mary e i suoi pensieri. L'altro versante su cui interviene spesso è la scelta degli aggettivi utilizzati per descrivere Mary e i suoi comportamenti:

1) **Poor little thin, sallow, ugly Mary** – she actually looked almost pretty for a moment. (Burnett: 58)	1a) **Povera piccola Mary**! Con quel sorriso appena accennato sulle labbra pareva quasi bella! (Restelli Fondelli: 38)
2) "Nay, not me," she answered. "**If tha' was different**, p'raps tha'd want to thysel'. But tha' isn't. Run off outside an' play with thy rope." (Burnett: 92)	2a) - No davvero! Dovevate darmelo spontaneamente; **ma voi siete diversa dalle altre bambine**. Non importa, andate a saltare in giardino! (Restelli Fondelli: 57)
3) Mistress Mary got up from the log at once. She knew she felt **contrary** again, and **obstinate**, and **she did not care at all**. She was **imperious** and **Indian**, and at the same time **hot** and **sorrowful**. (Burnett: 127)	3a) Mary si alzò dal tronco con gli occhi ancora pieni di lacrime, ma **più ostinata e decisa che mai**. (Restelli Fondelli: 76)
4) All the pink left Mary's cheeks. Her heart began to thump and she felt herself changing into a **stiff**, **plain**, **silent** child again. (Burnett: 144)	4a) Mary divenne pallida e, col cuore che le batteva forte forte, tornò ad essere la bimba **dura e silenziosa** di sempre. (Restelli Fondelli: 85)
5) He gave a puzzled glance at the little girl sitting on the large stool. She had become a **stiff, silent** child again as soon as he entered and he could not see what the attraction was. The boy actually did look brighter, however – and he sighed rather heavily as he went down the corridor. (Burnett: 188)	5a) Il dottore se ne andò malcontento, dando un'ultima occhiata a quella bambina **bruttina e insignificante** che pure era riuscita a tanto; il ragazzo in effetti stava meglio. (Restelli Fondelli: 110)
6) And she was so **un-hysterical** and **natural** and **childish** that she brought him to his senses and he began to laugh […]. (Burnett: 238)	6a) E con la sua **semplicità** e **ingenuità** di bambina **sana** e finalmente **serena** lo persuase a non fare più cattivi pensieri, e riuscì anche a farlo sorridere. (Restelli Fondelli: 135)

Negli esempi 1, 3 e 4, notiamo infatti una riduzione numerica degli aggettivi utilizzati per descrivere Mary, particolarmente evidente nell'esempio 3, in cui la bambina ci viene presentata semplicemente come "più ostinata e decisa che mai", riducendo così la gamma delle emozioni provate e mantenendo solo i tratti prevalenti della sua anticonvenzionalità. Nell'esempio 2, la distanza di Mary rispetto alle aspettative viene sottolineata esplicitando e aggiungendo "dalle altre bambine", non presente nel testo di partenza. Nell'esempio 5, la traduzione opera un passaggio importante in termini di rappresentazione del personaggio spostando la descrizione dal piano caratteriale-comportamentale "stiff, silent" a quello fisico "bruttina e insignificante". Questa trasformazione cambia anche la prospettiva e il giudizio del dottor Craven nei confronti

di Mary, che è stata sorpresa in camera di Colin a parlare e ridere con lui mentre avrebbe dovuto ignorarne l'esistenza. L'ultimo esempio (6) è particolarmente interessante da un punto di vista di genere. Mary ha infatti appena calmato Colin durante una delle sue crisi, tenendo testa al cugino e dimostrandogli come la sua malattia sia immaginaria. Nel testo di partenza Mary viene definita "un-hysterical", "natural" e "childish" proprio per contrasto con l'atteggiamento e il comportamento di Colin. Nella traduzione italiana, la scelta degli aggettivi "sana" e "serena" cancella la contrapposizione "hysterical" (Colin) - "un-hysterical" (Mary), mentre l'uso dei sostantivi "semplicità" e "ingenuità", probabilmente per tradurre "childish", rivelano una determinata visione di infanzia e riconducono Mary, il cui processo di cambiamento è in corso, entro una certa normatività.

Considerazioni simili possono essere estese alla traduzione di Lazzarato, in cui si assiste spesso a una riformulazione che tende a riassumere e a eliminare il punto di vista di Mary e le sue emozioni:

1) **The noise and the hurrying about and wailing over the cholera had frightened her**, and she had been angry because no one seemed to remember that she was alive. Every one was too panic-stricken to think of **a little girl no one was fond of**. (Burnett: 7)	1a) Però aveva paura ed era in collera perché nessuno si era occupato di lei. In quei momenti di panico, tutti si erano dimenticati di **quell'odiosa bimbetta**. (Lazzarato: 12)
2) The entrance door was a huge one made of huge, curiously shaped panels of oak studded with big iron nails and bound with great iron bars. It opened into an enormous hall, which was so dimly lighted that the faces in the portraits on the walls and the figures in the suits of armor **made Mary feel** that she did not want to look at them. As she stood on the stone floor she looked a very small, odd little black figure, **and she felt as small and lost and odd as she looked**. (Burnett: 28)	2a) Il portone d'ingresso, immenso, era di quercia spessa, rinforzata di borchie metalliche, e si apriva su un enorme vestibolo semibuio, pieno di ritratti appesi alle pareti e di armature che luccicavano debolmente, **suscitando in Mary una certa inquietudine**. Persa in quel vasto ambiente male illuminato, **la bimbetta** vestita a lutto sembrava ancor più **fragile**. (Lazzarato: 23)
3) She had not known before that this was one of the things **which made her feel sour and cross**. She seemed to find it out when the robin looked at her and she looked at the robin. (Burnett: 50)	3a) Non aveva mai pensato che quella fosse una delle cause del **suo cattivo carattere**, ma sembrò capirlo appena i suoi occhi incontrarono quelli dell'uccellino. (Lazzarato: 35)
4) Mistress Mary got up from the log at once. She knew she felt **contrary** again, and **obstinate**, and **she did not care at all**. She was **imperious** and **Indian**, and at the same time **hot** and **sorrowful**. (Burnett: 127)	4a) Mary balzò in piedi, fremente di **sdegno** e di **rabbia repressa**, mentre il **carattere ribelle e dominatore** della bambina venuta dall'India tornava ad affiorare. (Lazzarato: 72)
5) Somehow she was sorry for him and did not want him to lie awake, so she leaned against the bed and began to stroke and pat his hand and sing a very low little chanting song in Hindustani. (Burnett: 171)	5a) OMISSIONE

6) Mary **had seen herself in the glass** sometimes lately when **she had realized** that she looked quite a different creature from the child **she had seen** when she arrived from India. This child looked nicer. Even Martha had seen a change in her. (Burnett: 190-191)	6a) La stessa Mary **era ben diversa dalla bambina venuta dall'India**, ormai: **poteva vederlo da sola, guardandosi allo specchio**, ma anche Martha se ne era accorta. (Lazzarato: 105)

Nel primo esempio, la parafrasi elimina la causa della paura di Mary, legittima e comprensibile per una bambina di dieci anni, mentre l'uso dell'aggettivo "odiosa" connota in modo significativo Mary e la sua percezione da parte degli altri. Nel secondo esempio, la traduzione parafrasa il testo di partenza, interpretandolo e rendendone una versione "condensata", come dimostra l'uso di "inquietudine" e "fragile". Quest'ultimo, in particolare, riassume ed elimina una serie di aggettivi ("a very small, odd little black figure", "as small and lost and odd") che descrivono Mary e il suo stato d'animo. La scomparsa di elementi che caratterizzano la sfera emotiva di Mary è segnalata anche dall'eliminazione del verbo "feel", che non si ritrova nel testo italiano. La stessa strategia di condensazione si ritrova nell'esempio 4: la gamma di emozioni provate da Mary viene ridotta e compattata e, in questa semplificazione, la traduzione diventa più esplicita, inserendo una serie di giudizi di valore impliciti nell'uso di "sdegno", "rabbia repressa", "carattere dominatore". In questo caso, l'esplicitazione sembra quindi sottolineare ulteriormente i tratti negativi di Mary ed è interessante notare come in un altro passaggio del testo Colin subisca un trattamento contrario:

> **She** had found out that because he had been an invalid **he had not learned things as other children had**. One of his nurses had taught him to read when he was quite little and he was always reading and looking at pictures in splendid books. (Burnett: 161)
>
> **Mary** si accorse che **Colin**, forse per via della sua malattia, **sapeva più cose degli altri bambini**. Un'infermiera gli aveva insegnato a leggere, e ora lui possedeva libri bellissimi, con magnifiche illustrazioni. (Lazzarato: 90)

In questo caso, la frase viene parafrasata e sovrainterpretata in modo da dare una rappresentazione più positiva di Colin che in italiano sa "più cose degli altri bambini", mentre nel testo di partenza si dice semplicemente che "he had not learned things as other children had".

L'esempio 3 mostra come il cambio di struttura sintattica modifichi anche il punto di vista: la nominalizzazione e l'introduzione del sostantivo "cause" spostano il *focus* da Mary e dalle sue sensazioni ed emozioni, che sono invece centrali nel testo di partenza, come testimoniato dall'uso del verbo "feel" ("which made her feel"). Le emozioni di Mary vengono inoltre riassunte nell'espressione "cattivo carattere", eliminando così non

solo la loro gamma, ma introducendo anche un giudizio esterno – il cattivo carattere è la percezione che gli altri hanno di lei – rispetto al punto di vista interno di Mary che si sente "sour" e "cross".

Analogamente, negli esempi 5 e 6 il punto di vista di Mary viene eliminato. Nel primo caso l'intero paragrafo viene omesso nella traduzione italiana, mentre nel secondo il punto di vista della bambina diventa meno evidente e i suoi pensieri trovano meno spazio. Nel testo di partenza il cambiamento e la consapevolezza della trasformazione ci vengono raccontati dal punto di vista di Mary: è lei che si guarda allo specchio e si accorge che sta cambiando. I continui spostamenti di *focus* e la riduzione delle emozioni del personaggio tendono a ridimensionare la presenza di Mary all'interno del testo e questa operazione ci sembra tanto più rilevante se consideriamo il fatto che nello sviluppo narrativo stesso del romanzo, nell'ultima parte, Mary scompare progressivamente e da centro della narrazione finisce in secondo piano.

I fenomeni appena descritti coesistono all'interno della traduzione di Lazzarato con alcuni casi, seppur limitati, in cui le scelte valorizzano in positivo Mary, soprattutto attraverso il passaggio da negativo a positivo:

1) **She was not at all a timid child and she was not exactly frightened**, but she felt that there was no knowing what might happen in a house with a hundred rooms nearly all shut up – a house standing on the edge of a moor. (Burnett: 25)	1a) **Mary era una bambina impavida**, ma non le piaceva l'idea di andare a vivere in mezzo alla brughiera, in una casa con cento stanze. (Lazzarato: 22)
2) **As she was not at all a timid child and always did what she wanted to do**, Mary went to the green door and turned the handle. (Burnett: 44)	2a) **Mary aveva un carattere deciso e volle scoprirlo**: si avvicinò e girò la maniglia (Lazzarato: 32)
3) **I wasn't** as contrary as they were (Burnett: 136)	3a) **Erano** molto più dispettosi di me. (Lazzarato: 76)

Nel primo esempio, il passaggio dalla frase negativa alla struttura affermativa rovescia la prospettiva e invece di dire ciò che Mary non è, sottolinea quello che Mary è: mentre la negazione mette in primo piano caratteristiche "negative" ("timid", "frightened"), la frase affermativa, attraverso l'aggettivo "impavida", pone l'accento su una qualità in genere considerata maschile e positiva. La condensazione e compattazione lessicale degli aggettivi è evidente anche nel secondo esempio, in cui le informazioni caratteriali fornite dal testo di partenza "As she was not at all a timid child and always did what she wanted to do" vengono riassunte in "Mary aveva un carattere deciso e volle scoprirlo". La parafrasi e la semplificazione messe in atto restituiscono un'immagine di

Mary più positiva, attenuando le caratteristiche negative e mettendo in luce quelle positive. Analogamente all'esempio precedente, anche in questo caso a Mary viene attribuita una caratteristica, quella di essere una persona decisa, che di solito non è assegnata ai personaggi femminili. Nell'ultimo esempio, infine, il cambio di struttura sintattica con un passaggio da frase negativa ad affermativa, se da una parte toglie a Mary la funzione di soggetto, dall'altra opera uno spostamento di *focus* che trasferisce le caratteristiche negative da Mary agli altri.

L'aggettivazione gioca quindi un ruolo fondamentale nella rappresentazione dei personaggi. La resa degli aspetti relativi alla caratterizzazione di Fadette nel romanzo di George Sand non sembrano porre particolari difficoltà traduttive nelle versioni analizzate. Si registrano tuttavia alcune scelte interessanti da un punto di vista della rappresentazione del personaggio e, potenzialmente, anche in un'ottica di genere:

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA FADETTE	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, **tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie**. C'était **un enfant très causer et très moqueur**, vif comme un papillon, curieux comme un rouge-gorge et noir comme un grelet. (61)	Ma sia che quel nome volesse significare una piccola fata oppure la femmina dello spirito folletto, fatto sta che ognuno, a guardarla si figurava di vedere uno spiritello, tant'era **piccina, magrolina, arruffatina, birichina**, era **un tipetto chiacchierino e motteggiatore,** vivace come una **farfallina**, curiosa come un pettirosso, nera come un grillo. (61-62)	Ma sia pure che la parola significhi fata o la femmina d'uno spiritello, fatto sta che chi vedeva la fanciulla era convinto di vedere un folletto, tanto Fadette era piccina, magra, arruffata e audace. Era una ragazza **chiacchierina** e beffarda, vivace come una farfalla, curiosa come un pettirosso, nera come un grillo. (40)	Ma sia che il nome indicasse una piccola fata, oppure il femminile di spiritello, ognuno, vedendola, s'immaginava di trovarsi davanti un vero folletto, tanto Fadette era piccola, magra, scarmigliata e ardita. Era una bambina molto **chiacchierina** e impertinente, vivace come una farfalla, curiosa come un pettirosso e nera come un grillo. (44)	Ma sia che quel nome volesse dire piccola fata o femmina di uno spiritello, chiunque la vedeva s'immaginava di scorgere un folletto tanto era piccola, magra, arruffata e ardita. Era una **ragazzina chiacchierona** e burlona, vivace come una farfalla, curiosa come un pettirosso, nera come un grillo scuro. (41)
"Voilà, se dit-il, **une fille plus folle que méchante, et plus désintéressée qu'on ne croirait**, car son paiement ne	– Ecco, – disse tra sé - una ragazza **più pazzerella che cattiva, e più disinteressata che non si crederebbe**; poiché questo modo di pagare	– Ecco – si disse – una ragazzina **più matta che cattiva e meno disinteressata di quanto si potesse credere**. Le sue richieste non manderanno di	"È una ragazzina **più folle che cattiva**" si disse "e **più disinteressata di quanto si potrebbe pensare**, perché il pagamento che	"Ecco" si disse "una ragazza **più scriteriata che cattiva e più disinteressata di quanto credessi**, giacché la sua ricompensa non manderà in

ruinera pas ma famille". (102)	non rovinerà la mia famiglia. (99)	certo la mia famiglia in rovina. (66)	richiede non rovinerà la mia famiglia." (73)	rovina la mia famiglia". (70)
Il est bien temps que le grelet s'aperçoive qu'**elle n'est point un garçon**. (164)	È tempo che il grillo s'accorga di **non essere un maschio**. (152)	È ben tempo che "grillo" s'accorga di **non essere un maschiaccio!** (100)	Era l'ora che la cri-cri capisse che **non è un maschiaccio**. (119)	Era tempo che la grilletta si accorgesse di **non essere un maschio.** (116)
[...] car c'est vilain qu'**une fille ait l'air d'un chevau échappé**. (164)	[...] poiché è brutto che una ragazza **abbia l'aria d'un cavallo sfrenato**. (152)	[...] perché è brutto che una giovane **abbia l'aria di un cavallo sfrenato**. (100)	[...] perché non è bello che una ragazza abbia **l'aria di un cavallo imbizzarrito**. (119)	[…] perché è brutto che una ragazza **abbia l'aspetto di un cavallo brado**. (116)
– Cette petite-là dont vous parlez est **plus folle que méchante**, dit le père Henri. Elle n'a point mauvais cœur. (164)	– Quella ragazzetta, – disse compare Enrico è **più pazzerella che cattiva**. Non ha cattivo cuore. (152)	– Quella giovane è **più pazzerella che cattiva** - disse compare Enrico. – Non ha cattivo cuore. (100)	– La ragazzina di cui parlate è **più pazzerella che cattiva** – intervenne compare Henri. - È una personcina sensibile. (119)	– Quella ragazzina di cui voi parlate è **più bizzarra che cattiva** – disse il signor Henri. Non è dura di cuore. (116)

Nel primo caso, un passaggio tratto dalla prima descrizione di Fadette, in cui il narratore ci spiega anche l'origine del soprannome, le scelte di Maffi esemplificano la strategia adottata per la resa delle descrizioni di Fadette nell'intera traduzione, contraddistinta da un uso costante dei diminutivi, che operano una sorta di miniaturizzazione del personaggio e delle sue caratteristiche, ridimensionando così anche gli aspetti che si allontanano dall'immagine tradizionale della femminilità. L'uso del diminutivo, del resto, torna anche nelle altre traduzioni, seppur in misura decisamente contenuta: "ragazza chiacchierina" (Marzetti Noventa), "bambina molto chiacchierina" (Agrati e Magini), "ragazzina chiacchierona" (Ronchey). Il ricorso al diminutivo come strategia di attenuazione è evidente anche nel quinto esempio: Fadette è "più pazzerella che cattiva" per Maffi, Marzetti Noventa e Agrati e Magini, mentre Ronchey sceglie l'aggettivo "bizzarra" che sottolinea la distanza della ragazza rispetto a certi modelli ("più bizzarra che cattiva"). La coppia "plus folle que méchante" viene spesso utilizzata per riferirsi a Fadette, come dimostra il terzo esempio, in cui la traduzione di "folle" si rivela apparentemente problematica portando a una pluralità di versioni, dall'attenuato "pazzerella" (Maffi), ai più decisi "matta" (Marzetti Noventa) e "folle" (Agrati e Magini), fino a "scriteriata" (Ronchey).

Quando l'autrice si riferisce alla protagonista usando il sostantivo "garçon", come nel terzo esempio, le versioni italiane oscillano tra "maschio" (Maffi e Ronchey) e "maschiaccio" (Marzetti Noventa e Agrati e Magini), con un uso, a nostro avviso, più forte e connotato rispetto al testo di partenza. Anche la scelta degli aggettivi che qualificano il cavallo a cui Fadette viene paragonata possono sottolineare un aspetto piuttosto che un altro, implicando un preciso giudizio sul comportamento della ragazza: "sfrenato" (Maffi e Marzetti Noventa), "imbizzarrito" (Agrati e Magini), "brado" (Ronchey). Il primo può essere interpretato come una valutazione sul carattere vivace e scatenato di Fadette oppure, molto più probabilmente dato il contesto, sul suo comportamento privo di regole, incontrollato ed eccessivo; il secondo sottolinea il carattere irrequieto; il terzo infine pone l'accento sullo stile di vita libero, senza obblighi e al di fuori delle convenzioni della ragazza.

Estremamente interessante è anche la resa di quegli attributi che fanno riferimento all'intelligenza e alla razionalità di Fadette, caratteristiche tipicamente associate al maschile, come nei due esempi che seguono:

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA FADETTE	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
A cette fois, Landry sentit comme un grand repentir dans son âme, non qu'il fût disposé à aucune sorte d'amitié pour une fille qui paraissait avoir **plus d'esprit que de bonté**, et dont les vilaines manières ne plaisaient point, même à ceux qui s'en amusaient". (100)	A questo punto Landri si sentì come un gran rimorso nel cuore. Non ch'egli fosse disposto verso una ragazza che dimostrava **più spirito che bontà**, e le cui maniere villane non piacevano neppure a quelli che ci pigliavan gusto. (96)	Landro rimase confuso e con molti rimorsi. Non già perché sentisse un minimo di simpatia per quella ragazza che giudicava **più intelligente che buona** e le cui villanie gli erano insopportabili […]. (64)	Questa volta, Landry provò dentro di sé come un gran rimorso. Non già che fosse disposto ad alcune amicizia verso una ragazza che **sembrava avere più cervello che bontà**, e i cui modi sgarbati piacevano neppure a quelli che li trovavano divertenti. (70-71)	Stavolta Landry si sentì l'animo invaso da un grande senso di pentimento. Non che fosse disposto a provare alcun affetto per una ragazza che **sembrava avere più spirito che bontà** e le cui maniere sfacciate non piacevano nemmeno a coloro che n'erano divertiti. (67-68)
– Miracle ou non, dit le père Barbeau, cette fille-là **a un grand esprit**, et je crois bien que ça doit porter bonheur de	– Miracolo o no, – disse compare Barbeau – certo è che quella ragazza **è una testa fine**, e credo proprio che debba portare	– Miracolo o no, – rispose papà Barbeau – quella ragazza **ha un grande ingegno** e sono convinto che sia vera fortuna	– Miracolo o no, – disse papà Barbeau – quella ragazza **ha un carattere meraviglioso** e penso proprio che averla in famiglia	– Miracolo o no, – disse il signor Barbeau – quella ragazza **ha una grande intelligenza**, e credo proprio che averla in

l'avoir dans une famille. (245)	fortuna in una famiglia. (231)	averla in famiglia. (153)	ci porterà fortuna. (178)	famiglia ci porterà fortuna. (175)

In tutti i casi vengono utilizzati sostantivi o aggettivi che rendono più o meno esplicitamente l'intelligenza di Fadette, con l'unica eccezione della seconda traduzione di Agrati e Magini che cancella completamente l'intelligenza come tratto distintivo della ragazza, scegliendo un più generico "carattere meraviglioso" che sembra essere più adatto per qualificare il femminile.

La resa del soprannome di Fadette, "grelet", diventa problematica in traduzione, stando alle scelte rintracciate nelle diverse versioni, probabilmente per l'associazione di un personaggio femminile con un animale il cui genere grammaticale in italiano è maschile. Nella versione di Maffi viene mantenuto "grillo" (ad esempio, Maffi: 65, 95, 100, 101, 105, 111, 112, 128, 138, 136, 181), con tutta la sua carica fortemente dispregiativa, alternato in alcuni punti a "grilletto" (ad esempio, Maffi: 100, 101, 115, 139, 142). Le stesse scelte si ritrovano nella traduzione di Marzetti Noventa, dove "grillo" e "grilletto" vengono talvolta riportati in corsivo (ad esempio, Marzetti Noventa Fadette: 41, 48, 49) o, ancora più spesso, tra virgolette (ad esempio, Marzetti Noventa Fadette: 67, 68, 71, 75, 88, 93, 112). La traduzione di Agrati e Magini opera invece un ridimensionamento della portata offensiva del soprannome, utilizzando il può affettuoso e onomatopeico "cri-cri" (ad esempio, Agrati e Magini: 44, 45, 47, 54, 75, 78, 81, 103, 110, 131, 140), sostituito solo raramente da "grillo" (ad esempio, Agrati e Magini: 46, 61, 84, 106). Una strategia analoga si ritrova nella traduzione di Ronchey che sceglie di tradurre "grelet" con "grilletta" (ad esempio, Ronchey: 41, 44, 50, 58, 71, 72, 76, 79, 81, 84, 103, 107, 138), riportando il soprannome a una dimensione più affettuosa e quasi familiare, che gli sottrae però parte della forza narrativa che riveste nel testo di partenza, dove si fa portatore del punto di vista dell'intera comunità.

Da un punto di vista di genere, è interessante notare come in alcuni casi la traduzione intervenga sui passaggi in cui sono presenti idee più stereotipate sulla femminilità e la mascolinità. Nella traduzione di Maffi, ad esempio, l'aggettivo "raisonnable" (Sand: 39) viene parafrasato in "più uomo" (Maffi: 39):

> […] mais **il voulait avoir l'air plus raisonnable que son frère**, et il lui fit de temps en temps signe de s'observer, ce qui étonna et fâcha grandement Sylvinet. (Sand: 39)
>
> **Voleva sembrare più uomo di suo fratello** e di tanto in tanto gli faceva cenno di contenersi; cosa che stupiva e irritava molto Silvanetto. (Maffi: 39-40)

In questa stessa scia si inseriscono le scelte operate nel seguente passaggio, in cui la madre dei due gemelli, riflettendo sulla differenza caratteriale tra i due ragazzi, sottolinea come Landry mostri caratteristiche decisamente maschili, mentre Sylvinet abbia tratti più femminili, come la sensibilità:

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA FADETTE	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
Mon Landry **est bien un véritable garçon**. Ça ne demande qu'à vivre, à remuer, à travailler et à changer de place. Mais celui-ci **a le cœur d'une fille** ; c'est si tendre et si doux qu'on ne peut pas s'empêcher d'aimer ça comme ses yeux. (32)	Il mio **Landri è proprio un maschio**. Pur che possa muoversi, lavorare e cambiar di posto, non cerca di meglio. Questo qui no, **ha un cuore di donnina**: è così tenero e dolce che non si può fare a meno di amarlo come la pupilla degli occhi. (32)	Comprendo: il mio Landro **è un vero uomo**; non desidera che muoversi, lavorare, mutar di luogo. (22)	Il mio Landry **è proprio un ragazzo fatto**. Non chiede che di vivere, muoversi, lavorare e cambiare di posto. Questo invece **ha il cuore di una fanciulla**, così tenero e dolce che non si può fare a meno di amarlo come la pupilla dei propri occhi. (24)	Il mio Landry **è proprio un vero ragazzo**. Non chiede che di vivere, muoversi, lavorare e spostarsi da un luogo all'altro. Ma l'altro **ha l'animo di una fanciulla**, è così tenero e dolce che non si può impedirsi d'amarlo come la luce dei propri occhi. (22)

Osservando le diverse traduzioni, quello che colpisce immediatamente è l'eliminazione della seconda frase nella traduzione di Marzetti Noventa, come se la sensibilità e la delicatezza di Sylvinet, chiaro segnale di caratteristiche femminili ("Mais celui-ci a le cœur d'une fille ; c'est si tendre et si doux"), attentassero a un'idea di virilità che va preservata. Altre scelte interessanti in quest'ottica sono le traduzioni di "mon Landry est bien un véritable garçon" che diventa "è proprio un maschio" per Maffi e "un vero uomo" per Marzetti Noventa, due rese nelle quali si può leggere una volontà di sottolineare la forza e la virilità del ragazzo. Le versioni di Agrati e Magini e di Ronchey optano invece per il sostantivo "ragazzo": "proprio un ragazzo fatto" (Agrati e Magini) e "proprio un vero ragazzo" (Ronchey). Il corrispettivo femminile dell'espressione all'interno dell'esempio è rappresentato da "celui-ci a le cœur d'une fille" e proprio sul contrasto tra "véritable garçon" e "cœur d'une fille" è costruita la contrapposizione tra i due gemelli. Anche in questo caso le scelte rivelano una precisa posizione da parte di chi traduce: se l'omissione di Marzetti Noventa, come abbiamo visto, è abbastanza emblematica, la scelta di Maffi "ha un cuore di donnina", attraverso l'uso del diminutivo, vuole sottolineare la componente femminile, implicando una sorta di giudizio negativo. Il sostantivo "fanciulla" presente nelle altre due traduzioni sembra invece concentrare

l'attenzione sulla delicatezza e la sensibilità del ragazzo, senza un'esplicita svalutazione di questi aspetti.

La traduzione di Marzetti Noventa interviene inoltre sulla rappresentazione di Landry, modificando spesso quei punti che sembrano allontanarlo da un'immagine di ragazzo forte e virile:

1) […] et l'idée de tout perdre et de tout quitter à la fois **lui fit tant de peine qu'il ne pouvait plus s'arrêter dans ses larmes**. (Sand: 26)	1a) […] e l'idea di perder tutto in una volta **gli dava una terribile sofferenza**. (Marzetti Noventa Fadette: 18)
2) Et puis Landry avait un peu plus d'amour-propre que son frère. On leur avait tant dit qu'**ils ne seraient jamais qu'une moitié d'homme** s'ils ne s'habituaient pas à se quitter, que Landry, qui commençait à sentir l'orgueil de ses quatorze ans, avait envie de montrer qu'il n'était plus un enfant. (Sand: 29)	2a) Inoltre Landro aveva maggior amor proprio del fratello. Molte volte era stato detto loro che **non sarebbero mai divenuti veri uomini** se non si fossero abituati a vivere separati e Landro, che cominciava a sentire l'orgoglio dei suoi quattordici anni, ci teneva a dimostrare che non era più un bambino. (Marzetti Noventa Fadette: 19)
3) Là-dessus, le père Barbeau s'étant mis à causer et à boire un coup ou deux avec le père Caillaud, les deux bessons sortirent ensemble, **Landry voulant bien aimer et caresser son frère comme en secret**. (Sand: 39)	3a) Siccome papà Barbeau s'era intanto messo a discorrere e a bere qualche bicchiere di vino con compare Caillaud, i gemelli ne approfittarono per uscire insieme. **Landro credeva di poter così manifestare liberamente al fratello il suo grande affetto**. (Marzetti Noventa Fadette: 27)
4) Il était estimé danseur de bourrée à la Priche, et quoiqu'il n'eût pas encore de plaisir à embrasser les filles, comme c'est la coutume de le faire à chaque danse, il était content de les embrasser, parce que cela le sortait, par apparence, de l'état d'enfant ; **et il eût même souhaité qu'elles y fissent un peu de façon comme elles font avec les hommes. Mais elles n'en faisaient point encore, et mêmement les plus grandes le prenaient par le cou en riant, ce qui l'ennuyait un peu.** (Sand: 52)	4a) Era molto abile a ballare la *bourrée* e pur non provando alcun piacere nel baciare le ragazze, come s'usa fare a ogni giro di danza, le baciava lo stesso per dimostrare che non era più un fanciullo. (Marzetti Noventa Fadette: 35)
5) Et puis le ciel, en deux minutes, était devenu tout noir, et la Fadette, debout sur la barre, lui paraissait deux fois plus grande qu'à l'ordinaire ; **enfin Landry avait peur, il faut bien le confesser.** (Sand:68)	5a) Il cielo intanto era divenuto tutto nero e Fadette, ritta sulla sbarra, gli pareva due volte più alta del solito. (Marzetti Noventa Fadette: 44)

Nel primo esempio, la frase viene parafrasata in modo da eliminare il fatto che Landry pianga e si parla più genericamente di "terribile sofferenza". Analogamente, nell'esempio 3, il testo viene riformulato in modo da omettere i verbi "aimer" e "caresser" ("Landry voulant bien aimer et caresser son frère comme en secret") e ancora una volta si assiste a una generalizzazione attraverso la parafrasi "manifestare liberamente al fratello il suo grande affetto". Nel secondo esempio, il testo francese "qu'ils ne seraient

jamais qu'une moitié d'homme", che gioca sul fatto che Landry e Sylvinet siano gemelli e quindi ciascuno costituirebbe la metà di una persona, di un uomo, diventa "non sarebbero mai divenuti veri uomini". In questo modo, la traduttrice aggiunge una connotazione non presente nel testo di partenza e legata a tutta una serie di aspettative e caratteristiche associate a cosa significhi essere "un vero uomo", rafforzando quindi una determinata immagine di mascolinità. Negli ultimi due esempi (5 e 6), le omissioni sembrano andare in questa stessa direzione ed essere finalizzate a non intaccare l'immagine di Landry: nel primo caso il testo italiano non riporta il fatto che le ragazze più grandi deridono Landry durante il ballo, perché lo considerano ancora un ragazzino; nel secondo viene omesso il fatto che il ragazzo abbia paura, un'emozione apparentemente non concessa a un uomo forte.

Se queste scelte, intervenendo sulla rappresentazione di Landry, denotano una certa idea di mascolinità, da un punto di vista di genere è interessante notare alcune manipolazioni da cui emerge una visione stereotipata delle donne. Commentando la rinnovata attenzione di Madelon nei confronti di Landry, il narratore si abbandona a una considerazione generale sulle donne: "Les femmes ont le cœur fait en cette mode, qu'un jeune gars commence à leur paraître un homme sitôt qu'elles le voient estimé et choyé par d'autres femmes" (Sand: 148). La traduzione di Marzetti Noventa interviene sul testo, distorcendo l'immagine delle donne, così da fornirne una rappresentazione decisamente più negativa: "Certe donne hanno il cuore fatto così: un giovane comincia a piacer loro quando si tratta di portarlo via a un'altra" (Marzetti Noventa Fadette: 91). La traduzione di "une honnête femme" con "una brava moglie" riporta invece la rappresentazione del femminile entro certi ruoli tradizionali, ben definiti e accettati:

> […] mais cela ne me suffit pas pour croire qu'une enfant qui a été si mal élevée puisse jamais faire **une honnête femme**. (Sand: 186)
>
> Ma il mutamento non mi basta per convincermi che una fanciulla tanto male educata possa mai diventare **una brava moglie**. (Marzetti Noventa Fadette: 114)

Ora, se è vero che si tratta delle parole di père Barbeau per commentare il cambiamento di Fadette e sottolineare come non sia ancora pienamente convinto della trasformazione avvenuta, è innegabile che la scelta di "moglie" abbia una valenza specifica in termini di ruoli di genere, tanto più che le altre versioni scelgono "donna": "una donna come si deve" (Maffi: 173) e "una donna onesta" (Agrati e Magini: 133; Ronchey: 131).

In termini di rappresentazioni stereotipate delle donne, è interessante notare come la traduzione di Agrati e Magini elimini il commento sul pettegolezzo e la cattiveria femminili, quindi un giudizio negativo e stereotipato sul femminile:

Alors toute la jeunesse femelle s'en mêla, car lorsqu'un garçon de belle mine et bon avoir s'occupe d'une personne, c'est comme une injure à toutes les autres, et si l'on peut trouver à mordre sur cette personne-là, on s'en fait pas faute. **On peut dire aussi que, quand une méchanceté est exploitée par les femmes, elle va vite et loin.** (Sand: 183)	Allora se ne immischiarono tutte le ragazze della zona perché quando un giovanotto di buona famiglia si dedica a una sola in particolare è come se offendesse tutte le altre, e se c'è modo di sparlare della prescelta non si perde l'occasione. (Agrati e Magini: 131)

Un'ultima considerazione riguarda la scelta di far precedere il nome di Madelon, "rivale" di Fadette in amore, dall'aggettivo "bella" nella traduzione di Agrati e Magini, anche quando nel testo di partenza non è presente (Agrati e Magini: 78, 80, 81, 82, 85). Il sintagma "la bella Madelon" così creato produce nel lettore-trice una specifica immagine della ragazza e la confina in una dimensione di femminilità legata all'aspetto fisico e alla bellezza, che sottolinea e rafforza quegli aspetti, come la civetteria, che già la contraddistinguono nel romanzo di Sand.

La traduzione di *Poil de Carotte* per le caratteristiche stilistiche e formali del romanzo che abbiamo visto non pone problematiche particolari nella rappresentazione dei personaggi. A differenza dei romanzi di Sand e Burnett, non sono presenti infatti descrizioni dettagliate del protagonista o degli altri personaggi, ma sebbene non conosciamo esattamente quale sia il loro aspetto fisico, i personaggi sono chiari e vivi, emergono attraverso il racconto e affiorano dalle loro parole e azioni, dall'ironia che permea il romanzo. A livello lessicale e semantico le scelte delle traduttrici e del traduttore rispetto alla rappresentazione dei personaggi risultano quindi pressoché ininfluenti. La mancanza di descrizioni "tradizionali" non significa tuttavia che la traduzione non possa influire ad altri livelli sulla loro caratterizzazione. In effetti, se i personaggi e i loro tratti caratteriali e psicologici prendono forma e si precisano scena dopo scena, le omissioni, talvolta vere e proprie censure, già presentate all'inizio del presente capitolo, possono giocare un ruolo importante. Così, se è vero che l'omissione delle sezioni "La taupe" e "Le chat" non influisce in modo significativo sullo sviluppo del romanzo e non va a intaccare il racconto del malessere di Pel di Carota (cfr. Elefante 2012a: 307-308), è pur vero che un tratto della sua personalità, nello specifico l'aggressività, viene ridimensionato e attenuato. Un discorso analogo può essere applicato

alla sezione “Les joues rouges”: l’episodio, al di là dell’allusione alle eccessive attenzioni di un adulto nei confronti di un ragazzo che ne ha causato la censura, restituisce anche alcuni tratti di Pel di Carota, in particolare la sua sagacia, perspicacia e capacità di leggere e interpretare le situazioni e le emozioni, ma anche la sua gelosia nei confronti del compagno. Il capitolo “Le coffre-fort” si rivela problematico in traduzione, anche quando non viene censurato. L’attrazione fisica che Pel di Carota prova nei confronti della coetanea Mathilde si traduce in chiare *avances* che raccontano l’affiorare dei primi impulsi sessuali, elemento a lungo tabuizzato nella letteratura per l’infanzia. Per conquistare Mathilde, Pel di Carota inizia infatti a pavoneggiarsi, sottolineando la ricchezza della sua famiglia e parlando di una fantomatica parola segreta che permetterebbe di aprire la cassaforte del signor Lepic e di cui Pel di Carota condividerebbe, solo in famiglia, il segreto. Il mistero stimola la curiosità di Mathilde che vorrebbe conoscere la parola e provoca Pel di Carota sostenendo che in realtà lui non la conosce. Allora Pel di Carota scommette con lei: le dirà la parola, se Mathilde gli permetterà di toccarla dove vuole (“Laisse-moi te toucher où je voudrai”). Quando il capitolo non è stato omesso, come nel caso di Ziliotto, la resa di questo passaggio ha attenuato in alcuni casi le *avances* e le richieste di Pel di Carota, ma anche la reazione di Mathilde:

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA CAROTA	ZILIOTTO	SESSI	CAMPO
– **Laisse-moi te toucher où je voudrai**, dit Poil de Carotte, et tu sauras le mot.” **Mathilde regarde Poil de Carotte. Elle ne comprend pas bien. Elle ferme presque ses yeux gris de sournoise, et elle a maintenant deux curiosités au lieu d’une.** […]	– **Lascia che io ti dia un bacio** – dice Pel di Carota – e saprai la parola. **Matilde guarda un po’ Pel di Carota, socchiude quasi del tutto i suoi grigi occhi sornioni**. […] *Pel di Carota* **Mi giuri però che ti lascerai dare un bacio**. […]	– **Lasciati dare un bacetto** e io, la parola, te la dico. **Matilde guarda Pel di Carota. Capisce che qualcosa non va.** […] *Pel di Carota*: – **Mi giuri che dopo ti lasci dare un bacetto?** *Matilde*: – La mamma mi proibisce di giurare. **[...]**	ELIMINATO	– **Lascia che ti tocchi dove vorrei** – , dice Pel di Carota, – e saprai la parola. **Mathilde guarda Pel di Carota. Non capisce ancora bene. Socchiude i suoi occhi grigi e sornioni, e ora ha due curiosità invece di una.** […] PEL DI CAROTA: **Giurami che dopo ti**	– **Se ti lasci toccare dove voglio io** – fa Peldicarota – allora saprai la parola. **Mathilde lo guarda senza capire bene, socchiude i suoi occhi grigi e sornioni e adesso ha due curiosità invece che una.** […] PELDICAROTA: **E tu me lo giuri che dopo ti lasci**

POIL DE CAROTTE : **Tu me jures qu'après tu te laisseras toucher où je voudrai**. [...] "Écoute, Mathilde, tu n'as rien deviné du tout. Mais je me contente de ta parole d'honneur. Le mot que papa prononce avant d'ouvrir son coffre-fort, c'est "Lustucru". **À présent, je peux toucher où je veux.** [...] Puis, comme Poil de Carotte, sans répondre, s'avance, décidé, la main tendue, elle se sauve. Et Poil de Carotte entend qu'elle rit sec. (133-134)	– Stammi a sentire, Matilde, tu non hai indovinato proprio un bel niente. Ma io m'accontento della tua parola d'onore. La parola che il papà pronuncia prima di aprire la cassaforte è "Lustucrù". **Ora ti posso baciare**. […] Poi, siccome Pel di Carota, senza risponderle, si fa innanzi deciso, ella scappa. E Pel di Carota ode la sua secca risata. (112)	– Bugiarda, non hai indovinato niente del tutto. Mi accontenterò della tua parola d'onore. La parola che papà dice prima d'aprire la cassaforte è "Lustucrù". **E ora ti do un bacio.** [...] Poi, siccome Pel di Carota, senza parlare, fa l'atto di avvicinarsi a lei, fugge di corsa e Pel di Carota la sente ridere, stridula e già lontana. (105-106)		**lascerai toccare dove vorrei.** […] – Ascolta, Mathilde, tu non hai indovinato proprio niente. Ma io mi accontento della tua parola d'onore ci sto. La parola che papà pronuncia prima di aprire la cassaforte è Lustucrù. **Adesso posso toccare dove voglio.** […] Poi, siccome Pel di Carota, senza rispondere, le si fa vicino, deciso, con la mano tesa, scappa. E Pel di Carota sente la sua risata secca. (102)	**toccare dove voglio io?** […] – Ascolta, Mathilde, tu non hai indovinato proprio un bel niente. Ma se mi dai la tua parola d'onore ci sto. La parola che papà dice prima di aprire la cassaforte è "Lustucrù". **E adesso posso toccare dove voglio.** […] E poi, visto che Peldicarota si sta facendo avanti con la mano protesa, senza risponderle niente, lei scappa via. Lui resta ad ascoltare la risata stridula di Mathilde che si allontana. (110-111)

La traduzione di Pontiggia e Marzetti Noventa ridimensiona la portata delle richieste ed elimina il riferimento sessuale esplicito: "toucher" diventa un più casto "ti dia un bacio" per Pontiggia e "dare un bacetto" nella versione di Marzetti Noventa, in cui l'uso del diminutivo ribadisce l'innocenza del gesto e il fatto che sia solo un gioco tra bambini. Nelle due traduzioni anche la reazione di Mathilde alle parole di Pel di Carota viene attenuata e ricondotta a una dimensione più neutra. Nel testo di partenza, infatti, Mathilde "a maintenant deux curiosités au lieu d'une", lasciando intendere al lettore-trice che la bambina non ha ben capito le parole del suo coetaneo, ma è curiosa di scoprire, a sua volta, non solo cosa intenda, ma anche dove voglia toccarla esattamente. Nella traduzione di Pontiggia, Mathilde guarda semplicemente Pel di Carota, socchiudendo gli occhi, un gesto che lascia comunque trasparire una certa curiosità, sebbene ogni

riferimento esplicito alle “deux curiosités”, le due curiosità, venga eliminato. Nella versione di Marzetti Noventa, invece, la curiosità di Mathilde scompare completamente: “Matilde guarda Pel di Carota. Capisce che qualcosa non va”. Le traduzioni di Sessi e Campo restituiscono l’integrità al passaggio: in entrambi i casi si parla di “toccare” (“Lascia che ti tocchi dove vorrei”, Sessi; “Se ti lasci toccare dove voglio io”, Campo) e Mathilde ha le sue due curiosità. L’uso del condizionale “vorrei” nella traduzione di Sessi rende tuttavia il desiderio di Pel di Carota maggiormente ipotetico, mentre nella versione di Campo il presente indicativo “voglio” rende le parole di Pel di Carota più assertive e suggerisce che il bambino ha le idee ben chiare. Da notare, infine, come nella frase conclusiva, tanto Pontiggia quanto Marzetti Noventa omettano il dettaglio della mano tesa con cui Pel di Carota, deciso e pronto a soddisfare il suo desiderio, avanza verso Mathilde.

La traduzione del romanzo di Renard che si rivela più interessante dal punto di vista della rappresentazione dei personaggi è tuttavia quella di Gina Marzetti Noventa, contraddistinta, come abbiamo visto, da una presenza diffusa della voce della traduttrice che si manifesta nelle numerosissime note a piè di pagina. Gli interventi costanti della traduttrice non solo orientano l’interpretazione del testo da parte del giovane lettore-trice, ma influiscono anche sulla caratterizzazione dei personaggi e quindi anche sulla loro ricezione da parte del nuovo pubblico. Come nota Elefante (2012a),

> La traduction-adaptation […] réalisée par Gina Marzetti Noventa […] est caractérisée […] par la voix de la traductrice qui oriente résolument la réception du roman à travers, en particulier, l’insertion de nombreuses notes en bas de page. Ces prises de parole, loin de souligner la complexité des rapports au sein de l’institution familiale entre les parents et les enfants, et entre les frères et les sœurs, canalisent la responsabilité de l’atmosphère invivable vers la figure maternelle, et aplatissent du coup la personnalité de Poil de Carotte, emblème d’une nouvelle vision de l’enfant que l’auteur avait voulue non plus idéalisée, mais complexe et contradictoire. (309)

Questa presenza si manifesta fin dalle prime pagine e prosegue lungo tutto il romanzo riducendo la complessità della personalità di Pel di Carota:

1) Elle donne ce petit nom d’amour à son dernier-né, parce qu’il a les cheveux roux et la peau tachée. Poil de Carotte, qui joue à rien sous la table, se dresse et dit avec timidité : “Mais, maman, j’ai peur aussi, moi. (Renard: 33-34)	1a) Ella chiama con questo nome l'ultimo dei suoi figli, perché ha i capelli rossi e la pelle lentigginosa. Pel di Carota che gioca a niente sotto la tavola[1], si drizza e timidamente risponde: – Mamma, ho paura anch’io. **NOTA: Atteggiamento consueto in questo fanciullo diseredato: egli non oserebbe mai giocare “a qualche cosa”, poiché è costantemente terrorizzato dalla madre**. (Marzetti Noventa Carota: 12)

2) Il les met entre ses deux genoux, pour les contenir, et, tantôt rouge, tantôt blanc, en sueur, la tête haute afin de ne rien voir, il serre plus fort. (Renard: 36)	2a) Pel di Carota le stringe tra le ginocchia per tenerle più salde; diventa or rosso, or pallido: è tutto sudato; tiene la testa alta per non vederle e serra più forte[1]. Le povere bestie si ostinano. **NOTA: Il comportamento del fanciullo, al contrario di quanto afferma la madre, che lo giudica un insensibile, denota invece una crudeltà solo esteriore**. (Marzetti Noventa Carota: 15)
3) Rouge, les larmes aux yeux, il crache sur la taupe et la jette de toutes ses forces, à bout portant, contre la pierre. (Renard: 52)	3a) Rosso in volto, le lagrime agli occhi[1], sputa sulla talpa e la scaglia con gran violenza sulla pietra. **NOTA: Pel di Carota piange. Quasi sempre la sua sensibilità si manifesta proprio nel momento in cui compie un'azione crudele. Sono impulsi d'un fanciullo infelice, combattuto tra tendenze buone e cattive. Ed è questo il risultato di un'educazione che ha fatto di tutto per sopprimere in lui ogni personalità**. (Marzetti Noventa Carota: 33)
4) "Dépêche-toi, s'écrie M. Lepic, ou grand frère Félix boira tout le rhum." Bien que Poil de Carotte n'aime pas le rhum, il dit : "Je ne donne ma part à personne." Et il la boit comme un vieux soldat. (Renard: 67)	4a) – Sbrigati – dice il signor Lepic – , altrimenti tuo fratello berrà tutto il rum. Sebbene a Pel di Carota non piaccia affatto il rum, risponde: – Non cedo la mia parte a nessuno. Esce e beve come un vecchio soldato[1]. **NOTA: Pel di Carota, il fanciullo continuamente oppresso, vuol dare prova di forza, agendo come un vecchio soldato abituato a tracannare liquori molto alcolici, anche se lo disgustano**. (Marzetti Noventa Carota: 49)
5) Poil de Carotte est tellement content de se voir en vacances, qu'il en pleure. Et c'est souvent ainsi ; souvent il manifeste de travers. (Renatd: 87)	5a) Pel di Carota è talmente felice di essere in vacanza, che gli viene da piangere. Gli capita spesso di manifestare i suoi sentimenti alla rovescia[1]. **NOTA: Il dimostrare sentimenti contrari a quello che sente è un suo poco felice atteggiamento contro cui egli non può far nulla**. (Marzetti Noventa Carota: 71)
6) Il lève sa lanterne, attire une branche de prunier et cueille quelques prunes. Il garde les bonnes et donne les véreuses à parrain, qui dit, les avalant d'un coup, toutes rondes, noyau compris : "Ce sont les meilleurs. POIL DE CAROTTE : Oh ! je finirai par m'y mettre et j'en mangerai comme toi. Je crains seulement de sentir mauvais et que maman ne le remarque, si elle m'embrasse. (Renard: 128)	6a) Alza la lanterna, piega un ramo di prugne e coglie qualche susina. Tiene per sé le sane e allunga quelle bacate al padrino che, dopo averle inghiottite tutte intere, nocciolo compreso, conferma: - Sono le migliori. *Pel di Carota*: - Finirò per mettermi a mangiarle anch'io. Ma ho paura che mi lascino l'alito cattivo e che mia madre se ne accorga se mi bacia[1]. **NOTA: Non passa un momento, senza che Pel di Carota pensi alla madre**. (Marzetti Noventa Carota: 99)
7) POIL DE CAROTTE (*Au fond d'un placard. Dans sa bouche, deux doigts ; dans son nez, un seul*) :	7a) *Pel di Carota*: due dita in bocca e una nel naso) – Non tutti possono essere orfani[2].

Tout le monde ne peut pas être orphelin. (Renard: 139)	**NOTA: Tremendo desiderio da parte di Pel di Carota e che dimostra quanto per lui sia penoso vivere con i genitori**. (Marzetti Noventa Carota: 111)

Gli esempi mostrano come le note interferiscano sulla rappresentazione del protagonista, limitando le possibilità interpretative del lettore-trice da una parte, e agendo sul ritratto del personaggio che emerge dal romanzo. In alcuni casi, come nell'esempio 5, l'aggiunta della nota risulta ridondante e superflua, ribadendo quanto già espresso dal testo. In altri, come nell'ultimo esempio (7), banalizza le parole di Pel di Carota e toglie loro forza espressiva, ridimensionando l'ironia che le contraddistingue. La constatazione di Pel di Carota, nella sua semplicità e brevità, suona infatti come lapidaria; l'aggiunta della nota, commentando e spiegando, dilata il testo modificandone l'effetto sul lettore-trice. Dagli esempi emerge anche un altro movimento che attraversa tutta la traduzione di Marzetti Noventa: le azioni, i comportanti e gli atteggiamenti di Pel di Carota percepiti come "diseducativi" e poco edificanti per il lettore-trice più giovani vengono costantemente ricondotti al rapporto tra Pel di Carota e sua madre, con una colpevolizzazione della donna, come emerge dagli esempi 1, 2, 3, 4 e 6. In quest'ultimo caso, la nota ci ricorda che "Non passa un momento, senza che Pel di Carota pensi alla madre", sovrainterpretando, a nostro avviso, il testo di partenza. Come si avrà modo di sottolineare in sede di analisi della rappresentazione della figura materna, la caratterizzazione di Pel di Carota si intreccia in modo quasi inscindibile con quella della madre. Da una parte la donna subisce una forte condanna, indicata come unica responsabile di tutto quello che accade in famiglia, dall'altra la traduzione ci sembra cercare in ogni modo di valorizzare in positivo Pel di Carota, sottolineandone le buone qualità e i pregi, dato il contesto in cui si trova a vivere e crescere. Le note cercano cioè di trovare una giustificazione semplice e immediata per i comportamenti di Pel di Carota, e in modo particolare per quelli più "sovversivi". Questi interventi continui sottraggono tuttavia al personaggio quei tratti che Renard gli aveva volutamente conferito per ricreare un'immagine reale e complessa del bambino, lontana dall'idealizzazione di tanta letteratura. L'appiattimento e la banalizzazione di Pel di Carota, come nota Elefante (2012a), sono particolarmente significativi nella penultima sezione del romanzo, "La révolte", in cui Pel di Carota arriva finalmente a ribellarsi, rifiutando sua madre e tutte le sue violenze, con un moto improvviso, sottolineato dal semplice e secco "No" in risposta alla richiesta della donna:

> Poil de Carotte, après avoir vécu tant de moments de dureté et de mortification, parvient enfin, à travers un simple adverbe négatif qu'il adresse à sa mère, à se libérer du joug d'un amour filial qu'il avait perçu, jusqu'ici, comme instinctif et nécessaire, de l'autorité parentale et, pour finir, du lien de subordination maladif vis-à-vis de sa sœur et de son frère. (Elefante 2012a: 309)

L'episodio è quindi un momento centrale tanto nello sviluppo del romanzo, quanto per il rapporto tra Pel di Carota e la madre e "la note de la traductrice, en cherchant des raisons extérieures au protagoniste, affaiblit la force subversive et primordiale du refus du jeune personnage d'obéir à sa mère" (Elefante 2012a: 309). La nota si affretta infatti a precisare che "forse sono le eccessive e forzate espressioni di tenerezza della madre" (Marzetti Noventa Carota: 135) a essere la causa della ribellione di Pel di Carota che, irritato, reagisce:

MADAME LEPIC : Mon petit Poil de Carotte chéri, je t'en prie, tu serais bien mignon d'aller me chercher une livre de beurre au moulin. Cours vite. On t'attendra pour se mettre à table. POIL DE CAROTTE : Non, maman. (Renard: 159-160)	*La signora Lepic*: – Mio piccolo, caro, Pel di Carota, ti prego, sii tanto gentile d'andarmi a cercare una libbra di burro al mulino. Ti aspetteremo, prima di metterci a tavola. *Pel di Carota*: – No, mamma[1]. **NOTA: Forse sono le eccessive e forzate espressioni di tenerezza della madre che irritano Pel di Carota e lo spingono alla ribellione**. (Marzetti Noventa Carota: 135)

L'uso delle note influisce principalmente sulla rappresentazione di Pel di Carota e di sua madre, ma non risparmia neppure gli altri personaggi: il fratello Félix, la sorella Ernestine e il signor Lepic. La presenza circoscritta e più limitata in termini quantitativi di questi personaggi rispetto al protagonista rende l'aggiunta delle note ancora più rilevante in termini di rappresentazione, soprattutto per quanto riguarda Ernestine:

1) Grand frère Félix, jurant le nom de Dieux, se précipite sur la lourde porte garnie de clous et la fait longtemps retentir. (Renard: 53)	1a) Felice si butta contro il pesante portone, irto di chiodi e, pronunciando parolacce[1], batte a lungo. Nessuna risposta. **NOTA: Felice è il tipo dell'adolescente grossolano che si atteggia a uomo adulto, esprimendosi con molta volgarità**. (Marzetti Noventa Carota: 35)
2) Sœur Ernestine, humiliée pour sa mère, a vaguement le trac. (Renard: 60)	2a) Ernestina, umiliata per sua madre, si sente a disagio[1]. **NOTA: Ernestina non può amare veramente sua madre che nessuno ama ma, d'istinto e per solidarietà femminile, parteggia per lei**. (Marzetti Noventa Carota: 41)
3) – Où va-t-il chercher ces réflexions de l'autre monde ? dit sœur Ernestine. (Renard: 155)	3a) – Dove vai a pescare queste idee dell'altro mondo? – dice la sorella Ernestina[1].

	NOTA: Anche in questo caso Ernestina si rivela sciocca e superficiale, nel trovare insensato quanto afferma Pel di Carota. (Marzetti Noventa Carota: 130)
4) M. Lepic s'installe le premier, dénoue sa serviette, pousse son assiette vers le plat qu'il voit devant lui, prend sa viande, de la sauce et ramène l'assiette. Il se sert à boire, et le dos courbé, les yeux baissés, il se nourrit sobrement, aujourd'hui comme chaque jour, avec indifférence. Quand on change de plat, il se penche sur sa chaise et remue la cuisse. (Renard : 76)	4a) Il signor Lepic si accomoda per primo, spiega il tovagliolo, spinge il piatto verso il vassoio che si trova davanti a lui, si serve carne e salsa e ritira il piatto. Poi si versa da bere e, dorso curvo ed occhi bassi, mangia con sobrietà, con indifferenza, oggi come ogni altro giorno. Quando si cambiano i piatti, si china sulla sedia e fa ballare la gamba[1]. **NOTA: Questi gesti insignificanti del signor Lepic dimostrano il suo temperamento passivo e debole**. (Marzetti Noventa Carota: 59)
5) MONSIEUR LEPIC (*Il chérit Poil de Carotte, mais ne s'en occupe jamais, toujours courant la pretentaine, pour affaires*) : Allons ! Partons. (Renard: 138)	5a) *Il signor Lepic*: (egli vuol bene a Pel di Carota, ma non se ne occupa mai, con la scusa ch'è sempre in giro per i suoi affari)[1] – Suvvia, andiamo. **NOTA: Il signor Lepic trova la scusa dei suoi affari per non doversi occupare del figlio, ma in realtà è spesso obbligato a disinteressarsene perché la moglie lo costringe al silenzio**. (Marzetti Noventa Carota: 111)

Nel caso di Ernestine, ci sembra che gli interventi in nota abbiano più marcatamente una dimensione di genere: la difesa della madre umiliata dal comportamento del padre, che le ha appena lanciato una mollica di pane, avviene infatti "d'istinto e per solidarietà femminile", sminuendo così il gesto della figlia nei confronti della madre. Nel secondo caso (esempio 3), la nota qualifica esplicitamente Ernestine come "sciocca e superficiale", un giudizio che ci sembra possa avere maggiore impatto sul lettore dal momento che Ernestine non compare spesso all'interno del romanzo. Il signor Lepic ci viene invece presentato come debole, passivo e succube di sua moglie.

Sebbene non tutte le strategie analizzate in relazione alla rappresentazione dei personaggi sembrino avere direttamente un'implicazione di genere, ci sembra di poter affermare, tuttavia, che una consapevolezza delle possibili implicazioni di genere delle scelte operate a livello linguistico e testuale possa a sua volta guidare chi traduce verso decisioni più attente e consapevoli, anche nella restituzione della piena complessità dei personaggi.

4.3 Le figure materne e la loro "problematicità" in traduzione

Se consideriamo ora la rappresentazione di tutti i personaggi all'interno dei romanzi ed estendiamo il *focus* dell'analisi oltre i protagonisti, una figura spesso centrale, soprattutto

in termini di rappresentazione e di ruoli di genere, è quella della madre. Nell'introduzione al volume *Mothers in Children's and Young Adult Literature. From the Eighteenth Century to Postfeminism*, Lisa Rowe Fraustino e Karen Coats sottolineano la centralità della madre per bambine e bambini, tanto nella vita reale quanto nei libri che sono loro destinati:

> the figure of the mother carries an enormous amount of freight across the emotional and intellectual life of a child. […]
> Her guises in the literature written for children often seem almost cartoonish given the complexity of her positions within a child's actual life. The discursive mother is often static if not flat, as authors enact a sort of pedagogy or wish, for both adult and child readers regarding how an ideal mother should or should not act […]. Often she is relegated to background noise […] but her influence remains significant and worth of close consideration. (2016: 3)

Le autrici mettono in luce anche la penuria di studi e discussioni sulla maternità e le sue rappresentazioni nei libri per bambini/e e ragazzi/e, nonché la necessità di ampliare lo spettro di indagine, senza limitarsi, come accade ancora troppo spesso, alle madri bianche, eterosessuali e della classe media e alla maternità biologica (Fraustino e Coats 2016: 19).

Senza voler entrare nel dibattito teorico sulla rappresentazione della maternità, le considerazioni delle due studiose ci forniscono un interessante spunto di riflessione da cui partire per sviluppare la nostra analisi delle figure materne e considerare, in particolare, le implicazioni che le strategie traduttive adottate possono avere in un'ottica di genere. Nei tre romanzi considerati, rappresentazioni più tradizionali della figura materna dolce, attenta, premurosa e accudente, convivono con madri che si discostano in maniera significativa da questo modello. In *The Secret Garden*, la madre di Mary compare fugacemente all'inizio del romanzo e ci viene subito detto che "She had not wanted a little girl at all" (Burnett: 1). In *Poil de Carotte*, Renard mette in scena il personaggio terribile e crudele di Madame Lepic, che picchia il figlio, lo chiude a chiave in camera durante la notte e lo costringe a mangiare della minestra in cui ha disciolto parte della pipì che il bambino ha fatto a letto la notte precedente. In *La petite Fadette*, infine, la madre della protagonista ha abbandonato la famiglia per seguire i soldati come vivandiera, lasciando in eredità alla figlia il marchio della sua "colpa" e una cattiva reputazione. In tutti e tre i casi possiamo quindi parlare di una rappresentazione della madre e della maternità che sfida la visione e la concezione prevalenti all'interno della società. Proprio per questo potenziale "di disturbo", la resa dei passaggi in cui sono presenti si rivela problematica e nelle versioni analizzate si registra una tendenza a condannare i

comportamenti attraverso diverse strategie testuali. Nella maggior parte dei casi si assiste cioè a una resa che sottolinea e amplifica i tratti "devianti", per mostrare quanto il comportamento sia inappropriato, inadeguato, sconveniente, inaccettabile.

Sia in *The Secret Garden* sia in *La petite Fadette*, alla maternità "deviante" della signora Lennox, madre di Mary, e della madre di Fadette si contrappongono modelli tradizionali e più "edificanti" di maternità, incarnati rispettivamente da Mrs. Sowerby, la madre di Dickon e Martha, e dalla mère Barbeau, madre dei gemelli Landry e Sylvinet. Entrambe le figure rappresentano la maternità nella sua dimensione di amore, accudimento, protezione, educazione e apprendimento. Il contrasto tra questi due sistemi di rappresentazione e il ruolo giocato dalle "cattive" madri nello sviluppo e nella vita di Mary e Fadette sembrano rafforzare, implicitamente, la validità dei modelli tradizionali. In effetti, da bambina non amata Mary è diventata dispotica, egoista, scontrosa, mentre Fadette è costretta a convivere con il peso della colpa della madre, e l'assenza di una figura di riferimento la priva degli strumenti necessari per adeguarsi alle aspettative della società sulla femminilità. Se nei due romanzi si può notare questo meccanismo comune, nella resa in traduzione delle due figure materne "non convenzionali" si riscontra una tendenza generale a rendere più evidenti il giudizio morale e la condanna. Tale obiettivo comune si realizza mettendo in campo strategie traduttive leggermente diverse: se per *The Secret Garden* la tendenza è ad accentuare e condannare il comportamento della donna, in modo più o meno esplicito a seconda delle versioni, nel caso di *La petite Fadette* gli interventi sono prevalentemente di natura moraleggiante, ma pur sempre finalizzati alla condanna.

Nel romanzo di Burnett, sebbene le madri siano per lo più "fisicamente" assenti, la maternità, la cura e l'accudimento svolgono un ruolo fondamentale. Come notano Parsons (2002) e Ackroyd (2011), Burnett celebra "the possibilities of communal, non-gendered mothering" (Ackroyd 2001: 46). In effetti, qualità materne come la cura e l'accudimento vengono incarnate anche da personaggi maschili, primo fra tutti Dickon, e Mary viene "mothered" da una pluralità di figure che non sono sua madre: Martha, Dickon, il burbero giardiniere Ben Weatherstaff, ecc. Sebbene tali aspetti siano estremamente interessanti da un punto di vista di genere, nella nostra riflessione si rivelano molto più significative le due madri assenti, quella di Colin e quella di Mary. La madre di Colin viene trasformata in una sorta di figura mitica e ideale, la cui bellezza viene costantemente ricordata e celebrata dagli altri personaggi e il cui spirito veglierebbe ancora sul povero Colin. La madre di Mary scompare invece dalla vita della bambina e

dalle pagine del romanzo dopo la sua morte nel primo capitolo, ma ciò che contraddistingue la signora Lennox è il fatto di essere stata una madre assente e distante anche quando era viva. Come ci viene detto in apertura, non avendo desiderato essere madre, non si è mai presa cura della figlia. Significativa ed emblematica da questo punto di vista, anche per i futuri riferimenti che verranno fatti nel testo alla signora Lennox come causa del cattivo carattere di Mary e del suo aspetto sgradevole, è proprio la prima descrizione dei genitori di Mary, e della madre in particolare. Entrambi sono molto impegnati e non si prendono cura di lei: il padre fa parte dell'amministrazione britannica in India, quindi è un uomo di responsabilità, mentre sua madre è una persona mondana che passa il tempo ad andare a feste e ricevimenti. Bambina non desiderata e non amata, Mary viene affidata alle cure di una *ayah*, una balia indiana. Riportiamo di seguito il passaggio del primo capitolo relativo alla descrizione dei genitori di Mary:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
Her father had held a position under the English Governmen t and had always been busy and ill himself, and her mother had been a great beauty who cared only to go to parties and amuse herself with gay people. **She had not wanted a little girl at all**, and when Mary was born she handed her over to the care of an Ayah, who was made to understand that if she wished to	Suo padre, governatore inglese in India, era sempre occupato e spesso anch'egli malato; sua madre, bellissima, si curava soltanto di divertirsi, in compagnia di persone gaie. **Ella non aveva affatto desiderato una bambina**, e, quando Mary nacque, l'affidò alle cure di un'aia, alla quale venne fatto capire che per far piacere alle "Mens	Suo padre, ufficiale dell'esercito , aveva un gran da fare e una salute che lasciava molto a desiderare; sua madre, una gran bella signora, non pensava che a vestirsi bene e a circondarsi di persone allegre. **Per queste ragioni**, venuta che fu al mondo, la bimba venne subito affidata a una balia indiana, con il preciso ordine che la **piccina** non dovesse mai infastidire nessuno, e	Suo padre aveva occupato un posto importante nel corpo diplomatico inglese e, oltre ad essere stato sempre molto indaffarato, non aveva mai goduto di un'ottima salute; sua madre, una signora molto bella, si era occupata solo di feste e di ricevimenti , e di divertirsi in mezzo a gente allegra. **Forse per questo non aveva mai**	Il padre, un indaffara-tissimo ufficiale dell'esercito inglese, **si era occupato ben poco di lei**, e la madre, donna di straordinari a bellezza, pensava solo ai ricevimenti e alle feste da ballo, e **non aveva certo desiderato la sua nascita**. Ancora in fasce, Mary era stata affidata ad una bambinaia indigena che **aveva l'ordine di tenerla il**	Suo padre, che aveva raggiunto una discreta posizione nell'ammi-nistrazione inglese, era sempre occupato e malato anche lui, e sua madre, una bellissima donna, si preoccupav a solo di andare alle feste e di divertirsi. **Lei non voleva una bambina** e, quando Mary nacque, la affidò alle cure di una Ayah, con l'intesa che Mem Sahib sarebbe stata più	In quel paese suo padre rivestiva un importante ruolo per il governo britannico **ed era sempre troppo indaffarato , o malato lui stesso, per prendersi cura della piccola**; la madre era una gran bella donna, preoccupata solo di frequentare feste e di divertirsi con persone allegre. **Non aveva affatto desiderato un figlio** e, quando nacque

please the Mem Sahib she must keep the **child** out of sight as much as possible. […] the Mem Sahib would be **angry** if she was disturbed by her [Mary's] crying. (1-2)	Sahib" [sic] (così gli indigeni chiamavano la signora Lennox) bisognava tenere la **bambina** più in disparte che fosse possibile. […] (poiché **la sua mamma non desiderava di essere disturbata dai suoi gridi**) […] (3)	sua madre meno di chiunque. […] ché **apriti cielo se la padrona l'avesse udita strillare** […] (3)	**desiderato di avere una bambina**, tanto che, quando Mary nacque, l'affidò subito a una balia indiana col preciso incarico di tenerla il più lontano possibile da lei. […] **la padrona sarebbe andata su tutte le furie se l'avesse udita piangere**. (5-6)	**più possibile lontana dai genitori**. […] **la signora non voleva essere disturbata da strilli infantili** […] (9)	contenta quanto meno l'avesse vista. […] per evitare che **Mem Sahib si arrabbiasse a sentire le sue grida** […] (5)	Mary, l'affidò alle cure di una *ayah*, una bambinaia cui fece capire chiaramente che, se voleva compiacere la sua *memsahib*, doveva tenere la piccola il più possibile lontano da lei. […] **la *memsahib* si sarebbe arrabbiata se fosse stata disturbata dai suoi strilli** […] (5-6)

Un primo sguardo alle diverse versioni rivela come, soprattutto all'inizio del periodo considerato, la presenza di una madre che non vuole una figlia sia inaccettabile per il contesto sociale e culturale di arrivo e il testo venga di conseguenza manipolato, con interventi più o meno profondi a seconda dei casi. Al contrario, il fastidio e la rabbia della madre dovuti al pianto della bambina sembrano essere più accettabili e vengono quindi preservati in traduzione. È interessante notare, tuttavia, che la rilevanza emotiva e la portata del sentimento vengono talvolta mitigati e attenuati, evitando un riferimento diretto alla rabbia, come nel caso di Lazzarato ("la padrona sarebbe andata su tutte le furie se l'avesse udita piangere"). Nella traduzione di Bresciani, la collocazione parentetica pone invece l'affermazione su un piano gerarchicamente subordinato, ridimensionandone la rilevanza.

Quel che colpisce immediatamente, a una prima lettura, è il fatto che le due traduzioni che rispettano maggiormente la perentorietà del testo di partenza siano la prima e l'ultima, quindi le due più distanti nel tempo (Bresciani e Guidoni). In entrambe le versioni, quello che possiamo chiamare il rifiuto della maternità della signora Lennox viene preservato nella sua lapidarietà e assertività: il testo inglese "She had not wanted a

little girl at all" viene tradotto come "Ella non aveva affatto desiderato una bambina" da Bresciani e come "Non aveva affatto desiderato un figlio" da Guidoni. La forza e l'impatto dell'affermazione si perde invece nelle altre traduzioni. Prima di passare a considerare le altre versioni, è interessante notare come l'uso del maschile generico "figlio" nella traduzione di Guidoni renda l'affermazione più generica e generale. Una prima spiegazione potrebbe essere quella di spostare il *focus* da Mary e non renderla direttamente responsabile delle azioni della madre. Possiamo inoltre ipotizzare che la scelta rappresenti un tentativo da parte della traduttrice di sfidare la visione tradizionale e patriarcale secondo la quale la nascita di una figlia rappresenterebbe una specie di sfortuna e le figlie sarebbero inferiori ai figli.

Nella versione di Galeazzo Tenconi, la frase "She had not wanted a little girl at all" viene omessa e il fatto che Mary venga affidata a una balia viene fatto dipendere direttamente dal desiderio della madre di divertirsi, andare alle feste e farsi bella. Il dettaglio sull'essere ben vestita è infatti aggiunto dal traduttore italiano e questa aggiunta può avere origine dal fatto che più avanti nel romanzo ci viene detto che Mary è solita ammirare la bellezza della madre e i suoi vestiti. La traduzione italiana ("Per queste ragioni, venuta che fu al mondo, la bimba venne subito affidata a una balia indiana") implica un giudizio negativo sulla donna e condanna la sua frivolezza, reputandola una caratteristica poco adatta a una madre, attraverso l'uso del nesso causale esplicito ("per queste ragioni").

In modo simile, nella traduzione di Angela Restelli Fondelli, il nesso causale esplicito che viene inserito mitiga il contenuto dell'affermazione e ne riduce la componente più problematica e di disturbo: "Forse per questo non aveva mai desiderato di avere una bambina". Il fatto che la signora Lennox non voglia avere una figlia è dovuto, ancora una volta, alla sua voglia di divertirsi, sebbene l'avverbio "forse" lasci maggiore spazio interpretativo rispetto alla traduzione di Tenconi e renda il giudizio meno insindacabile. Sembra quindi indispensabile trovare una motivazione per questo mancato desiderio di maternità e la strada scelta è quella della colpevolizzazione della madre indifferente, non affettuosa, distante, assente e che, in ultima istanza, mostra un atteggiamento non materno.

Nelle altre versioni, l'affermazione viene attenuata attraverso strategie differenti. Nel caso della traduzione di van Straten, l'impatto sul lettore-trice viene mitigato dall'assenza di un qualsiasi avverbio di intensità, ad esempio "affatto", per tradurre l'inglese "at all". La traduzione di Francesca Lazzarato modifica invece l'organizzazione

sintattica della frase: “She had not wanted a little girl at all” viene tradotto come “e non aveva certo desiderato la sua nascita” e coordinato alla frase precedente. Il cambio di struttura sintattica e l’uso della coordinazione rende la frase meno immediata e incisiva e il suo contenuto non solo viene in qualche modo diluito tra gli altri dettagli, ma messo in correlazione, ancora una volta, con il suo gusto per il divertimento. Inoltre, non viene fatto alcun riferimento ai sostantivi “figlia/o” o “bambina/o” e la traduttrice opta per un più neutro “nascita” che, a nostro avviso, rende l’affermazione più indiretta, sebbene nella frase sia presente l’avverbio “certo” con valore rafforzativo. Da un punto di vista di genere, è interessante notare l’uso di “genitori” nella traduzione di Lazzarato:

> […] and when Mary was born she handed her over to the care of an Ayah, who was made to understand that **if she wished to please the Mem Sahib she must keep the child out of sight as much as possible**. (Burnett: 1)
>
> Ancora in fasce, Mary era stata affidata ad una bambinaia indigena che **aveva l’ordine di tenerla il più possibile lontana dai genitori**. (Lazzarato: 9)

Mentre nel testo inglese leggiamo che l’*ayah* aveva l’ordine di tenere Mary lontana da sua madre, nella traduzione di Lazzarato sono entrambi i genitori a evitare qualsiasi contatto con la bambina. Dividendo equamente la responsabilità, la “colpa” della madre risulta in qualche modo diminuita e il giudizio di condanna attenuato, sebbene possa essere interpretato anche come un tentativo di celare e minimizzare un comportamento che la società considera ancora ampiamente inappropriato, quando non addirittura inaccettabile, per una madre. Il confine che divide le due interpretazioni è molto labile e condizionato dal punto di vista che si vuole privilegiare: la traduttrice voleva compiere una scelta “in difesa” della figura materna rappresentata e non colpevolizzarla, o voleva invece censurare il suo comportamento, riportandolo alle aspettative della società? Difficile rispondere visto che nella traduzione di questo passaggio, come del resto in tutta la traduzione di Lazzarato, convivono scelte talvolta ambigue in termini di rappresentazione di genere. L’interpretazione resta quindi aperta, anche perché l’uso di “genitori” si accompagna all’aggiunta, in apertura, di “si era occupato ben poco di lei” riferito al padre, anche lui assente e quindi responsabile del poco amore ricevuto dalla bambina. Se è vero che è difficile stabilire quali siano le motivazioni alla base delle scelte della traduttrice, è innegabile che anche al lettore-trice venga lasciato spazio per interpretare e giudicare il comportamento della donna, e che l’impressione generale sia comunque quella di una condanna meno netta. La stessa strategia di aggiunta si ritrova anche nella traduzione di Guidoni: “In quel paese suo padre

rivestiva un importante ruolo per il governo britannico ed era sempre troppo indaffarato, o malato lui stesso, per prendersi cura della piccola". Anche in questo caso possiamo far valere le considerazioni precedenti sull'effetto che questa aggiunta produce da un punto di vista di rappresentazione della figura materna. La madre di Mary viene infatti parzialmente sottratta al suo ruolo di capro espiatorio e di unica responsabile del comportamento della figlia.

A fare da contraltare alle madri assenti all'interno del romanzo di Burnett è il signor Craven, padre di Colin e zio di Mary, che, addolorato per la morte della moglie, e non sopportando la somiglianza del figlio con quest'ultima, rifiuta di vederlo e preferisce partire per lunghi viaggi. La rappresentazione in traduzione di un padre assente che non vuole vedere suo figlio sembra altrettanto problematica, a giudicare dagli interventi messi in atto che manipolano e censurano il testo di partenza per ricondurre la paternità a un'immagine più accettabile:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
"If she had lived I believe I should not have been ill always," he grumbled. "I dare say I should have lived, too. And **my father would not have hated to look at me**. I dare say I should have had a strong back. Draw the curtain again." (169)	– Se fosse vissuta lei, credo che non sarei stato sempre malato – sussurrò il ragazzo. – Credo che avrei vissuto anch'io e **mio padre non avrebbe evitato di guardarmi**. Credo che avrei avuta la schiena dritta e forte… Ora ritira la tenda. (72)	– Quella è la mia mamma… Ma è morta e non le voglio bene. Se fosse viva lei, non sarei malato e potrei diventare grande. Torna a tirare la tenda. (51)	– Perché è morta. Se fosse rimasta al mondo, io non sarei malato, e forse potrei diventar grande e non mi farebbe tanto male la schiena. **E mio padre mi guarderebbe più volentieri**. Tira la tenda. (99)	– Se non fosse morta, forse non sarei malato, vivrei come tutti gli altri e **mio padre non si vergogne-rebbe di me**. Magari avrei anche la schiena dritta. Tira la tenda. (94)	"Se fosse vissuta io non sarei stato sempre malato" sussurrò Colin. "Credo che sarei vissuto anch'io e che **mio padre non avrebbe evitato di guardarmi**. Credo che avrei avuto una schiena robusta… ora richiudi la tenda". (146)	– Se fosse viva, sono certo che non sarei sempre ammalato – brontolò lui. – Magari avrei avuto più vogli di vivere. **E mio padre non avrebbe detestato il solo fatto di vedermi**. Sono sicuro che avrei avuto una schiena bella dritta. Adesso, per favore, tira di nuovo la tenda. (160)

"[…] I think my father wishes it [I would die], too" "I don't believe he does," said Mary quite obstinately. (183)	– […] Credo, del resto, che anche mio padre lo desideri. – Questo non lo credo – disse recisamente Mary. (78)	– […] E poi lo desidera forse anche il babbo. – **Questo non è proprio vero! – gli disse Maria**.	– […] E credo che lo desideri anche mio padre. – **Tuo padre? Questo non può essere vero! – esclamò Mary.** (107)	– […] E poi sono sicuro che anche mio padre lo desidera." – Io dico di no – fece Mary con ostinazione. (102)	"[…] E credo che anche mio padre lo desideri." "Io penso di no" disse Mary con ostinazione. (158-159)	– […] Penso che anche mio padre lo voglia. – Non ci credo – rispose Mary, testarda. (173)
He had not meant to be a bad father, but he had not felt like a father at all. He had supplied doctors and nurses and luxuries, but **he had shrunk from the mere thought of the boy** and had buried himself in his own misery. (363)	**Mr. Craven non si giudicava cattivo padre, ma non si sentiva affatto padre**. Aveva chiamato dottori, provvedute governanti, e dati al bambino agi di ogni genere, ma non voleva vederlo, e si era rinchiuso nella sua tristezza. (152)	**Non era mica stato un cattivo padre con quel bimbo, lui.** Non gli aveva lasciato mancare il necessario e neppure il superfluo; **ma bene, proprio bene, ecco, non poteva dire di volergliene, di avergliene mai voluto**. (91)	**Non era stato di proposito un cattivo padre, ma non era stato nemmeno un vero padre**. Non aveva fatto mancare niente al figlio, né le cure dei medici, né l'assistenza di un'infermiera, né libri, né giocattoli, ma aveva cercato di pensare il meno possibile a lui, rinchiuden-dosi sempre più in se stesso. (198-199)	**Non era stato un buon padre**: suo figlio aveva avuto la migliore assistenza possibile, e tutte le comodità, **ma lui provava per il bambino una repulsione invincibile**. (173)	**Non avrebbe voluto essere un cattivo padre, ma non aveva nessun sentimento paterno**. Aveva procurato a Colin dottori, bambinaie e tutto quanto serviva, ma aveva evitato anche solo di pensare a lui e si era sepolto nella propria disperazione. (328)	**Non aveva avuto intenzione di essere un cattivo padre, ma non si era sentito un padre**. Aveva badato a fornire dottori, infermiere e agiatezza, **ma il solo pensiero di quel bambino lo ripugna-va**. (337)

Come emerge chiaramente da questi esempi, nelle varie traduzioni è evidente il tentativo di riportare il signor Craven entro degli schemi comportamentali percepiti come più adatti e, forse, anche più educativi per il pubblico più giovane. Così, nel primo esempio, il verbo "hate" usato nel testo di partenza viene variamente attenuato ed è addirittura omesso nella versione di Tenconi. Le scelte vanno dal verbo "evitare" di Bresciani e van Straten ("mio padre non avrebbe evitato di guardarmi") al "vergognarsi" di Lazzarato ("mio padre non si vergognerebbe di me"), passando per l'attenuazione morfosintattica di Restelli Fondelli, con un passaggio dalla forma negativa a quella affermativa ("E mio padre mi guarderebbe più volentieri"). Solo nella traduzione di Guidoni la scelta lessicale e semantica si avvicina al testo di partenza, attraverso l'uso del verbo "detestare" ("E mio padre non avrebbe detestato il solo fatto di vedermi"). In modo

simile, l'idea che il signor Craven possa desiderare la morte del figlio, sebbene sia solo una supposizione del bambino, appare inaccettabile per le traduzioni di Tenconi e Restelli Fondelli, che modificano la risposta di Mary in modo che questa possibilità venga esclusa in modo categorico.

L'ultimo esempio contiene un giudizio esplicito sul comportamento e le capacità genitoriali del signor Craven: "He had not meant to be a bad father". Questa constatazione si lega a un'affermazione ben più significativa rispetto al suo ruolo di padre: non solo il signor Craven "had not felt like a father at all", ma aveva anche "shrunk from the mere thought of the boy", chiare indicazioni di un più profondo rifiuto della paternità. Come già sottolineato nel caso della rappresentazione della madre di Mary, anche in questo caso le affermazioni del testo di partenza sono chiare e inequivocabili, come dimostra, di nuovo, l'uso di "at all". Ancora una volta, la traduzione di Bresciani, pur essendo quella più lontana nel tempo, mostra un'elevata attenzione al testo di partenza e non censura il rifiuto della paternità: "Mr. Craven non si giudicava cattivo padre, ma non si sentiva affatto padre". La scelta del verbo "giudicare" è particolarmente interessante perché riporta la valutazione a una dimensione interamente personale, escludendo il giudizio esterno. Analogamente, le versioni di van Straten e Guidoni non cercano di attenuare questo rifiuto e, come nel testo di partenza, mantengono la non intenzionalità delle azioni dell'uomo, attraverso l'uso del condizionale nella versione di van Straten ("Non avrebbe voluto essere un cattivo padre") e ricorrendo al costrutto "avere intenzione di" nel caso di Guidoni ("Non aveva avuto intenzione di essere un cattivo padre"). A proposito della traduzione di Guidoni, va notato inoltre come sia l'unica, insieme alla versione di Lazzarato, a cercare di rendere la pienezza semantica del verbo "shrink", che, come riportato dall'*Oxford English Dictionary*, annovera tra i suoi significati quello di "to draw back or give way so as to avoid physical contact or conflict; to recoil through physical weakness or lack of courage or with abhorrence"[15]. Le scelte lessicali delle due traduttrici ricadono nella sfera semantica del rifiuto, del rigetto e dell'avversione: "ma lui provava per il bambino una repulsione invincibile" (Lazzarato) e "ma il solo pensiero di quel bambino lo ripugnava" (Guidoni). La versione di Tenconi, giudicando probabilmente inaccettabile il comportamento del signor Craven, riscrive ancora una volta il testo di partenza, rovesciando il punto di vista e negando il fatto che sia stato un cattivo padre ("Non era mica stato un cattivo padre con quel bimbo, lui"), mentre la possibilità che non

[15] http://www.oed.com.ezphost.dur.ac.uk/view/Entry/178900#eid22692212.

voglia bene al figlio viene smorzata dalla ripetizione che qualifica l'intensità del sentimento ("ma bene, proprio bene, ecco, non poteva dire di volergliene, di avergliene mai voluto"). Restelli Fondelli interviene sul testo omettendo e censurando il rifiuto esplicito della paternità attraverso la parafrasi "non era stato nemmeno un vero padre". Da notare, infine, come la traduzione di Lazzarato, semplificando il testo di partenza, emetta un giudizio netto e incontrovertibile: l'apertura "Non era stato un buon padre" viene confermata e rafforzata dalla conclusione "provava per il bambino una repulsione invincibile". La scelta di Lazzarato può essere letta come un tentativo di equiparare la madre di Mary e il padre di Colin nel loro rifiuto della genitorialità e quindi di sovvertire l'asimmetria assiologica che vorrebbe le madri più colpevoli dei padri.

Non solo la maternità, ma anche la paternità "devianti" rispetto ai modelli tradizionali e accettati dalla società, si rivelano dunque problematici nel passaggio traduttivo. Le strategie messe in atto nelle traduzioni italiane di *The Secret Garden* sembrano tuttavia differenziate: se nel caso della figura materna prevale il giudizio di condanna e la conseguente stigmatizzazione, operata anche attraverso specifiche soluzioni linguistiche, lessicali e morfosintattiche, nel caso della figura paterna prevalgono l'omissione e la manipolazione per ricondurre l'immagine della paternità entro i binari comportamentali accettati e ratificati a livello sociale e culturale.

Nelle traduzioni de *La petite Fadette*, le strategie adottate rispetto alla figura materna privilegiano un atteggiamento moraleggiante. Sono due i momenti all'interno del testo in cui si fa specificamente riferimento alla madre di Fadette e al suo comportamento. Nel primo caso, attraverso i ragionamenti di Landry, veniamo a conoscenza di come Fadette sia diventata orfana e di quale sia il punto di vista della comunità sulla madre della ragazza. Nel secondo passaggio, ben più lungo e articolato, rispondendo a Landry che le ha appena elencato i suoi "difetti", Fadette spiega le motivazioni del suo comportamento giudicato così severamente dagli altri e si lancia in una difesa della madre, di cui riportiamo un passaggio particolarmente rilevante per le scelte traduttive compiute (esempio 2):

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA FADETTE	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
Il avait du mépris pour elle [Fadette] et pour sa famille, et, comme elle	Egli sentiva disprezzo per lei e per la sua famiglia; e come ella scansava	Disprezzava lei e la famiglia e cercava di stare alla larga da quel "grillaccio" che,	Provava disprezzo per lei e per la sua famiglia e, proprio come la ragazzina	Disprezzava lei e la sua famiglia e come lei evitava Landry così lui evitava la cattiva

évitait Landry, il évitait ce méchant grelet, qui, disait-il, tôt ou tard l'exemple de sa mère, laquelle avait mené **une mauvaise conduite**, quitté son mari et finalement suivi les soldats. Elle était partie comme vivandière peu de temps après la naissance du sauteriot, et, depuis, on n'en avait jamais entendu parler. Le mari était mort de chagrin et de honte, et c'est comme cela que la vieille mère Fadet avait été obligée de se charger des deux enfants, qu'elle soignait fort mal, tant à cause de à sa chicherie que de son âge avancé, qui ne lui permettait guère de les surveiller et de les tenir proprement. (86)	Landri, così egli evitava quel brutto grillo che, diceva lui, presto o tardi avrebbe seguito l'esempio di sua madre. Questa aveva tenuto **una condotta poco onorevole**, aveva abbandonato il marito per seguire i soldati come vivandiera, poco dopo la nascita del salterello, e non se n'era saputo più nulla. Il marito ne era morto di dolore e di vergogna; e così la vecchia comare Fadet era stata costretta a caricarsi di due bambini, che teneva molto male, tanto per la sua spilorceria, quanto per la grave età, che non le permetteva di sorvegliarli e di tenerli puliti. (84)	come diceva, presto o tardi avrebbe seguito l'esempio della madre, **una cattiva donna** che aveva **abbandonato marito e figli** per partire come vivandiera poco dopo la nascita di "cavalletta", e di lei non se n'era saputo più nulla. Il marito, **pover'uomo**, era morto di dolore e di vergogna, perciò la vecchia nonna Fadet s'era dovuta addossare la cura dei bambini, che teneva molto male a causa della sua spilorceria e dell'età troppo avanzata che non le permetteva di sorvegliarli e di tenerli puliti. (54)	scansava Landry, lui evitava quel grillo cattivo; diceva che un giorno o l'altro avrebbe seguito l'esempio della madre, che aveva tenuto **una cattiva condotta** abbandonando il marito per finire al seguito dei soldati. Era partita come vivandiera poco dopo la nascita del saltamartino, e di lei non si era sentito più parlare. Il marito era morto di dolore e di vergogna, e la vecchia comare Fadet si era vista costretta a prendersi carico dei due bambini, dei quali si curava ben poco, sia a causa della sua taccagneria sia per l'età avanzata che non le permetteva di badare a loro e di farli vivere in modo adeguato. (61)	grilletta che, diceva, avrebbe prima o poi seguito l'esempio di sua madre. Costei aveva tenuto **una pessima condotta**, abbandonato il marito per finire col mettersi al seguito dei soldati. Era partita come vivandiera solo poco tempo dopo la nascita del Salterello e da quel momento non se n'era più udito parlare. Il marito era morto di dolore e di vergogna ed era così che la vecchia mamma Fadet era stata obbligata a farsi carico dei due figli, che malamente curava, un poco per avarizia e un poco perché la vecchiaia non le permetteva di sorvegliarli e di tenerli puliti. (58)
Ma mère était toujours ma mère, et qu'elle soit ce qu'on voudra, que je la retrouve ou que je n'en entende jamais parler, je l'aimerais toujours de toute la force de mon cœur. Aussi, **quand on n'appelle enfant de coureuse et de vivandière**, je suis en colère, non à cause de	Mia madre era sempre mia madre, e sia essa quel che si vuole, ch'io la ritrovi o che non ne senta mai più parlare, l'amerò sempre con tutta l'anima mia. Sicché, **quando mi chiamano figlia d'una sgualdrina o d'una vivandiera**, non per me sono in collera (so bene che ciò non mi	[…] la mia mamma è sempre la mia mamma e, chiunque ella sia, continuerò ad amarla con tutta l'anima. (79)	Mia madre è sempre mia madre, e sarà quel che sarà, che io la ritrovi o che non ne senta mai più parlare, l'amerò sempre con tutto il cuore. Così, **quando mi chiamano figlia di una donna di strada o di vivandiera**, io monto in collera, non per me, perché non avendo fatto	Mia madre era sempre mia madre, e sia quel che sia, ch'io la ritrovi o che non ne senta mai più parlare, l'amerò in eterno con tutto il cuore. Così, **quando mi si chiama figlia d'una vagabonda e vivandiera** io non vado in collera per me stessa. So bene che ciò non può

moi : je sais bien que cela ne me peut offenser, puisque je n'ai rien fait de mal ; mais à cause de **cette pauvre chère femme** que mon devoir est de défendre.	tocca, poiché non ho fatto niente di male), ma per **quella povera donna** che è mio dovere difendere. (119)		niente di male non posso offendermi per quelle parole, ma per **quella cara e infelice donna** che è mio dovere difendere. (90)	offendermi, perché io non ho colpa alcuna. Se m'indigno è a causa di **questa povera e cara donna** che ho il dovere di difendere.
– On t'accuse, Landry, je crois te l'avoir suffisamment donné à entendre d'avoir un commerce mal-honnête avec la petite-fille de la mère Fadet, qui est **une assez mauvaise femme** ; sans compter que **la propre mère de cette malheureuse fille** a **vilainement** quitté son mari, ses enfants, son pays pour suivre les soldats. (185)	– Ti si accusa, Landri, e mi sembra di avertelo già fatto capire abbastanza – di avere una relazione poco onesta con la nipote della comare Fadet, che è **una donna punto rispettabile**: senza contare che **la madre stessa di quella disgraziata figliola** lasciò **vergognosamente** suo marito, i figli e il paese per seguire i soldati. (172)	– Ti si accusa, Landro, e credo d'avertelo fatto sufficientemente capire, di tenere una disonesta relazione con la nipote di comare Fadet, la quale è **una cattivissima donna**; senza tener conto che **la madre di questa disgraziata ragazza** ha **vergognosamente** abbandonato marito e figlioli. (113)	– Ti si accusa, Landry, e credo di avertelo già fatto capire a sufficienza, di avere rapporti poco onesti con la nipote della comare Fadet, che è **una donna poco rispettabile**; senza contare che **la madre di quella sfortunata ragazza** ha **vergognosamente** abbandonato il marito, i figli e il paese per seguire i soldati. (133)	– Ti si accusa, Landry, credo di avertelo fatto intendere a sufficienza, di avere una relazione disonesta con la nipote di quella mamma Fadet, **pessima persona**. Senza contare che **la madre della sciagurata ragazza** ha **spudoratamente** abbandonato il marito, i figli e il suo paese per mettersi al seguito dei soldati. (131)

I passaggi tratti dalle versioni italiane del romanzo di Sand esemplificano un'altra tendenza nel trattamento e nella resa della maternità in traduzione, vale a dire l'inserimento di giudizi moraleggianti sul comportamento della donna, espressi principalmente attraverso le scelte lessicali, ma anche intervenendo sul testo con aggiunte o viceversa con omissioni. Nel primo esempio è interessante notare come la traduzione di "mauvaise conduite" per riferirsi al comportamento della madre di Fadette che ci viene spiegato subito dopo, diventi "una condotta poco onorevole" nella prima traduzione di Maffi, con un chiaro giudizio morale, "una cattiva condotta" nella versione di Agrati e Magini e addirittura "una pessima condotta" per Ronchey. La traduzione di Marzetti Noventa si rivela la più interessante dal punto di vista del giudizio espresso nei confronti della donna, con un'evidente condanna del suo comportamento. L'aggettivo "mauvaise", che nel testo di partenza era riferito a "conduite", viene infatti tradotto con "cattiva" e attribuito non più alla condotta, ma alla donna stessa. L'espressione "cattiva donna" rende così il giudizio più diretto e va a qualificare la persona nella sua interezza. La condanna

implicita nell'espressione viene del resto rafforzata dall'esplicitazione del fatto che, andandosene, la donna ha abbandonato non solo il marito, come ci dice il testo di partenza, ma anche i figli ("aveva abbandonato marito e figli"): la madre di Fadette non è solo una cattiva moglie, ma anche una cattiva madre, quindi una "cattiva donna" a tutti i livelli. L'altro elemento che contribuisce a veicolare una condanna morale del suo comportamento è l'aggiunta dell'inciso "pover'uomo" riferito al marito, aggiunta che suggerisce una solidarietà con l'uomo da parte del narratore non presente nel testo di partenza ("Le mari était mort de chagrin et de honte").

Nel secondo esempio, il punto più interessante è certamente la traduzione di "enfant de coureuse", espressione offensiva con cui i membri della comunità si rivolgono a Fadette per insultarla e offenderla. Mentre nelle versioni di Maffi e di Agrati e Magini il termine non viene attenuato o minimizzato e vengono usati i termini "sgualdrina" (Maffi) e "donna di strada" (Agrati e Magini), nella traduzione di Ronchey il rimando alla sfera sessuale e alla prostituzione viene eliminato e riassorbito in un più generico e meno connotato "vagabonda". Nella versione di Marzetti Noventa, che riduce in maniera consistente il passaggio, il riferimento viene completamente omesso. Va inoltre notato che alcune righe prima del passaggio considerato la traduttrice inserisce una nota a piè di pagina che commenta il comportamento della madre di Fadette, riconducendolo alla vita della scrittrice:

> Je ne te dirai point de mal de ma pauvre mère qu'un chacun blâme et insulte, quoiqu'elle ne soit pas point là pour se défendre, et sans que je puisse le faire, moi qui ne sais pas bien **ce qu'elle a fait de mal, ni pourquoi elle a été poussée à le faire**. (Sand: 125)

> Non dirò male della mia infelice madre, che tutti insultano perché è lontana e non può difendersi, né potrei farlo io che non so bene **di qual colpa si sia macchiata** e **per qual motivo si sia perduta**[1].
> NOTA: George Sand forse pensa a sua madre che l'aveva abbandonata ancor piccina. (Marzetti Noventa Fadette: 79)

In questo caso, oltre alla nota che interviene a guidare l'interpretazione del testo, spostando l'attenzione dal piano narrativo a circostanze esterne e reali, si registra anche un intervento moraleggiante nell'esplicitazione delle parole di Fadette. Mentre nel testo di partenza il discorso della ragazza rimane su un tono neutro e generico attraverso l'uso del verbo "faire" ("ce qu'elle a fait de mal", "pourquoi elle a été poussée à le faire"), la traduzione italiana parla chiaramente di "colpa" ("di qual colpa si sia macchiata") e di "perdersi" ("per qual motivo si sia perduta"), con una terminologia che sembra rimandare alla sfera religiosa e cristiana.

Nell'ultimo esempio si fa invece riferimento ai pregiudizi che gravano sulla famiglia di Fadette. La nonna, che nel testo di partenza ci viene presentata come "une assez mauvaise femme", diventa "una donna punto rispettabile" per Maffi e "una donna poco rispettabile" per Agrati e Magini, con una scelta dell'aggettivo che rimanda ancora una volta a una valutazione di ordine morale sul suo comportamento. Le altre due traduzioni intensificano invece il giudizio attraverso l'uso dei superlativi "cattivissima" (Marzetti Noventa) e "pessima" (Ronchey). Fadette è invece "disgraziata" per Maffi e Marzetti Noventa, "sfortunata" per Agrati e Magini e "sciagurata" per Ronchey, tutti aggettivi che si definiscono all'interno della frase in relazione al comportamento di sua madre e, di conseguenza, lo connotano. L'altro elemento che è espressione di uno specifico giudizio morale è l'avverbio "vilainement" che, tradotto con "vergognosamente" nelle prime tre versioni (Maffi, Marzetti Noventa, Agrati e Magini), diventa "spudoratamente" nella traduzione di Ronchey. La scelta di Ronchey rivela un punto di vista diverso sul comportamento della donna: se "vergognosamente" sottolinea le conseguenze delle sue scelte per la persona e la sua famiglia, "spudoratamente" punta invece l'attenzione sul comportamento in sé e sulla mancanza di pudore e di vergogna della donna nell'abbandonare il marito e i figli.

In *Poil de Carotte*, a differenza dei romanzi di Burnett e Sand, la figura della madre terribile non è contrapposta a nessuna presenza materna ed edificante. La signora Lepic, madre di Pel di Carota, rappresenta tutto fuorché un modello di madre dolce e protettiva e il protagonista è costantemente vittima delle sue violenze e vessazioni. Sebbene nessuna delle traduzioni analizzate censuri esplicitamente i comportamenti ritenuti poco appropriati per una "buona" madre, ciò non significa che non siano attuati interventi a livello testuale per stigmatizzare il suo comportamento rispetto al modello di maternità più tradizionale e diffuso. Centrali in questa rappresentazione della figura materna ed emblematici della sua crudeltà sono i capitoli "Sauf votre respect" e "Le pot"[16]. Nel primo, la madre punisce Pel di Carota facendogli mangiare la sua stessa pipì, diluita nella minestra, sotto lo sguardo complice del fratello e della sorella; nel secondo, la signora Lepic dimentica di lasciare il vaso sotto il letto di Pel di Carota che, chiuso in camera, è costretto a fare la pipì a letto e a evacuare tra gli alari del camino.

[16] Elefante (2012a) rileva ad esempio come nella traduzione di Frida Ballini (1955), non inclusa nel nostro *corpus* di analisi, le sezioni siano state invece eliminate.

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA CAROTA	ZILIOTTO	SESSI	CAMPO
Mme Lepic se garde de s'emporter. **Elle nettoie, calme, indulgente, maternelle**. Et même, le lendemain matin, comme un enfant gâté, Poil de Carotte déjeune avant de se lever. Oui, on lui apporte sa soupe au lit, une soupe soignée, où Mme Lepic, avec une palette de bois, en a délayé un peu, oh ! très peu. […] Mme Lepic, petite cuillerée par petite cuillerée, donne la becquée à son enfant. […] Enfin, Mme Lepic […] lève lentement la dernière cuillerée, l'enfonce jusqu'à la gorge, dans la bouche grande ouverte de Poil de Carotte, le bourre, le gave, et lui dit, à la fois	La Signora Lepic non va sulle furie. **Pulisce calma, indulgente, materna**. E anzi, il mattino seguente, Pel di Carota fa colazione a letto, come un bambino viziato. Proprio così! Gli portano la zuppa a letto, una zuppa accuratamente preparata, nella quale la Signora Lepic, con un cucchiaio di legno, ha diluito un pochino, oh! un pochino soltanto… […] La Signora Lepic, a piccole cucchiaiate, imbocca il suo bambino […] Infine la Signora Lepic […] alza adagio adagio l'ultima cucchiaiata, la ficca ben giù nella bocca spalancata di Pel di Carota, fino alla gola, lo rimpinza, lo ingozza e gli dice, beffarda e disgustata ad un tempo: – Ah! Sporcac-cioncello! Te	La signora Lepic si domina, non va in collera. **Netta con calma, indulgente e materna**. L'indomani mattina, anzi, Pel di Carota fa colazione prima di alzarsi, come un fanciullo viziato. Gli portano la zuppa a letto, una zuppa preparata con gran cura; la signora Lepic, con un mestolo di legno…ne ha stemperato un poco nel caffelatte… oh, soltanto un pochino! […] la signora Lepic[1] che, a piccole cucchiaiate imbecca il suo piccolino […] Infine […] alza adagio adagio l'ultima cucchiaiata, l'affonda nella grande bocca aperta sino alla gola di Pel di Carota, lo rimpinza, lo ingozza e gli dice con aria beffarda e nauseata: – Ah, mio piccolo sporcaccione, ne hai	La signora Lepic si guarda bene dall'adirarsi. **Pulisce, calma, indulgente, materna**. Anzi, la mattina dopo, come a un bambino viziato, gli si fa fare colazione a letto. Sì, gli portano il caffelatte a letto, una bevanda speciale, in cui la signora Lepic, con una paletta di legno, ne ha sciolta un po', oh, pochissima. […] La signora Lepic, un cucchiaino alla volta, imbocca il suo bambino. […] Infine la signora Lepic […] alza lentissima-mente l'ultima cucchiaiata **e la caccia fino in gola nella bocca spalancata di Pel di Carota**, dicendogli, beffarda e disgustata insieme: – Ah, caro mio sporcaccione,	La signora Lepic si guarda bene dell'arrabbiarsi. **Pulisce, calma, indulgente, materna.** Di più, l'indomani mattina, come un bambino viziato, Per di Carota fa colazione prima di alzarsi. È cosi, gli viene servita la zuppa a letto, una zuppa ben fatta, che la signora Lepic ha stemperato un po' con un cucchiaio di legno, oh! solo un po'. […] La signora Lepic, un cucchiaino dopo l'altro, imbocca il suo bambino. […] Infine, la signora Lepic […] alza lentamente, lentamente, l'ultimo cucchiaio, lo ficca fino in gola, nella bocca grande e aperta di Pel di Carota, lo rimpinza, lo ingozza e gli dice, a un tempo canzonatoria e disgustata: – Ah! mio piccolo sudicione, ne hai mangiata,	Madame Lepic si guarda bene dall'arrabbiarsi. **Pulisce tutto con calma, paziente e materna**. E anzi, l'indomani mattina Peldicarota fa colazione a letto, come un bambino viziato. E sì, gli hanno portato la zuppa a letto, una zuppa arricchita, dove madame Lepic con un cucchiaio di legno ne ha diluita un po' dentro, oh, solo un po'! […] Madame Lepic imbocca suo figlio, una cucchiaiata dopo l'altra. […] Finalmente, madame Lepic […] alza lentamente, molto lentamente, l'ultima cucchiaiata, gliela infila in gola, dentro la bocca spalancata di Peldicarota, lo ingozza, lo rimpinza, e poi fa, beffarda e disgustata: – Ah! piccolo sudicione, te la sei mangiata, te la sei sbafata! Era la tua,

goguenarde et dégoutée : “Ah ! ma petite salissure, tu en a mangé, et de la tienne encore, de celle d’hier. (40-41)	la sei mangiata, te la sei mangiata! È proprio la tua, quella di ieri! (13-14)	mangiata della tua! Era quella di stanotte. **NOTA: Il terrore che la signora Lepic incute nella casa, priva i figlioli della loro spontaneità e li rende vili. Essi infatti attendono un segnale della madre per scoppiare a ridere**. (19-20)	l’hai mangiata, l’hai mangiata, la tua, quella di ieri! (14)	ne hai mangiata, della tua, e anche di quella di ieri. (12-13)	quella di ieri. (14-15)

In questo primo esempio, tratto dal capitolo “Sauf votre respect”, nessuna delle traduzioni censura o manipola in modo significativo l’episodio, una scelta che si può spiegare forse con la sua centralità per comprendere il rapporto di Pel di Carota con la madre, nonché per l’ironia che attraversa il romanzo. In tutti i casi, la specificazione “calme, indulgente, maternelle” che qualifica la reazione della madre e il suo modo di pulire viene preservata, ricreando così lo scarto tra questo comportamento e la sua personalità, ma anche rispetto a quanto accade subito dopo. Occorre notare come la traduzione di Marzetti Noventa inserisca anche in questo caso una nota, in cui si sottolineano il terrore che la donna incute e la sua personalità totalizzante. La nota rientra, del resto, in una più ampia strategia di rappresentazione della figura materna che verrà illustrata nel dettaglio. L’unica traduzione che interviene sul testo di partenza, seppur in misura lieve, è quella di Ziliotto, in cui la successione di verbi che con ritmo incalzante riproducono la violenza con cui la signora Lepic dà l’ultima cucchiaiata di zuppa al figlio (“l’enfonce jusqu’à la gorge, dans la bouche grande ouverte de Poil de Carotte, le bourre, le gave”) viene ridotta a “la caccia fino in gola nella bocca spalancata di Pel di Carota”. In merito a questa traduzione, va inoltre tenuto presente che nella breve introduzione che accompagna il romanzo ci si preoccupa di specificare che Pel di Carota è vittima “della durezza di una madre che non è proprio l’ideale delle educatrici” (Ziliotto: 5), avvisando quindi il lettore-trice e fornendogli una chiave di lettura.

Le considerazioni appena esposte possono essere estese anche ai due esempi tratti invece dal capitolo “Le pot”:

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA CAROTA	ZILIOTTO	SESSI	CAMPO
Il se déshabille, se couche et attend la visite de Mme Lepic. Elle le borde serré, d'un unique renforcement, et souffle la bougie. **Elle lui laisse la bougie et ne lui laisse point d'allumettes. Et elle l'enferme à clef parce qu'il est peureux**. (42)	Poi si spoglia e si ficca a letto, aspettando la visita della signora Lepic. Ella viene infatti, gli rincalza ben bene le coperte tutto intorno, **spegne la candela e gliela lascia, la candela, in camera, ma senza i fiammiferi. E se ne va, chiudendo l'uscio a chiave perché Pel di Carota è pauroso.** (15)	Si spoglia, si corica e attende la signora Lepic che arriva, gli rincalza, ben strette, le coperte d'un colpo e spegne la candela. **Gliela lascia, ma non gli lascia nemmeno uno zolfanello. Poi esce e richiude la porta a chiave.** (22)	Si spoglia, va a letto, e aspetta la visita della signora Lepic. Lei gli rimbocca le coperte, strette, con un sol colpo, e soffia sulla candela. **La candela gliela lascia, ma non i fiammiferi. E lo chiude dentro a chiave, perché Pel di Carota è pauroso.** (15)	Si spoglia, si corica e aspetta l'arrivo della signora Lepic. Lei, in un sol colpo, gli rimbocca le coperte e spegne la candela. **Gli lascia la candela, ma non i fiammiferi. Lo rinchiude a chiave, perché è un pauroso.** (14-15)	Si sveste, si mette a letto e aspetta che madame Lepic venga a salutarlo. Lei con un unico gesto gli rimbocca le coperte strette strette e spegne la candela. **La candela gliela lascia, ma non i fiammiferi. E poi lo chiude a chiave perché è un fifone.** (17)
Un autre se lèverait. Mais Poil de Carotte sait qu'il n'y a pas de pot sous le lit. **Quoique Mme Lepic puisse jurer le contraire, elle oublie toujours d'en mettre un.** D'ailleurs, à quoi bon ce pot, puisque Poil de Carotte prend ses précautions ? (43)	Un altro si sarebbe alzato. Ma Pel di Carota sa che non c'è vaso sotto il letto. **Benché la signora Lepic possa giurare il contrario, essa dimentica sempre di mettervene uno**. D'altronde, a che cosa servirebbe questo benedetto vaso, dal momento che Pel di Carota prende le sue precauzioni? (15-16)	Un altro al suo posto si alzerebbe, ma Pel di Carota sa che sotto il letto non c'è il vaso; **sebbene la signora Lepic giuri il contrario, dimentica sempre di metterlo**. E poi a che servirebbe il vaso, se Pel di Carota prende le sue precauzioni? (22)	Un altro si alzerebbe. Ma Pel di Carota sa che non c'è vaso sotto il letto. **Benché la signora Lepic sia capace di giurare il contrario, dimentica sempre di mettercene uno**. D'altronde, a che cosa servirebbe questo benedetto vaso, dal momento che Pel di Carota prende le sue precauzioni? (16)	Un altro si alzerebbe, ma Pel di Carota sa che sotto il letto non c'è il vaso. **Anche se la signora Lepic sostiene il contrario, dimentica sempre di mettergliene uno**. Del resto, visto che Pel di Carota prende ogni precauzione, a che cosa servirebbe un vaso? (15)	A questo punto chiunque si alzerebbe dal letto. Ma lui sa che intanto sotto il letto il vaso da notte non c'è. **Anche se Madame Lepic giura il contrario, si dimentica sempre di mettercene uno.** E del resto, a che serve mettere un vaso, visto che Peldicarota la fa sempre prima?

Nel primo esempio notiamo come la traduzione di Marzetti Noventa ometta "parce qu'il est peureux", diminuendo l'effetto ironico e sottolineando la crudeltà della madre. Nel secondo esempio, è invece la traduzione di Ziliotto a rafforzare lievemente il giudizio di condanna nei confronti della signora Lepic attraverso la locuzione verbale "sia capace di".

Infine, da un punto di vista di genere, è interessante anche la traduzione delle ultime battute del capitolo "Le mot de la fin". Pel di Carota, parlando con il padre, dopo aver espresso il suo desiderio di separarsi dalla madre e aver saputo che neppure il padre l'ha mai amata, si abbandona al grido liberatorio di "mauvaise femme" riferito alla madre:

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA CAROTA	ZILIOTTO	SESSI	CAMPO
Puis il ferme le poing, menace le village qui s'assoupit là-bas dans les ténèbres, et il lui crie avec emphase : "**Mauvaise femme !** te voilà complète. Je te déteste. – Tais-toi, dit M. Lepic, c'est ta mère après tout. – Oh ! répond Poil de Carotte, redevenu simple et prudent, je ne dis pas ça parce que c'est ma mère." (166-167)	Poi, serrando il pugno, minaccia il villaggio che si addormenta laggiù nelle tenebre e grida enfaticamente: – **Cattiva donna!** Eccoti servita: io ti detesto. – Taci! – dice il Signor Lepic – è tua madre, dopo tutto. – Oh! – risponde Pel di Carota, tornato semplice e prudente, – non dico questo perché è mia madre. (147)	Poi stringe il pugno, minaccia il villaggio che si assopisce, laggiù, tra le tenebre e con enfasi grida: – **Cattiva donna!** Eccoti ben servita. Ti detesto. – Taci! – gli dice il signor Lepic; – dopo tutto è tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota, ch'è tornato il solito ragazzo semplice e prudente – non dico così solo perché è mia madre! (142)	Poi leva il pugno chiuso a minacciare il villaggio assopito nelle tenebre, e grida enfaticamente: – **Perfida donna!** Eccoti completa. Ti detesto. – Taci! – dice il signor Lepic – dopo tutto è tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota, tornando un bambino semplice e prudente – non dico questo perché è mia madre. (101)	Poi stinge il pugno, minaccia il villaggio che si addormenta laggiù tra le tenebre, e grida con enfasi: – **Perfida femmina!** eccoti servita. Ti detesto. – Taci! –, dice il signor Lepic, – al di là di tutto, è tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota tornato in sé e prudente, – non dico questo perché è mia madre. (133)	Poi alza un pugno, come una minaccia diretta verso il paese che si sta addormentando laggiù, nella notte, e grida con forza: – **Donna malvagia!** Eccoti servita. Ti odio. – Sta' zitto! – fa monsieur Lepic – dopo tutto è sempre tua madre. – Oh! – risponde Pel di Carota ritornato tranquillo e prudente – mica lo dico perché è mia madre. (145-146)

L'espressione "mauvaise femme" viene tradotta come "cattiva donna" da Pontiggia e Marzetti Noventa, mentre l'aggettivo che precede il sostantivo diventa "perfida" per Ziliotto. Nella traduzione di Sessi l'espressione assume un valore maggiormente dispregiativo legato all'uso del sostantivo "femmina" preceduto da "perfida". Nella versione di Campo torna invece il sostantivo "donna" seguito questa

volta da “malvagia”. Sebbene gli aggettivi “cattiva”, “perfida” e “malvagia” appartengano tutti alla stessa area semantica, denotano comunque lievi sfumature di significato che sottolineano alcuni tratti. Il dizionario De Mauro riporta le seguenti definizioni per i tre aggettivi: “cattivo: che compie azioni malvage, disposto al male”[17]; “perfido: che agisce con intenzioni malvage; che danneggia volontariamente altre persone traendone soddisfazione; di azione o comportamento, che denota cattiveria, malvagità”[18]; “malvagio: che, chi ha un animo perverso e si compiace, con sottile perfidia, di compiere il male; che rivela malvagità, perverso”[19]. Se “cattiva” potrebbe sembrare la scelta più naturale per un bambino, “perfida” sembra porre l’accento sulle azioni e sul comportamento della madre e suggerisce che Pel di Carota stia giudicando prevalentemente il suo modo di agire; “malvagia” infine sembra rimandare maggiormente alla personalità della signora Lepic e quindi il giudizio farebbe riferimento a una qualità intrinseca della donna.

In generale, nelle traduzioni analizzate, il comportamento della signora Lepic non viene quindi censurato, dal momento che rappresenta, come abbiamo visto, un elemento portante del romanzo. Occasionalmente, si registrano tuttavia piccoli interventi volti a sottolineare la negatività dei suoi atteggiamenti e delle sue azioni, con un’implicita condanna. Da questa tendenza generale si discosta la traduzione di Marzetti Noventa che attraverso il più volte ricordato utilizzo delle note non solo orienta l’interpretazione di lettrici e lettori, ma influenza anche in modo significativo la rappresentazione della signora Lepic.

Nelle note si legge infatti quasi sempre un giudizio di condanna nei confronti della donna e del modo in cui incarna il ruolo genitoriale. La traduttrice ne sottolinea costantemente le caratteristiche negative, in particolare la crudeltà e il terrore che incute negli altri famigliari. Così, una nota ci dice che “La madre autorevole e crudele non si fa scrupolo di pensare e di agire, al posto di Pel di Carota” (Marzetti Noventa Carota: 25), con un’interessante scelta di aggettivi per qualificarla (“autorevole” e “crudele”). Da una nota sul comportamento di Ernestine apprendiamo invece che nessuno la ama: “Ernestina non può amare veramente sua madre che nessuno ama ma, d’istinto e per solidarietà femminile, parteggia per lei” (Marzetti Noventa Carota: 41). Nel capitolo “Honorine”, mentre la signora Lepic sta parlando con la vecchia domestica, rimproverandole la recente

[17] https://dizionario.internazionale.it/parola/cattivo.
[18] https://dizionario.internazionale.it/parola/perfido.
[19] https://dizionario.internazionale.it/parola/malvagio.

disattenzione nello svolgere le faccende, la traduttrice si affretta a farci sapere con una nota che "La signora Lepic si rivolge a Onorina con argomenti così brutali che la donna di servizio crede, sulle prime, che la padrona scherzi. Non immagina neppure che la terribile signora abbia già in mente di licenziarla" (Marzetti Noventa Carota: 50). Più avanti, quando la signora Lepic utilizza il racconto di quanto accaduto a tavola al marito per dare un esempio concreto delle mancanze della domestica, la nota commenta così il comportamento della donna: "La signora Lepic ricorre alla testimonianza del marito assente per sostenere la propria menzogna. D'altra parte, sa benissimo che egli non avrebbe il coraggio di contraddirla" (Marzetti Noventa Carota: 51). Le note trasformano inoltre la madre di Pel di Carota nella responsabile di tutte le dinamiche familiari, appiattendo e banalizzando i rapporti tra i personaggi: "La mancanza di educazione della famiglia è evidente. Si comportano tutti come se mangiassero al ristorante: la signora Lepic spegne ogni animazione intorno a lei" (Marzetti Noventa Carota: 60), e ancora "Il terrore che la signora Lepic incute nella casa, priva i figlioli della loro spontaneità e li rende vili. Essi infatti attendono un segnale della madre per scoppiare a ridere" (Marzetti Noventa Carota: 20). Come si può notare già da questi esempi, da una parte le note guidano la lettura e l'interpretazione in una direzione ben precisa, dall'altra rafforzano la rappresentazione negativa della madre. Ora, se è vero che è lo stesso Renard a consegnarci il ritratto di una madre crudele e terribile, di una donna frustrata che vessa il figlio rendendogli la vita praticamente impossibile, non si può tuttavia negare che questi costanti interventi della traduttrice tendano a sottolineare e rafforzare questa immagine, a ribadire come le caratteristiche della donna si allontanino da quella che può essere considerata una "brava madre". Non a caso l'aggettivo "terribile", come dimostrano gli esempi appena citati, ricorre spesso all'interno delle note, insieme alla crudeltà e a una tendenza all'esagerazione e alla drammatizzazione:

"Si ton père n'était plus là, s'écrie Mme Lepic, il y a longtemps que tu m'aurais donné un mauvais coup, plongé ce couteau dans le cœur, et mise sur la paille !" (Renard: 176)	Se non ci fosse più tuo padre, – commenta la signora Lepic, – già da molto tempo m'avresti giocato un brutto tiro, piantandomi un coltello nel cuore o buttandomi sul lastrico[1]. **NOTA: Ancora una volta la signora Lepic, con questa frase volgare e assurda, rivela la mania di drammatizzare.** (Marzetti Noventa Carota: 152)

L'altro aspetto che caratterizza le note in termini di rappresentazione dei personaggi è lo stretto legame che stabiliscono tra Pel di Carota e la madre: se da una

parte spiegano e giustificano i comportamenti del protagonista, dall'altra precisano e sottolineano la personalità della madre. Così, la loro rappresentazione si sovrappone, come abbiamo visto nelle prime note: "Atteggiamento consueto in questo fanciullo diseredato: egli non oserebbe mai giocare 'a qualche cosa', poiché è costantemente terrorizzato dalla madre" (Marzetti Noventa Carota: 12) e "Il comportamento del fanciullo, al contrario di quanto afferma la madre, che lo giudica un insensibile, denota invece una crudeltà solo esteriore" (Marzetti Noventa Carota: 15). Nel capitolo "L'hameçon", la reazione di Pel di Carota che rimane impassibile di fronte alle grida della madre ferita dall'amo, presagendo la punizione materna e il suo futuro dolore, viene così commentata:

Il écoute les plaintes de sa mère, et d'abord n'est guère chagriné de les entendre. Ne criera-t-il pas à son tour, tout à l'heure, non moins fort qu'elle, aussi fort qu'il pourra, jusqu'à l'enrouement, afin qu'elle se croie plus tôt vengée et le laisse tranquille ? (Renard: 147)	Ascolta i lagni della madre e, sulle prime, non se ne addolora. Non griderà tra poco, a sua volta, più forte di lei, più forte che potrà, sino a sgolarsi, affinché la signora Lepic si senta vendicata e lo lasci tranquillo[1]? **NOTA: La cruda logica di Pel di Carota è pienamente scusabile, conoscendo la brutalità della madre nei suoi riguardi**. (Marzetti Noventa Carota: 121)

Se la traduttrice, come abbiamo visto, commenta la ribellione di Pel di Carota sottraendo all'episodio la forza espressiva e la rilevanza narrativa che ha nel testo di partenza, neppure la reazione della madre sfugge all'aggiunta di una nota che sottolinea lo spaesamento della donna:

MADAME LEPIC : Voyons, Poil de Carotte, je n'y suis plus. Je t'ordonne d'aller tout de suite chercher une livre de beurre au moulin. (Renard: 160)	*La signora Lepic*: – Vediamo, Pel di Carota; io non capisco più[2]. Ti ordino d'andar subito a comprare una libbra di burro al mulino. **NOTA: Una volta tanto la signora Lepic è veramente sincera: non riesce infatti a comprendere la prima ribellione di Pel di Carota e le si confondono le idee nella mente**. (Marzetti Noventa Carota: 135)

La condanna della signora Lepic passa infine anche attraverso la condanna dell'educazione ricevuta da Pel di Carota, nella già citata nota che commenta il comportamento del bambino mentre si accanisce sulla talpa:

> Pel di Carota piange. Quasi sempre la sua sensibilità si manifesta proprio nel momento in cui compie un'azione crudele. Sono impulsi d'un fanciullo infelice, combattuto tra tendenze buone e cattive. **Ed è questo il risultato di un'educazione che ha fatto di tutto per sopprimere in lui ogni personalità**. (Marzetti Noventa Carota: 33)

La rappresentazione della signora Lepic che emerge dalle pagine, anche attraverso l'uso delle note, porta infatti il lettore-trice a individuare nella madre l'unica responsabile dell'educazione di Pel di Carota, e quindi la colpevole.

Nella traduzione di Marzetti Noventa, le note hanno quindi un impatto significativo sulla rappresentazione di tutti i personaggi, riducendone in generale la complessità rispetto al testo di partenza. Il loro uso risponde quasi sicuramente alla volontà di rendere il testo accessibile al destinatario bambino, aiutandolo nell'interpretazione e nella lettura là dove si presume che le sue competenze e conoscenze non siano sufficienti. Nel caso della figura della madre di Pel di Carota le note assumono inoltre un valore particolare, poiché è principalmente attraverso di loro che passa la condanna della signora Lepic e del suo essere una "cattiva" madre.

La resa e la rappresentazione in traduzione delle figure materne, ma anche paterne, si rivelano quindi problematiche quando tali figure si discostano da un'idea di maternità e paternità accettata e condivisa a livello sociale e culturale. L'analisi delle traduzioni mostra come la normatività dei comportamenti ritenuti accettabili porti ad adottare strategie traduttive, linguistiche e testuali, che condannano la deviazione rispetto ai modelli tradizionali e dominanti, rendendo di fatto difficile l'identificazione di chi legge con le rappresentazioni offerte. Questo atteggiamento di condanna è più forte nel caso delle figure materne, mentre la paternità tende a essere riportata verso comportamenti ritenuti più appropriati.

Se finora abbiamo considerato le rappresentazioni dei personaggi e come le scelte traduttive possano influire sulla loro caratterizzazione, nel prossimo paragrafo ci dedicheremo ad alcune riflessioni di natura più strettamente linguistica.

4.4 Uso (o non uso) del maschile generico e altre considerazioni linguistiche

Partendo dall'esperienza della scrittura "al femminile" degli anni Settanta e Ottanta (cfr. von Flotow 1991), il cui obiettivo era sovvertire e decostruire la lingua misogina del patriarcato per "dire" l'identità e l'esperienza femminili, la traduzione femminista reclama anche per sé la possibilità di usare la lingua non solo per dare voce alle donne e al femminile, ma anche come strumento di cambiamento e di promozione di una rappresentazione paritaria dei generi (cfr. Capitolo 2 § 2.1). La pratica traduttiva femminista fa quindi propria la denuncia della non neutralità del linguaggio portata avanti dal pensiero femminista, cercando di scardinare un uso sessista della lingua, che trova una delle sue manifestazioni più evidenti nel maschile (falso) generico. Nelle lingue in

cui il genere grammaticale è marcato morfologicamente, il ricorso al genere maschile per riferirsi agli esseri umani in generale e a gruppi di persone misti o indefiniti cancella infatti la presenza del femminile e suggerisce che le donne siano meno importanti e meno rappresentative dell'intero genere umano (Braun 1997). Come sottolinea Susanne de Lotbinière-Harwood, "exprimer la réalité au masculin seulement, c'est donner une vue partielle des choses, partielle mais dominante parce qu'encodée dans la grammaire et les dictionnaires. C'est affirmer la supériorité du mâle dont le masculin est l'expression grammaticale" (1991: 34)[20].

L'uso del maschile generico costituisce quindi la dimostrazione forse più palese e visibile del sessimo della lingua, fenomeno emerso all'interno del più ampio contesto della linguistica femminista, che a partire dagli anni Settanta ha indagato il rapporto tra lingua e identità di genere (Bollettieri Bosinelli 2005; Houdebine-Gravaud 2003). Alla base vi è l'idea che

> le connessioni tra lingua, cultura/esperienza e genere si riflettono non solo sulla struttura della lingua e i vari livelli d'analisi (in particolare sul lessico), ma anche sul modo in cui pensiamo, i comportamenti sociali, le valutazioni e le attese che la lingua contribuisce a costruire e tramandare. La lingua, infatti, lungi dall'essere neutrale, influenza significativamente i sistemi simbolici dei parlanti.
> Le ideologie organizzano le rappresentazioni sociali e sottintendono dinamiche di potere che si riflettono nelle concettualizzazioni e categorizzazioni, trovando forma negli stereotipi e nella lingua. In particolare i significati lessicali sono strettamente associati a determinati schemi mentali, derivanti dall'esperienza e dalla vita sociale. (Bazzanella 2010: online)

L'asimmetria tra uomo e donna si manifesta dunque anche nella lingua e assume varie forme. L'asimmetria grammaticale "occulta" il femminile sotto il genere maschile, nelle lingue in cui il genere grammaticale è morfologicamente marcato, mentre le asimmetrie semantiche e lessicali[21] connotano negativamente il femminile e privilegiano il maschile. Alcuni stereotipi superano poi i confini esclusivamente linguistici per investire la sfera della rappresentazione dei generi in senso più ampio, coniugando espressioni linguistiche e non linguistiche (si pensi ad esempio alla pubblicità). L'uso linguistico stereotipato e androcentrico accorda così una priorità al maschile, considera la donna in modo limitato in relazione ai ruoli "familiari"[22] e la riduce a oggetto sessuale

[20] A proposito dell'uso del maschile generico nella traduzione delle forme ed espressioni neutre dall'inglese al finlandese, Braun constata che "the 'male' interpretation of genderless forms […] still prevails and remains one of many manifestations of the MAN [Male-As-Norm] principle: the treatment of male as the norm" (1997: 21).
[21] Per una rassegna delle asimmetrie semantiche si vedano ad esempio Bollettieri Bosinelli (2005: 53) per l'italiano e Houdebine-Gravaud (2003: 46-47) per il francese.
[22] A proposito della rappresentazione linguistica del femminile come connotata sessualmente o in termini di relazioni famigliari, Houdebine-Gravaud (2003) nota: "la langue reflète les mentalités sexistes et les

(Bazzanella 2010: online; Houdebine-Gravaud 2003: 46-52; Bollettieri Bosinelli 2005: 52-53). Il sessismo non rimane quindi confinato alle sole forme linguistiche, ma investe tutte le pratiche discorsive:

> a thorough analysis of sexism in language goes beyond the level of *linguistic forms* and tackles the level of *discourse* as well. […] sexist linguistic forms would refer to the asymmetrical and derogative use of grammatical and linguistic markers which semantically represent women and men (e.g. linguistic gender). Discursive sexism, on the other hand, would consist of using words (specific terms) or phrases (idioms, sayings, etc.) referred or addressed to men or women to convey stereotypes which reproduce traditional gender values; this would then go beyond "mandatory" linguistic norms, although the existence of tacit social norms may invite one to make certain linguistic choices. (Castro 2013c: 37, corsivo originale)

A livello linguistico, l'asimmetria grammaticale è particolarmente interessante per le sue implicazioni in termini di visibilità e rappresentazione del femminile. La presunta inferiorità della donna sarebbe iscritta, ad esempio, nell'ordine convenzionale delle parole nelle coppie di termini, dove, in genere, il maschile precede il femminile (Bollettieri Bosinelli 2005: 52). Il ricorso al maschile come forma neutra attua invece una doppia discriminazione: da una parte rende il femminile il genere marcato, enfatizzandone la presenza quando venga utilizzato, a fronte del maschile come universale; dall'altra condanna il femminile all'invisibilità linguistica, nascondendolo sotto la morfologia maschile (Houdebine-Gravaud 2003: 52-53). Di fronte a questi fenomeni, Houdebine-Gravaud sottolinea l'importanza del linguaggio e della presenza del femminile nella lingua per le giovani generazioni, e in particolare per le bambine:

> la langue comme les discours, comme les mentalités, transmettent dès leur plus jeune âge aux filles infériorisation et effacement linguistique et social. Et si les projets d'avenir, l'image du métier, se construisent dès la petite enfance chez les filles comme chez les garçons il est clair qu'il importe de s'adresser à elles autrement, de les parler, de les écrire différemment, afin de leur permettre de nouveaux rêves, de nouvelles identifications. D'où les déconstructions féministes, les féminisations des discours et la féminisation des noms de métiers, pour sortir de cette occultation et leur permettre d'apparaître comme professionnelles dans la sphère sociale. (2003: 53-54).

Houdebine-Gravaud (2003: 54-56) insiste sull'importanza della femminilizzazione dei nomi di mestieri e professioni come simbolo dei nuovi ruoli sociali

---

transmet. Même plus elle les enseigne, ce qui n'aide guère à faire bouger les discriminations sexuelles et à anticiper des évolutions sociales. Ainsi, tend-elle à infériorisier les femmes sous les termes et désignations à connotations sexuelles, plus ou moins injurieuses. Quand cela ne se produit pas, les identifications proposées sont essentiellement celles de fille (*mademoiselle*), d'épouse (*madame*) et de mère (reproductrice, génitrice), renvoyant à un statut familial, plutôt que social. Tout se passant comme si de n'être pas mariée – ce qui impliquerait : ne pas avoir d'enfants, c'est là l'important – une femme n'était pas un être humain à part entière. Le rôle, qui lui est attribué, consistant essentiellement à être reproductrice, *pondeuse*" (47-48, corsivo originale).

che la donna riveste. Riflettendo sulla rappresentazione delle donne attraverso il linguaggio e sull'uso del genere grammaticale femminile per i titoli professionali o i ruoli istituzionali, Cecilia Robustelli (2013: online) evidenzia come le resistenze alla femminilizzazione sembrino riposare su ragioni di tipo linguistico, ma siano in realtà culturali; viceversa, chi la sostiene adduce ragioni apertamente culturali, ma fondatamente linguistiche. Robustelli auspica pertanto un ricorso sempre maggiore a un linguaggio non discriminante che valorizzi la soggettività femminile e sottolinea come

> un uso più consapevole della lingua contribuisc[a] a una più adeguata rappresentazione pubblica del ruolo della donna nella società, a una sua effettiva presenza nella cittadinanza e a realizzare quel salto di qualità nel modo di vedere la donna che anche la politica chiede oggi alla società italiana. È indispensabile che alle donne sia riconosciuto pienamente il loro ruolo perché possano così far parte a pieno titolo del mondo lavorativo e partecipare ai processi decisionali del paese. E il linguaggio è uno strumento indispensabile per attuare questo processo. (Robustelli 2013: online)

Estendendo le considerazioni di Robustelli a tutti i livelli a cui si manifesta il sessismo della lingua, un linguaggio non discriminante è quindi fondamentale per dare visibilità al femminile e affermarne la presenza, rappresentando le donne anche sul piano linguistico. E le riflessioni sul sessismo della lingua valgono anche per quella forma particolare di scrittura costituita dalla traduzione[23].

La revisione della lingua delle traduzioni per renderla realmente inclusiva è stata, in effetti, uno dei cardini della teoria e della pratica della traduzione femminista, portando a progetti come la ritraduzione della Bibbia, il cui linguaggio sarebbe solo falsamente inclusivo e impedirebbe alle donne una piena e reale partecipazione alla fede cristiana (von Flotow 2012: 129-130; von Flotow 1997: 52-57). L'utilizzo di un linguaggio non sessista e quanto più inclusivo dovrebbe quindi essere fondamentale per un approccio *gender-sensitive* alla traduzione. La messa in pratica di questo principio cardine della traduzione femminista si rivela tuttavia un compito particolarmente impegnativo nel passaggio da lingue in cui esiste il genere neutro, come l'inglese, a lingue in cui il genere grammaticale è marcato morfologicamente, come l'italiano e le altre lingue romanze. In queste lingue, la forma neutra viene sostituita dal maschile generico, costringendo quindi

[23] Nel suo studio sull'uso delle forme linguistiche inclusive nella traduzione letteraria dall'inglese verso il gallego, Castro (2013c: 53-54) parla di un "missing link" tra linguistica femminista e studi traduttologici e sottolinea la necessità di uno scambio, mutualmente proficuo, tra questi due ambiti di riflessione accademica. Da una parte gli studi sulla traduzione potrebbero sfruttare la "scientificità" degli studi linguistici per motivare e giustificare le scelte e le strategie traduttive, dall'altra la linguistica femminista dovrebbe riconoscere il ruolo crescente della traduzione (letteraria, editoriale, audiovisiva, tecnico-scientifica, legale, medica, ecc.) e prendere coscienza, in particolare, del fatto che molti dei testi che contribuiscono alla costruzione delle identità e dei ruoli sociali sono oggi traduzioni.

il traduttore-trice ad adottare una serie di strategie per evitarne l'uso e richiedendo spesso a chi traduce uno sforzo interpretativo aggiuntivo (cfr. D'Arcangelo 2005). In effetti, come nota D'Arcangelo,

> le sfumature di senso che sono permesse in una lingua di partenza che possiede il genere neutro poss[o]no subire variazioni notevoli, quando non addirittura scomparire, in una lingua d'arrivo dove le forme di genere in uso sono il maschile e il femminile. (2005: 78)

Per rimanere su un esempio tratto dal nostro *corpus* di analisi, il seguente passaggio tratto da *The Secret Garden* non solo mostra quanto le parole di D'Arcangelo siano vere, ma testimonia anche le scelte, talvolta ardue e sicuramente complesse, che chi traduce è chiamato a compiere:

> A nice sympathetic **child** [Mary] could neither have thought nor said such things, but it just happened that the shock of hearing them was the best possible thing for this hysterical boy whom no one had ever dared to restrain or contradict. (Burnett: 221)

Il narratore si sta riferendo a Mary che ha appena ordinato a Colin, colto da una terribile crisi isterica, di smettere di piangere e urlare. Il sostantivo inglese "child", che può indicare indistintamente un bambino e una bambina[24], permette all'affermazione di avere una valenza più generica e di non dover essere necessariamente circoscritta alla sola Mary. Il genere neutro inglese lascia cioè al lettore-trice la possibilità di interpretare il testo sia come un giudizio sul carattere di Mary, sia come una constatazione generale sul comportamento di bambine e bambini, ambiguità che non viene preservata nelle traduzioni italiane, in cui il sostantivo viene ricondotto a un genere specifico. Dato il contesto, le traduttrici e i traduttori scelgono di restringere il campo interpretativo optando per il femminile: "bambina" (Bresciani: 94; Restelli Fondelli: 127; Lazzarato: 117), "bimbetta" (Tenconi: 63) e "ragazzina" (Gudoni: 206). Van Straten si allontana invece da questa strategia e utilizza il maschile:

> Un **bambino** gentile e affettuoso non avrebbe potuto pensare, né tanto meno dire, delle cose del genere, ma il turbamento che Colin provò nel sentirle era la cura migliore per un ragazzo isterico che nessuno aveva mai osato sgridare o contraddire. (van Straten: 193)

Non volendo circoscrivere l'affermazione alla sola Mary, il traduttore decide di ricorrere al maschile generico per astrarla dalla specificità del caso e farne una valutazione più generale e universale. In effetti, la scelta del femminile, oltre a legare la constatazione

[24] L'*Oxford English Dictionary* riporta la seguente definizione: "a young person of either sex, usually one below the age of puberty; a boy or girl" (http://www.oed.com.ezphost.dur.ac.uk/view/Entry/31619?rskey=eT2KIf&result=1).

a Mary e alla situazione appena descritta, sembra trasformarsi in un giudizio valido solo per le bambine; l'uso del femminile connota quindi l'affermazione da un punto di vista di genere, come se l'essere "nice" e "sympathetic", gentile e comprensivo/a, fosse una prerogativa del femminile. Pur apprezzando l'interpretazione di van Straten, la scelta del maschile generico ricade in un uso sessista della lingua che vanifica, in parte, lo sforzo del traduttore. In circostanze simili, la soluzione più semplice potrebbe essere il raddoppiamento, quindi il ricorso alla coppia "bambino e bambina".

A partire da queste considerazioni preliminari e sulla base di quanto osservato all'interno delle traduzioni, ci sembra opportuno soffermarci su alcune riflessioni legate all'uso (o non uso) del maschile generico. Naturalmente, tali riflessioni sono state elaborate nella piena consapevolezza della dimensione diacronica della ricerca e quindi della storicità delle scelte compiute da chi ha tradotto i testi. In particolare, la sensibilità rispetto al sessismo della lingua e agli strumenti linguistici di cui si dispone per contrastarlo è notevolmente mutata nel corso del periodo considerato nella ricerca, circostanza che non può essere ignorata. Sebbene si registri, come ci si poteva aspettare, un uso diffuso e generalizzato del maschile generico, proprio dall'analisi testuale delle traduzioni sono emersi spunti interessanti per incentivare un uso non sessista della lingua all'interno dei testi destinati alle lettrici e ai lettori più giovani, sensibilizzandoli in questa direzione.

Una prima considerazione deriva dalla possibilità di ricercare soluzioni alternative all'uso del maschile generico, quando il contesto lo permetta, vale a dire quando sia possibile utilizzare ad esempio nomi collettivi o sostantivi più generici senza che le scelte diano origine a soluzioni paradossali, non in linea con il testo e il contesto, o a forzature eccessive sul piano stilistico. Riflettendo sulle implicazioni etiche dell'uso di un linguaggio inclusivo in traduzione nel passaggio da una lingua in cui il genere grammaticale non è marcato, come l'inglese, a una in cui il genere grammaticale è morfologicamente marcato, come il gallego, Olga Castro (2013c) sottolinea i vincoli (con)testuali della traduzione tanto rispetto alla lingua-cultura di partenza quanto rispetto alla lingua-cultura di arrivo:

> The translator is thus an ideological mediator who has to negotiate a double ethical responsibility. One is their responsibility towards the source (con)text, to convey the content of a previous text in the most thorough and convenient possible way. The other, their responsibility towards the target (con)text, which includes paying attention to the cultural and linguistic changes in vogue in the target society so as to be able to produce an "updated" translation in accordance with them – without preventing the target audience from getting to know how the source text was addressing its source audience. (Castro 2013c: 40)

Approfondendo ulteriormente la dimensione etica delle scelte compiute da chi traduce, la studiosa individua tre fattori principali da considerare. Innanzitutto, il testo di partenza può non utilizzare un linguaggio inclusivo o essere addirittura misogino, richiedendo quindi valutazioni attente da parte del traduttore-trice. In secondo luogo, occorre tener presente l'"autorialità" del testo da tradurre, vale a dire se si tratti di un testo anonimo, ad esempio un modulo da compilare online, o se invece ci troviamo di fronte a un testo scritto da un autore-trice conosciuto e noto per promuovere e rafforzare i valori patriarcali nelle sue opere. Infine, anche il genere testuale impone vincoli specifici, offrendo possibilità e spazi di intervento diversi a chi traduce (Castro 2013c: 41-42). Il ricorso a un linguaggio inclusivo presuppone quindi una consapevolezza dell'operazione che si sta compiendo da parte del traduttore-trice, anche rispetto al grado di "inclusività" del testo di partenza. Castro conclude che

> in order to be ethical, each individual translator should show self-reflexivity and self-criticism with regard to the possibilities and the limits of their textual interpretation. They should be aware of their intervention and of the (re-)creation of meaning inescapably involved in the mediating act of translation, while at the same time avoiding essentialist attitudes which may consider only one possible feminist reading.
> […] it seems less problematic to defend the use of inclusive language in those cases when the source text does not voice any particular gender ideology at the discursive level but does nevertheless display an inclusive language at the level of the linguistic forms (e.g. through the use of grammatical gender markers) – be it as a result of a conscious intervention in the text (e.g. using "waiter/waitress", "her/his", "their" with singular meaning, etc.) or simply because it is a neuter term according to mainstream linguistic norms (e.g. "teacher", thus, being inclusive *per se*). In these cases the translator should carefully reflect upon to what extent it could be appropriate to ensure that those non-sexist expressions of the source text are not (unconsciously?) turned into patriarchal utterances. […] What becomes evident […] is that linguistic gender is not simply a meaningless category inherent to the structural obligations of language, but rather a significant element for translation. (2013c: 42)

La ricerca di soluzioni alternative all'uso del maschile generico, anche alla luce dei fattori (con)testuali e dei vincoli etici appena descritti, potrebbe essere considerata un modo per mantenere l'inclusività linguistica del testo di partenza, quando questo è scritto in una lingua che prevede il genere neutro (cfr. Castro 2013c). In effetti, osservando le traduzioni del nostro *corpus*, l'utilizzo di sostantivi collettivi o nomi generici sembra una via percorribile, compatibilmente con il contesto. Nelle traduzioni di Lazzarato, van Straten e Guidoni, il sintagma "servant's hall" che si ripete nel corso del romanzo (ad esempio Burnett: 60-61, 249, 257) è stato infatti tradotto ricorrendo al nome collettivo "servitù" nelle forme "stanza della servitù" (Lazzarato: 128; van Straten: 220), "appartamento della servitù" (Guidoni: 59), "sala della servitù" (Guidoni: 240). In modo simile, "servants" (Burnett: 67, 159, 183, 187, 366) diventa "persone di servizio"

(Lazzarato: 44) e “la servitù” (Lazzarato: 101), alternato all’uso del maschile generico “domestici” (Lazzarato: 89, 103, 174). Soluzioni analoghe si ritrovano nella traduzione di Guidoni che a “servitù” (9, 60, 150, ad esempio) inframezza “servitori” (33, 173, ad esempio).

L’uso del maschile generico tende a prevalere nella traduzione dell’inglese “children” e del francese “enfants”, come era ipotizzabile e facilmente prevedibile. Non mancano tuttavia occasioni in cui, grazie a un contesto particolarmente favorevole, la traduttrice o il traduttore hanno utilizzato il sostantivo “creatura”:

They’re **two young ‘uns** growin’ fast, an’ health’s comin’ back to both of ‘em. (Burnett: 315)	Sono **due creature** che crescono, e vanno acquistando salute e forza. (Bresciani: 133)
Mais **ces enfants-là** sont malheureux de n’avoir plus ni père ni mère, et d’être dans la dépendance de cette vieille charmeuse, qui est toujours en malice, et qui ne leur passe rien. (Sand: 76)	Ma **quelle due creature** hanno la disgrazia di non aver più né padre né madre, e di essere nelle mani di quella vecchia strega, che è sempre in sospetto e non gliene perdona mezza. (Maffi: 76)
Je peux dire que j’ai bien aimé **tous mes enfants**, mais je ne sais comment la chose se fait, m’est avis que ceux-ci sont encore les plus gentils que j’aie porté dans mes bras. (Sand: 17)	Posso dire di aver amato **tutte le mie creature** e tuttavia, non so com'è, mi sembra che questi siano i più graziosi e teneri neonati che abbia mai tenuto tra le braccia. (Ronchey: 9)

Se è vero che due degli esempi sono tratti dalle traduzioni temporalmente più lontane (Bresciani e Maffi), quindi risalenti a un periodo in cui l’uso di “creatura” per indicare bambine e bambini era potenzialmente più diffuso, va comunque tenuto presente che i testi di partenza non sono romanzi contemporanei, ma classici, in cui i margini per inserire in traduzione un termine come “creatura” sono forse più ampi. In merito all’uso del sostantivo, è particolarmente interessante il seguente passaggio tratto dalla traduzione di Maffi:

Il n’aurait pas tant d’insolence, et, puisque la terre est au bob Dieu, il n’y a que le bon Dieu qui puisse gouverner les choses et **les hommes** qui s’y trouvent. (Sand: 169)	[…] e siccome la terra è del buon Dio, non c’è che il buon Dio che possa governare le cose e **le creature** che vi si trovano. (Maffi: 157)

Sebbene il contesto religioso agevoli la scelta del traduttore e la renda valida, coerente e plausibile, è innegabile che Maffi eviti l’uso del maschile “gli uomini” e traduca “les hommes” con “le creature”, termine certamente più inclusivo.

La soluzione adottata da Campo nella traduzione di *Poil de Carotte* è un’ulteriore dimostrazione di come sia possibile trovare alternative al maschile generico:

Grand frère Félix les inscrit sur une ardoise pendue au mur. C'est sa fonction. **Chacun des enfants a la sienne**. (Renard: 35)	Félix le marca su una lavagna appesa al muro, **si sono divisi i compiti e questo è il suo**. (Campo: 9)

La traduttrice ricorre alla costruzione impersonale, che le permette di ovviare alla traduzione di "enfants" con "bambini" o "ragazzi". In questo caso il sostantivo si riferisce infatti a Pel di Carota, al fratello Félix e alla sorella Ernestine. Sebbene l'accordo del participio passato ricada nel maschile generico ("divisi"), ci sembra che il suo uso ristretto alla desinenza del participio sia in qualche modo meno visibile rispetto ai sostantivi "bambini" o "ragazzi" e indichi in ogni caso un tipo di intervento sul testo e sulla struttura sintattica che potrebbe rivelarsi proficuo.

Una delle possibili strategie per evitare l'uso del maschile generico in italiano è il ricorso al già citato raddoppiamento, vale a dire la ripetizione del sostantivo nelle due varianti maschile e femminile. Nelle traduzioni analizzate, il ricorso volontario da parte di chi traduce al raddoppiamento è praticamente inesistente e, anzi, si registrano casi contrari in cui la coppia di sostantivi viene ricondotta al maschile generico. Spicca, da questo punto di vista, la traduzione del seguente passaggio realizzata da Maffi, in cui il traduttore, dopo aver introdotto il maschile generico, reinserisce la coppia di sostantivi:

> Quatre ou cinq **bons vieux et bonnes vielles**, de ceux qui regardent s'élever la jeunesse avec indulgence, et qui sont, dans un endroit, comme les pères et mères à tout le monde […]. (Sand: 163)
>
> Quattro o cinque **buoni vecchietti, compari e comari**, di quelli che seguono con occhio indulgente il crescere della gioventù, e che sono, in un dato luogo, come i padri e le madri di tutti […]. (Maffi: 151)

Se l'uso "volontario" del raddoppiamento non sembra essere una strada percorsa dalle traduttrici e dai traduttori all'interno delle versioni analizzate, quando le coppie di sostantivi sono presenti nel testo di partenza, chi traduce tende a mantenerle. Riportiamo alcuni esempi, naturalmente non esaustivi, tratti dai tre romanzi per dimostrare la trasversalità del fenomeno:

Other children seemed to belong to **their fathers and mothers**, but she had never seemed to really be any one's little girl. (Burnett: 15)	Gli altri bambini erano **del loro babbo e della loro mamma**, ma essa non era mai stata come gli altri bambini. (Bresciani: 8)
Sometimes they were pictures of dark, curious landscapes, but oftenest they were portraits of **men and women** in queer, grand costumes made of satin velvet. (Burnett: 69)	A volte si trattava di paesaggi cupi e curiosi, ma più spesso erano ritratti di **uomini e donne** in abiti maestosi e inusuali, di velluto e di raso. (Guidoni: 67)

It was like being taken in a state round the country of a magic **king and queen** and shown all the mysterious riches it contained. (Burnett: 270)	Era come se Colin si fosse recato in visita ufficiale nel paese di **un re e una regina** delle fate, e gli venissero mostrate le misteriose ricchezze che vi si trovavano. (Guidoni: 252)
When Mrs. Medlock looked she threw up her hands and gave a little shriek and **every man and woman servant** within hearing bolted across the servant's hall and stood looking through the window with their eyes almost starting out of their heads. (Burnett: 375)	Quando la signora Medlock guardò, alzò le mani e dette un grido e **tutti i servitori, uomini e donne,** sentendola, corsero attraverso la sala per guardare dalla finestra qualcosa che gli fece quasi uscire gli occhi dalle orbite. (van Straten: 338)

SAND	MAFFI	MARZETTI NOVENTA FADETTE	AGRATI E MAGINI	RONCHEY
De cette manière toute la famille grandit et grouilla bientôt au soleil, **les petits oncles et les petites tantes avec les petits neveux et les petites nièces**, qui n'avaient pas à se reprocher d'être beaucoup plus turbulents ou plus raisonnables les uns que les autres. (18)	In tal modo tutta la famiglia venne su e razzolò presto al sole: **zietti e ziette con nipotini e nipotine**, che non avevano proprio da rimproverarsi di essere molto più turbolenti o più giudiziosi gli uni degli altri. (19)	La famiglia ingrandì e ben presto sciamò al sole: **i piccoli zii e le piccole zie con nipotini e nipotine**, tutti quanti irrequieti e giudiziosi nella stessa misura. (13)	In questo modo la famiglia crebbe e presto "bruciò al sole, **i piccoli zii e le piccole zie insieme ai nipotini e alle nipotine**, e non si sarebbe davvero potuto rimproverare gli uni di essere molto più turbolenti o più ragionevoli degli altri. (14)	In questo modo la famiglia crebbe e presto razzolarono al sole insieme, **zietti e ziette con nipotini e nipotine**, nessuno dei quali poteva rinfacciare all'altro che fosse più turbolento, o al contrario più obbediente. (10)
On n'essaya plus guère de recommencer, car il faut dire que **le père et la mère**, mêmement **les oncles et les tantes**, **les frères et les sœurs** avaient pour les bessons une amitié qui tournait un peu en faiblesse. (23)	Non si pensò più a ritentare la prova: perché bisogna dire che **il padre e la madre**, – e così pure **gli zii e le zie, i fratelli e le sorelle**, – avevano per i gemelli un'affezione che rasentava la debolezza. (24)	Non venne ritentata la prova perché, bisogna pur dirlo, **padre, madre, zii e zie, fratelli e sorelle** viziarono i gemelli per eccessivo affetto. (16)	Non si tentò una seconda prova, perché bisogna dire che **il padre e la madre**, così come **gli zii e le zie, i fratelli e le sorelle**, avevano per i gemelli un affetto che a volte rasentava l'indulgenza. (18)	Così non ci si riprovò più, perché bisognava anche dire che **padre e madre**, così come **zii e zie, sorelle e fratelli** avevano per i gemelli un affetto così grande da rasentare la debolezza. (13-14)

RENARD	PONTIGGIA	MARZETTI NOVENTA CAROTA	ZILIOTTO	SESSI	CAMPO
MONSIEUR LEPIC : Non. Je t'ai traité jusqu'ici comme **ton frère et ta sœur**, avec le soin de ne privilégier personne. Je continuerai. (165)	*Il Signor Lepic* No; finora ti ho trattato come **tuo fratello e tua sorella**, avendo cura di non fare parzialità e continuerò così. (145)	*Il signor Lepic*: – No. Ti ho sinora trattato come **tuo fratello e tua sorella**, non ammettendo privilegi per nessuno. Continuerò così. (140)	IL SIGNOR LEPIC. No, io t'ho trattato finora come **tuo fratello e tua sorella**, stando attento a non fare parzialità. Continuerò così. (99)	SIGNOR LEPIC: No. Fino a ora ti ho trattato come **tua sorella e tuo fratello**, con l'attenzione a non privilegiare. Continuerò. (131)	MONSIEUR LEPIC: No, finora ho cercato di trattarti allo stesso modo di **tuo fratello e tua sorella**, ho cercato di non fare preferenze. E voglio continuare così. (144)

La tendenza prevalente è quindi a mantenere le coppie, come mostrano gli esempi precedenti, sebbene non manchino casi in cui al doppio sostantivo viene preferito il maschile generico, forse perché percepito come più frequente in italiano:

Martha had "buttoned up" her **little sisters and brothers** but she had never seen a **child** who stood still and waited for another person to do things for her as if she had neither hands nor feet of her own. (Burnett: 36-37)	Nel vestirla Martha rimase molto meravigliata; spesse volte aveva aiutato **i fratellini e le sorelline** a vestirsi, ma non aveva mai visto una **bambina** farsi servire così tranquillamente, come se non avesse né mani né piedi. (Restelli Fondelli: 25)	Martha aveva spesso aiutato **i suoi fratellini** a vestirsi, ma non le era mia capitato di vedere una **bambina** che si lasciasse servire come se non avesse mani e piedi propri. (Lazzarato: 28)

Rispetto alla versione di Restelli Fondelli, la traduzione di Lazzarato elimina il femminile, mentre in entrambi i casi il neutro "child" viene reso con il solo femminile "bambina", che riduce lo spazio interpretativo, come già notato in precedenza. La traduzione di Lazzarato sembra mostrare una più frequente disposizione a ricondurre il doppio sostantivo verso il solo maschile generico:

Mary made the long voyage to England under the care of an officer's wife, who was taking **her children** to leave them in a boarding-school. She was very much absorbed in **her own little boy and girl**, and was rather glad to hand the child over to the woman Mr. Archibald Craven sent to meet her, in London. (Burnett: 14)	Durante il lungo viaggio, Mary fu affidata alla moglie di un ufficiale che portava in patria **i suoi ragazzi** per sistemarli in collegio. La signora si occupò pochissimo di lei e fu ben felice di consegnarla, appena arrivata a Londra, alla governante di Misselthwaite, che il signor Craven aveva mandato ad accoglierla. (Lazzarato: 16)

Ancora più interessante, da un punto di vista di genere, è l'operazione compiuta dalla traduttrice sul seguente passaggio:

> Some were pictures of **children** – **little girls** in thick satin frocks which reached to their feet and stood out about them, and **boys** with puffed sleeves and lace collars and long hair, or with big ruffs around their necks. (Burnett: 69)

> Tra i ritratti ce n'erano molti **di bambini e di bambine**: **i primi** con maniche a sbuffo e collari ricamati, **le seconde** con vesti pesanti e rigide, lunghe sino ai piedi. (Lazzarato: 45)

In questo caso la coppia di sostantivi viene mantenuta, ma il loro ordine invertito: mentre nel testo di partenza la descrizione delle bambine precede quella dei bambini, nella traduzione italiana i bambini precedono le bambine. In questo modo, il femminile viene ricondotto a una posizione secondaria, inferiore e subordinata, resa ancora più evidente, a nostro avviso, dall'uso degli ordinali: "i primi", "le seconde".

Il mantenimento delle coppie presenti nel testo di partenza, che abbiamo riscontrato nella quasi totalità delle traduzioni, ci conduce a un'ulteriore riflessione. Una delle critiche mosse all'uso del raddoppiamento è infatti quella di appesantire inutilmente il testo, giustificando spesso così il suo mancato utilizzo. Il trattamento riservato in traduzione a questo fenomeno ci porta invece ad affermare che in realtà il raddoppiamento può rappresentare una soluzione praticabile per promuovere un uso non sessista della lingua e dare visibilità al femminile, educando, al contempo, le lettrici e i lettori più giovani al loro utilizzo. Se da una parte, come afferma giustamente Bollettieri Bosinelli (2005), "non basta cambiare la lingua per cambiare la società" e "una riforma linguistica a colpi di legge non sembra il rimedio più efficace" (57) per contrastare il sessismo della lingua, dall'altra la lingua cambia continuamente, lentamente e spesso impercettibilmente, sotto la pressione dell'uso. Diventa quindi importante offrire esempi concreti di un uso non discriminante della lingua, soprattutto alle lettrici e ai lettori più giovani. Come sottolinea Castro (2013c), facendo riferimento alla *Critical Discourse Analysis*,

> failing to consciously subscribe to one particular ideology implies unconsciously adhering to the dominant ideology – dominant both numerically and also because it supports the interests of the dominant class, which therefore forces it to disguise itself and operate at the unconscious level. This is why it is presented before the translator as being "normal", "natural" and unquestionable common sense, and thus achieves its aim of symbolic domination which turns unwary translators into naïve vehicles for conveying and legitimizing the dominant discourse. The situation is made even worse by the fact that ideology is more effective when it is not openly manifested as such. (39-40)

Il passaggio traduttivo può quindi svolgere un ruolo centrale nel processo di sensibilizzazione del lettore-trice rispetto all'uso linguistico, ma richiede, necessariamente, una consapevolezza da parte di chi traduce delle implicazioni ideologiche che il ricorso a determinate forme linguistiche comporta.

4.4.1 "Bambina" *vs* "ragazzo" e le altre asimmetrie nella rappresentazione

Se l'uso del maschile generico tende a cancellare il femminile e a riassorbirlo e assimilarlo in una forma maschile falsamente inclusiva, alcune scelte linguistiche, in particolare lessicali, possono creare un'asimmetria tra il maschile e il femminile all'interno del testo. Un fenomeno emerso dall'analisi delle traduzioni di *The Secret Garden* è proprio la diversa valorizzazione gerarchica dei termini utilizzati per riferirsi al maschile e al femminile nella traduzione dei sostantivi "child" / "children", "boy" e "girl" / "little girl", soprattutto per riferirsi a Mary e Colin. Va detto, ad attenuare la portata delle affermazioni in relazione alle scelte traduttive, che il testo di partenza contiene già un'asimmetria linguistica abbastanza marcata nell'identificare i due personaggi. Pur essendo coetanei, i due vengono indicati in maniera diversa: Mary tende a essere "little girl" (ad esempio, Burnett: 7, 8, 11, 24, 32, 45, 69, 71, 87, 143, 177, 220, 224, 259), mentre Colin è generalmente "boy" (ad esempio, Burnett: 156, 157, 160, 161, 176, 196, 212, 237, 274). Specularmente, nelle traduzioni italiane, Mary è una "bimba" (ad esempio, Restelli Fondelli: 30, 50, 85, 88, 181), "bimbetta" (ad esempio, Tenconi: 63; Lazzarato: 12, 23; Guidoni: 179), "bambinetta" (ad esempio, Bresciani: 79, 102; Lazzarato: 139; Guidoni: 11), raramente una "ragazza" (ad esempio, Guidoni: 159), mentre molto più spesso è una "ragazzina" (ad esempio, Guidoni: 8, 22, 155, 188, 206) e ancor più una "bambina", che sembra essere la forma più utilizzata. Al contrario, Colin oscilla generalmente tra "bambino", "ragazzino" e il più frequente "ragazzo". Naturalmente, un'analisi che dia conto delle effettive dimensioni di questo fenomeno avrebbe bisogno di un lavoro su *corpora* interrogati in modo semi-automatico, così da quantificare l'effettiva frequenza e ricorrenza delle diverse versioni, nonché la portata dell'asimmetria tra i personaggi. Un'analisi di questo tipo permetterebbe inoltre di disporre di dati quantitativi che mappino l'uso dei vari termini, anche in prospettiva diacronica. Nel nostro caso, ci interessa maggiormente un'analisi qualitativa che a partire da questo quadro generale consideri l'effetto complessivo sul lettore-trice. Da un mero punto di vista anagrafico, "bambino/a" precedono "ragazzo/a" nella crescita e nello sviluppo dell'individuo e segnano due fasi successive della vita del soggetto. Senza

volerci addentrare nella complessa definizione di infanzia o fanciullezza, nozioni che assumono confini diversi a seconda degli ambiti disciplinari (pedagogia, letteratura, sociologia, ecc.) e restando alla semplice definizione fornita dai dizionari, la differenza e lo scarto tra i due termini è innegabile. Il bambino è infatti "l'essere umano tra la nascita e l'inizio della fanciullezza"[25], definizione che si estende al femminile "bambina", mentre un ragazzo è una "persona di sesso maschile nell'età compresa tra la pubertà e l'età adulta"[26] e una ragazza, di conseguenza, una "persona di sesso femminile nell'età compresa tra la pubertà e l'età adulta"[27]. Una possibile difficoltà nel passaggio traduttivo nasce dal fatto che i termini inglesi "girl" e "boy", così come i corrispettivi francesi "fille" e "garçon", coprono un arco temporale della vita degli esseri umani più ampio rispetto ai termini italiani e quindi un'area semantica che in italiano viene generalmente suddivisa in "bambino/a" e "ragazzo/a". Confinando Mary quasi esclusivamente nella sfera della fanciullezza e dell'infanzia riferendosi a lei con termini che gravitano attorno al sostantivo "bambina", e preferendo invece, tendenzialmente, l'uso di "ragazzo" per Colin, i due personaggi vengono collocati su posizioni distinte e asimmetriche, in cui a occupare la posizione di inferiorità è Mary, e dunque il femminile. Tale scarto è particolarmente evidente quando i sostantivi sono vicini nel testo:

1) It was not until afterward that Mary realized that the thing had been funny as well as dreadful – that it was funny that they came to a **little girl** just because they guessed she was almost as bad as **Colin** himself. (Burnett: 220)	1a) Ripensando più tardi alla stranezza di quel fatto, Mary capì che tutte le persone grandi, spaventate per i capricci di Colin, erano ricorse **a lei, così piccina,** perché la credevano cattiva e capricciosa quanto **il signorino** stesso. (Bresciani: 94)
2) "So is **the girl**," said Mrs. Medlock. "She's begun to be downright pretty since she's filled out and lost her ugly little sour look. Her hair's grown thick and healthy looking and she's got a bright color. The glummest, ill-natured little thing she used to be and now her and **Master Colin** laugh together like a pair of crazy young ones. Perhaps they're growing fat on that." (Burnett: 327)	2a) - Anche la **bimba**; da quando è più grassa e colorita, e ha preso quell'aspetto così sano, è diventata persino carina. Prima era sempre seria e malinconica, ed ora lei e **il signorino** ridono spesso come matti. Dicono che il riso fa buon sangue… (Restelli Fondelli: 181)
3) "Well," said Dr. Craven, "so long as going without food agrees with them we need not disturb ourselves. **The boy** is a new creature." "So is **the girl**," said Mrs. Medlock. "She's begun to be downright pretty since she's filled out and lost her ugly little sour look." (Burnett: 327)	3a) "Bene" disse il dottor Craven. "Se lo stare senza mangiare gli fa questo effetto, non c'è da preoccuparsi. **Il ragazzo** sembra un'altra persona". "Anche **la bambina**," disse la signora Medlock "è diventata davvero carina da quando è

[25] https://dizionario.internazionale.it/parola/bambino.
[26] https://dizionario.internazionale.it/parola/ragazzo.
[27] https://dizionario.internazionale.it/parola/ragazza.

	ingrassata e ha perso quella sua aria arcigna." (van Straten: 294)
4) "I believe Susan Sowerby's right – I do that," said Mrs. Medlock. "I stopped in her cottage on my way to Thwaite yesterday and had a bit of talk with her. And she says to me, 'Well, Sarah Ann, she mayn't be a good **child**, an' she mayn't be a pretty one, but she's a **child**, an' **children** needs **children**.' We went to school together, Susan Sowerby and me." (Burnett: 244)	4a) - Penso che Susan Sowerby abbia ragione – disse la signora Medlock. – Mi sono fermata a fare due chiacchiere con lei, in paese, e mi ha detto: "Sarà **una bambina** piuttosto cattiva, e perfino brutta, ma è pur sempre una bambina, e i **ragazzi** stanno bene insieme". Io e Susan siamo state compagne di scuola, e credo che sia una donna di buonsenso. (Lazzarato: 127)

Nel primo esempio, la differenza tra Mary e Colin è amplificata dall'uso di "piccina" contrapposto a "signorino", che colloca Colin in una precisa posizione sociale di rilievo. Lo stesso contrasto si ritrova negli esempi 2 e 3 tratti dallo stesso passaggio, in cui la signora Medlock sta descrivendo al dottor Craven gli effetti benefici dell'amicizia tra Colin e Mary. Nel primo caso, "bimba" si contrappone a "signorino", sebbene vada riconosciuto che nel testo di partenza Colin viene identificato come "Master Colin", mentre nel secondo la distanza tra "boy" e "girl", assente nel testo di partenza, viene accentuata dalla scelta rispettivamente di "ragazzo" e "bambina".

Nell'ultimo esempio, l'asimmetria in atto si rivela attraverso la scelta di tradurre "child" con "bambina" quando è riferito a Mary, mentre "children" diventa "ragazzi" nel momento in cui il termine indica sia Mary sia Colin, operando quella che ci sembra una valorizzazione del maschile rispetto al femminile. Questa asimmetria viene inoltre rafforzata dalla riformulazione di "she mayn't be a good child, an' she mayn't be a pretty one, but she's a child". La frase si trasforma da negativa ad affermativa nella traduzione, un passaggio che rende più evidenti le caratteristiche "negative" che contraddistinguono Mary: la negazione degli aggettivi positivi "good" e "pretty" diventa affermazione di quelli negativi e antinomici "cattiva" e "brutta" ("una bambina piuttosto cattiva, e perfino brutta").

A riequilibrare questo quadro non troppo confortante, va sottolineato come in alcuni casi le scelte vadano in una direzione di maggiore equilibrio, anche in versioni temporalmente distanti tra loro:

BURNETT	BRESCIANI	TENCONI	RESTELLI FONDELLI	LAZZARATO	VAN STRATEN	GUIDONI
And they [Mary and Colin] laughed so that in the end they were making as much noise as if they had been two ordinary healthy natural ten-year-old **creatures** – instead of a hard, little, unloving **girl** and a sickly **boy** who believed that he was going to die. (185)	Risero e fecero tanto chiasso, quanto ne avrebbero fatto due semplici **ragazzi** di dieci anni pieni di salute, invece che una **bambinetta** dispettosa e dura, quale pareva Mary, ed un **ragazzo** che credeva di dover presto morire. (79)	OMISSIONE	[…] poi cominciarono anche a ridere di niente, proprio come fanno i tutti i **bambini** di questo mondo, e risero e fecero tanto baccano che nessuno avrebbe riconosciuto in Mary la **bambina** dura e scontrosa che era a volte, e in Colin il **bambino** ammalato che credeva di dover morire presto. (108)	Cominciarono a ridere e a scherzare, come fanno i **giovani** quando sono in piacevole compagnia, e a furia di ridere, con tanta spontaneità, sembrano finalmente **due ragazzi** qualunque, mentre Mary dimenticava il suo cattivo carattere e Colin la malattia e la morte in agguato. (102-103)	E tutti e due comincia-rono a ridere di niente come fanno i **bambini** quando si divertono fra loro. Risero così tanto che alla fine facevano un baccano come fossero due normali **creature** piene di salute della loro età… invece che una **ragazzina** dura e poco amata e un **ragazzo** malato che pensava di morire presto. (160)	Ed entrambi si misero a ridere di niente, come spesso capita ai **bambini** quando sono felici di stare insieme. Risero così forte e, alla fine, fecero tanto rumore quanto ne avrebbero fatto due normali **bambinetti** di due anni, in piena salute, invece che una **ragazzina** dura e insensibile e un **ragazzino** malaticcio convinto di morire di lì a poco. (174-175)

In questo caso, infatti, sebbene le versioni di Bresciani e van Straten riproducano una certa asimmetria nella rappresentazione ("bambinetta" *vs* "ragazzo" per Bresciani e "ragazzina" *vs* "ragazzo" per van Straten), nelle altre traduzioni i generi vengono posti su un livello paritario: Mary e Colin sono "bambina" e "bambino" per Restelli Fondelli e "ragazzina" e "ragazzino" per Guidoni. Interessante, da un punto di vista di genere, è anche la scelta del maschile generico "ragazzi" di Lazzarato che elimina ogni distinzione tra i due, ma nel processo riduce anche la visibilità del femminile, cancellando la presenza esplicita di Mary.

Nel confronto tra le diverse versioni, alcune differenze rivelano spesso tutta la loro portata in termini di rappresentazione e rapporti di genere e impongono una riflessione:

Us'd be just **two children** watchin' a garden grow, an' he'd be another. **Two lads an' a little lass** just lookin' on at the springtime. I warrant it'd be better than doctor's stuff. (Burnett: 204)	Noi siamo **due bambini** che ci divertiamo a veder nascere e crescere le piante di un giardino, ed egli sarebbe come noi. **Due ragazzi e una bambina** che si godono la primavera: credo che sarebbe una cura migliore di quella dei dottori! (Bresciani: 87)	Saremmo solo **due ragazzi** che si prendono cura di un giardino che rinasce, e lui pure. Saremmo **due ragazzi e una ragazza** che stanno a guardare la primavera. (Guidoni: 192)

In questo caso, la differenza tra le due versioni è particolarmente evidente e mostra come nel passaggio traduttivo Guidoni intervenga sul testo per "riequilibrare" il rapporto tra i generi, sebbene non sappiamo fino a che punto si possa parlare di una scelta apertamente militante. L'uso di "ragazza" per "little lass" pone infatti Mary sullo stesso piano di Dickon e Colin, eliminando il divario e lo scarto tra il maschile e il femminile. La versione di Bresciani riproduce invece la distanza tra "lads" e "little lass" ("due ragazzi e una bambina"). La scelta di Guidoni si inserisce in effetti all'interno di una più ampia strategia di resa e la traduzione si connota in generale per un uso "libero" dei vari termini, che non identificano Mary e Colin in un modo preferenziale, ma mescolano e alternano "bambina", "bambinetta", "ragazzina", "ragazza" da una parte, e "bambino", "fanciullo", "ragazzino", "ragazzo" dall'altra. La traduttrice arriva persino a rovesciare l'asimmetria tra i vari termini:

> And now that an angry unsympathetic **little girl** insisted obstinately that he was not as ill as he thought he was **he** actually felt as if she might be speaking the truth. (Burnett: 224)
>
> E adesso che quella **ragazzina** furibonda e spietata ripeteva ostinatamente che non era tanto malato quanto pensava, il **bambino** sentì che diceva la verità. (Guidoni: 209)

La strategia di Guidoni ci sembra particolarmente interessante e indica una via percorribile per intervenire sulla rappresentazione e sui rapporti di genere all'interno di un testo senza manipolarlo in modo troppo invasivo. Non ingabbiando Mary e Colin all'interno di specifiche fasce anagrafiche di appartenenza e mescolando invece le carte, la traduzione lascia infatti maggiore libertà alla lettrice e al lettore e non fissa il personaggio in un'immagine stabile e predeterminata.

Se finora abbiamo considerato le scelte lessicali che instaurano un rapporto asimmetrico tra Mary e Colin, e quindi tra i generi, lo stesso risultato può essere ottenuto

attraverso gli interventi e le manipolazioni sul testo di partenza, come mostrano gli esempi tratti dalla traduzione di Restelli Fondelli. Le riformulazioni e le omissioni cancellano infatti Mary, la sua presenza e il suo punto di vista dal testo:

1) Colin's tantrum had passed and he was weak and worn out with crying and this perhaps made him feel gentle. He put out his hand a little toward Mary, and I am glad to say that, **her own tantrum having passed, she was softened too and met him half-way with her hand,** so that it was a sort of making up. (Burnett: 225)	1a) La crisi era passata. Colin, ora, si sentiva debole e stanco, e forse anche più buono. **La sua mano si sporse verso quella di Mary** e così fu fatta la pace. (Restelli Fondelli: 129)
2) And this was not half of the Magic. The fact that he had really once stood on his feet had set Colin thinking tremendously and **when Mary told him of the spell she had worked** he was excited and approved of it greatly. He talked of it constantly. (Burnett: 297)	2a) E questa non era che metà della magia: Colin, infatti, riteneva di essere stato l'oggetto di un benefico incantesimo, perché subito il primo giorno aveva potuto alzarsi. (Restelli Fondelli: 167)
3) It was the first time Mary had heard of them, either, but even at this stage she had begun to realize that, queer as he was, **Colin had read about a great many singular things** and was somehow a very convincing sort of boy. (298-299)	3a) Anche Mary era rimasta di stucco alla rivelazione di Colin, e si rese conto che il cuginetto **aveva letto assai più libri di lei** e sapeva anche parlare molto bene. (167-168)

Nei primi due esempi, le omissioni interessano la presenza di Mary all'interno della frase e lasciano Colin come unico protagonista dell'azione, togliendo visibilità e un ruolo attivo a Mary, soprattutto nel secondo caso. Nel terzo esempio, non solo la riformulazione sposta l'attenzione su Colin e sulle sue capacità e abilità, ma viene anche inserito un paragone non presente nel testo di partenza che valorizza Colin rispetto a Mary. Il bambino avrebbe infatti letto "assai più libri" della cugina, circostanza che lo colloca in una posizione preminente rispetto a Mary e instaura un rapporto asimmetrico tra i due, in cui Colin si trova in una posizione dominante.

Gli interventi testuali considerati mostrano come anche una scelta lessicale apparentemente banale quale la traduzione di "child" o "little girl" possa avere conseguenze significative in termini di rappresentazione dei personaggi. Allo stesso modo, omissioni, riformulazioni e interventi a livello sintattico possono influire sulla visibilità dei personaggi, come ci apprestiamo a illustrare.

4.4.2 Gli interventi a livello sintattico e la visibilità dei personaggi

Un ultimo punto su cui ci vorremmo soffermare nell'ambito di questa riflessione a livello linguistico e testuale è rappresentato da quegli interventi operati a livello sintattico che

influiscono sulla rappresentazione dei personaggi, in particolare sulla loro visibilità e sul loro ruolo attivo all'interno del testo.

Gli esempi che seguono mostrano infatti una serie di manipolazioni della struttura sintattica che incidono sulle modalità con cui la presenza dei personaggi si configura nel corso della narrazione, rendendoli più o meno attivi:

1) Almost the next moment a wonderful thing happened. **She heard** a soft little rushing flight through the air – and it was the bird with the red breast flying to them, and he actually alighted on the big clod of earth quite near to the gardener's foot. (Burnett: 48)	1a) Un momento dopo, accadde il miracolo. **Si udì** un rapido frullare di ali, ed ecco l'uccellino col petto rosso che volava verso di loro e andava a posarsi su una zolla, tra i piedi del giardiniere. (Lazzarato: 34)
2) Very soon **she heard** the soft rustling flight of wings again and she knew at once that the robin had come again. (Burnett: 80)	2a) **Si sentì** un rapido frullo d'ali e il pettirosso apparve, vivacissimo e allegro. (Lazzarato: 50)
3) **It was the best thing she could have said**. (Burnett: 185)	3a) **Funzionò**. (Lazzarato: 102)
4) And she was so un-hysterical and natural and childish that **she brought him to his senses** and he began to laugh […]. (Burnett: 238)	4a) E lo disse in modo così tranquillo e naturale e infantile **che lui capì** perché lo diceva e cominciò a ridere di sé stesso. (van Straten: 209)
5) **She was describing it** with great joy and Colin was listening and drawing in long breaths of air when the nurse entered. (Burnett: 248)	5a) **La descrizione di Mary** era fatta con gioia, e Colin ascoltava respirando profondamente l'aria fresca quando entrò la bambinaia. (van Straten: 219)
6) "Well, there's one thing pretty sure," said Mrs. Medlock. "If he does live and that Indian child stays here I'll warrant **she teaches him that** the whole orange does not belong to him, as Susan Sowerby says. And he'll be likely to find out that the size of his own quarter." (Burnett: 261)	6a) "Be', una cosa è certa," disse la signora Medlock "se vivrà e la ragazzina indiana rimarrà qui, ti assicuro **che imparerà [Colin]** che non tutta l'arancia gli appartiene, come dice Susan Sowerby. E lui riuscirà a capire qual è la sua parte". (van Straten: 232)
7) So she sat and looked at him curiously for a few minutes after Dr. Craven had gone. She wanted to make him ask her why she was doing it **and of course she did**. (Burnett: 293)	7a) Così, dopo che il dottor Craven se ne fu andato, si mise a guardare Colin con curiosità per qualche minuto nella speranza che lui la notasse e gliene chiedesse il perché. **Cosa che Colin fece**. (van Straten: 262)

Nei primi tre esempi, il cambio di struttura sintattica e il ricorso alla costruzione impersonale ("si udì", "si sentì", "funzionò") non solo elimina la presenza di Mary dal testo e la rende meno visibile, ma le sottrae anche la funzione di soggetto grammaticale, quindi di agente, rendendola meno "attiva" all'interno del testo. Tale meccanismo è particolarmente evidente proprio nel terzo esempio, in cui viene semplicemente esplicitato il risultato dell'azione di Mary. La bambina ha infatti appena esortato Colin a non parlare di morte, ma di vita e di Dickon, con un immediato effetto benefico sul

cugino. Negli esempi rimanenti, si assiste a una perdita del ruolo attivo di Mary che si realizza attraverso strategie diverse. Nell'esempio 4, la manipolazione del testo fa sì che Mary non abbia più un ruolo attivo nel processo di comprensione da parte di Colin: non è Mary a riportarlo alla ragione, ma Colin a capire, come dimostrato dal fatto che è divenuto il soggetto della frase. Un procedimento analogo si ritrova anche nell'esempio 6, in cui non è Mary ad insegnare a Colin, ma il cugino ad imparare. Nel quinto esempio, è invece il ricorso alla nominalizzazione a togliere a Mary un ruolo attivo e capacità di agire, mentre nell'ultimo caso la riformulazione la "passivizza". Nel testo di partenza, Mary è decisamente più attiva e porta Colin a fare ciò che lei desidera, mentre tutto ci viene raccontato dal punto di vista della bambina. Nella versione italiana, Mary è invece un soggetto più passivo, come suggerisce l'uso di "nella speranza che", espressione che colloca Mary in una posizione di attesa e subordinata rispetto alla decisione e all'azione di qualcun altro, nello specifico Colin. La passivizzazione di Mary si completa nell'ultima frase: mentre nel testo di partenza Mary riesce nel suo intento, nel testo di arrivo è Colin a decidere e ad agire ("Cosa che Colin fece").

Se questo primo gruppo di esempi si è concentrato su Mary, mostrando come gli interventi che interessano il suo personaggio portino a una valorizzazione, più o meno diretta, di Colin, alcune manipolazioni a cui è sottoposto il testo di partenza si focalizzano apertamente sul bambino:

1) **A very strong boy I know** will push my carriage. (Burnett: 242)	1a) **E conosco un ragazzo molto forte che** spingerà la carrozzina. (van Straten: 213)
2) Mary stood near the door with her candle in her hand, holding her breath. Then she crept across the room, and as she drew nearer **the light attracted the boy's attention** and he turned his head on his pillow and stared at her, his gray eyes opening so wide that they seemed immense. (Burnett: 156-157)	2a) Mary restò immobile accanto alla porta, trattenendo il fiato, poi avanzò silenziosamente sino al centro della stanza. **Il ragazzo vide la luce della candela**, alzò la testa e la guardò sorpreso, con i grandi occhi grigi spalancati. (Lazzarato: 87)
3**) His whole face** brightened and a little color came into it. (Burnett: 230)	3a) **Il ragazzo** si illuminò e sembrò un po' meno pallido. (Lazzarato: 121)
4) **There were scarlet spots on his cheeks** and **he looked amazing**, but he showed no signs of falling. (Burnett: 284)	5a) **Il ragazzo aveva le guance arrossate** e **il vederlo finalmente ritto era impressionante**, ma lui non dava segni di cedimento. (Guidoni: 263)
5) **He did not give in**. (Burnett: 286)	5a) Il ragazzo, però, **resisteva**. (Lazzarato: 143)

Nel primo esempio, nella traduzione italiana, Colin diventa il soggetto della frase principale, mentre nel testo di partenza l'informazione relativa al fatto che Colin conosca il ragazzo che deve spingerlo in carrozzina attraverso il giardino è inserita nella subordinata relativa "I know". Il cambio di proposizione e di soggetto pone maggiore enfasi su Colin, rendendolo più visibile e attivo. Negli esempi 2 e 3, il testo di partenza viene modificato e l'attenzione si sposta su Colin come soggetto. In particolare, nell'esempio 2 il bambino diventa il soggetto della frase – non è più la luce della candela ad attrarre la sua attenzione, ma è lui a vedere la candela – mentre nel terzo esempio non è semplicemente il suo viso ad illuminarsi ma tutto il bambino, con un passaggio da parte a tutto che rafforza la sua presenza nel testo. Anche nel quarto esempio Colin diventa il soggetto della frase, una posizione che si accompagna a un'esplicitazione ("il vederlo finalmente ritto era impressionante" per "he looked amazing"), che valorizza il bambino, mettendo in primo piano l'effetto prodotto su chi lo guarda. Nell'ultimo esempio, è il passaggio dalla forma negativa a quella affermativa a sottolineare le qualità positive di Colin: con un meccanismo già visto, invece di dire che il bambino non si arrende, si preferisce precisare che resiste. Le associazioni che i due verbi producono nel lettore-trice sono infatti opposte: se "arrendersi" evoca lo spettro della sconfitta e del fallimento e una possibile debolezza, "resistere" si muove nella direzione contraria e denota forza e capacità di opporsi.

Questa panoramica sugli aspetti linguistici, che ha toccato l'uso o non uso del maschile generico per poi soffermarsi sulle scelte lessicali e sulle loro conseguenze in termini di asimmetrie nella rappresentazione, per concludersi con una riflessione sulla mancata visibilità che scaturisce da alcuni interventi a livello sintattico, mostra come le scelte operate da chi traduce non siano neutre e prive di conseguenze da un punto di vista di genere. La traduzione è infatti uno spazio in cui si negoziano rapporti di potere ed è un'attività investita da una forte componente ideologica, come sottolineato a più riprese dalle teoriche della traduzione femminista. Alla luce di quanto osservato nell'analisi delle traduzioni, ci sembra di poter affermare che una reale consapevolezza delle implicazioni di genere delle scelte e delle strategie adottate a livello linguistico manchi ancora in larga parte. C'è quindi bisogno non solo di una maggiore consapevolezza, ma anche di una accresciuta sensibilità nei confronti di tali aspetti. Soluzioni più attente convivono infatti con spinte contrarie, talvolta anche all'interno della stessa traduzione. Gli spunti positivi emersi dal lavoro condotto sui testi lasciano però intravedere spazi concreti in cui si può agire attivamente, come dimostrano, ad esempio, il generale mantenimento delle coppie

di sostantivi maschile e femminile in traduzione, o le strategie adottate da Guidoni nella sua traduzione del romanzo di Burnett per sovvertire una certa asimmetria nella rappresentazione dei personaggi presente anche nel testo di partenza. L'altro spazio importante su cui si può scommettere in un'ottica di genere è rappresentato dal paratesto e proprio alle potenzialità del paratesto anche come luogo di mediazione è dedicata l'ultima parte delle nostre riflessioni.

4.5 Il paratesto: uno spazio su cui investire?

La visibilità reclamata dalle traduttrici femministe trova negli spazi paratestuali, e in particolare peritestuali, la sua espressione più significativa. Prefazioni, introduzioni e note sono lo strumento attraverso cui la traduttrice femminista inscrive nel modo più visibile la propria presenza nel testo e riflette sulla propria attività traduttiva. Il paratesto può inoltre farsi portatore di istanze "educative" e "didattiche", diventando il luogo in cui evidenziare problemi di natura linguistica, mediare o sottolineare aspetti culturali, ideologici, storici, sociologici e riferimenti intertestuali, nonché offrire una lettura femminista tanto del testo di partenza quanto del testo di arrivo (von Flotow 1991; Delisle 1993, cfr. Capitolo 2 § 2.1.3). Del resto, come nota Elefante, gli spazi paratestuali sono fondamentali nel passaggio traduttivo, "perché nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie, che al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera" (2012b: 11). Inoltre, prosegue la studiosa, "il ruolo assunto da chi traduce rispetto agli spazi paratestuali chiama […] in causa un nodo fondamentale delle teorie traduttologiche, vale a dire la coppia antinomica visibilità/invisibilità del traduttore" (Elefante 2012b: 13). La visibilità testuale e paratestuale rivendicata dalle traduttrici femministe nella loro visione della traduzione come presa di parola e atto politico può fornire un contributo significativo quando ci si interroga sulle forme in cui può concretizzarsi un approccio di genere alla pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia. Il peritesto, tanto editoriale quanto a opera di chi traduce, può infatti essere uno spazio su cui investire e scommettere, non solo come strumento per promuovere una rappresentazione paritaria tra i generi, ma anche come luogo in cui riflettere sugli aspetti rilevanti da un punto di vista di genere sia del testo di partenza che della sua traduzione, sensibilizzando le lettrici e i lettori più giovani, nonché l'adulto-mediatore:

> le paratexte […] représente le lieu où les acteurs de la littérature de jeunesse (écrivains, traducteurs, éditeurs, mais aussi critiques, enseignants, bibliothécaires etc.) tentent d'influencer et de canaliser dans une certaine direction la lecture d'un certain texte. En même temps, il incarne l'un des lieux (et/ou espaces) qui traduisent le mieux les antagonismes parmi

> les instances différentes de cette production (notamment littéraire, éducative, commerciale), ainsi que la coexistence, parfois conflictuelle, de plusieurs destinataires, officiels et officieux, enfants et adultes, qui est l'un de ses traits typiques. (Pederzoli 2012: 79-80)

La compresenza di un destinatario ufficiale e di uno "ufficioso" è ancora più evidente nel caso dei classici, che si rivolgono potenzialmente a un doppio destinatario adulto-bambino. Inoltre, se come nota Pederzoli (2011a: 554), la legittimità del paratesto, e in particolare del peritesto "esplicativo"[28], all'interno della letteratura per l'infanzia tradotta rimane una questione irrisolta, i classici costituiscono lo spazio ideale in cui sperimentare le potenzialità del paratesto come strumento di mediazione, avendo l'accortezza di non scadere nel didatticismo, rischio che sembra sempre in agguato, come dimostra la traduzione di *Poil de Carotte* realizzata da Gina Marzetti Noventa (cfr. § 4.1; 4.2). La presenza del paratesto sembra essere infatti maggiormente accettata all'interno dei classici per l'infanzia proprio in ragione del loro *status*:

> the presence of peritextual elements is certainly a prerogative of some children's classics and generally constitutes a major difference between these and other children's books. The presence of these elements depends on the literary value of the "classics", on their complexity, and obviously on their potential to address a readership of both adults and children. As a result, publishers often feel the need to provide children with explanations, to filter the books' complexity, by adding notes or prefaces, for instance. (Pederzoli 2011b: 164)

L'analisi delle traduzioni rivela in effetti una presenza importante degli apparati paratestuali, con un'abbondanza di prefazioni, introduzioni e postfazioni, che generalmente presentano l'autore e l'opera, fornendo talvolta anche indicazioni critico-letterarie sullo stile e la scrittura dell'autrice o dell'autore. Vale la pena sottolineare fin da ora come alcuni di questi scritti siano espressione della voce di chi traduce, che diventa così pienamente visibile agli occhi del lettore-trice più giovane. Prima di analizzare nel dettaglio questo peritesto "esplicativo", vorremmo soffermarci brevemente sul peritesto editoriale per evidenziare alcune delle possibili implicazioni che può avere in chiave di genere.

4.5.1 Il peritesto editoriale

Il peritesto editoriale rappresenta lo spazio in cui l'editore può intervenire concretamente, collocando un'opera in un dato contesto e mettendo in campo una serie di strategie finalizzate a favorirne la ricezione. In effetti, le scelte compiute dall'editore all'interno di

[28] Con peritesto "esplicativo" intendiamo identificare quegli spazi peritestuali la cui funzione può essere ricondotta alla presentazione del testo e/o aggiunta di spiegazioni e informazioni: pre-postfazioni, introduzioni, note, note a piè di pagina, glossari, ecc.

una specifica linea editoriale rappresentano al tempo stesso una sorta di guida per i lettori-trici (cfr. Elefante 2012b: 60). Tra gli strumenti con cui l'editore orienta la ricezione di un testo ci sono sicuramente la collana e la quarta di copertina. Abbiamo già avuto modo di considerare l'importanza rivestita dalla collana per la collocazione editoriale dei classici e per le traduzioni analizzate (cfr. Capitolo 3 § 3.2.8; § 4.1), sottolineando come la collana di pubblicazione ratifichi, e al tempo stesso rafforzi, lo *status* di classico. La nostra attenzione si concentrerà quindi ora sulle quarte di copertina delle traduzioni analizzate, soffermandoci su alcune scelte e su alcuni aspetti che ci sembrano particolarmente rilevanti, soprattutto in termini di rappresentazione di genere.

Prima di procedere con l'analisi, ci sembra opportuno ribadire ancora una volta la storicità delle scelte compiute a livello editoriale e come queste siano necessariamente legate al contesto storico, culturale e sociale in cui hanno avuto origine. Come nota efficacemente Watts nella sua analisi dell'evoluzione del paratesto come forma di traduzione culturale, "each edition of a work and, by extension, each paratext addresses a culturally-specific moment and a culturally-specific readership, thereby projecting a singular version of the text through the lens of the chronotope (time/place) of its publication" (Watts 2000: 31). Partendo da questa consapevolezza è comunque interessante notare come nel testo delle quarte di copertina o nei risvolti vengano sottolineati alcuni aspetti piuttosto che altri. Dal momento che la quarta di copertina rappresenta un testo che "fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà" (Elefante 2012b: 143), l'analisi di tale spazio è particolarmente rilevante in traduzione, poiché può rivelare le trasformazioni, talvolta persino radicali, a cui i testi possono essere sottoposti nel passaggio traduttivo (Elefante e Pederzoli 2015: 74). Anche per le quarte di copertina vale quanto già osservato in merito al destinatario del peritesto della letteratura per l'infanzia, che si rivolge contemporaneamente al bambino/a e all'adulto:

> Il caso del peritesto nella letteratura destinata ai giovani lettori, siano essi bambini, preadolescenti o adolescenti, è particolarmente interessante per varie ragioni. Ovviamente l'aspetto commerciale permane ed è centrale; la differenza sta tuttavia nel fatto che nel caso della letteratura destinata a un pubblico giovanile, l'acquirente è solitamente l'adulto che rimane centrale anche quando è l'adolescente a fare in autonomia le proprie scelte di lettura. Per questo il peritesto si rivolge solitamente, in maniera implicita, a due tipi di lettori: gli adulti che hanno bisogno di essere "rassicurati" sull'originalità e sul valore del prodotto, e i giovani che desiderano essere invogliati alla lettura attraverso un atteggiamento vicino e confidenziale. (Elefante e Pederzoli 2015: 73)

Per quanto attiene al nostro *corpus* di analisi, nei casi in cui le traduzioni presentavano effettivamente dei testi nelle quarte di copertina o nei risvolti[29], abbiamo riscontrato una tendenza a concentrarsi prevalentemente sulla trama del romanzo nelle quarte di copertina, mentre il testo dei risvolti presentava anche maggiori informazioni sull'autore-trice. Nello specifico, le due traduzioni di Gina Marzetti Noventa (*La piccola Fadette* e *Pel di Carota*), pubblicate entrambe dalla casa editrice Janus, riportano sul risvolto di sinistra un estratto della "Presentazione" a cura della traduttrice, nel primo caso, e della "Prefazione", nel secondo, che precedono il testo. In questi due casi, alla trama si accompagnano informazioni sull'autore-trice e viene sottolineato il legame tra il romanzo, le vicende narrate, l'ambientazione e la vita di George Sand e Jules Renard, rispettivamente:

> "La piccola Fadette" occupa un posto rilevante tra le opere di George Sand. È una storia ambientata nei tempi della rivoluzione e del primo impero francese. Lo stile è spontaneo, vivo e risente dell'arguzia e della semplicità della parlata campagnola.
> In Fadette, protagonista principale, la Sand ravvisa un po' se stessa, la sua adolescenza dagli impulsi ribelli, dagli improvvisi entusiasmi, dalla volontà tenace che, al calore d'un affetto profondo, riesce a trasformare una ragazzetta, sempre pronta al motteggio e agli insulti, e perciò disprezzata da tutti, in una giovane a modo, graziosa e saggia.
> C'è nell'attraente romanzo la rustica poesia della gente di campagna con l'acuta saggezza del contadino e i pettegolezzi della vita paesana. Ma soprattutto rifulge di gran luce l'amore semplice e potente di due giovani: una luce sempre nuova per chi ama davvero, per chi saprà amare così anche tra mill'anni. (Marzetti Noventa Fadette: n.p.)

> Nell'opera "Pel di Carota" Jules Renard narra la sua dolorosa infanzia attraverso brevi note e rapide scene, affioranti dalla memoria dell'Autore, incompreso e duramente trattato dalla madre.
> In questo libro affascinante c'è di tutto: stupende visioni, fantasticherie, tenerezze represse, orgoglio, sofferenze, cattiveria, pietà.
> Pel di Carota è un essere realmente esistito, un ragazzo assetato d'affetto, con tutti gli slanci di un'anima sensibilissima, coi difetti di una creatura cresciuta in un ambiente saturo di ipocrisia e di ingiustizie.
> "È un libro tutto calcato dal vero e grondante di verità", come l'Autore scrive al padre e alla sorella. Triste e grande opera di un'amarezza senza luce e senza speranza. (Marzetti Noventa Carota: 9)

Anche la quarta di copertina della traduzione di Campo riporta un estratto della postfazione della traduttrice, in cui il protagonista viene presentato ai lettori e alle lettrici nei suoi tratti più anticonvenzionali, seguito da una nota bio-bibliografica su Rossana Campo. Tale scelta è sicuramente legata alla specifica collocazione editoriale della traduzione di Campo, pubblicata all'interno di una collana quale l'"Universale economica. I classici" di Feltrinelli che si rivolge a un potenziale doppio destinatario. La

[29] In alcuni casi, per i testi più vecchi, le copie disponibili in biblioteca presentavano delle nuove rilegature e non è stato di conseguenza possibile consultare le copertine originali.

struttura della quarta di copertina segue quindi forme più convenzionali e consuete nella letteratura per adulti.

Passando ora a una dimensione più strettamente di genere, un confronto tra il testo delle quarte di copertina delle traduzioni di Lazzarato, van Straten e Guidoni di *The Secret Garden* si rivela particolarmente interessante:

Scritto dalla stessa autrice di *Il piccolo Lord Fauntleroy* anche questo romanzo descrive quell'Inghilterra del secolo scorso così convenzionale in superficie, ma in realtà così ricca di fascino. Ancora una volta si tratta di **bambini abbandonati**, costretti a contare solo sulle proprie forze. E ancora una volta lo sfondo è costituito dalla verde isola, di cui questa volta è messa in risalto però la natura: i campi, i boschi, le brughiere, e soprattutto, simbolo intorno al quale ruota un po' tutta la vicenda, il misterioso giardino nel quale **i piccoli protagonisti** scoprono un universo segreto e fiabesco. (Lazzarato: quarta di copertina)	**Mary è una ragazzina solitaria, cresciuta dalla bambinaia e dalla servitù**. Quando rimane orfana a causa di un'epidemia di colera, si deve trasferire nel castello dello zio. **Nuovi amici e una sorpresa la attendono sulla soglia di un segretissimo giardino**. (van Straten: quarta di copertina)	Il mistero della natura si svela a chi lo sa osservare. Quando arriva a Misselthwaite Manor, la tetra casa dello zio, Mary è **una bambina scorbutica, insensibile e solitaria**. Il posto non le piace e ancora meno le persone che ci vivono. Ma presto scoprirà che lì esiste un giardino abbandonato in cui la natura regna indisturbata. **Con l'aiuto del suo amico Colin**, Mary ne farà un posto magico e segreto, estirpando le erbacce e le paure, coltivando le piante e i sogni. (Guidoni: quarta di copertina)

La quarta della traduzione di Lazzarato pubblicata da Mondadori nel 1989 riprende, in parte, l'introduzione di Masolino d'Amico e dopo il richiamo all'altro celebre romanzo dell'autrice ("Scritto dalla stessa autrice di *Il piccolo Lord Fauntleroy*") passa a illustrare la trama, continuando a tessere una serie di rimandi con il testo appena citato ("anche questo romanzo", "ancora una volta", "e ancora una volta"). L'aspetto più interessante è tuttavia il ricorso alla forma maschile plurale per riferirsi ai protagonisti ("bambini abbandonati", "i piccoli protagonisti"), senza che vengano specificati i nomi di Mary e Colin. Di segno decisamente opposto è la quarta della traduzione di van Straten, consultata nell'edizione "Classici tascabili" di Giunti edita nel 2011. In questo caso, Mary è la protagonista assoluta del testo, una scelta abbastanza significativa in un'ottica di genere, anche perché ci viene presentata in modo positivo rispetto ad altre occasioni[30]: "Mary è una ragazzina solitaria, cresciuta dalla bambinaia e dalla servitù". La scelta di

[30] Si veda, ad esempio, il testo dell'introduzione di Masolino d'Amico alla traduzione di Lazzarato analizzato nel paragrafo successivo (§ 4.5.2).

rendere Mary la sola protagonista della quarta di copertina potrebbe essere letta come un tentativo da parte dell'editore di intercettare e conquistare il pubblico di lettrici. Il romanzo di Burnett si inserisce infatti nella tradizione della *literature for girls*, la letteratura per ragazze, e una presentazione interamente al femminile come quella che accompagna la traduzione di van Straten potrebbe rafforzare una lettura del romanzo in questa direzione. Il testo della quarta di copertina, molto breve, cerca inoltre di catturare l'attenzione del lettore-trice, stimolandone la curiosità ("Nuovi amici e una sorpresa la attendono sulla soglia di un segretissimo giardino"). La ricerca di un coinvolgimento diretto del destinatario si completa con la domanda posta in basso a sinistra: "Ti piacciono: le storie misteriose, i colpi di scena, il fruscio delle foglie? Allora…questo libro è per te!". Anche la quarta della traduzione di Guidoni, pubblicata da Mondadori, sfrutta queste strategie e gioca sul mistero e sulla curiosità suscitati nelle lettrici e nei lettori. In questo caso, il testo sembra tuttavia meno squilibrato verso Mary, che ci viene descritta anche nelle sue caratteristiche negative ("una bambina scorbutica, insensibile e solitaria"), mentre Colin trova spazio nel racconto della trama[31]. La visibilità che i personaggi hanno all'interno di questi testi varia dunque in modo considerevole ed è di certo in grado di influenzare l'interesse iniziale e sollecitare all'acquisto del romanzo. Leggendo la quarta della traduzione di van Straten si potrebbe infatti pensare che Mary sia l'unica protagonista della storia, mentre abbiamo visto come la sua presenza e il suo ruolo nell'ultima parte del romanzo siano in realtà particolarmente problematici.

Un altro elemento interessante in un'ottica di genere è un confronto tra i testi delle quarte di copertina delle traduzioni di *Poil de Carotte* e *La petite Fadette* realizzate rispettivamente da Frediano Sessi e Vittoria Ronchey e pubblicate all'interno della collana "Gemini" di Giunti. In entrambi i casi, la quarta riporta un passaggio tratto dal romanzo. Una riflessione, puramente speculativa, sulle motivazioni all'origine della scelta ci porta a ipotizzare che gli estratti siano stati selezionati nell'intento di attrarre un destinatario specifico e differenziato in base al genere:

a) Al minimo rumore, il verme rientra nella sua tana. Non lo si prende se non quando si allontana troppo dal suo buco. Bisogna afferrarlo rapidamente e stringerlo un po', perché non scivoli via. Se è rientrato anche solo per metà,	b) I due matrimoni ebbero luogo lo stesso giorno e alla medesima messa. Siccome i mezzi non mancavano, furono fatte nozze così ricche che il signor Caillaud, il quale non aveva mai perso l'atteggiamento contegnoso, il terzo giorno diede

[31] In calce alla trama è riportata una breve presentazione dell'autrice: "Frances Hodgson Burnett (1849-1924) Scrittrice di origine inglese, si affermò dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti dove divenne famosa con *Il piccolo Lord*" (Guidoni: quarta di copertina).

lascialo; lo romperesti. E un verme tagliato in due non vale niente. Non si pescano bei pesci se non con dei vermi interi, vivi e che si agitano sul fondo dell'acqua. Il pesce immagina che il verme scappi, gli corre appresso e lo divora in tutta fiducia. (Sessi: quarta di copertina)	l'impressione di essere un po' brillò. Nulla turbò la gioia di Landry e di tutta la famiglia e si potrebbe dire anche di tutto il villaggio. (Ronchey: quarta di copertina)

Nel caso del romanzo di Renard, per quanto il passaggio possa essere considerato in qualche modo esemplificativo dell'esistenza umana, ci sembra tuttavia più adatto ad attrarre un pubblico maschile attraverso il riferimento ai vermi e alla pesca. Nel secondo caso, è stato scelto un estratto dall'ultimo capitolo del testo di Sand, in cui si celebra il matrimonio tra gli innamorati e si consuma l'idillio finale, sottolineando quindi la componente sentimentale e romantica del romanzo, in grado di catturare, verosimilmente, il pubblico femminile. Una simile strategia di differenziazione delle quarte di copertina in base al genere del destinatario riposerebbe su una visione fortemente stereotipata del maschile e del femminile, nonché degli interessi e delle aspettative di bambini e bambine. È interessante notare, inoltre, come Fadette, pur essendo la protagonista, sia assente in questo passaggio, e di conseguenza nella presentazione del testo alle lettrici e ai lettori.

Un'ultima considerazione in chiave di genere sulle quarte di copertina nasce da un raffronto tra la quarta dell'edizione francese "Folio junior" edita da Gallimard Jeunesse e i testi italiani. Nello specifico, ci è sembrato che per caratteristiche testuali la quarta dell'edizione Mondadori tradotta da Agrati e Magini si prestasse meglio delle altre. A differenza dei testi delle versioni Ronchey e Marzetti Noventa, presenta infatti una trama più strutturata e non contiene riferimenti all'autrice, proprio come il testo francese:

Fanchon Fadet n'a pas bonne réputation au village. On prétend même que cette fillette laide et moqueuse est une sorcière. Malgré ces apparences trompeuses, la petite Fadette recèle pourtant un cœur d'or et le beau Landry succombe à son charme. Mais leur amour rencontre bien des obstacles : la jalousie du frère jumeau de Landry, les médisances, la pauvreté de la jeune fille… La petite Fadette doit alors se résoudre à un grand sacrifice. George Sand dresse le magnifique portrait d'une **héroïne** fière et libre, en proie aux **préjugés**. Une histoire d'**amour** émouvante et un éloge de la tolérance. (Sand, enfasi originale)	Fadette è una ragazza bruttina e dimessa a prima vista, in realtà in grado di operare piccoli miracoli a beneficio di chi si affida a lei; Landry e Sylvinet sono due contadinelli gemelli, identici dalla nascita, venuti su insieme e profondamente affezionati l'uno all'altro. Uno solo di loro, però, Landry, entra in contatto con Fadette**, figlia di una donna strana e chiacchierata**, e pertanto disprezzata da tutti. Solo Landry, di nuovo, intuisce misteriosamente le grandi qualità nascoste di Fadette. E quando si innamora di lei, è tormentato dal rimorso, perché amare Fadette comporta allontanarsi dal fratello, suscitarne la gelosia, il rancore, la vendetta… Ma da ultimo, come a George Sand preme mostrare, **la purezza dei sentimenti** prevale e la storia si conclude con **una visione di armonia universale**. (Agrati e Magini)

La trama italiana, tratta dall'introduzione al testo di Masolino d'Amico, appare subito molto più articolata e ricca di dettagli e colpisce in particolare il riferimento alla cattiva reputazione della madre di Fadette. In linea generale, le due trame sembrano sottolineare gli stessi elementi: l'aspetto fisico, il carattere e il comportamento anticonvenzionali di Fadettte, il buon cuore della ragazza, il fatto che le apparenze ingannino, l'amore di e per Landry, le maldicenze e gli ostacoli, tutti aspetti fondamentali che attraversano il romanzo. È tuttavia nella chiusura che i due testi prendono strade diverse e interessanti, a nostro avviso, anche da un punto di vista di genere. Mentre il testo italiano riporta il romanzo a una dimensione idilliaca e sentimentale, quello francese, pur sottolineando in grassetto la parola "amour", offre una chiave di lettura più ampia, richiamando in parte la critica sociale portata avanti dell'autrice ("un éloge de la tolérance") e, soprattutto, presentando Fadette come "une **héroïne** fière et libre".

I testi delle quarte di copertina possono quindi influire in maniera significativa sulla rappresentazione dei personaggi e sulla loro visibilità o meno agli occhi del lettore-trice, creando una serie di aspettative in chi si appresta alla lettura. Una volta aperto il libro, è invece il peritesto, prevalentemente pre-postfativo, a raccogliere il testimone e a guidare la lettura.

4.5.2 Il peritesto "esplicativo"

Il peritesto che abbiamo definito esplicativo è costituito da una serie di scritti, variamente identificati a livello terminologico e altrettanto variamente collocati all'interno del testo, che lo presentano e che si contraddistinguono per la loro capacità "di orientare la lettura o completarla, anche a seconda dello *status* di chi scrive la prefazione e dei destinatari cui si rivolge" (Elefante 2012b: 87).

Ad eccezione delle traduzioni di Bresciani, Tenconi, Restelli Fondelli e Pontiggia, le versioni analizzate presentano tutte degli scritti liminari o conclusivi, più o meno corposi e identificati in vario modo. L'autorialità di questi testi è altrettanto varia: in alcuni casi non se ne conosce l'autore, in altri è espressione della voce di chi ha tradotto il testo, e in altri ancora è firmato da un'istanza esterna con funzione legittimatrice. Dal nostro punto di vista, sono particolarmente significativi gli scritti a opera di traduttrici e traduttori, sebbene anche negli altri casi si colgano spunti interessanti da una prospettiva di genere. Come anticipato, solitamente questi testi presentano l'autore-trice e l'opera e spesso, ma non sempre, li contestualizzano dal punto di vista storico e letterario. È quanto accade nelle due traduzioni di Gina Marzetti Noventa, precedute da una "Prefazione" (*Pel*

di Carota) e da una "Presentazione" (*La piccola Fadette*), quest'ultima chiaramente firmata dalla traduttrice, e nella traduzione di Maffi (*La piccola Fadette*), accompagnata da una "Presentazione" anonima, in cui alla trama seguono un sintetico inquadramento letterario del romanzo e una breve biografia dell'autrice. La traduzione di Guidoni (*Il giardino segreto*) presenta invece un apparato paratestuale relativamente scarno, costituito da una breve biografia dell'autrice e da quella, altrettanto sintetica, dell'illustratore Giovanni Manna, finalizzata a sottolineare il pregio delle illustrazioni che accompagnano il testo.

La traduzione di *Poil de Carotte* realizzata da Donatella Ziliotto è preceduta da uno scritto introduttivo intitolato "J. Renard" che presenta il romanzo e le *Histoires Naturelles* che lo seguono in questa versione. Sebbene sia relativamente breve, il testo contiene tuttavia degli elementi interessanti dal punto di vista della capacità di orientare e completare la lettura, come si nota in questo passaggio:

> *Pel di Carota* si può senz'altro considerare una narrazione autobiografica in cui viene presentato al lettore un mondo a volte sgradevole e negativo, ma non mai diseducativo, in quanto reale e sofferto. A volte i libri per bambini pullulano di personaggi impossibili: tutti buoni o tutti cattivi. La vita è descritta quasi sempre con un eccesso di ottimismo, quale in realtà non esiste.
> Qui la vita è quella che è, pel di Carota non è un ragazzo felice: risente spesso dei contrasti che dividono i suoi genitori, della durezza di una madre che non è proprio l'ideale delle educatrici. (Ziliotto: 5)

Come già sottolineato in sede di analisi, l'avvertimento al lettore-trice sulla madre di Pel di Carota come figura poco adatta a rivestire il ruolo materno ("una madre che non è proprio l'ideale delle educatrici") è significativo da un punto di vista di genere, poiché è in grado di orientare la lettura degli episodi all'interno del romanzo, e quindi il giudizio di chi legge.

Mentre non conosciamo l'autorialità di questa nota introduttiva, Rossana Campo prende la parola al termine della sua traduzione di *Poil de Carotte*, offrendo ai lettori e alle lettrici un'attenta e accurata contestualizzazione del romanzo, anche dal punto di vista critico e letterario, e raccontando il percorso interpretativo che l'ha guidata nella traduzione:

> È vero che ogni volta che si legge un libro si compie un viaggio dentro se stessi. Il viaggio di chi traduce poi, a volte è ancora più intenso, più felice e più doloroso. Ci sono dei libri che ci fanno fare dei viaggi che somigliano a una discesa all'inferno (andata e ritorno, però). (Campo: 162)

Gli scritti prefativi delle traduzioni di *The Secret Garden* di Francesca Lazzarato e di *La petite Fadette* di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini presentano dei tratti comuni, dovuti certamente alla loro pubblicazione, avvenuta in contemporanea, all'interno della collana "Libri da leggere" di Mondadori nel 1989. Entrambe le versioni sono accompagnate da uno scritto introduttivo di Masolino d'Amico, che, come si evince dal titolo "L'autore e l'opera", presenta il romanzo in questione e il suo "autore", sebbene in entrambi i casi ci troviamo davanti a una scrittrice. I due testi si rivelano interessanti da un punto di vista di genere, per motivi diversi. L'introduzione a *Il giardino segreto* colpisce per la rappresentazione di Mary che ne emerge. Dopo aver precisato che il romanzo è meno noto rispetto a *Il piccolo Lord*, d'Amico inizia a raccontarne la trama e ci presentata Mary:

> figlia di inglesi residenti in India, Mary è stata allevata come si usava un tempo in colonia, ossia come **una reginetta, idolatrata dalla sua ayah indigena**, fedele e disponibile a ogni suo capriccio. […] **Viziata, non bella, cagionevole di salute, la piccola non possiede attrattive particolari che possano renderla immediatamente attraente**. Per di più, non appena giunta alla sua destinazione – **una splendida dimora di campagna, che però a lei abituata al caldo e al sole dell'India sembra triste, umida, nebbiosa** – Mary si trova praticamente sola. (Lazzarato: n.p.)

La descrizione di Mary prosegue intrecciandosi al racconto della scoperta del giardino e dell'incontro con Dickon. Grazie al suo aiuto Mary inizia un processo di radicale trasformazione che procede in parallelo con la rinascita del giardino. Ben presto Mary scopre anche l'esistenza di Colin e per d'Amico la vera storia del romanzo inizia a questo punto:

> Di più ancora, adesso ella è in grado, all'occorrenza, di aiutare chi ne ha bisogno. E non fatica a trovare il candidato. **Perché – la vera storia del libro comincia solo a questo punto – la grande casa custodisce un mistero**. Un altro bambino, più infelice, più malato, più solo ancora, se possibile, di quanto lo era Mary al momento del suo arrivo, langue, seminascosto, condannato a non far mai nulla, "tranne che stare a letto, sdraiato sul dorso, leggere libri illustrati e prendere medicine". (Lazzarato: n.p.)

L'introduzione di d'Amico rafforza quindi un aspetto già problematico del romanzo, soprattutto da un punto di vista di genere, vale a dire il progressivo ridimensionamento di Mary. Ora, se è innegabile che esista una cesura nella narrazione tra il prima e il dopo la scoperta dell'esistenza di Colin, l'interpretazione di Masolino d'Amico, affermando apertamente che "la vera storia del libro comincia solo a questo punto", svaluta Mary, la sua presenza e il suo ruolo nello sviluppo narrativo, subordinando tutta la prima parte del romanzo, che la vede protagonista, all'entrata in scena di Colin.

Lo scritto prefativo che accompagna la traduzione di Agrati e Magini segue lo stesso schema: presentazione di George Sand, trama del romanzo e commento finale su come leggere e interpretare la storia. L'aspetto più interessante risiede tuttavia nella scelta di utilizzare il maschile per indicare l'autrice anche dopo aver ribadito che George Sand era solo uno pseudonimo di Aurore Dupin:

> **La stessa autrice, o meglio, l'autore, in quanto parla di sé al maschile**, spiega in una prefazione del 1851 l'impulso che lo condusse a raccontare la storia della *Piccola Fadette*: un bisogno di ritrovare la pace e la tranquillità dopo le cruente giornate della rivoluzione. [...] E condivise questo stato d'animo con i suoi lettori raccontando loro una fiaba, la cui protagonista (Fadette, **come l'autore stesso ci spiega**, vuol dire "folletto" oppure "fatina"), bruttina e dimessa a prima vista, è in realtà in grado di operare piccoli miracoli a beneficio di chi si affida a lei. (Agrati e Magini: n.p.)

Il passaggio più significativo è comunque rappresentato dalla frase conclusiva dell'introduzione:

> Oggi i critici salvano dalla vastissima produzione di George Sand, per la maggior parte caduta nell'oblio, proprio i prodotti di questo momento di pace interiore, questo recupero dei sentimenti più schietti unito alla contemplazione di quella campagna francese che costituì forse **l'amore più profondo della scrittrice o, se il termine vi sembra riduttivo, dello scrittore**. (Agrati e Magini: n.p.)

La contrapposizione tra scrittrice e scrittore e l'aggettivo "riduttivo" associato al termine femminile sminuiscono, a nostro avviso, la scrittura delle donne, implicando che la "vera" scrittura e la "vera" letteratura siano quelle degli uomini. Come nota Alberica Bazzoni in merito alla marginalità delle scrittrici rispetto al canone letterario italiano,

> [m]entre la letteratura maschile è percepita come universale, quella femminile continua a venire rappresentata e sentita come, appunto, femminile, cioè rivolta alle donne, cioè parziale. E – il punto è fondamentale – la presunta parzialità femminile è considerata assiologicamente inferiore rispetto a quella che si crede l'universalità maschile. A ciò si aggiunge il credito con cui partono gli scrittori, i quali sono percepiti come appartenenti di diritto all'arena letteraria, mentre le scrittrici si trovano ancora a dimostrare, quasi vincendo un'aspettativa contraria, di meritarsi il diritto di parola. (2016a: online)

Le traduzioni di van Straten (*Il giardino segreto*), Sessi (*Pel di Carota*) e Ronchey (*La piccola Fadette*), tutte pubblicate da Giunti, presentano un corposo apparato paratestuale conclusivo. In particolare, le traduzioni di Sessi e Ronchey, che fanno parte della collana "Gemini", includono una "Nota su 'Pel di Carota'", una "Nota su Jules Renard" e una "Nota su Frediano Sessi" la prima, e una "Nota su George Sand", una "Nota su La piccola Fadette" e una "Nota autobiografica di Vittoria Ronchey" la seconda. Nella lunga "Nota su 'Pel di Carota'", firmata dal traduttore, Sessi sottolinea come nel rapporto tra bambini e adulti messo in scena da Renard ci venga raccontato soprattutto il

processo di crescita del protagonista. Sebbene non si parli mai esplicitamente di romanzo di formazione, il traduttore mette in luce proprio questa importante dimensione del testo, stabilendo anche un rapporto con il lettore-trice più giovane giocato sulla vicinanza e sull'empatia che si crea con chi sta sperimentando quello stesso processo di crescita:

> Ma quanti figli minori sono (o pensano di essere) trattati peggio dei loro fratelli maggiori? Quanti non dicono a se stessi (almeno una volta) di essere allevati con indifferenza, anche abbandonati? In queste domande si nasconde la considerazione che i legami familiari e affettivi si espongono spesso alla gelosia, ma insieme viene affermata l'insoddisfazione del minore rispetto all'adulto, sentimento che rappresenta gran parte del processo di crescita. L'età dell'adolescenza, non è, sembra dirci Renard, il luogo e il tempo della felicità spensierata. Essa è forse, dopo la nascita, uno dei momenti più difficili dell'essere umano (in cui il disagio tra l'essere e il voler essere, tra ciò che si è e ciò che si sta per diventare, anche fisicamente è probabilmente maggiore che in ogni altro momento). (Sessi: 145-146)

Alla presentazione del romanzo segue quella dell'autore, in cui, come abbiamo visto all'inizio della nostra analisi, si ritrovano interessanti considerazioni sulle scelte compiute dal traduttore (cfr. § 4.1), considerazioni che rendono visibile il processo traduttivo e possono accrescere la consapevolezza dei lettori e delle lettrici nei confronti della traduzione. Nell'ultima nota viene infine presentato il traduttore, illustrandone in particolare l'attività di scrittore attraverso le opere e le tematiche affrontate. Come abbiamo visto, le traduzioni pubblicate all'interno della collana "Gemini" costituiscono delle traduzioni d'autore, un dettaglio da non sottovalutare quando si considera la visibilità di chi traduce negli spazi paratestuali. In questo caso, non solo a chi ha tradotto il testo viene fornito uno spazio in cui esprimere la propria voce, ma assistiamo anche a una vera e propria presentazione del traduttore e della sua persona, riconosciuto e riconoscibile anche al di fuori del suo ruolo specifico. È lecito quindi chiedersi quanta di questa visibilità derivi dal fatto che il traduttore sia a sua volta un autore e abbia, di conseguenza, una sua personalità letteraria, sia questa più o meno forte. In altre parole, al traduttore-trice sarebbe stata garantita altrettanta visibilità e uno spazio così importante anche se non fosse stato uno scrittore-trice? Tali riflessioni si possono estendere, naturalmente, alla traduzione di Ronchey, in cui la presentazione della traduttrice viene eloquentemente intitolata "Nota autobiografica". Sebbene il testo sia scritto in terza persona, l'aggettivo "autobiografica" nel titolo lascia supporre che sia la traduttrice stessa a scrivere e a presentarsi ai lettori e alle lettrici. Questo rapporto diretto con il lettore-trice diventa ancora più immediato nel peritesto della traduzione di van Straten. Prima di passare ad analizzarlo, ci sembra necessario soffermarci brevemente sugli altri due scritti

peritestuali contenuti nella traduzione di Ronchey, vale a dire la presentazione di George Sand e quella del romanzo.

Nella "Nota su George Sand" è interessante notare come il racconto della vita della scrittrice assuma tratti romanzati, forse per creare un maggiore coinvolgimento del lettore-trice, senza tuttavia tralasciare di sottolineare la sua importanza letteraria e il ruolo di figura di spicco nel mondo culturale dell'epoca. Nella presentazione del testo il punto più rilevante è costituito, ancora una volta, dalla rappresentazione del femminile, quindi di Fadette:

> Ma la trasformazione più evidente, **vera e propria metamorfosi da brutto anatroccolo a candido ed elegante cigno**, la compie Fadette, **la piccola e bruna "grilletta"**, **la "streghetta"** tenuta a distanza dalla diffidenza dei più, presa di mira dallo scherno di alcuni malvagi. Solo Landry, il più "illuminato" dei personaggi del romanzo, è subito in grado di scorgere dietro l'aspetto trascurato, dietro i modi bruschi da **"maschiaccia"**, un animo gentile, nobile e sensibile, da sempre ben disposto nei suoi confronti. L'attrazione che lega i due ragazzi è vissuta da Fadette con saggia prudenza, intesa a non coinvolgere Landry in una situazione sconveniente agli occhi della gente. Fadette non manifesta subito, almeno non con la bruciante passione che per lei ha Landry, il sentimento da sempre provato ma tenuto a freno; non lo manifesta finché **il riscatto agli occhi della comunità** sarà completato, finché, con **un atteggiamento degno di una ragazza da marito**, inizierà ad elargire consigli, cure e comprensione a tutti, anche a Sylvinet, caduto in un profondo stato di depressione e da lei guarito. **È l'atto conclusivo di una emancipazione che sarà coronata dal matrimonio** con l'amato Landry. (Ronchey: 185-186)

Le parole scelte da Ronchey sottolineano come il processo di trasformazione porti Fadette a rientrare all'interno degli schemi e dei ruoli tradizionali stabiliti dalla società, come testimonia anche il paragone con il brutto anatroccolo ("vera e propria metamorfosi da brutto anatroccolo a candido ed elegante cigno"). Nella fiaba di Andersen il percorso di metamorfosi segue infatti una traiettoria specifica e l'accettazione finale del "diverso" è il risultato di un cambiamento che porta il protagonista a conformarsi al resto della comunità. In realtà, nel romanzo di Sand, Fadette si conforma solo apparentemente alle aspettative della società, rimanendo invece se stessa. Appare quindi evidente lo scarto con la presentazione che ne viene fatta nella prefazione all'edizione Gallimard Jeunesse, che abbiamo già visto nel terzo capitolo:

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

Mentre nella nota conclusiva di Ronchey gli aspetti di Fadette considerati devianti sono il punto centrale della sua trasformazione e vengono riassorbiti nel matrimonio

finale come coronamento della sua emancipazione, il testo francese valorizza proprio i tratti anticonvenzionali del personaggio, offrendoli come importante chiave interpretativa alle lettrici e ai lettori più giovani. La presentazione di Ronchey rafforza inoltre la lettura del romanzo come idillio romantico e sentimentale, sottraendogli quella dimensione di denuncia sociale, fondamentale per Sand, che la prefazione francese non manca di chiarire ("Emportée par son amour de la justice", "un vibrant plaidoyer pour l'égalité sociale").

Nella traduzione di van Straten, gli scritti conclusivi seguono sostanzialmente l'ordine delle versioni di Sessi e di Ronchey, sebbene il tono e lo stile siano decisamente più informali: "Curiosità", "L'autrice – Frances Hodgson Burnett" e "Il traduttore – Giorgio van Straten". In particolare, la scrittura si fa più immediata e confidenziale e cerca di stabilire un contatto e un rapporto diretto con il lettore-trice, come dimostrano le domande che aprono e chiudono la sezione "Curiosità": "Ti è piaciuta questa storia di amicizia e segreti?" (van Straten: 341) e "La sigla del cartone era cantata da Cristina D'Avena, l'hai mai sentita?" (van Straten: 342). Va inoltre notato, sempre in merito a questa sezione, come la contestualizzazione non avvenga più a livello letterario, con un inquadramento più o meno critico dell'opera, ma punti sugli adattamenti cinematografici e televisivi, con un riferimento finale al cartone animato trasmesso in televisione e alla sigla cantata da Cristina D'Avena. Questo movimento di avvicinamento al lettore-trice e la spinta verso un suo coinvolgimento diretto è testimoniato anche dall'uso della prima persona nella sezione "Il traduttore – Giorgio van Straten". È infatti il traduttore stesso a presentarsi e a raccontarsi a chi legge, scrivendo appunto in prima persona e stabilendo un contatto diretto e personale con chi legge, come è evidente nella frase conclusiva: "Mi pare che questo, più o meno, sia tutto. Se ci fosse qualcosa di nuovo, ve lo farò sapere" (van Straten: 346).

Per concludere questa panoramica sugli spazi peritestuali all'interno delle traduzioni analizzate, vorremmo tornare brevemente sulle note, che come abbiamo visto contraddistinguono le due traduzioni di Gina Marzetti Noventa. Nel caso della traduzione di *Pel di Carota*, la loro presenza diventa spesso invasiva, a tratti fastidiosa, scadendo a più riprese in un didatticismo inutile e sconsiderato, nel tentativo di rendere il testo quanto più possibile accessibile al lettore-trice. Un rischio corso anche nella traduzione di *La piccola Fadette*, in cui la spinta a preservare l'alterità e la specificità culturale convive con interventi in nota che appesantiscono inutilmente la lettura e il testo. In questi due casi, ci sembra infatti che le note rispondano a una precisa strategia di "messa a livello"

del testo di partenza rispetto a un lettore-trice non ritenuto in grado di comprenderlo a pieno e hanno quindi anche una generale funzione didattica. Questa spinta didattica e a tratti didascalica è evidente nelle seguenti note, che costituiscono un piccolo ma significativo campione: "Ernestina confonde Bruto, uccisore di Giulio Cesare, con un altro Bruto figlio della sorella di Tarquinio il Superbo, re di Roma, chiamato Bruto dalla canna d'oro" (Marzetti Noventa Carota: 78, nota a piè di pagina), "'Canapa', in questo caso significa una corda di canapa" (Marzetti Noventa Carota: 107, nota a piè di pagina), "'Battere il campo', è un modo di dire dei cacciatori e significa cercar di snidare la selvaggina in quel luogo" (Marzetti Noventa Carota: 113, nota a piè di pagina), "'Faremo levare le beccacce' = Faremo volar via le beccacce" (Marzetti Noventa Carota: 117, nota a piè di pagina).

Se questo quadro potrebbe far pensare a una condanna delle note, va invece detto che un loro uso attento e ponderato ne fa dei validi strumenti di mediazione. Le note sono infatti presenti in maniera decisamente più contenuta nelle traduzioni di Maffi (tre note in totale) e di Bresciani (una nota relativa al termine "brughiera"), senza interferire con la lettura. Rimane certo aperta la spinosa questione della loro effettiva necessità rispetto alle presunte conoscenze e competenze del lettore-trice più giovane ed è probabilmente in questa valutazione delle competenze del destinatario, carica di implicazioni anche ideologiche, che si annida gran parte della questione sulla legittimità delle note e sulle modalità e le forme di inserimento.

Alla luce di quanto osservato, possiamo dire che gli spazi peritestuali, soprattutto gli scritti pre-postfativi largamente accettati e legittimati all'interno dei classici per l'infanzia, possono diventare uno spazio in cui riflettere sugli aspetti di genere legati al testo e alla sua traduzione. Un'azione che ci sembra tanto più necessaria al termine dell'analisi condotta sui peritesti delle traduzioni del nostro *corpus*, in cui questi spazi sono stati spesso utilizzati per riproporre visioni stereotipate e offrire interpretazioni restrittive del femminile. Il paratesto può quindi diventare il luogo in cui giocare una partita importante in termini di sensibilizzazione delle giovani generazioni a una lettura in chiave di genere. La sfida, come per gran parte della produzione per l'infanzia, è quella di riuscire a veicolare un messaggio "educativo" rispettando il testo di partenza e la sua dimensione letteraria ed estetica, ricercando un equilibrio tra queste due spinte apparentemente opposte. L'obiettivo, non impossibile, è quello di trovare la via e la voce giuste per mediare e conciliare questi aspetti all'interno del testo e del paratesto.

4.6 Classici, traduzione e genere: un bilancio

Come abbiamo visto nel secondo capitolo, dal punto di vista traduttologico, uno degli aspetti più interessanti della teoria della traduzione femminista è l'idea di pensare in termini diversi il processo traduttivo e il rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo, reclamando anche una certa visibilità di chi traduce, nello specifico la traduttrice femminista. La traduzione della letteratura per l'infanzia offre sicuramente spazi di manovra più limitati rispetto ai testi sui quali la traduzione femminista è stata sperimentata. Invocare un approccio di genere alla traduzione letteraria per l'infanzia che manipoli il testo di partenza per piegarlo alle esigenze di una rilettura femminista, senza segnalare adeguatamente ed esplicitamente il progetto intrapreso, ci sembra un'operazione azzardata e radicale, nonché eticamente discutibile. Manipolare il testo senza rendere il lettore-trice consapevole, almeno in parte, dell'operazione significherebbe a nostro avviso cadere nella stessa trappola di quei meccanismi che si vogliono denunciare, finendo per applicare, come nota Arrojo (1994, 1995), un "doppio standard"[32]. Quelle manipolazioni condannate perché operate in ragione di una certa visione ideologica e culturale che marginalizza e cancella il femminile diventerebbero invece accettate e accettabili, a priori, se rispondessero a un progetto di sensibilizzazione ed educazione al genere. Tali operazioni sono certamente legittime e valide e possono portare a risultati di successo, come dimostra il caso di Angela Carter traduttrice di Perrault (cfr. Capitolo 2 § 2.2.2), ma vanno adeguatamente segnalate: chi legge deve essere consapevole che il testo che ha di fronte ha subito delle trasformazioni, come forma di rispetto non solo verso il testo di partenza, ma anche per il lettore-trice.

Quello che ci sembra essere emerso dall'analisi testuale e che può essere fatto nostro a partire dalla teoria della traduzione femminista è proprio l'idea di pensare in modo diverso la traduzione letteraria per l'infanzia, incorporando una riflessione e

[32] Riflettendo sul concetto di "fedeltà" e sul rapporto che le traduttrici femministe instaurano con il testo di partenza, Arrojo (1994) nota infatti che "In the defense of their authorial role in the production of meaning that constitutes their work of translation, such female translators seem to fall into another version of the same 'infamous double standard' that can be found in our traditional, 'masculine' theories and conceptions of translation" (149). Un "doppio standard" che può minare anche gli aspetti più innovativi della riflessione "as they [feminist translators] sometimes seem to repeat the same essentialist strategies and conceptions they explicitly reject" (Arrojo 1994: 160). La studiosa propone quindi di ripensare i termini del dibattito traduttologico ed etico: "What kind of 'fidelity' can the politically minded, feminist translator claim to offer to the authors or texts she translates and deconstructs?" (Arrojo 1994: 149). Dopo un'attenta disamina delle varie posizioni, Arrojo conclude che chi traduce può essere "fedele" solo alla comunità culturale e ideologica di appartenenza. Pur sottolineandone i limiti, la studiosa riconosce in effetti il contributo significativo della traduzione femminista, soprattutto in termini di denuncia della componente ideologica insita nell'atto traduttivo e di riconoscimento della traduzione come atto politico (Arrojo 1995: 74).

un’attenzione alle tematiche e alle problematiche di genere, a partire dalla questione del sessismo nella lingua. Il lavoro condotto sulle diverse traduzioni ha mostrato come non si possa ancora parlare di un effettivo approccio di genere nella pratica traduttiva della letteratura per l’infanzia e le scelte che si rivelano più attente restano spesso legate alla sensibilità individuale di chi traduce. Dall’analisi emerge altresì come manchi ancora, in larga parte, una reale consapevolezza delle conseguenze e delle implicazioni da un punto di vista di genere delle scelte compiute. Le strategie rintracciate testualmente in relazione a quegli aspetti che ci sembrano rilevanti in un’ottica di genere non sono infatti univoche e coerenti, talvolta neppure all’interno di una stessa traduzione. Riflettendo in prospettiva diacronica, non si può quindi affermare che ci sia stata una progressiva maggiore attenzione agli aspetti legati al genere nella traduzione dei classici per l’infanzia, come ipotizzato nell’avvicinarci alla ricerca.

L’analisi ha rivelato inoltre quali possano essere alcuni nodi e aspetti, talvolta cruciali in chiave di genere, a cui si dovrebbe prestare attenzione nel processo traduttivo, ma di cui forse si ha ancora scarsa consapevolezza. Un primo punto è costituito dalla rappresentazione dei personaggi e dai vari livelli che contribuiscono alla loro caratterizzazione, a partire dall’aggettivazione. Attraverso i personaggi passa la rappresentazione della femminilità e della mascolinità, ma anche della maternità e della paternità come genitorialità divisa e differenziata, e si veicolano modelli e ruoli di genere, mettendo in campo specifici rapporti. Interventi, aggiunte, omissioni, riformulazioni e riscritture possono quindi incidere in modo significativo. Una consapevolezza rispetto a questi aspetti può certamente essere utile nelle scelte, soprattutto lessicali, ma anche sintattiche e stilistiche, che chi traduce è chiamato a compiere.

Alla rappresentazione dei personaggi, si aggiunge poi la consapevolezza del sessismo della lingua, esemplificato nella nostra analisi dalla riflessione sull’uso o non uso del maschile generico. La consapevolezza della discriminazione veicolata da determinate forme linguistiche può infatti portare a riflettere su un uso più attento della lingua in traduzione. Il ricorso a un linguaggio non sessista può sensibilizzare, a sua volta, i giovani lettori e lettrici a un uso più attento e consapevole della lingua, un uso non discriminante e non sessista. Lo scarto che si può venire a creare tra scelte che vadano in questa direzione e l’uso linguistico consolidato può potenzialmente portare lettrici e lettori a riflettere su certi usi discriminanti e sessisti della lingua a cui attingiamo quotidianamente e che vengono dati ormai per scontati, per acquisiti. Come notava già

nel 1986 Alma Sabatini nelle sue *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*,

> la lingua non solo riflette la società che la parla, ma ne condiziona e ne limita il pensiero, l'immaginazione e lo sviluppo sociale e culturale. La lingua infatti non è un semplice strumento di comunicazione e trasmissione di informazioni e di idee, ma è soprattutto strumento di percezione di classificazione della realtà, cioè noi percepiamo e valutiamo il mondo interno ed esterno attraverso la lingua: tendiamo infatti a "vedere" soltanto ciò che ha già "nome" e lo vediamo come quel "nome" stesso ci suggerisce. Ad esempio la prevalenza del maschile inerente alla lingua italiana come la usiamo, si riflette inevitabilmente sulla nostra interpretazione del mondo e della società, molto spesso indipendentemente o malgrado le nostre convinzioni dichiarate. (1986: 11)

Come evidenziato da alcune scelte e soluzioni adottate dalle traduttrici e dai traduttori e rintracciate nel lavoro di analisi, esistono possibilità concrete, non ancora pienamente sfruttate, per promuovere un uso non sessista della lingua anche nella traduzione della letteratura per l'infanzia. Tali scelte richiedono naturalmente, come presupposto indispensabile, una consapevolezza e una sensibilità da parte di chi traduce, anche nel saper negoziare un uso linguistico non sessista entro i limiti imposti da ciascun testo. Non va infatti dimenticato che la nostra analisi è stata condotta sui classici, testi non solo temporalmente, ma talvolta anche culturalmente distanti, come dimostrano le tracce di colonialismo e razzismo disseminate all'interno di *The Secret Garden*. Chi traduce è quindi chiamato a ricercare un delicato equilibrio, certamente non facile da raggiungere e precario, tra un uso non sessista della lingua e il rischio di stravolgere e snaturare personaggi e contesti, trasformandoli in rappresentazioni non coerenti con la realtà storica, sociale, culturale e politica in cui hanno avuto origine e che nel caso dei nostri testi risale a più di un secolo fa.

Analogamente, gli spazi peritestuali possono rappresentare una risorsa in un'ottica di genere e, ancora una volta, ci sembra di poter affermare che il loro potenziale non è stato pienamente sfruttato. Come emerso dall'analisi, in ragione del loro *status*, i classici per l'infanzia presentano una certa predisposizione ad accogliere questi spazi al loro interno e potrebbero essere un primo luogo in cui sperimentare una riflessione su genere e traduzione. Il peritesto potrebbe essere sfruttato non solo per sottolineare alcuni aspetti del testo che possono essere rilevanti da un punto di vista di genere (si veda ad esempio la "Préface" all'edizione Gallimard Jeunesse di *La petite Fadette*), ma anche in un'ottica traduttologica per portare all'attenzione, quando necessario, quei nodi traduttivi su cui le scelte di chi traduce sono rilevanti anche in chiave di genere. Inserendo delle osservazioni sulle scelte e sul processo traduttivo, il traduttore-trice potrebbe inoltre sensibilizzare le

lettrici e i lettori più giovani nei confronti della traduzione, rivelandogliene l'esistenza e rendendoli consapevoli del fatto che si trovano di fronte a un testo tradotto. Anche in questo caso, uno dei nodi cruciali rimane quello delle forme e delle modalità con cui rivolgersi al destinatario più giovane. Un'operazione di questo tipo rende infatti indispensabile ricercare e trovare un modo efficace per far entrare in contatto il lettore-trice con il complesso mondo della traduzione.

Un approccio di genere alla traduzione della letteratura per l'infanzia che tenga conto di tutti questi aspetti, e di altri che potrebbero essere invece rilevanti quando si traduce la produzione contemporanea, possiede inevitabilmente una componente e una portata ideologiche e pedagogiche. L'approccio che auspichiamo, tuttavia, non è quello di una manipolazione e una sovversione radicali del testo. Nella nostra idea, questa finalità educativa di sensibilizzazione rispetto al genere si coniuga con un'attenzione al testo di partenza e alle sue qualità estetiche e letterarie, che non possono essere cancellate in nome di un obiettivo considerato prioritario e che vanno invece restituite alle lettrici e ai lettori più giovani.

Conclusioni

Al termine di questo viaggio attraverso alcune traduzioni italiane di classici francesi e inglesi della letteratura per l'infanzia ci sembra opportuno stilare un bilancio, certamente parziale e non esaustivo, che riassuma quanto emerso su genere e traduzione dei classici per l'infanzia.

La ricerca è partita dalla volontà di indagare i punti di contatto tra la traduzione letteraria per l'infanzia e la traduzione in prospettiva di genere, in particolare la teoria della traduzione femminista. Per farlo, abbiamo scelto come oggetto di studio i classici, nello specifico i romanzi per un pubblico in età scolare, e inscritto la nostra ricerca in una cornice diacronica e comparativa. L'obiettivo che ci ha guidato è stato quello di verificare se e come nella traduzione dei classici fosse stata progressivamente incorporata un'attenzione agli aspetti e alle problematiche di genere; se fosse cioè possibile rintracciare l'esistenza di una pratica traduttiva *gender-sensitive*, nonché la sua evoluzione. Parallelamente, si volevano individuare le strategie linguistiche, testuali e paratestuali attraverso le quali si concretizza la pratica traduttiva rispetto agli aspetti e alle implicazioni di genere, siano essi presi in considerazione o ignorati. Nell'avvicinarci alla ricerca avevamo ipotizzato che la traduzione dei classici si fosse fatta via via più "sensibile" e attenta a tali aspetti, assecondando le più ampie trasformazioni verificatesi nella società, soprattutto nella seconda metà del Novecento.

Il percorso analitico si è sviluppato in due momenti distinti ma complementari, che hanno guardato ai complessi rapporti tra genere e traduzione da due prospettive diverse. L'analisi quantitativa condotta su un database relativamente consistente (1.136 traduzioni) ha infatti permesso di mettere in luce come il genere di chi traduce entri in relazione con la traduzione letteraria per l'infanzia e come questo rapporto si configuri in seno alla traduzione dei classici. In particolare, è stato possibile considerare la presenza delle donne come traduttrici all'interno di questo ambito per molto tempo considerato femminile, in virtù delle intrinseche finalità pedagogiche ed educative della letteratura per l'infanzia (e della sua traduzione), a lungo ritenute preponderanti sull'aspetto ludico e di intrattenimento, di piacere. Il genere di chi traduce è stato poi messo in relazione con la lingua del testo di partenza, il genere dell'autore-trice e, infine, il genere del personaggio principale, nella consapevolezza dell'estrema semplificazione operata in questo caso. Complessivamente, i dati sembrano mostrare un legame tra traduzione dei

classici per l'infanzia e donne, confermando come la letteratura per l'infanzia, e di conseguenza la sua traduzione, siano state spesso considerate "naturalmente" destinate alle donne: la loro presenza risulta ampia e consolidata fin dall'inizio del periodo considerato nella ricerca (1930-2013). Dall'analisi è inoltre emerso come sia possibile ipotizzare un legame tra la lingua, il genere dell'autore-trice e il genere del personaggio principale del testo di partenza da una parte, e il genere di chi traduce dall'altra. È possibile cioè che tali fattori, anche in combinazione tra loro, spingano le case editrici a indirizzarsi verso traduttrici o traduttori, a seconda dei casi. Si tratta naturalmente solo di un'ipotesi formulata all'interno di uno studio ristretto su alcune variabili che possono influenzare le scelte editoriali nel ben più complesso processo traduttivo. Ci sembra tuttavia che potrebbe essere interessante approfondire lo studio di tali variabili, estendendolo ad altri classici e/o generi testuali, nonché in una direzione "transnazionale" e comparativa per verificare cosa accada in altre lingue e culture e confrontarlo con il contesto italiano. Un'analisi di questo tipo permetterebbe inoltre di prendere maggiormente in considerazione la dimensione editoriale della traduzione, un aspetto che in genere la sola analisi testuale non consente di cogliere pienamente. Tali variabili interessano infatti fattori extra-testuali ed extra-linguistici che mettono in luce come la traduzione sia un processo che coinvolge una pluralità di attori e fattori in grado di influenzare in modi diversi e a vari livelli il prodotto finale, pubblicato e immesso sul mercato, con cui il lettore-trice entra in contatto. Considerare tali fattori significa quindi riflettere e interrogarsi sulla complessità non solo del processo traduttivo ma anche del percorso editoriale che porta un'opera dalla lingua-cultura di partenza alla lingua-cultura di arrivo. L'analisi quantitativa condotta su una serie di aspetti legati alla traduzione e alla trasmissione del classico (ritraduzione, collane di pubblicazione, varietà terminologica, apparati paratestuali) ha inoltre confermato la complessità che contraddistingue il classico e la sua traduzione, come emerso durante l'approfondimento teorico del concetto.

L'analisi qualitativa ha invece considerato come la pratica traduttiva in relazione agli aspetti di genere si configuri testualmente. Partendo dalla riflessione della teoria della traduzione femminista, abbiamo quindi verificato la nostra ipotesi iniziale e abbiamo dovuto constatare, nostro malgrado, che non trova il riscontro auspicato. Da una prospettiva diacronica, non si può quindi affermare che ci sia stata una progressiva maggiore attenzione agli aspetti legati al genere nella traduzione dei classici per l'infanzia. Il lavoro analitico ha mostrato come non solo non si possa ancora parlare di un approccio di genere alla pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia, ma anche come

manchi ancora, in larga misura, una reale e piena consapevolezza delle implicazioni di genere delle scelte compiute nel passaggio traduttivo. Le strategie rintracciate testualmente rivelano infatti come nella traduzione di quegli aspetti che ci sembrano rilevanti in un'ottica di genere i testi subiscano una serie di interventi, più o meno invasivi, che denotano in generale una scarsa attenzione alla componente di genere, nonché poca consapevolezza delle ricadute di tali scelte. Di fronte a questo quadro tutt'altro che confortante vogliamo tuttavia ribadire come le nostre riflessioni non vogliano essere una insindacabile condanna delle scelte compiute, scelte che del resto possiedono una loro storicità e non possono quindi essere giudicate in modo troppo affrettato secondo criteri e parametri contemporanei. Non abbiamo inoltre la pretesa di generalizzare le nostre considerazioni e di estenderle all'intera traduzione della letteratura per l'infanzia. Siamo ben consapevoli che quanto emerso potrebbe non essere valido in circostanze diverse: altre tipologie testuali, ma anche traduzioni diverse per i classici selezionati potrebbero portare, inevitabilmente, a risultati diversi. Come nota Elefante (2012b), "[o]gni tradizione letteraria ha le sue peculiarità, che ostacolano qualunque banalizzazione. […] ogni traduzione ha una sua storia, è nella storia" (152). Quello che ci preme sottolineare e valorizzare è dunque il versante "costruttivo" della ricerca. L'analisi ha messo in luce quali possano essere alcuni nodi e aspetti problematici e talvolta cruciali in chiave di genere, a cui si potrebbe e dovrebbe prestare attenzione in traduzione, come la rappresentazione dei personaggi e la promozione di un linguaggio non sessista. Le scelte compiute in traduzione possono favorire o meno una rappresentazione più paritaria e non stereotipata dei personaggi, soprattutto femminili, e aiutare bambine e bambini a costruire le proprie idee di femminilità e mascolinità, di ruoli e rapporti di genere, all'insegna del rispetto e della parità. La letteratura per l'infanzia svolge infatti un ruolo cruciale nello sviluppo dell'identità di genere di bambine e bambini. Le idee che ci creiamo come giovani lettrici e lettori sono spesso un'eredità che lasciamo alle persone adulte che saremo e continuano a influenzare il nostro modo di pensare e la nostra visione del mondo. E questo ci sembra ancor più vero nel caso dei classici, nella cui trasmissione alle nuove generazioni il ricordo della lettura giovanile e il legame talvolta affettivo con il testo giocano un ruolo spesso significativo. Compiere scelte attente e consapevoli da un punto di vista di genere non è quindi, a nostro avviso, un momento secondario o trascurabile all'interno del processo traduttivo. Questa consapevolezza linguistica e lessicale, seppur fondamentale, non è tuttavia sufficiente. Per offrire a bambine e bambini una rappresentazione dei personaggi femminili e maschili che sia varia e non stereotipata,

occorre infatti tener conto dell'"integrità" del testo di partenza anche in termini di implicazioni di genere, senza cercare di censurare o manipolare ciò che viene ritenuto moralmente o socialmente inaccettabile in un dato momento storico.

Alla luce di tutte queste considerazioni, ci sembra che la parola chiave per una pratica traduttiva della letteratura per l'infanzia attenta dal punto di vista di genere sia consapevolezza. Un approccio di genere alla traduzione letteraria destinata alle lettrici e ai lettori più giovani richiede cioè una consapevolezza della non neutralità dell'atto traduttivo e delle conseguenze delle scelte operate. Una consapevolezza che non si limita a chi traduce, ma deve estendersi a tutti gli attori coinvolti nel complesso processo traduttivo. Se è vero che il lavoro di mediazione linguistica e culturale operato testualmente dal traduttore-trice rimane un momento imprescindibile, centrale e fondamentale, è innegabile che la traduzione non si esaurisce in questo trasferimento linguistico. Le scelte di chi traduce si inseriscono in un meccanismo più ampio e costituiscono uno dei passaggi nel lungo percorso che porta un testo dalla lingua-cultura di partenza al suo nuovo lettore-trice nella lingua-cultura di arrivo. Questo richiamo alla consapevolezza coinvolge quindi anche, e soprattutto, gli editori. Esiste sempre una linea editoriale a cui la traduzione deve conformarsi ed è possibile che le scelte attente e sensibili di chi traduce possano scontrarsi con le resistenze di revisori ed editori, così come è possibile che alcuni interventi e manipolazioni possano derivare da decisioni editoriali e non essere responsabilità diretta del traduttore-trice. Come nota Castro (2013c) in merito all'uso di un linguaggio inclusivo in traduzione,

> [s]ome translators are aware of the political dimension of the linguistic gender in translation and translate accordingly. However, before their translations are published or finally submitted to the client, they usually have to be approved by other mediating agents (proofreaders, copy-editors, editors, clients, patrons, publishers, etc.) acting as gatekeepers. (43)

Gli editori possono allora giocare un ruolo tutt'altro che secondario in un approccio *gender-sensitive* alla traduzione della letteratura per l'infanzia, come dimostra anche quanto emerso dall'analisi degli spazi paratestuali all'interno del nostro studio. Il peritesto editoriale, come abbiamo visto, può veicolare una rappresentazione stereotipata dei generi o al contrario promuoverne una paritaria, attraverso tutta una serie di scelte: testi delle quarte di copertina, titolo, immagini di copertina, layout, colori, ecc. Si tratta di scelte e decisioni certamente non neutre o superficiali che possono avere anche una ricaduta di genere, dal momento che tutti questi elementi influenzano la prima reazione del lettore-trice davanti al testo, sollecitandone l'interesse e, possibilmente, l'acquisto. Se

il peritesto editoriale incarna quindi "l'espace où l'action de l'éditeur se révèle de façon plus concrète et explicite" (Pederzoli 2012: 82), il ruolo dell'editore è fondamentale anche a monte dell'intero processo traduttivo nella scelta dei testi da tradurre, permettendo alle lettrici e ai lettori di avere accesso o meno a un testo. E la storia delle non-traduzioni può rivelarsi altrettanto interessante per uno studio da un punto di vista di genere, raccontando quanto una lingua-cultura sia pronta a ricevere determinati testi in un dato momento storico.

Guardando oltre i confini del classico per l'infanzia alla produzione contemporanea, l'apporto di un approccio di genere alla traduzione potrebbe infine rivelarsi decisivo. L'idea, derivata dalla riflessione di genere, della traduzione come spazio della diversità, dell'alterità e della pluralità potrebbe essere integrato in modo proficuo e con successo nella traduzione della letteratura per l'infanzia, in un momento storico, politico e culturale in cui, almeno in alcuni spazi e sedi editoriali attente, la produzione sta cercando di adeguarsi e rispondere alle esigenze dei cambiamenti sociali e culturali in atto. Se in una parte consistente dell'editoria italiana si registra ad esempio una marcata tendenza alla *genderization* della produzione, con collane distinte per bambine e bambini, ragazze e ragazzi che tendono a consolidare una rigida separazione dei generi e trasmettono modelli rigidi, spesso e volentieri conservatori (cfr. Pederzoli 2015), alcuni editori hanno inserito tra i propri obiettivi quello di educare al genere attraverso la lettura. In questa visione "militante", la letteratura per l'infanzia diventa uno degli strumenti dell'educazione alla differenza e della lotta al bullismo, anche omofobico, e agli stereotipi sessisti. La letteratura per l'infanzia contemporanea sta quindi inglobando temi quali la pluralità delle identità di genere o l'omogenitorialità, per offrire alle lettrici e ai lettori più giovani non solo storie in cui ritrovare la propria esperienza e quotidianità, ma anche un serbatoio di possibilità, varie e molteplici, a cui attingere per immaginare se stessi e costruire sogni e aspirazioni. Così, alcune collane, come "Donne nella scienza" di Editoriale Scienza e "Sirene" della casa editrice EL, propongono a bambine e ragazze modelli femminili positivi in cui identificarsi attraverso le biografie di donne illustri (cfr. Pederzoli 2015). Decisamente più militante è l'attività di alcune case editrici che si sono affacciate sul panorama editoriale italiano negli ultimi anni. La collana "Sottosopra" della casa editrice Giralangolo, ad esempio, è stata creata con un obiettivo preciso, chiaramente dichiarato: "promuovere un immaginario alternativo attraverso libri illustrati espressamente orientati al principio dell'identità di genere e all'interscambiabilità dei

ruoli maschili e femminili"[1]. La casa editrice Settenove nasce invece nel 2013 come progetto editoriale, primo in Italia, interamente dedicato alla prevenzione della discriminazione e della violenza di genere. Nell'attività di promozione di modelli non discriminatori per un'educazione paritaria, Settenove spazia tra diversi generi letterari, con un'attenzione particolare alla letteratura per l'infanzia: "[l]a parola chiave del catalogo di *Settenove* è propositività: far luce sulle discriminazioni, promuovere l'educazione paritaria e incoraggiare la visibilità di modelli positivi di collaborazione e rispetto. Coinvolgendo uomini e donne"[2]. La casa editrice Lo Stampatello, infine, ha sviluppato la propria attività a partire dal tema centrale dell'omogenitorialità e dell'omoaffettività: "Lo stampatello è nato per colmare un vuoto nell'editoria infantile, quello rappresentato dalle famiglie in cui i genitori sono due donne o due uomini che si amano"[3]. Partendo da questa volontà di offrire a tutti i bambini e le bambine storie e racconti in cui ritrovare la propria esperienza e specchiarsi, la casa editrice ha poi ampliato il suo sguardo per includere tutte quelle esperienze che generalmente trovano poco spazio nella produzione destinata al pubblico più giovane. La letteratura per l'infanzia si fa così strumento per riconoscere e superare gli stereotipi e offrire una pluralità di modelli di genere e rappresentazioni identitarie, tutti ugualmente degni e rispettabili. La lettura spinge a immaginarsi in piena libertà, seguendo i propri gusti e le proprie inclinazioni ed educa al rispetto e alla valorizzazione delle differenze, siano esse culturali, religiose, fisiche, di genere, di orientamento sessuale.

Scorrendo i cataloghi delle case editrici appena presentate, appare subito evidente come una parte consistente dei titoli pubblicati siano traduzioni. Questa produzione in traduzione presenta dei tratti comuni in termini di genere o tipologia testuale e di destinatario: in tutti e tre i casi ci troviamo davanti a testi contemporanei costituiti quasi esclusivamente da albi illustrati destinati a lettori-trici tra i tre e gli otto anni. Nel caso della casa editrice Settenove, le traduzioni pubblicate all'interno della collana "Albi illustrati e cartonati" (età di lettura 3-7 anni) superano i testi di autrici e autori italiani, con dieci traduzioni (sei dal francese, tre dall'inglese e una dallo spagnolo) contro sei libri in lingua italiana. Nella collana "Narrativa", destinata a lettrici e lettori a partire dagli otto anni, il rapporto è invece invertito e le traduzioni sono due, dal francese e dallo spagnolo rispettivamente, mentre i testi italiani sono tre. Anche all'interno della collana

[1] Estratto dal sito della casa editrice: http://www.edt.it/aree/giralangolo-sottosopra/.
[2] Estratto dal sito della casa editrice: http://www.settenove.it/chi-siamo.
[3] Estratto dal sito della casa editrice: http://lostampatello.it/chi/.

“Sottosopra” di Giralangolo le traduzioni (undici testi) sono di poco superiori rispetto alla produzione in lingua nazionale (otto volumi). A dominare sono gli albi tradotti dal francese, con sei titoli, mentre le traduzioni dall’inglese sono quattro e in un solo caso ci troviamo davanti a un testo tradotto dal tedesco. In termini di destinatario, i volumi pubblicati all’interno della collana coprono una fascia d’età che va dalla scuola dell’infanzia all’inizio della scuola primaria, e sono quindi rivolti, come si legge nella presentazione sul sito della casa editrice, “a lettrici e lettori di 3-5 e 6-8 anni, fasce d’età nelle quali si giocano in maniera decisiva i processi di identificazione di genere e dunque le più favorevoli per innescare un cambiamento per le nuove generazioni”[4]. Lo Stampatello, infine, presenta un catalogo più ricco e più ampio. Le traduzioni e i titoli italiani sono presenti in misura pressoché identica: se le prime sono ventuno, i secondi ammontano a ventidue. Anche le lingue da cui i testi sono tradotti sono più numerose e varie: inglese, francese, tedesco, olandese, portoghese e giapponese. La lingua di partenza più rappresentata è l’inglese con tredici traduzioni, mentre in un’ottica di circolazione e diffusione transnazionale della produzione *gender-sensitive* e *gender-positive*, è interessante notare come le quattro traduzioni dal francese siano costituite da *La dichiarazione dei diritti delle femmine* (Brami 2015a), *La dichiarazione dei diritti dei maschi* (Brami 2015b), *La dichiarazione dei diritti delle mamme* (Brami 2016a) e *La dichiarazione dei diritti dei papà* (Brami 2016b). I quattro volumi scritti da Élisabeth Brami e illustrati da Estelle Billon-Spagnol sono stati infatti pubblicati in Francia dalla casa editrice militante Talents Hauts con il sostegno di Amnesty International, sostegno che accompagna anche l’edizione italiana. Queste considerazioni quantitative e qualitative ci portano allora a ribadire l’importanza della traduzione non solo per la diffusione e la circolazione transnazionali di modelli e rappresentazioni non stereotipati, ma anche la necessità di scelte attente e consapevoli nel passaggio traduttivo. Queste sedi editoriali potrebbero infatti essere il luogo ideale in cui “sperimentare” un approccio di genere alla pratica traduttiva, nonché testarne limiti e possibilità, mettendolo alla prova. Sebbene la dimensione apertamente militante di queste case editrici porti a ipotizzare una maggiore attenzione anche al processo traduttivo e alle scelte linguistiche e lessicali, non si può dare per scontato che ciò accada sempre, come nei seguenti esempi tratti dalla

[4] Estratto dal sito della casa editrice: http://www.edt.it/aree/giralangolo-sottosopra/.

traduzione di *Welcome to the Family* / *Benvenuti in famiglia* di Mary Hoffman pubblicata da Lo Stampatello:

1) It can take a while for the **children** to settle down and get along together, and to get used to a new person acting as their parent. **They can also worry about the mum or dad who no longer lives with them**. (Hoffman 2014a: n.p.)	1a) Può volerci un po' di tempo perché **i bambini** si abituino a stare insieme, e accettino una nuova presenza in famiglia. (Hoffman 2014b: n.p.)
2) And when the baby is born, **she or he** is usually very welcome. (Hoffman 2014a: n.p.)	2a) E quando **il bambino** nasce è davvero il benvenuto. (Hoffman 2014b: n.p.)

Nel primo esempio, l'ultima frase viene completamente eliminata dalla traduzione, senza un motivo apparente e sicuramente non per limiti spaziali, facendo scomparire anche il punto di vista dei bambini/e e le loro emozioni. L'altro elemento su cui si è soffermata la nostra attenzione è l'uso del maschile plurale "bambini" per "children". Ancora più evidente è l'uso del maschile generico "bambino" nel secondo esempio, che cancella completamente la doppia forma del pronome presente nel testo di partenza. Senza avere la pretesa di offrire una soluzione definitiva su come trattare la traduzione delle forme neutre dall'inglese in italiano, vorremmo sottolineare come, visto l'approccio apertamente militante della casa editrice, sarebbe forse opportuno investire in un uso più inclusivo del linguaggio. L'approccio tematico, certamente militante, deve cioè accompagnarsi, parallelamente, anche a una rinnovata attenzione alla lingua e alle sue implicazioni culturali. Se in questi progetti editoriali attenti al genere le storie che vengono raccontate (e tradotte) sono fondamentali, soprattutto per personaggi e tematiche, come questo avvenga è altrettanto importante e la lingua utilizzata dovrebbe essere frutto di scelte consapevoli.

Per concludere, vorremmo quindi che tutte queste riflessioni fungessero da spinta propulsiva per ampliare e approfondire il dibattito e la ricerca, e per cercare alternative concrete nella pratica traduttiva. Come abbiamo sottolineato a più riprese, gli spazi per una contaminazione tra la ricerca sulla traduzione della letteratura per l'infanzia e gli studi di genere esistono e sono potenzialmente prolifici, così come nella pratica un approccio di genere alla traduzione letteraria destinata al pubblico più giovane ci sembra una via percorribile e, in alcuni casi, persino necessaria. Se la volontà di offrire a bambine e bambini, ragazze e ragazzi storie che rappresentino e valorizzino le loro esperienze e che permettano loro di identificarsi diventa uno degli obiettivi, allora la traduzione, come contatto tra lingue e culture, spazio di mediazione per eccellenza, può fungere da cassa di

risonanza e diventare il luogo in cui le differenze vengono mostrate e valorizzate, spingendo a riflettere anche sui limiti del proprio punto di vista.

Summary

Today, children's literature is considered as a specific cultural and editorial product, also critically and academically recognized. The production, publication and circulation of children's books are affected by ideological, political and cultural factors, as well as by economic and commercial constraints. The richness and complexity of the phenomenon clearly demonstrates that children's literature cannot be limited to the mere didactic sphere, with increasing attention being paid to the literary and aesthetic value and qualities of this production. However, especially in certain forms and genres, books for children preserve a prevalently pedagogical aim, with the latter considered here in its wider and positive meaning. Translation has been a constitutive element of children's literature since its beginnings (cf. Pederzoli 2012: 57), although its theoretical and critical study emerged as an academic field only recently. Therefore, children's literature and its translation have long been the "Cinderellas" of academic research and literary criticism. The marginal position of this production along with its translation can however result in extremely interesting outcomes when considered from the point of view of gender studies, which try to make gender identities and gendered representation visible, by voicing them. This seems to be particularly relevant in the case of the female viewpoint, which has traditionally been silenced, due to their supposed inferiority and secondariness.

Since the 1970s, feminist literary criticism first and subsequently gender studies have been investigating children's literature. Research developed into multiple directions, such as the representation of femininity, the quantitative and qualitative presence of female characters, gender relations and models offered to young readers, etc. The different research perspectives adopted thus seem to prove how fruitful the relationship between children's literature and gender studies can be. Initially, the main purpose of these analyses was to expose patriarchal and misogynistic values and representations fostered by children's literature. This militant speculative approach was followed by a more active, textually engaged phase, resulting in the production of gender-sensitive children's books. More recently, children's literature has also tried to meet the ongoing social and cultural changes. Children's books thus attempt to offer younger readers new stories mirroring their lives, as well as new, multiple and varied gendered representations to which they can resort to build their own identity, including their gender identity. Such a trend within children's literature has often encountered strong societal oppositions,

which in turn reinforce the need for researching this disruptive production, while highlighting the potential of children's literature in countering gender stereotypes and other gender-based discriminations, such as homophobia. Children's literature can indeed serve a "pedagogical" purpose and prove extremely useful in the fight against prejudice and stereotypes.

If a gendered approach to the critical investigation of children's literature is therefore widely established by now, the analysis of the translation of children's literature from a gendered perspective still remains widely unexplored. Yet, the translation of children's literature and gender studies do share some common points. To begin with, if we look at the history of children's literature, it is undeniable that for women it has traditionally represented a way to access the literary world and that children's literature is one of the chapters in women's writing (Nières-Chevrel 2009). Moreover, if women and women's writing on the one hand, and children's literature on the other seem to be closely intertwined, this still holds true when we consider that peculiar form of writing represented by translation. Just like children's literature, translation too has traditionally offered women a way to enter the literary world and to access the public sphere (Simons 1996). Both children's literature and translation as culturally "lower" activities, if compared to adult literature and "original" (male) writing, were therefore traditionally and almost naturally destined to women as a minority group. However, they still offered women a way to escape the cultural and literary silence they were relegated to, and gain a public voice, albeit marginal and minor. Moreover, feminist translation and children's literature translation show some common features, despite their undeniable differences (cf. Pederzoli 2011a; Elefante 2012a). In both cases, translation is assigned didactic and educational purposes, adding to a common awareness of the mediating role of the translator, an idea of translation favourable to manipulation of the source text and a great attention to the rhythmical and musical aspect of the language. The role of the translator, however, varies considerably in the two fields, especially as far as her/his textual, and above all paratextual, visibility is concerned.

Despite literary translation for children and feminist translation sharing these common points, the study of such relations has indeed emerged as a field of research only recently[1] and it thus seems to leave ample scope for further exploration and offer

[1] See for example Le Brun (2003), Paruolo (2006), Hennard Dutheil de la Rochère (2009; 2011), Pederzoli (2011a; 2013; 2015), Elefante (2012a). As publishing dates show, contributions were mostly produced in the last decade.

interesting research prospects. The present study arises therefore from the acknowledgement of the lack of an organic theory and an adequate and in-depth debate on a gendered approach to literary translation for children, along with the desire to bridge the critical gap in the field. In particular, the research aims at investigating contacts and connections between the translation of children's literature and feminist translation theory. More specifically, the study explores the possibility of translating with a gender-sensitive approach. By focusing mainly, but not exclusively, on children's literature translated by women, the research examines if, how and to what extent a gendered approach to the translation of children's literature can be identified and verified if in translating classics for children an increasing attention has been paid to gender and gender-related issues.

In order to explore the possibility of translating for children with a gender-sensitive approach, I chose to focus on children's classics, further limiting the research in genre and addressee terms to classic novels aimed at school-age readers. I also decided to work within a diachronic and comparative frame so as to identify linguistic, textual and paratextual strategies adopted with regards to gender-related aspects when translating for children. The analysis of the relations between gender and the translation of children's classics was divided into two different but complementary parts. Together, they give a picture of the complexity and the multifaceted nature of the relationship between literary translation for children and gender issues. A quantitative study was first carried out on a collection of Italian translations of 4 French and 4 English classics published from 1930 onwards. The source texts considered are *La petite Fadette* (1849) by George Sand, *Sans Famille* (1878) by Hector Malot, *Poil de Carotte* (1894) by Jules Renard, and *La guerre des boutons* (1912) by Louis Pergaud for the French section, and *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) by Lewis Carroll, *Little Women* (1868) by Louisa May Alcott, *Anne of Green Gables* (1908) by Lucy Maud Montgomery, and *The Secret Garden* (1911) by Frances Hodgson Burnett for the English section. Drawing on this quite extensive collection of Italian translations, three specific case studies have been identified (*La petite Fadette*, *Poil de Carotte*, and *The Secret Garden*) and fifteen Italian translations have been selected, thus creating a narrower *corpus* for a qualitative textual analysis of gender-related translational practices. Therefore, while the qualitative textual analysis highlights the strategies through which the relations between gender and translation are textually constructed and revealed, the quantitative study gives an overview of the presence of male and female translators in that specific field of children's books, that is children's classics.

When selecting source texts for the analysis, existing literature on the definition(s) of the children's classic, as well as the theoretical debate on a (supposed) canon of children's literature proved extremely useful. In particular, evaluation criteria generally used when defining classics for children, and the role played by legitimizing institutions in the process of canon formation allowed me to use selected bibliographies and bibliographic databases with greater awareness.

Similarly, the literature on gender and translation, as well as on gender issues in children's literature helped to identify those aspects that are significant from a gender point of view in the translation process and on which attention should focus in carrying out the textual analysis of translations.

The theoretical framework of the research is thus represented by these two main poles. On the one hand, analyzing children's classics requires an in-depth knowledge of what classics and canon(s) are, of the complexity of these notions and of the discussions around their theoretical definition, also in terms of ideological implications and power relations. Considering classics from a translational viewpoint also implies taking into account the role of (re)translation in the transmission of classics, both as a way to perpetuate the classic and to reinforce its *status*. If the translation of children's classics calls for a careful consideration of the international dimension of those texts and of their peculiar modes of transmission, when retranslating a classic for children the reasons behind the choice are all but insignificant and involve, again, pedagogical, literary, and commercial evaluations. On the other, the analysis of translations was carried out starting from previous research on gender and translation, and in particular from feminist translation theory. The research moves from the basic assumption that translation is never neutral, nor objective; on the contrary, it is always the product of a subject, having her/his own identity, also in terms of gender identity. As noted by Susanne de Lotbinière-Harwood, "*Traduire n'est jamais neutre*. C'est l'acte d'une subjectivité à l'œuvre dans un contexte socio-politique précis" (1991: 27, original emphasis). Feminist translation theory has indeed extensively revealed the ideological dimension of each translation act and the power relations at work when translating.

A gendered analysis of the translation of children's classics in search for contacts and connections between the translation of children's literature and feminist translation theory is not an easy task, especially from a methodological point of view. First of all, children's classics – and children's literature in general – are deeply different from the texts on which feminist translation was experimented as a practice and theorized.

Moreover, a feminist or gendered analysis of translational practices has traditionally privileged female and/or feminist writing. My research is instead carried out on a different kind of literary production, especially in terms of addressee, whose intrinsic complexity also affects its translation. Classics are not contemporary or "militant" texts, rather they are "lasting" books and due to their time permanence, their translation is both influenced by and mirrors the evolution of translational norms, along with societal and cultural transformations at large. However, thanks to their *status*, classics are constantly handed over to younger generations, which makes their presence often pervasive among young readers and renders their impact more relevant. Having laid out the origin of the research, its main objectives and the theoretical and methodological framework, I will now offer an overview of its structure and contents.

This thesis is divided into four chapters, followed by concluding remarks. Chapter 1 is devoted to the complex notion of children's classics and explores its close connection with (re)translation. In order to fully acknowledge its multifaceted, elusive and often problematic nature, I first looked at a general definition of the classic, highlighting the traits typically assigned to it and how it is deeply and closely related to the notion of the literary canon. Then, I proceeded to children's classics. After underlining the lack of a single, unanimous definition that is internationally shared and accepted, I reviewed the main attempts made at defining children's classics and the classification criteria (pedagogical, aesthetical, editorial) chosen in this definition process. I then examined the debate on the construction of a canon of children's literature, highlighting the underlying questions of its necessity, effectiveness and representativeness. Moreover, dealing with children's classics also means to consider the global world-wide phenomenon of crossover literature and the idea of future classics for children. As a further step, I focused on translation and the other modes of transmission of children's classics at the international level, before considering retranslation, both as a theoretical concept and a textual and editorial practice. In particular, I looked at retranslation in the context of children's literature and its transcultural and transnational transfer.

Chapter 2 provides an overview on gender, translation and the translation of children's literature. After outlining the historical evolution of the theoretical debate on gender and translation, I reviewed some of the different lines of inquiry pursued over the years: women's historical contribution to translation; the analysis of traditional sexist myths and metaphors to describe translation and their subsequent re-vision and rewriting to "say" translation in the feminine; translation practices arising from the

reconceptualization of the notions of identity, text, author/authority and writing central to feminist translation theory. A closer look at the theoretical debate on the translation of children's literature leads to a detailed overview of recent studies investigating the translation of children's literature from the perspective of gender. The chapter closes with some final remarks on possible future research developments.

Chapter 3 is devoted to the quantitative analysis. After detailing criteria for the selection of source texts and clarifying the methodological framework of the analysis, I illustrate the results. The main purpose was to give an overview of the evolution of the translation practice in relation to gender and gender issues within the field of literary translation for children, and more specifically in the translation of children's classics from French and English into Italian. The relations between gender and translation were investigated in relation to (i) the diachronic evolution of translations according to the translator's gender; (ii) differences in the presence of a male/female translator depending on the source text language; (iii) differences in the male/female gender of the translator depending on the author's gender; (iv) differences in the male/female gender of the translator depending on the source text main character, being well aware of the oversimplification of the last hypothesis. Results for these four hypotheses were also statistically tested using the chi-squared and the effect size tests so as to give them sounder foundations. The quantitative analysis was carried out also in relation to other aspects connected to the translation of classics, such as the phenomenon of retranslation, publishing series, adaptations, paratextual spaces, etc. After illustrating how the three case studies were identified and the Italian translations selected, I briefly present the novels and the history of their publishing reception in Italy.

Chapter 4 presents the results of the textual analysis. After some preliminary remarks on classics and retranslation, I illustrate the main linguistic, textual and paratextual strategies identified in the translation of gender-related aspects in children's classics. Examples were grouped into four main sections: representation of characters; representation of mother figures; linguistic remarks; and paratextual spaces. Finally, considering what emerged from the analysis, I provide some reflections on future developments of a gender-sensitive approach and practice to the translation of children's literature.

Looking at the results of quantitative and qualitative analyses we can draw some final conclusions. The analysis of a rather extensive collection of Italian translations published between 1930 and 2013 highlighted how the male/female gender of the

translator relates to the translation of children's classics. In particular, the presence of women proved to be widely established in this field since the beginning of the period considered in the analysis, thus confirming the close relationship between women and the translation of children's literature. The analysis also revealed a possible connection between the male/female gender of the translator on the one hand, and the source text language, the male/female gender of the author, and the main character on the other. All these factors, also in their combination, can therefore influence the choices made at the editorial level when assigning the text to its translator. The analysis of the retranslation phenomenon, publishing series and paratextual spaces, among others, also confirmed the complexity surrounding classics and their translation.

The textual qualitative analysis revealed that, contrary to my initial expectations, there has been no concrete evolution in the translation of gender-related aspects over the years considered in my research. A gendered approach to the translation of children's literature does not exist yet, at least in the texts analyzed. The strategies adopted by translators and their linguistic, textual, and paratextual choices showed that, in the translation of the gender-related aspects considered in the research, texts undergo a series of more or less invasive interventions and manipulations, which are symptomatic of a general lack of awareness of the gendered implications and consequences of translational choices. If characters and their representations are paramount to the ideas of womanhood and manhood, of motherhood and fatherhood, of gender roles and gender relations conveyed by children's books, then additions, omissions, paraphrasing and rewriting can significantly affect their characterization and their reception in the target culture. Lexical choices, especially adjectives, as well as syntactic and stylistic choices are not without consequences in shaping the reader's perception of characters, also in terms of gender roles, models, and relations. So, while in translations the most unconventional traits of characters tend to be tamed and downplayed through different strategies – from lexical choices to textual manipulations – the presence of mothers, but also fathers, deviating from ideas of motherhood and fatherhood socially, culturally and morally accepted at a given time entails the adoption of translational strategies, both linguistic and textual, aimed at criticizing and condemning such deviations and behaviours. Strictly linguistic choices can affect the representation of characters from a gender perspective as well, in particular their textual visibility. More specifically, the use of masculine generic – or, on the contrary, the search for viable alternatives – lexical choices belittling the feminine and resulting in asymmetries in the representation of male and female characters, and

changes/interventions in the syntactic structure can devalue the feminine and make it invisible or minimize its presence in the text. Similarly, in the translations analyzed, paratextual spaces often offered and reinforced stereotypical and restricted, limited gender representations. I am well aware, of course, that these results cannot be generalized, being deeply rooted in the translations I selected. However, to conclude on a more positive note, I would like to underline that the analysis fruitfully highlighted specific gender-related aspects that should be considered when translating children's literature, such as the representation of characters, the promotion of non-sexist language, and the use of paratexts as spaces where actively reflecting on gender issues related to the text and its translation. Therefore, these aspects can be considered a starting point to increase awareness and pave the way to a future gender-sensitive approach to the translation of children's literature.

Bibliografia

***Corpus* analisi testuale qualitativa**

Burnett, Frances Hodgson (1911). *The Secret Garden*. New York: Frederick A. Stokes.

--- (1941). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; quattro tavole fuori testo di Dino Tofani; copertina a colori illustrata da Attilio Mussino. Firenze: Marzocco.

--- (1952). *Il Giardino segreto;* traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi; disegni di Luise. Milano: Ed. Carroccio.

--- (1956). *Il Giardino segreto;* traduzione di Angela Restelli Fondelli; illustrazioni di Nardini. Milano: Fabbri.

--- (1989). *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato; illustrazioni di Marilyn Day. Milano: Mondadori.

--- (2011 [1992]). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti junior.

--- (2013 [2010]). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Guidoni; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori.

Renard, Jules (1979 [1894]). *Poil de Carotte*. Paris: Gallimard.

--- (1953 [1947]). *Pel di Carota*, traduzione di Laura Pontiggia; illustrazioni di Bepi Fabiano. Milano: Corticelli.

--- (1967). *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni di Rialdo Guizzardi e Carlo Toffalo. Bergamo: Janus.

--- (1975). *Pel di carota; Storie naturali*; traduzione di Donatella Ziliotto; illustrazioni di F. Vallotton e P. Bonnard. Novara: EDIPEM.

--- (1993). *Pel di carota*; traduzione di Frediano Sessi. Firenze: Giunti Marzocco.

--- (2007). *Peldicarota*; traduzione e cura di Rossana Campo. Milano: Feltrinelli.

Sand, George (2003 [1849]). *La petite Fadette*. Paris: Gallimard Jeunesse.

--- (1964 [1947]). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabriella Simons. Milano: Mursia.

--- (1969). *La piccola Fadette*; traduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni di Rialdo Guizzardi. Bergamo: Janus.

--- (1989). *La piccola Fadette*; traduzione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori.

--- (1995). *La piccola Fadette*; nella traduzione di Vittoria Ronchey; illustrazioni di Massimiliano Longo. Firenze: Giunti.

Altre edizioni citate

Burnett, Frances Hodgson (1921). *Il giardino misterioso*; traduzione di Maria Ettlinger Fano. Torino: Paravia.

Burnett, Frances Hodgson (1926). *Il Giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; con quattro tavole fuori testo di Dino Tofani. Firenze: Bemporad.

Burnett, Frances Hodgson (1951). *Il Giardino incantato*; versione di Adelaide Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente.

Renard, Jules (1900). *Poil de Carotte : comédie en 1 acte*. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques.

Renard, Jules (1902). *Poil de Carotte ; avec 50 dessins de F. Vallotton*. Paris: Flammarion.

Renard, Jules (1915). *Il martirio di un fanciullo: Pel di carota*; traduzione di Édouard e Achille Macchia. Napoli: F. Bideri.

Renard, Jules (1923). *Pel di carota*; traduzione di Decio Cinti. Milano: Sonzogno.

Renard, Jules (1925). *Pel di carota*; traduzione di Renato Colantuoni. Milano: A. Barion.

Renard, Jules (1955). *Pel di Carota*; traduzione di Frida Ballini; illustrazioni di Bartoli. Milano: Fabbri.

Renard, Jules (1987). *Pel di Carota*; traduzione di Anna Maria Fizzotti; illustrazioni di Cecile Anguera; copertina di Angela Ultrocchi. Milano: Lito.

Sand, George (1855). *La piccola Fadette*. Torino: Società editrice italiana (M. G. e C.).

Sand, George (1883). *La piccola Fadette*. Milano: Sonzogno.

Sand, George (1921). *La piccola Fadette*. Firenze: Salani.

Sand, George (1922). *La piccola Fadette*; traduzione di Paola Fumagalli. Bologna; Rocca S. Casciano: L. Cappelli.

Sand, George (2013). *La piccola Fadette*; traduzione di Nanda Montresor Colombo; a cura di Dacia Maraini. Milano: Corriere della Sera (Distribuito con il *Corriere della Sera*).

Sand, George (2014). *La piccola Fadette*; traduzione di Alexandre Calvanese; introduzione di Daria Galateria. Vicenza: Neri Pozza.

Bibliografia generale

Ackroyd, Meredith R. (2011). "Mothers of Misselthwaite: Mothering Work and Space in *The Secret Garden*", in Jackie C. Horne e Joe Sutliff Sanders (a cura di), *Frances Hodgson Burnett's* The Secret Garden*: A Children's Classic at 100*. Lanham: Scarecrow. 45-62.

Alcott, Louisa May (1868). *Little Women*. Boston: Roberts Brothers. [titolo italiano *Piccole donne*]

Alcott, Louisa May (1869). *Good Wives*. Boston: Roberts Brothers.

Alcott, Louisa May (1976). *Piccole donne*; scritto in italiano da Fausta Cialente. Firenze: Giunti Marzocco.

Alcott, Louisa May (1977). *Piccole donne crescono*; scritto in italiano da Fausta Cialente. Firenze: Giunti Marzocco.

Amorim, Lauro Maia (2003). "Translation and Adaptation: Differences, Intercrossings and Conflicts in Ana Maria Machado's Translation of *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll", *Cadernos de Tradução*, 1:11. 193-209. https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6182 [09/12/2013]

Arrojo, Rosemary (1994). "Fidelity and the Gendered Translation", *TTR*, 7:2. 147-163. http://id.erudit.org/iderudit/037184ar [13/03/2017]

Arrojo, Rosemary (1995). "Feminist 'Orgasmic' Theories of Translation and their Contradctions", *TradTerm*, 2. 67-75. http://www.revistas.usp.br/tradterm/issue/archive [13/03/2017]

Austen, Jane (1998 [1816]). *Emma*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Baccolini, Raffaella (2005). "Leggere da donne, leggere le donne: le critiche letterarie femministe", in Raffaella Baccolini (a cura di), *Le prospettive di genere. Discipline, soglie, confini*. Bologna: BUP. 27-46.

Baer, Brian James e Klaus Kaindl (in preparazione). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. London & New York: Routledge.

Balatchi, Raluca-Nicoleta (2014). "*Sans Famille* en roumain : retraductions et rééditions", in Virginie Douglas e Florence Cabaret (a cura di), *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*. Bruxelles: Peter Lang. 151-164.

Bastin, George L. (2009). "Adaptation", in Mona Baker e Gabriela Saldanha (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2nd Edition*. London & New York: Routledge. 3-6.

Baum, L. Frank (1900). *The Wonderful Wizard of Oz*. Chicago: George M. Hill Company. [titolo italiano *Il meraviglioso mago di Oz* / *Il mago di Oz*]

Bazzanella, Carla (2010). "Genere e lingua", in *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani, online. http://www.treccani.it/enciclopedia/genere-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/ [14/06/2017]

Bazzoni, Alberica (2016a). "Il genere della letteratura: la storia 1/4", *La Balena Bianca*, online. 23 maggio. http://www.labalenabianca.com/2016/05/23/il-genere-della-letteratura-la-storia-14/ [03/05/2017]

Bazzoni, Alberica (2016b). "Il genere della letteratura: scuola e università 2/4", *La Balena Bianca*, online. 27 giugno. http://www.labalenabianca.com/2016/06/27/il-genere-della-letteratura-scuola-e-universita-24/ [03/05/2017]

Bazzoni, Alberica (2017). "Il genere della letteratura: la retorica 3/4", *La Balena Bianca*, online. 2 febbraio. http://www.labalenabianca.com/2017/02/10/il-genere-della-letteratura-la-retorica-34/ [03/05/2017]

Beckett, Sandra L. (1999). "Introduction", in Sandra L. Beckett (a cura di), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York & London: Garland. xi-xx.

Beckett, Sandra L. (2006). "Introduction", in Sandra L. Beckett e Maria Nikolajeva (a cura di), *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press. v-xiv.

Beckett, Sandra L. (2009). *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. London & New York: Routledge.

Beckett, Sandra L. (2011a). "Crossover Classics: Classics for All Ages", in Elena Paruolo (a cura di), *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*. Bruxelles: Peter Lang. 31-44.

Beckett, Sandra L. (2011b). “Crossover Literature”, in Philip Nel e Lissa Paul (a cura di), *Keywords for Children’s Literature*. New York: New York University Press. 58-62.

Beckett, Sandra L. (2014). “Conversazione di Sandra Beckett con Elena Paruolo (web 2012)”, in Elena Paruolo (a cura di), *Le letterature per l’infanzia. Ne parlano Peter Hunt, Jean Perrot, Dieter Richter, Jean Foucault, Anne Fine, Sandra Beckett*. Roma: Aracne. 298-324.

Beckett, Sandra L. e Maria Nikolajeva (a cura di) (2006). *Beyond Babar. The European Tradition in Children’s Literature*. Lanham: Scarecrow Press.

Bensimon, Paul (1990). “Présentation”, *Palimpsestes*, 4. IX-XII.

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

Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria (2005). “Dire al femminile: riflessioni su genere e linguistica”, in Raffaella Baccolini (a cura di), *Le prospettive di genere. Discipline soglie confini*. Bologna: BUP. 45-59.

Brami, Élisabeth (2015a). *La dichiarazione dei diritti delle femmine*; traduzione di Maria Silvia Fiengo; illustrazioni di Estelle Billon-Spagnol. Milano: Lo Stampatello.

Brami, Élisabeth (2015b). *La dichiarazione dei diritti dei maschi*; traduzione di Maria Silvia Fiengo; illustrazioni di Estelle Billon-Spagnol. Milano: Lo Stampatello.

Brami, Élisabeth (2016a). *La dichiarazione dei diritti delle mamme*; illustrazioni di Estelle Billon-Spagnol. Milano: Lo Stampatello.

Brami, Élisabeth (2016b). *La dichiarazione dei diritti dei papà*; illustrazioni di Estelle Billon-Spagnol. Milano: Lo Stampatello.

Braun, Friedericke (1997). “Making Men out of people. The MAN principle in translating genderless forms”, in Helga Kotthoff e Ruth Wodak (a cura di), *Communicating Gender in Context*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 3-29.

Brönte, Charlotte (1847). *Jane Eyre*. London: Smith, Elder and Co. [titolo italiano *Jane Eyre*]

Brugeilles, Carole, Isabelle Cromer e Sylvie Cromer (2002). “Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre”, *Population*, 57. 261-292.

Burnett, Frances Hodgson (1886). *Little Lord Fauntleroy*. New York: Charles Scribner’s Sons.

Burnett, Frances Hodgson (1905). *A Little Princess*. New York: Charles Scribner’s Sons.

Cabaret, Florence (2014). “Introduction”, in Virginie Douglas e Florence Cabaret (a cura di), *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children’s Literature*. Bruxelles: Peter Lang. 11-19.

Calvino, Italo (2002 [1991]). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.

Campo, Rossana (2007). “Non tutti hanno la fortuna di essere orfani!”, in Jules Renard, *Peldicarota*; traduzione di Rossana Campo. Milano: Feltrinelli. 157-162.

Carroll, Lewis (1865). *Alice’s Adventures in Wonderland*. London: MacMillan.

Carroll, Lewis (2011). *Alice nel Paese delle meraviglie*; traduzione di Rossella Franceschini; illustrazioni di Richard Johnson. Legnano: EdiCart.

Carter, Angela (1979). *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Penguin.

Carter, Angela (1982). *Sleeping Beauty and Other Favourite Tales*. London: Gollancz.

Castro, Olga (a cura di) (2013a). *Gender, Language and Translation at the Crossroads of Disciplines, Gender and Language*, 7:1.

Castro, Olga (2013b). “Introduction: Gender, Language and Translation at the Crossroads of Disciplines”, *Gender and Language*, 7:1. 5-12.

Castro, Olga (2013c). “Talking at cross-purposes? The missing link between feminist linguistics and translation studies”, *Gender and Language*, 7:1. 35-58.

Castro Olga e Emek Ergün (a cura di) (2016). *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*. London & New York: Routledge.

Cervantes, Miguel de (1605-1615). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta. [titolo italiano *Don Chisciotte della Mancha*]

Ceserani, Remo (2003). “Il castello assediato”, in Ivano Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*. Milano: BUR. 93-108.

Chamberlain, Lori (1988). “Gender and the Metaphorics of Translation”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 13:3. 454-472. http://www.jstor.org/stable/3174168 [13/03/2017]

Chamberlain, Lori (1998). “Gender Metaphorics in Translation”, in Mona Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 93-97.

Ciocia, Stefania (2011). “*Vernon God Little*: A Future Crossover Classic?”, in Elena Paruolo (a cura di), *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children’s Literatures*. Bruxelles: Peter Lang. 105-120.

Collodi, Carlo (1883). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Firenze: Paggi.

Collodi, Carlo (1996). *The Adventures of Pinocchio*; traduzione di Ann Lawson Lucas; illustrazioni di Enrico Mazzanti. Oxford: Oxford University Press.

Collodi, Carlo (2003). *Pinocchio*; traduzione di Emma Rose; illustrazioni di Sara Fanelli. London: Walker Books.

Collombat, Isabelle (2004). "Le XXIe siècle : l'âge de la retraduction", *Translation Studies in the New Millenium*, 2. 1-15.

Connan-Pintado, Christiane e Gilles Béhotéguy (a cura di) (2014). *Être une fille, être un garçon dans la littérature pour la jeunesse*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.

Coussy, Audrey (2015). "À auteurs 'sérieux', traduction 'sérieuse' ? Réflexion sur la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse", in Virginie Douglas (a cura di), *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre. 57-69.

Cromer, Sylvie (2014). "La littérature de jeunesse mise à l'épreuve du genre", in Gilles Béhotéguy e Christiane Connan-Pintado (a cura di), *Être une fille, être un garçon dans la littérature pour la jeunesse : France 1945-2012*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux. 55-66.

D'Arcangelo, Adele (2005). "Traduzione e genere: prospettive teoriche e applicative", in Raffaella Baccolini (a cura di), *Le prospettive di genere. Discipline soglie confini*. Bologna: BUP. 61-83.

Daniel, Defoe (1862 [1719]). *Robinson Crusoe*. London: Bickers and Bush. [titolo italiano *Robinson Crusoe*]

Delisle, Jean (1993). "Traducteurs médiévaux, traductrices féministes : une même éthique de la traduction ?" *TTR*, 6:1. 203-230. http://id.erudit.org/iderudit/037144ar [13/03/2017]

Delisle, Jean (a cura di) (2002). *Portraits de traductrices.* Arras-Ottawa: Artois Presses de l'Université-Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Derelkowska-Misiuna, Anna (2014). "*Anne of Green Gables* – Towards the Ideal or Mass Production of Translations?", in Virginie Douglas e Florence Cabaret (a cura di), *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*. Bruxelles: Peter Lang. 193-207.

Di Giovanni, Elena, Chiara Elefante e Roberta Pederzoli (a cura di) (2010a). *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and translating for children. Voices, Images and Texts*. Bruxelles: Peter Lang.

Di Giovanni, Elena, Chiara Elefante e Roberta Pederzoli (2010b). "Préface", in Elena Di Giovanni, Chiara Elefante e Roberta Pederzoli (a cura di), *Écrire et traduire pour les*

enfants. Voix, images et mots. / Writing and translating for children. Voices, Images and Texts. Bruxelles: Peter Lang. 11-22.

Dickens, Charles (1994 [1849-50]). *David Copperfield*. London: Penguin Popular Classics.

Dionigi, Ivano (2006). "Postfazione", in Giuseppe Pontiggia, *I classici in prima persona*. Milano: Mondadori. 39-50.

Donaldson, Julia (2015). *Il Gruffalò*; traduzione di Laura Pelaschiar; illustrazioni di Axel Scheffler. San Dorligo della Valle: Emme.

Douglas, Virginie (2014). "Conclusion", in Virginie Douglas e Florence Cabaret (a cura di), *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*. Bruxelles: Peter Lang. 317-329.

Douglas, Virginie (a cura di) (2015a). *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre.

Douglas, Virginie (2015b). "La traduction pour la jeunesse, reflet de la perception changeante d'une littérature et de ses destinataires", in Virginie Douglas (a cura di), *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre. 7-14.

Douglas, Virginie (2015c). "Des pratiques en mutation", in Virginie Douglas (a cura di), *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre. 35-39.

Dumas, Alexandre (1844). *Les trois mousquetaires*. Paris: Baudry. [titolo italiano *I tre moschettieri*]

Du-Nour, Miryam (1995). "Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms", *Target*, 7:2. 327-346.

Elefante, Chiara (2012a). "*Poil de Carotte* et ses traductions italiennes au féminin : l'évolution d'un classique littéraire", *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 47-48. 299-315.

Elefante, Chiara (2012b). *Traduzione e paratesto*. Bologna: BUP.

Elefante, Chiara e Roberta Pederzoli (2015). "'Le parole per dirlo': il tema della morte nel peritesto della letteratura giovanile tradotta", in Gloria Bazzocchi e Raffaella Tonin (a cura di), *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*. Bologna: BUP. 57-101.

Eliot, George (1985 [1871-2]). *Middlemarch*. London: Penguin Classics.

Eliot, T. S. (1946). *What is a classic? an address delivered before the Virgil Society on the 16. of October 1944*. London: Faber & Faber.

Eliot, T.S. (1982 [1939]). *Old Possum's Book of Practical Cats*. New York: Harcourt Brace & Company.

Eliot, T.S. (2010). *Le Guide des chats du Vieil Opossum*; traduzione di Jean-François Ménard; illustrazioni di Axel Scheffer. Paris: Gallimard Jeunesse.

Epstein, B.J. e Robert Gillett (a cura di) (2017). *Queer in Translation*. London & New York: Routledge.

Falconer, Rachel (2004). "Crossover literature", in Peter Hunt (a cura di), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2nd edition, volume I. London: Routledge. 556-575.

Falconer, Rachel (2009). *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. London & New York: Routledge.

Federici, Eleonora (a cura di) (2011). *Translating Gender*. Bern: Peter Lang.

Federici, Eleonora e Vita Fortunati (2011). "Introduction", in Eleonora Federici (a cura di), *Translating Gender*. Bern: Peter Lang. 9-20.

Foster, Shirley e Judy Simons (1995). "Frances Hodgson Burnett: *The Secret Garden*", in Shirley Foster e Judy Simons (a cura di), *What Katy Read: Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. Basingstoke: Macmillan. 172-191.

Fournier, Alain (2013). *Il grande Meaulnes*; a cura di Yasmina Melaouah. Milano: Feltrinelli.

Fraustino, Lisa Rowe e Karen Coats (2016). "Introduction", in Lisa Rowe Fraustino e Karen Coats (a cura di), *Mothers in Children's and Young Adult Literature. From the Eighteenth Century to Postfeminism*. Jackson: University Press of Mississipi. 3-24.

Galateria, Daria (2014). "Introduzione", in George Sand, *La piccola Fadette*; traduzione di Alexandre Calvanese. Vicenza: Neri Pozza. 5-13.

Gallagher, John D. (2007). "Traduction littéraire et études sur corpus", in Michel Ballard e Carmen Pineira-Tresmontant (a cura di), *Les corpus en linguistique et en traductologie*. Arras: Artois Presses Université. 199-230.

Gambier, Yves (1992). "Adaptation : une ambiguïté à interroger", *Meta*, 37:3. 421-425. http://id.erudit.org/iderudit/002802ar [15/11/2013]

Gambier, Yves (2011). “La retraduction : Ambiguïtés et défis”, in Enrico Monti e Peter Schnyder (a cura di) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons. 49-66.

Genette, Gérard (2002 [1987]). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuils.

Giannini Belotti, Elena (2008 [1973]). *Dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.

Godard, Barbara (1990). “Theorizing feminist discourse/Translation”, in Susan Bassnett e André Lefevere (a cura di), *Translation, History and Culture*. London: Pinter. 87-96.

Godayol, Pilar (a cura di) (2012). “La traducció i els estudis de gènere”, dossier in *Quaderns*, 19.

Godayol, Pilar (2013). “Metaphors, women and translation: From *les belles infidelès* to *la frontera*”, *Gender and Language*, 7:1. 97-116.

Gries, Stefan Th. (2013). *Statistics for Linguistics with R. A Practical Introduction* (2nd revised edition). Berlin & Boston: De Gruyter Mouton.

Grilli, Giorgia (2012). *Libri nella giungla: orientarsi nell’editoria per ragazzi*. Roma: Carocci.

Haddon, Mark (2003a). *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*. Oxford: Fickling; London: Jonathan Cape.

Haddon, Mark (2003b). *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte*; traduzione di Paola Novarese. Torino: Einaudi.

Hăisan, Daniela (2014). “La retraduction : miroir magique, boîte catoptrique ou kaléidoscope. *Poil de Carotte* et les sept versions roumaines”, in Virginie Douglas e Florence Cabaret (a cura di), *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children’s Literature*. Bruxelles: Peter Lang. 165-178.

Hateley, Erica (2011). “Gender”, in Philip Nel e Lissa Paul (a cura di), *Keywords for children’s literature*. New York & London: New York University Press. 86-92.

Hennard Dutheil de la Rochère, Martine (2009). “Updating the Politics of Experience: Angela Carter’s Translation of Charles Perrault’s ‘Le Petit Chaperon rouge’”. *Palimpsestes*, 22. 187-204.

Hennard Dutheil de la Rochère, Martine (2011). “Les métamorphoses de Cendrillon : Étude comparative de deux traductions anglaises du conte de Perrault”, in Enrico Monti e Peter Schnyder (a cura di), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons. 157-179.

Hinz, Carrie e Eric L. Tribunella (2013). *Reading Children's Literature. A Critical Introduction*. Boston & New York: Bedford/St. Martin's.

Hoffman, Mary (2014a). *Welcome to the Family*; illustrazioni di Ros Asquith. London: Frances Lincoln.

Hoffman, Mary (2014b). *Benvenuti in famiglia*; traduzione di Nicoletta Pardi; illustrazioni di Ros Asquith. Milano: Lo Stampatello.

Holbrook Grezina, Gretchen (2006). "Preface", in Frances Hodgson Burnett, *The Secret Garden*, a cura di Gretchen Holbrook Grezina. New York: Norton. ix-x.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (2003). "Trente ans de recherche sur la différence sexuelle, ou Le langage des femmes et la sexuation dans la langue, les discours, les images", *Langage et société*, 106:4. 33-61. http://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2003-4-page-33.htm [14/06/2017]

Hunt, Peter (2011). "British Classics on the Operating Table. Dissecting *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass* and *The Wind in the Willows*", in Elena Paruolo (a cura di), *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*. Bruxelles: Peter Lang. 45-53.

Kermode, Frank (1975). *The Classic*. London: Faber & Faber.

Kipling, Rudyard (1995). *Il libro della giungla*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti junior.

Klingberg, Göte (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund: Gleerup.

Kovala, Urpo (1996). "Translation, paratextual mediation, and ideological closure", *Target*, 8:1. 119-147.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (1999). "Crosswriting as a Criterion for Canonicity. The Case of Erich Kästner", in Sandra L. Beckett (a cura di), *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York & London: Garland. 13-30.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003). *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart: Metzler.

Ladmiral, Jean-René (2011). "Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles…", in Enrico Monti e Peter Schnyder (a cura di), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons. 29-48.

Lathey, Gillian (2010). *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. New York & London: Routledge.

Lawrence, David Herbert (1987 [1921]). *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin.

Le Brun, Claire (2003). "De *Little Woman* de Louisa May Alcott aux *Quattre filles du docteur March* : les traductions françaises d'un roman de formation au féminin", *Meta*, 48:1-2. 47-67. http://id.erudit.org/iderudit/006957ar [06/09/2012]

Leinen, Frank (2005). "Idylle champêtre ou critique sociale ? Notes à propos de l'ambivalence textuelle dans *La petite fadette* de George Sand", in Christine Montalbetti e Jacques Neefs (a cura di), *Le Bonheur de la littérature : Variations critiques pour Béatrice Didier*. Paris: Presses Universitaires de France. 375-389. http://www.cairn.info/le-bonheur-de-la-litterature--9782130523031-page-375.htm [20/05/2017]

Lianeri, Alexandra e Vanda Zajko (2008). "Introduction. Still Being Read after so Many Years: Rethinking the Classic through Translation", in Alexandra Lianeri e Vanda Zajko (a cura di), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press. 1-23.

Lipperini, Loredena (2010 [2007]). *Ancora dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.

Littau, Karin (2000). "Pandora's Tongues", *TTR*, 13:1. 21-35. http://id.erudit.org/iderudit/037391ar [29/03/2017]

London, Jack (1994). *Il richiamo della foresta*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti junior.

Lotbinière-Harwood, Susanne de (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.

Lundin, Anne (2004). *Constructing the Canon of Children's Literature. Beyond Library Walls and Ivory Towers*. New York & London: Routledge.

Lyon Clark, Beverly (1999). "Introduction", in Beverly Lyon Clark e Margaret R. Higonnet (a cura di), *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*. Baltimore & London: John Hopkins University Press. 1-8.

Lyon Clark, Beverly e Margaret R. Higonnet (a cura di) (1999). *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.

Mann, Thomas (2010). *La montagna magica*, a cura e con un'introduzione di Luca Crescenzi e un saggio di Michael Neumann; traduzione e "Nota alla traduzione" di Renata Colorni. Milano: Mondadori.

Melville, Herman (1851). *Moby Dick*. New York: Harper & Brothers. [titolo italiano *Moby Dick*]

Milton, John (2001). “Translating Classic Fiction for Mass Markets. The Brazilian Clube do Livro”, *The Translator*, 7:1. 43-69.

Monti, Enrico (2011). “Introduction. La retraduction, un état des lieux”, in Enrico Monti e Peter Schnyder (a cura di), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons. 9-25.

Monti, Enrico e Peter Schnyder (a cura di) (2011). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons.

Müller, Anja (2011). “From *Robinson der Jüngere* (*Robinson the Younger*) to *Tintenherz* (*Inkheart*): Tracing German Children’s Fiction between Realism and Fantasy”, in Elena Paruolo (a cura di), *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children’s Literatures*. Bruxelles: Peter Lang. 67-88.

Murray, Heather (1985). “Frances Hodgson Burnett’s *The Secret Garden*: The Organ(ic)ized World”, in Perry Nodelman (a cura di), *Touchstones: reflections on the best in children’s literature*, Vol. 1. West Lafayette, IND: Children’s Literature Association. 30-43.

Nières-Chevrel, Isabelle (2009). *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris: Didier.

Nikolajeva, Maria (2006). “What Do We Translate When We Translate Children’s Literature?”, in Sandra L. Beckett e Maria Nikolajeva (a cura di), *Beyond Babar. The European Tradition in Children’s Literature*. Lanham: Scarecrow Press. 277-297.

Nodelman, Perry (a cura di) (1985a). *Touchstones: reflections on the best in children’s literature*, Vol. 1. West Lafayette, IND: Children’s Literature Association.

Nodelman, Perry (1985b). “Introduction: Matthew Arnold, A Teddy Bear, and a List of Touchstones”, in Perry Nodelman (a cura di), *Touchstones: reflections on the best in children’s literature*, Vol. 1. West Lafayette, IND: Children’s Literature Association. 1-12.

Nodelman, Perry (a cura di) (1987). *Touchstones: reflections on the best in children’s literature*, Vol. 2. West Lafayette, IND: Children’s Literature Association.

Nodelman, Perry (a cura di) (1989). *Touchstones: reflections on the best in children’s literature*, Vol. 3. West Lafayette, IND: Children’s Literature Association.

O’Sullivan, Emer (1993). “The Fate of the Dual Addressee in the Translation of Children’s Literature”, *New Comparison*, 16. 109-119.

O’Sullivan, Emer (2000). *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Winter.

O'Sullivan, Emer (2001). "Alice in different Wonderlands: Varying approaches in the German translations of an English children's classic", in Margaret Meek (a cura di), *Children's Literature and National Identity*. Stoke on Trent: Trentham Books. 11-21.

O'Sullivan, Emer (2004). "Internationalism, the universal child and the world of children's literature", in Peter Hunt (a cura di), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2nd edition, volume I. London: Routledge. 13-25.

O'Sullivan, Emer (2005). *Comparative Children's Literature*; traduzione di Anthea Bell. London & New York: Routledge.

O'Sullivan, Emer (2006). "Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature", in Gillian Lathey (a cura di), *The Translation of Children's Literature: a Reader*. Clevedon: Multilingual Matters. 146-162.

Oittinen, Riitta (2000). *Translating for children*. New York: Garland.

Oittinen, Riitta (a cura di) (2003). *META, Traduction pour les enfants*, 48:1-2.

Parsons, Linda T. (2002). "'Otherways' into the Garden: Re-Visioning the Feminine in *The Secret Garden*", *Children's Literature in Education*, 33:4. 247-268.

Paruolo, Elena (2006). "Les écrivains et la traduction : Angela Carter traduit et réécrit les contes", in A. M. Alaoui (a cura di), *Littératures Comparées et Traduction / Comparative Literatures and Translation*. Rabat: CCLMC. 143-157.

Paruolo, Elena (2011). "Introduction", in Elena Paruolo (a cura di), *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*. Bruxelles: Peter Lang. 9-28.

Paruolo, Elena (a cura di) (2014). *Le letterature per l'infanzia. Ne parlano Peter Hunt, Jean Perrot, Dieter Richter, Jean Foucault, Anne Fine, Sandra Beckett*. Roma: Aracne.

Paul, Lissa (2005). "Feminism revisited", in Peter Hunt (a cura di), *Understanding Children's Literature*. 2nd edition. London & New York: Routledge. 114-127.

Pederzoli, Roberta (2011a). "La traduzione letteraria per l'infanzia in una prospettiva di genere: alcune riflessioni a partire dalla collana 'dalla parte delle bambine'/'du côté des petites filles'", in Raffaella Baccolini, Delia Chiaro, Chris Rundle e Sam Whitsitt (a cura di), *Minding the Gap: Studies in Linguistic and Cultural Exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, volume II*. Bologna: BUP. 545-558.

Pederzoli, Roberta (2011b). "The 'Paratext Effect' in the Translation of *La Guerre des Boutons*", in Elena Paruolo (a cura di), *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*. Bruxelles: Peter Lang. 147-168.

Pederzoli, Roberta (2012). *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du déstinataire*. Bruxelles: Peter Lang.

Pederzoli, Roberta (2013). "Adela Turin e la collana 'Dalla parte delle bambine'. Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente", in Antonella Cagnolati (a cura di), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Roma: Aracne. 263-284.

Pederzoli, Roberta (2015). "Les collections et les séries pour les petites filles : tendances récentes et nouveaux échanges entre l'Italie et la France", *Trasalpina*, 18. 179-194.

Pef (1980). *La Belle Lisse Poire du Prince de Motordu*. Paris: Gallimard.

Pergaud, Louis (1912). *La guerre des boutons*. Paris: Mercure de France.

Perrot, Jean (2011). "French Classics: Between a Nostalgia for the Sacred and the Buoyancy of the Playing Child", in Elena Paruolo (a cura di), *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literatures*. Bruxelles: Peter Lang. 55-66.

Pierre, D.B.C. (2003). *Vernon God Little*. London: Faber & Faber.

Pontiggia, Giuseppe (2006). *I classici in prima persona*. Milano: Mondadori.

Pullman, Philip (1995). *Northern Lights. His dark Materials*. London: Scholastic.

Pullman, Philip (1996). *La bussola d'oro. Queste oscure materie*; traduzione di Marina Astrologo e Alfredo Tutino. Firenze: Salani.

Pullman, Philip (1997a). *The Subtle Knife. His dark Materials*. London: Scholastic.

Pullman, Philip (1997b). *La lama sottile. Queste oscure materie*; traduzione di Alfredo Tutino. Firenze: Salani.

Pullman, Philip (2000). *The Amber Spyglass. His dark Materials*. London: Scholastic.

Pullman, Philip (2001). *Il cannocchiale d'ambra. Queste oscure materie*; traduzione di Francesco Bruno. Milano: Salani.

Radulescu, Domnica (2000). "La Fillette, le farfelu, et le fantastique dans *La Petite Fadette*", *George Sand Studies*, 19:1-2. 38-51.

Raguet, Christine (a cura di) (2008). *Traduire le genre grammatical : enjeu linguistique et/ou politique ?*, *Palimpsestes*, 21.

Renard, Jules (1894). *Poil de Carotte*. Paris: Flammarion.

Robustelli, Cecilia (2013). “Infermiera sì, ingegnera no?”, *Accademia della Crusca*, marzo 2013, online. http://www.accademiadellacrusca.it/it/tema-del-mese/infermiera-s-ingegnera [14/06/2017]

Ronchey, Vittoria (1975). *Figlioli miei marxisti immaginari*. Milano: Rizzoli.

Ronchey, Vittoria (1992). *1944*. Milano: Rizzoli.

Rowling, J.K (1997). *Harry Potter and the Philosopher’s Stone*. London: Bloomsbury.

Rowling, J.K (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury.

Rowling, J.K (1999). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury.

Rowling, J.K (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury.

Rowling, J.K (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury.

Rowling, J.K (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury.

Rowling, J.K (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury.

Sabatini, Alma (1986). *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana per la scuola e per l’editoria scolastica*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato.

Saint-Exupéry, Antoine de (1943). *Le Petit Prince*. New York: Reynal and Hitchcock.

Saint-Exupéry, Antoine de (1949). *Il piccolo Principe*; traduzione di Nini Bompiani Bregoli. Milano: Bompiani.

Saint-Exupéry, Antoine de (2014). *Il piccolo Principe*; traduzione di Beatrice Masini. Milano: Bompiani.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015a). *Il Piccolo Principe*; traduzione e postfazione di Yasmina Melaouah, prefazione di Chiara Gamberale. Milano: Feltrinelli.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015b). *Il piccolo principe*; traduzione e cura di Andrea Bajani. Torino: Einaudi.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015c). *Il piccolo principe*; traduzione di Leopoldo Carra. Milano: Mondadori, “Oscar bestsellers”.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015d). *Il piccolo principe*, a cura di Leopoldo Carra. Milano: Mondadori, “I Meridiani Paperback”.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015e). *Il piccolo principe*; traduzione di Chandra Livia Candiani. Milano: Mondadori, “Oscar junior”.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015f). *Il piccolo principe*; traduzione e cura di Emanuele Trevi. Roma: Newton Compton.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015g). *Il piccolo principe*; traduzione di Massimo Birattari. Milano: Garzanti.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015h). *Il piccolo principe*; traduzione di Roberto Piumini. Siena: Barney Edizioni.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015i). *Il piccolo principe*; traduzione di Simona Mambrini. Milano: Piemme.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015j). *Il piccolo principe*; traduzione di Arnaldo Colasanti. Firenze; Milano: Giunti junior.

Saint-Exupéry, Antoine de (2015k). *Il piccolo principe*; traduzione di Yasmina Melaouah. Milano: Gribaudo.

Salinger, J. D. (2014). *Il giovane Holden*; traduzione di Matteo Colombo. Torino: Einaudi.

Sanguineti, Edoardo (2003). "Classici e no", in Ivano Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*. Milano: BUR. 209-213.

Santaemilia Ruiz, José (a cura di) (2005a). *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester: St. Jerome.

Santaemilia Ruiz, José (2005b). "Introduction", in José Santaemilia Ruiz (a cura di), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester: St. Jerome. 1-7.

Santaemilia Ruiz, José (2011). "Feminists Translating: On Women, Theory and Practice", in Eleonora Federici (a cura di), *Translating Gender*. Bern: Peter Lang. 55-78.

Santaemilia Ruiz, José e Luise von Flotow (a cura di) (2011). *Woman and translation: Geographies, voices and identities / Mujer y tradución: Geografías, voces e identidades, MonTI*, 3.

Sardin, Pascale (a cura di) (2009a). *Traduire le genre : femmes en traduction, Palimpsestes*, 22.

Sardin, Pascale (2009b). "Colloque sentimental", *Palimpsestes*, 22. 9-21.

Sebold, Alice (2002a). *The Lovely Bones*. New York: Little, Brown.

Sebold, Alice (2002b). *Amabili resti*; traduzione di Chiara Belliti. Roma: E/O.

Sela-Sheffy, Rakefet (2002). “Canon Formation Revisited. Canon and Cultural Production”, *Neohelicon*, 29:2. 141-59.

Shavit, Zohar (1986). *Poetics of Children’s Literature.* Athens & London: the University of Georgia Press.

Simon, Sherry (1996). *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.

Simon, Sherry (2002). “Germaine de Staël and Gayatri Spivak: Culture Brokers”, in Maria Tymoczko e Edwin Gentzler (a cura di), *Translation and Power*. Amherst; Boston: University of Massachussets Press. 122-140.

Soriano, Marc (1973). “Qu’est-ce qu’un classique pour la jeunesse ?”, *BBF*, 2. 57-70. [online] http://bbf.enssib.fr/ [02/01/2013].

Spurlin, Wiliam J. (a cura di) (2014). *The Gender and Queer Politics of Translation: Literary, Historical, and Cultural Approaches*, *Comparative Literature Studies*, 51:2.

Spyri, Johanna (1881). *Heidi*. Gotha: Friedrich Andreas Perthes.

Staël, Germaine de (1821). *Œuvres complètes*. Paris: Treuttel et Wurtz.

Stevenson, Deborah (1997). “Sentiment and Significance: The Impossibility of Recovery in the Children’s Literature Canon, or The Drowning of The Water Babies”, *The Lion and the Unicorn*, 21:1. 112-130.
Consultato da http://search.proquest.com/docview/750482991?accountid=9652 [03/02/2013].

Stimpson, Catharine R. (1990). “Reading for Love: Canons, Paracanons, and Whistling Jo March”, *New Literary History*, 21:4. 957-976.

Sundmark, Björn (2014). “The Swedish translations of *Alice in Wonderland*”, in Virginie Douglas e Florence Cabaret (a cura di), *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children’s Literature*. Bruxelles: Peter Lang. 121-133.

Swift, Jonathan (1726). *Gulliver’s Travels*. London: Benjamin Motte. [titolo italiano *I viaggi di Gulliver*].

Taronna, Annarita (2006). *Pratiche traduttive e Gender studies*. Roma: Aracne.

Topia, André (1990). “*Finnegans Wake* : la traduction parasitée”, *Palimpsestes*, 4. 45-61.

Venturi, Paola (2009). “The translator’s immobility: English modern classics in Italy”, *Target*, 21:2. 333-357.

Venturi, Paola (2011). *L'immobilità del traduttore: la traduzione dei classici moderni inglesi in Italia*. Tesi di Dottorato in Lingue, Culture e Comunicazione Interculturale, Università di Bologna.

Venuti, Lawrence (2008). "Translation, Interpretation, Canon Formation", in Alexandra Lianeri e Vanda Zajko (a cura di), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press. 27-51.

Venuti, Lawrence (2013). "Retranslations: the creation of value", in Lawrence Venuti, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*. London; New York: Routledge. 96-108. Prima pubblicazione 2004, *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, 47:1. 25-38.

Vernes, Jules (1983). *Viaggio al centro della Terra*; scritto in italiano da Maria Bellonci. Firenze: Giunti Marzocco.

Viala, Alain (1992). "Qu'est-ce qu'un classique ?", *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1. 6-15.

Vitulli, Stefania (2015). "Le superstar del mercato? Sono gli 'antichi' maestri", *Il Giornale*, online. 26/04/2015. http://www.ilgiornale.it/news/superstar-mercato-sono-antichi-maestri-1120787.html [19/12/2017]

Von Flotow, Luise (1991). "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", *TTR*, 4:2. 69-84. http://id.erudit.org/iderudit/037094ar [13/03/2017]

Von Flotow, Luise (1997). *Translation and Gender. Translating in the "Era of Feminism"*. Manchester-Ottawa: St. Jerome-University of Ottawa Press.

Von Flotow, Luise (2006). "Feminism in Translation: the Canadian factor", *Quaderns. Revista de Traducció*, 13. 11-20.
http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/51657/55302
[13/03/2017]

Von Flotow, Luise (2009). "Contested Gender in Translation: Intersectionality and Metramorphics", *Palimpsestes*, 22. 245-255.

Von Flotow, Luise (a cura di) (2011). *Translating Women. Gender and Translation in the 21st Century*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.

Von Flotow, Luise (2012). "Translating Women: from recent histories and re-translations to 'Queerying' translation, and metramorphosis", *Quaderns. Revista de Traducció*, 19. 127-139.
http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/257030/344072
[13/03/2017]

Von Flotow, Luise e Farzaneh Farahzad (a cura di) (2016). *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. London & New York: Routledge.

Wardle, Mary Louise (2012). "Alice in Busi-Land: The Reciprocal Relation Between Text and Paratext", in Anna Gil-Bardajl, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva (a cura di), *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Bern: Peter Lang. 27-41.

Watson, Victor (1991). "What Makes a Children's Classic?". *BfK*, 71 (November 1991) pubblicato su *Books for Keeps - the children's book magazine online* [online]. http://booksforkeeps.co.uk/printpdf/issue/71/childrens-books/articles/other-articles/what-makes-a-children%E2%80%99s-classic [24/01/2013].

Watts, Richard (2000). "Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*", *TTR*, 13:2. 29-45.

Wilhelm, Jane Elisabeth (2014). "Anthropologie des lectures féministes de la traduction", *TTR*, 27:1. 149-188. http://id.erudit.org/iderudit/1037122ar [11/03/2017].

Witkin, Sylvie Charron (1990). "George Sand and the Revolution of 1848: Rereading *La Petite Fadette*", *George Sand Studies*, 10:1-2. 60-66.

Wolf, Virginia (1935 [1929]). *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.

Woolf, Virginia (1987 [1927]). *To the Lighthouse*. London: Grafton.

Zipes, Jack (1993). *Don't bet on the Prince. Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Aldershot: Scolar Press. Prima edizione 1986 Gower Publishing Company Limited.

Corpus analisi quantitativa

A) Classici francesi

Malot, Hector (1878). *Sans famille*. Paris: Eugène Dentu.

--- (1930). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1930). *Senza famiglia*; nuova traduzione integrale di Gustavo Marolla. Sesto S. Giovanni; Milano: A. Barion.

--- (1932). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1932). *Senza famiglia*; con 12 tavole fuori testo del pittore Giuseppe Rivolo. Milano: Vallardi.

--- (1932). *Senza famiglia*; riduzione di Anna Errera; tavole di Rino Albertarelli. Torino: G. B. Paravia, collana "Collana di bei libri per fanciulli e giovinetti".

--- (1933). *Senza famiglia*; riduzione di Anna Errera. Torino: G. B. Paravia, collana "Collana di bei libri per fanciulli e giovinetti".

--- (1934). *Senza famiglia*. Firenze: Salani.

--- (1935). *Senza famiglia*. Firenze: Salani.

--- (1935). *Senza famiglia*; disegni di Adriano Minardi. Firenze: Salani, collana "I grandi libri".

--- (1937). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Anna Errera. Torino: G. B. Paravia.

--- (1938). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana "Grandi romanzi Salani".

--- (1938). *Senza famiglia*; disegni di Adriano Minardi. Firenze: Salani, collana "I grandi libri".

--- (1939). *Senza famiglia*. Firenze: Salani.

--- (1939). *Senza famiglia*; riduzione di Anna Errera; tavole del pittore Rino Albertarelli. Torino: G. B. Paravia.

--- (1941). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana "Grandi romanzi Salani".

--- (1943). *Senza famiglia*. Milano: A. Vallardi.

--- (1945). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1945). *Senza famiglia*; riduzione di Anna Errera; tavole del pittore Rino Albertarelli. Torino: Paravia, collana "Collana di bei libri per fanciulli e giovinetti".

--- (1945). *Senza famiglia*; traduzione di Giulio De Malfatti. Palermo; Padova: Editrice Libraria Siciliana.

--- (1945). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; tavole a colori, copertina e disegni di Giuseppe Riccobaldi Del Bava. Milano: Corticelli.

--- (1945). *Senza famiglia*; traduzione integrale e disegni di Enrico Gianeri (GEC). Torino: Grandi edizioni Vega.

--- (1946). *Senza famiglia*; traduzione di T. Salvetti Pasteris. S.l.: La scuola.

--- (1947). *Senza famiglia*; traduzione integrale di Enrico Gianeri; copertina e illustrazioni di Vincenzo Nicoletti. Torino: A. Viglongo e C.

--- (1948). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1948). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1950). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana "Grandi romanzi Salani".

--- (1951). *Senza famiglia*. Milano: Antonio Vallardi.

--- (1951). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana “I libri della gioventù. Nuova serie”.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Eugenio Pilla. Milano: Ed. La Sorgente, collana “Imparo e mi diverto”.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione di Anna Errera; illustrazioni di Rino Albertarelli. Torino: Paravia.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Valentina Bianconcini; disegni originali di Sergio Manunta. Firenze: R. Franceschini e F., collana “Gemme”.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina; illustrato da Franco Donatelli. Milano: Ape, collana “Il dono”.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi Del Bava. Milano: Corticelli.

--- (1952). *Senza famiglia*. Torino: Editrice SAS.

--- (1952). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1952). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Nicola Allasino; illustrazioni di Armando Monasterolo. Torino: Ed. Salvadeo.

--- (1952). *Senza famiglia*; traduzione di Attilio Rovinelli; illustrazioni di Gavioli. Milano: Ed. Carroccio.

--- (1952). *Senza famiglia*; traduzione di Enrico Gianeri; copertina e illustrazioni a colori di Vincenzo Nicoletti. Torino: A. Viglongo e C.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina. Milano: A.P.E, collana “Il dono”.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina; illustrazioni di F. Donatelli; seconda edizione. Milano: Ed. Ape, Artistiche Propaganda Editoriali.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione di Collina Ferdinando; illustrato da F. Donatelli; seconda edizione. Milano: A.P.E., collana “Il dono”.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione di T. Salvetti Pasteris. Brescia: La scuola.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione di Attilio Rovinelli; illustrazioni di Angelo Bioletto. Bologna; Milano: Carroccio, collana “Fantasia”.

--- (1953). *Senza famiglia*; riduzione di Hans Brughiera. Vicenza: Paoline, collana “Juventus”.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Valentina Bianconcini; disegni originali di Sergio Manunta. Firenze: R. Franceschini, collana “Gemme”.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione dal francese di Paola Cometti; illustrazioni e copertina di Chiara Buratti. Torino: SAS.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Nicola Allasino; illustrazioni di Armando Monasterolo. Torino: Ed. Salvadeo.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Silvano Pezzetta; illustrazioni di R. Lemmi. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1954). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1954). *Senza famiglia*; traduzione di Lea Bindi Senesi. Milano: Fabbri, collana “I grandi libri Fratelli Fabbri”.

--- (1954). *Senza famiglia*; traduzione di Anny (Anna Maria Poluzzi). Bologna: Ed. A. E G. Malipiero Nettuno Omnia.

--- (1954). *Senza famiglia*; versione di Gianluigi Bellezza; illustrazioni di G. Perego. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1954). *Senza famiglia*; traduzione di Paola Cometti. Torino: Ed. S.A.I.E.

--- (1954). *Senza famiglia*; traduzione di Anna Errera; illustrazioni di Luigi Biffi. Torino: G. B. Paravia e C., collana “Le gemme d’oro”.

--- (1954). *Senza famiglia*; traduzione di Anna Errera; illustrazioni di Rino Albertarelli. Torino: G. B. Paravia e C., collana “I bei libri. Serie B (per fanciulli)”.

--- (1955). *Senza famiglia*; traduzione di Eugenio Pilla. Milano: La Sorgente, collana “Vette”.

--- (1955). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1955). *Senza famiglia*; traduzione di Paola Cometti; illustrazioni di Chiara Buratti. Torino: SAIE, collana “Collana Superverdi”.

--- (1955). *Senza famiglia*; traduzione di Paola Cometti. Torino: Ed. Sas, Soc. Apostolato Stampa.

--- (1955). *Senza famiglia*; traduzione di Paola Cometti. Torino: SAS, collana “La trecentocinquanta”.

--- (1955). *Senza famiglia*; traduzione di Valentina Bianconcini; disegni originali di Sergio Manunta. Firenze: Franceschini & figlio, collana “Gemme”.

--- (1955). *Senza famiglia*; a cura di Anny. Bologna: Malipiero, collana “Galleria dei grandi romanzi”.

--- (1955). *Senza famiglia*; traduzione di Lea Bindi Senesi; illustrazioni di Maraja. Milano: Fratelli Fabbri, collana “Grandi edizioni: collezione per ragazzi”.

--- (1955). *Senza famiglia*; traduzione di Lea Bindi Senesi; illustrazioni di Maraja. Milano: Fratelli Fabbri, collana “I classici”.

--- (1956). *Senza famiglia*; traduzione di Adele Cremonini Ongaro; illustrazioni di H. Z. Tobel. Bologna: Celi, Casa Ed. Libraria Italiana.

--- (1956). *Senza famiglia*; traduzione di Lea Bindi Senesi; illustrazioni di Maraja. Milano: Fabbri.

--- (1957). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1957). *Senza famiglia*; traduzione di Paola Cometti. Torino: SAIE, collana “La trecentocinquanta”.

--- (1957). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Silvano Pezzetta. Firenze: Marzocco.

--- (1957). *Senza famiglia*; versione di Rita Banti; illustrazioni di Loredano Ugolini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1957). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana “Grandi romanzi Salani”.

--- (1957). *Senza famiglia*; traduzione di Lea Bindi Senesi; illustrazioni di Maraja; coperta di Bartoli. Milano: Fabbri, collana “Libri magnifici”.

--- (1957). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Valentina Bianconcini; disegni originali di Sergio Manunta. Bologna: Capitol.

--- (1958). *Senza famiglia*. Vicenza: Ed. Paoline, collana “Il melograno”.

--- (1958). *Senza famiglia*; traduzione di Attilio Rovinelli; illustrazioni di Angelo Bioletto. Bologna: Carroccio-Aldebaran, collana “Arbore”.

--- (1958). *Senza famiglia*; versione di Maria Pilla. Vicenza: L. Favero, collana “I romanzi della famiglia”.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Silvano Pezzetta. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Paola Cometti. Torino: SAIE, collana “La 350 Saie”.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Paola Cometti, Paola. Torino: SAIE, collana “Superverdi”.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Rita Banti; illustrazioni di L. Ugolini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Simonetta Palazzi. Milano; Messina: G. Principato.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Anna Errera. Torino: Paravia, collana “Le gemme d'oro”.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Eugenio Pilla. Milano: La sorgente, collana “Folgore”.

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Nicola Allasino; illustrazioni di Luigi Togliatto. Torino: S.E.I.

--- (1960). *Senza famiglia*; riduzione di Gianni Brunelli. S.l.: Paoline, collana “Il melograno”.

--- (1960). *Senza famiglia*; traduzione di Rita Banti; illustrazioni di Loredano Ugolini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1960). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Silvano Pezzetta. Firenze: Bemporad-Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1960). *Senza famiglia*; adattamento e traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Editoriale Lucchi.

--- (1961). *Senza famiglia*; traduzione di G. Bellezza; illustrazioni di G. Perego. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1961). *Senza famiglia*; traduzione di Attilio Rovinelli; illustrazioni di Angelo Bioletto. San Lazzaro di Savena: Carroccio, collana “Collana per tutti”

--- (1961). *Senza famiglia*; traduzione di Bruno Just Lazzari; copertina di Beniamino Bodini; illustrazioni di Achille Picco. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1962). *Senza famiglia*; traduzione Rita Banti; illustrazioni di Luigi Ugolini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1962). *Senza famiglia*; traduzione di Bruno Just Lazzari; copertina di Beniamino Bodini; illustrazioni di Achille Picco. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1962). *Senza famiglia*; a cura di Enzo Morea. Milano: Aristea, collana “Azalea”.

--- (1962). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Alfredo Fabietti; illustrazioni di Piero Bernardini. Milano: Ist. edizioni artistiche, collana “Le stagioni”.

--- (1963). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1963). *Senza famiglia*; traduzione di Rita Banti; illustrazioni di L. Ugolini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1963). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Strenne Corticelli”.

--- (1964). *Senza famiglia*; traduzione di Attilio Rovinell[tt]i; illustrazioni di Angelo Bioletto. Bologna: Carroccio, collana “Le rose”.

--- (1964). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Silvano Pezzetta. Firenze: Bemporad Marzocco.

--- (1964). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Alfredo Fabietti; illustrazioni di Piero Bernardini. Milano: Labor, collana “Le stagioni”.

--- (1965). *Senza famiglia*. Milano: BRI.

--- (1965). *Senza famiglia*; versione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1965). *Senza famiglia*; a cura di Sem (Labrone Neri). Bologna: Malipiero, collana “Miniclassici per la gioventù Malipiero”.

--- (1965). *Senza famiglia*; traduzione di Valentina Bianconcini. Bologna: Capitol, collana “Salaria”.

--- (1965). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Strenne Corticelli”.

--- (1966). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Eugenio Pilla. Milano: La sorgente.

--- (1966). *Senza famiglia*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Senza famiglia*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Brunelli. S.l.: Paoline, collana “Il melograno”.

--- (1966). *Senza famiglia*; illustrazioni di Luigi Togliatto. Torino: SAIE, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1966). *Senza famiglia*; traduzione di Simonetta Palazzi. Milano; Messina: Principato.

--- (1966). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Silvano Pezzetta; illustrazioni di Roberto Lemmi. Firenze: Giunti Bemporad Marzocco.

--- (1966). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Bruno Just Lazzari; copertina di Beniamino Bodini; illustrazioni di Achille Picco. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1967). *Senza famiglia*; traduzione di Gianluigi Bellezza; illustrazioni di G. Perego. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1967). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari; copertina di Beniamino Bodini; illustrazioni di Achille Picco; edizione riveduta e corretta. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1968). *Senza famiglia*; traduzione di Gianluigi Bellezza; illustrazioni di G. Perego. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1968). *Senza famiglia*; traduzione di Bruno Just Lazzari; copertina di B. Bodini; illustrazioni di A. Picca. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1968). *Senza famiglia*; a cura di Mario Mirandoli; illustrazioni di Ugo Signorini. Firenze: Vallecchi, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1968). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1968). *Senza famiglia*; traduzione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1969). *Senza famiglia*; traduzione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1969). *Senza famiglia*; a cura di Anny. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Galleria dei grandi romanzi”.

--- (1969). *Senza famiglia*; a cura di Anny. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Classici Malipiero”.

--- (1969). *Senza famiglia*; a cura di Anny. Ozzano Emilia: Malipiero Topobiblo.

--- (1969). *Senza famiglia*; a cura di Sem (Labrone Neri). Ozzano dell’Emilia: Malipiero, collana “I talenti”.

--- (1969). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari; copertina e illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: AMZ, collana “La mongolfiera”.

--- (1970). *Senza famiglia*; traduzione di Gianluigi Bellezza; illustrazione di G. Perego. Milano: Boschi, collana “Strenna”.

--- (1970). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1970). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari; illustrazioni di Achille Picco; copertina di Ivan Gongalov. Milano: AMZ, collana “Cavallino grigio”.

--- (1970). *Senza famiglia*; a cura di Anny. Ozzano Emilia; Bologna: Malipiero.

--- (1970). *Senza famiglia*; adattamento e traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1971). *Senza famiglia*; illustrazioni di A. Picco; copertina C. A. Michelini. Milano: BRI, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1971). *Senza famiglia*; traduzione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1971). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1971). *Senza famiglia*; versione di Gianluigi Bellezza; illustrazioni di G. Perego. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1972). *Senza famiglia*; traduzione di Anna Maria Ferreri; illustrazioni di Luigi Togliatto. Torino: SAIE, collana “Biblioteca dei ragazzi”.

--- (1972). *Senza famiglia*; a cura di Sem (Labrone Neri); illustrazioni di A. D’Agostini. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Giovani capolavori”.

--- (1972). *Senza famiglia*; traduzione di Valentina Bianconcini; illustrazioni di Red B. Stimson. Bologna: Capitol, collana “Salaria”.

--- (1972). *Senza famiglia*; illustrazioni di Loredano Ugolini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri. Nuova Serie”.

--- (1972). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari; illustrazioni di Achille Picco; copertina di Ivan Gongalov. Milano: AMZ, collana “3 cavallini”.

--- (1973). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari; copertina e illustrazioni di C. A. Michelini. Milano: AMZ.

--- (1973). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1974). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1974). *Senza famiglia*; adattamento e traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1974). *Senza famiglia*; a cura di Sem (Labrone Neri); illustrazioni di Antonio D’Agostini. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Classici Malipiero”.

--- (1974). *Senza famiglia*; a cura di Sem (Labrone Neri). Ozzano dell’Emilia: Malipiero, collana “Giovani capolavori”.

--- (1975). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Sani Guarnieri. Milano: Fabbri, collana “Classici in biblioteca”.

--- (1975). *Senza famiglia*; riduzione di Gianni Brunelli; illustrazioni di Gaspare De Fiore. S.l.: Paoline, collana “Il melograno”.

--- (1975). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Giraldi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Milano: Accademia, collana “I grandi classici per la gioventù”.

--- (1975). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Giraldi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Milano: Grandi classici, collana “I grandi classici per la gioventù”.

--- (1976). *Senza famiglia*; traduzione di Eugenio D. Pilla. Milano: La Sorgente, collana “Quadrifoglio”.

--- (1976). *Senza famiglia*; traduzione di Gianluigi Bellezza. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1976). *Senza famiglia*; adattamento e traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1978). *Senza famiglia*; libera versione di Beppe Borselli; illustrazioni di Pablo. Milano: Arcobaleno.

--- (1979). *Senza famiglia*; illustrato con le immagini di Remi. Torino: Eri Junior, collana “Junior”.

--- (1979). *Senza famiglia*; traduzione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1979). *Senza famiglia*; traduzione di Just Bruno Lazzari; illustrazioni di Achille Picco; copertina di Ivan Gongalov. Milano: AMZ, collana “Nuovi birilli”.

--- (1979). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina. Milano: Mursia.

--- (1979). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Giraldi. S.l.: Paoline, collana “Il melograno”.

--- (1979). *Senza famiglia* (*Con Vitalis*; *Con Mattia*); traduzione di Mario Sgarbossa e Giovanni Pettinati; revisione di Luigi Giovannini. Roma: Edizioni Paoline, collana “I grandi narratori”.

--- (1979). *Senza famiglia*; traduzione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Euroclub.

--- (1979). *Senza famiglia*; scritto in italiano da Paola Masino. Firenze: Giunti Marzocco, collana “Gemini”.

--- (1979). *Da Senza famiglia. Il diario di Remi*; traduzione di Piero Pieroni. Firenze: Salani, collana “I grandi libri. Nuova Serie”.

--- (1979). *Senza famiglia: storia di un trovatello di nome Remigio*; riduzione di Stelio Martelli (Mino Milani); disegni di Leo Cimpellin e Giampiero Casertano; colori di Maria Dionisio. Milano: Rizzoli.

--- (1980). *Senza famiglia*; traduzione di Lea Bindi Senesi; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Tuttavventura”.

--- (1980). *Senza famiglia*; traduzione di Mina Benvegna. Milano: La Sorgente.

--- (1980). *Senza famiglia*; illustrazioni di L. Ugolini. Firenze: Salani, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1980). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1980). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina; presentazione e commento a cura di Gino Celichini. Milano: Mursia, collana “La biblioteca”.

--- (1980). *Senza famiglia*; adattamento e traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1981). *Senza famiglia*; a cura di A. Mavi. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1981). *Senza famiglia*; versione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1982). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1982). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina; presentazione e commento a cura di Gino Celichini. Milano: Mursia, collana “La biblioteca”.

--- (1982). *Senza famiglia*; libera versione di Beppe Borselli; illustrazioni di Pablo. Milano: Arcobaleno.

--- (1982). *Senza famiglia*; a cura di Sem (Labrone Neri). Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Junior”.

--- (1982). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Giraldi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Milano: Accademia, collana “I romanzi classici”.

--- (1982). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Giraldi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Torino: Piccoli.

--- (1982). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento Just Bruno Lazzari; illustrazioni Achille Picco; copertina Ivan Gongalov. Milano: AMZ, collana “Nuovi birilli”.

--- (1983). *Senza famiglia*; traduzione di Bruno Just Lazzari. Milano: AMZ, collana “Nuovi birilli”.

--- (1983). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini; illustrazioni di Jean-Paul Colbus. Milano: Mondadori, collana “La rosa d’oro”.

--- (1983). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini; illustrazioni di Jean-Paul Colbus. Milano: Mondadori, collana “I capolavori per gli anni verdi”.

--- (1984). *Senza famiglia*; traduzione di Valentina Bianconcini. Bologna: Capitol, collana “Le querce”.

--- (1984). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Tuttavventura”.

--- (1984). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini; illustrazioni di Jean-Paul Colbus. Milano: Mondadori, collana “La rosa d’oro”.

--- (1985). *Senza famiglia*; traduzione di A. Visconti. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1985). *Senza famiglia*; traduzione di A. Visconti. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “I superclassici”.

--- (1986). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: C.D.C., collana “I grandi geni della letteratura universale”.

--- (1986). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1987). *Senza famiglia*; traduzione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Torriana: Stock libri italiana, collana “I libri di Gulliver”.

--- (1987). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Valentina Bianconcini. Bologna: Capitol.

--- (1987). *Senza famiglia*; traduzione e adattamento di Just Bruno Lazzari; illustrazioni di Achille Picco; copertina Ivan Gongalov. Milano: AMZ, collana “Nuovi birilli”.

--- (1988). *Senza famiglia*; riduzione a cura di Vito Leonardo Vasco; illustrazioni di Dante Gallofori. Milano: Lito, collana “Club 8/12”.

--- (1988). *Senza famiglia*; illustrazioni di Angelo Scarcella. La Spezia: Gherardo Casini Editore, collana “I classici”.

--- (1988). *Senza famiglia*; traduzione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1989). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Giraldi. S.l.: Alauda, collana “Ippogrifo”.

--- (1989). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “I cristalli”.

--- (1989). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini; tavole di Carlo Jacono. Milano: AMZ; De Agostini ragazzi, collana “I birilli”.

--- (1989). *Senza famiglia*; traduzione di Nanda Montresor; introduzione di Piero Chiara; con le illustrazioni di Émile Bayard del 1880. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, collana “BUR L”.

--- (1989). *Senza famiglia*; traduzione di Nanda Montresor; introduzione di Piero Chiara; con le illustrazioni di Émile Bayard del 1880. Milano: BUR, collana “La BUR dei ragazzi”.

--- (1990). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: Edizioni Pandion.

--- (1990). *Senza famiglia*; traduzione di Rosalba Pelleriti; illustrazioni di Muriel Gaudiosi. Milano: Editoriale del Drago, collana “Forever”.

--- (1991). *Senza famiglia*; traduzione di Carla Forno; illustrazioni di Sandro Lobalzo. Torino: Società Editrice Internazionale, collana “Varia SEI”.

--- (1991). *Senza famiglia*; traduzione di Carla Forno; illustrazioni di Sandro Lobalzo. Torino: SEI, collana “I classici”.

--- (1991). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; copertina e tavole a colori di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1991). *Senza famiglia*; illustrazioni di Angelo Scarcella. La Spezia: Melita, collana “I classici”.

--- (1992). *Senza famiglia / Malot*; traduzione di Just Bruno Lazzari. Novara: De Agostini ragazzi.

--- (1992). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina; a cura di Gino Celichini. Milano: Mursia.

--- (1993). *Senza famiglia*; traduzione di Rosalba Pelleriti; illustrazioni di Achille Picco. Milano: Del Drago, collana “Top green”.

--- (1993). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini; tavole di Carlo Jacono Pasini. Novara: De Agostini ragazzi, collana “I birilli”.

--- (1994). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; copertina e tavole a colori di Giuseppe Riccobaldi del Bava. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1995). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri. Santarcangelo di Romagna: Opportunity Books, collana “I capolavori di Gulliver”.

--- (1996). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini. Novara: Istituto geografico De Agostini, collana “I birilli”.

--- (1997). *Senza famiglia*; traduzione di Giuseppe Gennari. Milano: Frassinelli, collana “I classici classici”.

--- (1998). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini. Novara: Istituto geografico De Agostini, collana "Classici".

--- (2001). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2002). *Senza famiglia*; copertina di Enrico Berrini. Milano: Lito, collana "Mini-club".

--- (2003). *Senza famiglia*; scritto in italiano da Paola Masino. Bologna: Euromeeting Italiana/Mediasat Group, collana "Biblioteca dei ragazzi" (Edizione speciale allegata a: *Il Resto del Carlino, La Nazione, Il Giorno, Onda TV Magazine, Cavallo Magazine & Lo Sperone*).

--- (2003). *Senza famiglia*; traduzione dal francese e riduzione Roberto Pasini; tavole di Carlo Jacono; postfazione Tiziana Villaggi. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "I birilli".

--- (2005). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2006). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Giuliano Ferri. Milano: Fabbri, collana "I classici illustrati".

--- (2009). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi. Milano: Mursia.

--- (2012). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: RCS, collana "Classici dell'avventura" (Edizione speciale per *Corriere della sera*).

Pergaud, Louis (1912). *La guerre des boutons*. Paris: Mercure de France.

--- (1963). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Ettore Capriolo; illustrazioni di Claude Lapointe. Milano: Emme, collana "Grandi testi illustrati".

--- (1963). *La guerra dei bottoni*; traduzione e riduzione di Ettore Capriolo; con quarantatré illustrazioni fuori testo. Milano: Bompiani, collana "Strenne per i giovani".

--- (1964). *La guerra dei bottoni*; riduzione di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "I delfini d'acciaio".

--- (1967). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Antonio Radames Ferrarin. Milano: Bietti, collana "Il picchio".

--- (1971). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola media".

--- (1972). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola media".

--- (1975). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola media".

--- (1977). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola media".

--- (1978). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Ettore Capriolo; illustrazioni di Claude Lapointe. Milano: Emme edizioni, collana "Grandi testi illustrati".

--- (1978). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola".

--- (1978). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; introduzione di Gianni Celati. Milano: Rizzoli; Biblioteca universale Rizzoli, collana "La BUR dei ragazzi".

--- (1979). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo; tredicesima edizione. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola".

--- (1979). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo; quattordicesima edizione. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola".

--- (1980). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola".

--- (1982). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola".

--- (1983). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola"

--- (1984). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola".

--- (1985). *La guerra dei bottoni*; a cura di Ettore Capriolo. Milano: Bompiani, collana "Narratori moderni italiani e stranieri per la scuola".

--- (1987). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; introduzione di Gianni Celati. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

--- (1989). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; introduzione di Gianni Celati. Milano: BUR, collana "La BUR dei ragazzi".

--- (1991). *La guerra dei bottoni*; versione italiana a cura di Angela Nanetti; illustrazioni di Claude Lapointe. Trieste: Edizioni Elle, collana "Un libro per leggere".

--- (1994). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: Bompiani, collana “I Delfini”.

--- (1994). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Margherita De Michiel; copertina e tavole a colori di Raffaella Zardoni. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1995). *La guerra dei bottoni: romanzo del mio dodicesimo anno*; traduzione di Maurizio Grasso; introduzione di Silvano Ambrogi. Roma: BEN ragazzi, collana “Biblioteca economica Newton. Sezione ragazzi”

--- (1996). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: Bompiani, collana “I Delfini”.

--- (1996). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: Opportunity Book, collana “La biblioteca ideale tascabile”.

--- (1997). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilati Colombo. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (1998). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: Bompiani, collana “I Delfini”.

--- (1999). *La guerra dei bottoni*; versione italiana a cura di Angela Nanetti; illustrazioni di Claude Lapointe. Trieste: EL, collana “Un libro per leggere”.

--- (2000). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (2001). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; introduzione di Gianni Celati. Milano: BUR, collana “Superbur. Classici”.

--- (2002). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (2002). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; introduzione di Gianni Celati. Milano: BUR, collana “Superbur. Classici”.

--- (2003). *La guerra dei bottoni: romanzo dei miei dodici anni*; traduzione di Renato Caporali. Bologna: Euromeeting Italiana/Mediasat Group, collana “Biblioteca dei ragazzi” (Edizione speciale allegata a: *Il Resto del Carlino, La Nazione, Il Giorno, Onda TV Magazine, Cavallo Magazine & Lo Sperone*).

--- (2003). *La guerra dei bottoni*; versione italiana a cura di Angela Nanetti; illustrazioni di Claude Lapointe. San Dorligo della Valle: Einaudi ragazzi, collana “Einaudi ragazzi. Storie e rime”.

--- (2004). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; prefazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (2004). *La guerra dei bottoni: ... e così diventano grandi*; traduzione di Angela Nanetti; note e apparato didattico a cura di Monica Giubbolini e Daniele Ridolfi. S. l.: Archimede, collana "I libri verdi junior".

--- (2006). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Gianni De Conno. Milano: Fabbri, collana "I classici illustrati".

--- (2007). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; prefazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2008). *La guerra dei bottoni: romanzo dei miei dodici anni*; traduzione di Renato Caporali. Milano: il Giornale, collana "Biblioteca dei ragazzi" (Edizione speciale per *Il Giornale*).

--- (2009). *La guerra dei bottoni: romanzo dei miei dodici anni*; traduzione di Renato Caporali. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca per ragazzi" (Allegato alle testate del gruppo A. Mondadori).

--- (2010). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; prefazione di Antonio Faeti. Milano: Bur ragazzi, collana "BUR Rizzoli. Ragazzi".

--- (2011). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; prefazione di Antonio Faeti. Milano: RCS Quotidiani, collana "Classici dell'avventura" (Edizione speciale per *Corriere della Sera*).

Renard, Jules (1894). *Poil de Carotte*. Paris: Flammarion

--- (1934). *Pel di carota*; traduzione di Giuseppe Aventi. Milano: Treves, collana "Nuova biblioteca amena"; "Nuova amena Treves".

--- (1939). *Pel di carota*; traduzione di Renato Colantuoni. Sesto S. Giovanni: A. Barion.

--- (1939). *Pel di carota*; traduzione di Gian Dàuli. Milano: Lucchi.

--- (1945). *Pel di carota*; traduzione di Maria Letizia Ascarelli. Roma: De Carlo, collana "Biblioteca De Carlo".

--- (1947). *Pel di Carota*; traduzione di Laura Pontiggia. Milano: Corticelli.

--- (1948). *Pel di carota*; traduzione di Gian Dàuli. Milano: Lucchi.

--- (1951). *Pel di carota*; traduzione di Piero Bianconi. Milano: Rizzoli, collana "Biblioteca universale Rizzoli".

--- (1951). *Pel di carota*; traduzione di Antonio Monti. Milano: Ed. Carroccio.

--- (1951). *Pel di carota. Filippo e Ragotte*; traduzione e introduzione di Corrado Tumiati. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca moderna Mondadori".

--- (1951). *Romanzi e Storie naturali*; traduzione di Adriano Grande. Roma: G. Casini, collana “I grandi maestri”.

--- (1952). *Romanzi e Storie naturali*; traduzione di Adriano Grande. Roma: G. Casini, collana “I grandi maestri”.

--- (1953). *Pel di Carota*; traduzione di Laura Pontiggia. Milano: Corticelli.

--- (1953). *Pel di carota*; traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1954). *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Franco Chiozzi; illustrazioni di Orsi. Milano: G. Conti.

--- (1955). *Pel di carota*; traduzione di Decio Cinti. Milano: Sonzogno.

--- (1955). *Pel di Carota*; traduzione di Frida Ballini; illustrazioni di Bartoli. Milano: Fabbri, collana “I capolavori”.

--- (1955). *Pel di carota*; traduzione di Luigi Servolini; illustrazioni e coperta di Fiorenzo Faorzi; presentazione di Paolo Reynaudo. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1955). *Pel di carota*; versione di Carlo De Mattia; illustrazioni di Savi. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1955). *Pel di carota*; traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1960). *Pel di carota*; versione di Carlo De Mattia; illustrazioni di Savi. Milano: Boschi.

--- (1961). *Pel di carota*; versione di Carlo De Mattia; illustrazioni di Savi. Milano: Boschi

--- (1962). *Pel di Carota*; traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1963). *Pel di carota*; traduzione di Enzo Morea; copertina di B. Bodini; illustrazioni di Gabrielle. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1964). *Pel di Carota*; traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1966). *Pel di Carota*; a cura di M. Giometti; illustrazioni di M. Camilli. Bologna: Malipiero, collana “I grandi capolavori”.

--- (1966). *Pel di Carota*; a cura di M. Giometti; illustrazioni di M. Camilli. Bologna: Malipiero, collana “Racconti e avventure”.

--- (1966). *Pel di Carota*; a cura di M. Giometti; illustrazioni di M. Camilli. Bologna: Malipiero, collana “Classici Malipiero”.

--- (1966). *Pel di carota*; traduzione di Corrado Tumiati. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca degli anni verdi. Serie verde".

--- (1967). *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni di Rialdo Guizzardi. Bergamo: Janus, collana "Capolavori e romanzi".

--- (1967). *Diario (1887 - 1910). Pel di carota*; traduzione di Orio Vergani e Vittorio Orazi; introduzione di Jean Paul Sartre. Roma: Gherardo Casini, collana "I grandi secoli".

--- (1967). *Pel di carota*; traduzione di Enzo Morea; copertina di B. Bodini; illustrazioni di Gabrielle. Simons. Milano: AMZ, collana "I birilli".

--- (1968). *Pel di carota*; traduzione di Luigi Servolini. Firenze: Giunti Bemporad Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1969). *Pel di carota*; a cura di M. Giometti. Ozzano Emilia: Malipiero, collana "Racconti e avventure".

--- (1969). *Diario 1887-1910. Pel di carota*; traduzione di Orio Vergani e Vittorio Orazi; introduzione di Jean Paul Sartre. Roma: G. Casini, collana "I grandi secoli".

--- (1969). *Pel di carota e Storie naturali*; a cura di Emilio Maetzke. Brescia: La scuola, collana "Classici italiani e stranieri per la scuola media".

--- (1970). *Pel di carota*; traduzione di Enzo Morea; illustrazioni di Gabrielle Simons. Milano: AMZ, collana "I birilli".

--- (1970). *Pel di Carota*; traduzione di Luigi Servolini. Firenze: Giunti.

--- (1970). *Pel di carota*; traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1972). *Pel di carota*. Milano: BRI, collana "I classici per la gioventù".

--- (1972). *Pel di Carota*; a cura di M. Giometti. Bologna: Malipiero, collana "Bibliotic. Romanzi".

--- (1973). *Pel di carota*; traduzione di Maddalena Casalis; adattamento di Claudio Redi. Milano: Bietti, collana "Fantasia".

--- (1973). *Pel di carota*; traduzione di Emilio Maetzke; con dieci litografie originali di Paolo Paolucci. Urbino: Istituto d'arte.

--- (1973). Pel di carota; a cura di M. Giometti; illustrazioni di A. D'Agostini. Bologna: Malipiero, collana "Bibliotic. Romanzi".

--- (1973). *Pel di carota*; traduzione e adattamento di Enzo Morea; copertina di Ivan Gongalov; illustrazioni di Gabrielle Simons. Milano: AMZ, collana "I birilli".

--- (1974). *Pel di carota*; a cura di M. Giometti. Bologna: Malipiero, collana “Racconti e avventure”.

--- (1975). *Pel di carota. Storie naturali*; traduzione di Donatella Ziliotto. Novara: EDIPEM, collana “Il narratore: classici italiani e stranieri per i ragazzi”.

--- (1976). *Pel di carota*; traduzione di Frida Ballini; illustrazioni di Una. Milano: Fabbri, collana “Classici in biblioteca”.

--- (1978). *Pel di carota*; traduzione di Maddalena Casalis; adattamento di Claudio Redi. Milano: Bietti, collana “Fantasia”.

--- (1984). *Pel di carota*; traduzione di Anna Maria Fizzotti; illustrazioni di Cécile Anguera; copertina di Angela Ultrocchi. Milano: Lito, collana “Club 8/12”.

--- (1984). *Pel di carota e Storie naturali*; traduzione di Adriano Grande. Novara: Istituto geografico De Agostini, collana “Capolavori della narrativa”.

--- (1984). *Pel di carota*; adattamento R. Cenni. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1984). *Pel di carota. Storie naturali*; traduzione di Adriano Grande; introduzione di Bianca Pitzorno. Novara: EDIPEM, collana “La nostra biblioteca classica”.

--- (1985). *Pel di carota*; adattamento di R. Cenni; illustrazioni di Luisella Bozzi. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “I superclassici”.

--- (1985). *Pel di carota*; adattamento di R. Cenni; illustrazioni di Luisella Bozzi. Bologna: Malipiero, collana “Nuovi bestseller”.

--- (1985). *Pel di carota*; traduzione di Piera Oppezzo; saggio introduttivo di Jean Paulban; notizia bio-bibliografica di Fortunato Tramuta. Milano: Guanda, collana “Quaderni della Fenice”.

--- (1986). *Pel di carota e le più belle Storie naturali*; traduzione di Giorgina Salonia. Sesto San Giovanni: A. Peruzzo, collana “Biblioteca Peruzzo. I giovani bibliofili”.

--- (1987). *Pel di Carota*; traduzione di Anna Maria Fizzotti; illustrazioni di Cecile Anguera; copertina di Angela Ultrocchi. Milano: Lito, collana “Club 8/12”.

--- (1987). *Pel di carota. Storie naturali*; traduzione di Renata Debenedetti; introduzione di Lanfranco Binni. Milano: Garzanti, collana “I grandi libri Garzanti”.

--- (1989). *Pel di carota*; traduzione di Mariella Rainoldi. Milano: Piccoli, collana “Topo di biblioteca”.

--- (1989). *Pel di carota e le più belle Storie naturali*; traduzione di Giorgina Salonia. Sesto San Giovanni: A. Peruzzo, collana “I giovani bibliofili”.

--- (1993). *Pel di carota*; traduzione di Frediano Sessi. Firenze: Giunti Marzocco, collana "Gemini".

--- (1994). *Pel di carota*; traduzione di Luigi Servolini. S.l.: Aurora, collana "Arcobaleno".

--- (1994). *Pel di carota: seguito dalla commedia omonima*; traduzione di Elena Giolitti, Guido Davico Bonino, Paola Gallo; illustrazioni di Félix Vallotton; con il saggio "L'uomo legato" di Jean-Paul Sartre. Torino: Einaudi, collana "Einaudi tascabili".

--- (1995). *Pel di carota*; traduzione di Corrado Tumiati; postfazione di Mario Lodi. Segrate: Mondadori, collana "Leggere i classici".

--- (1998). *Pel di carota*; traduzione di Frediano Sessi. Firenze: Giunti, collana "Gemini".

--- (2003). *Pel di carota*; traduzione di Piero Bianconi. Milano: BUR, collana "Superbur. Classici".

--- (2003). *Pel di Carota*; traduzione di Frediano Sessi. Bologna: Euromeeting Italiana/Mediasat Group, collana "Biblioteca dei ragazzi" (Edizione speciale allegata a: *Il Resto del Carlino, La Nazione, Il Giorno, Onda TV Magazine, Cavallo Magazine & Lo Sperone*).

--- (2006). *Pel di Carota*; traduzione di Piero Bianconi; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2007). *Peldicarota*; traduzione e cura di Rossana Campo. Milano: Feltrinelli, collana "Universale economica. I classici".

--- (2009). *Pel di carota*; traduzione di Frediano Sessi. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca per ragazzi" (Allegato alle testate del gruppo A. Mondadori).

--- (2011). *Pel di carota*. S.l.: Studio Media.

--- (2012). *Pel di carota*; traduzione di Piero Bianconi; postfazione di Antonio Faeti. Milano: RCS Libri, collana "Classici dell'avventura".

Sand, George (1849). *La petite Fadette*. Paris: Michel-Lévy.

--- (1944). *La piccola Fadette*; traduzione integrale di P. De Colmar. Roma; Milano: Geos, collana "Capolavori dell'800 romantico".

--- (1947). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabriella Simons. Milano: Corticelli.

--- (1951). *La piccola Fadette*. Firenze: Salani, collana "L'ulivo".

--- (1952). *Fadette*; traduzione di Daniele Page. Torino: SAS.

--- (1953). *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di Olga Visentini; illustrazioni di Bernardo Leporini. Milano; Verona: Mondadori, collana "Universale ragazzi Mondadori".

--- (1953). *La piccola Fadette*; traduzione di Nanda Montresor Colombo. Milano: Rizzoli, collana "Biblioteca universale Rizzoli".

--- (1953). *La piccola Fadette*; traduzione di Nanda Montresor Colombo; terza edizione. Milano: Rizzoli, collana "Biblioteca universale Rizzoli".

--- (1954). *La piccola Fadette*; traduzione e rifacimento a cura di Grazia Tadolini; illustrazioni di Gastone Rossini e Roberto Sgrilli. Bologna: Malipiero; Ed. G. M. nettuno Omnia.

--- (1954). *Fadette*; traduzione dal francese di Daniele Page. Torino: S.A.I.E, collana "Collana Superverdi".

--- (1956). *La piccola Fadette*; riduzione e traduzione di Thea De Seras; illustrazioni originali a colori di F. Baldi. Bologna: Capitol.

--- (1957). *La piccola Fadette*; riduzione e traduzione di Thea De Seras; illustrazioni originali a colori di F. Baldi. Bologna: Capitol, collana "Collana Capitol di capolavori per la gioventù".

--- (1958). *La piccola Fadette*; traduzione di Emma De Mattia. Milano: Boschi, collana "Romanzi celebri".

--- (1959). *La piccola Fadette*; riduzione e traduzione di Thea De Seras; illustrazioni originali a colori di F. Baldi. Bologna: Capitol, collana "Collana Capitol di capolavori per la gioventù".

--- (1961). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia-Corticelli, collana "Strenne Corticelli".

--- (1963). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia.

--- (1963). *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di Olga Visentini; prefazione di Giana Anguissola; illustrazioni di Marco De Simone e di Beniamino Bodini. Milano: Mondadori, collana "I classici degli anni verdi".

--- (1964). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1965). *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di Olga Visentini; prefazione di Giana Anguissola; illustrazioni di Marco De Simone e di Beniamino Bodini. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca degli anni verdi. Serie rossa".

--- (1965). *La piccola Fadette*; traduzione di Emma De Mattia. Milano: Boschi, collana "Romanzi celebri".

--- (1966). *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di Thea De Seras; illustrazioni originali a colori di F. Baldi. Bologna: Capitol, collana "Salaria".

--- (1967). *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di Olga Visentini. Milano: Mondadori, collana "La stella d'oro".

--- (1967). *La piccola Fadette*; a cura di M. Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "Miniclassici per la gioventù Malipiero".

--- (1968). *La piccola Fadette*; a cura di M. Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "Giovani capolavori".

--- (1968). *La piccola Fadette*; a cura di M. Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "I talenti".

--- (1969). *La piccola Fadette*; traduzione di Daniele Page. Catania: Edizioni paoline.

--- (1969). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia, collana "Strenne Corticelli".

--- (1969). *La piccola Fadette*; a cura di M. Sembeni; illustrazioni di A. D'Agostini. Bologna: Malipiero, collana "Giovani capolavori".

--- (1969). *La piccola Fadette*; a cura di M. Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "I talenti".

--- (1969). *La piccola Fadette*; a cura di M. Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "I sempreclassici".

--- (1969). *La piccola Fadette*; a cura di Grazia Tadolini. Bologna: Malipiero, collana "Gli aristolibri".

--- (1969). *La piccola Fadette*; a cura di Grazia Tadolini. Bologna: Malipiero, collana "Galleria dei grandi romanzi".

--- (1969). *La piccola Fadette*; a cura di Grazia Ambrosi Tadolini. Bologna: Malipiero, collana "Classici Malipiero".

--- (1969). *La piccola Fadette*; traduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni Rialdo Guizzardi. Bergamo: Janus.

--- (1971). *La piccola Fadette*; versione di Emma De Mattia; illustrazione di Musati. Milano: Boschi, collana "Romanzi celebri".

--- (1972). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1974). *La piccola Fadette*; traduzione di Anna Montaruli; copertina e illustrazioni di Ivan Gongalov. Milano: AMZ.

--- (1974). *La piccola Fadette*; a cura di Maria Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "Fantasia".

--- (1975). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1975). *La piccola Fadette*; traduzione di Giordano Tollardo. Padova: Ed. Messaggero, collana "L'astronave".

--- (1976). *La piccola Fadette*; traduzione di Olga Visentini. Milano: Mondadori, collana "Il timone".

--- (1981). *Romanzi rusticani: Lo stagno del diavolo, La piccola Fadette, François le Champi*; traduzione di Maria Barbano; introduzione di Daniela Dalla Valle. Torino: UTET, collana "I grandi scrittori stranieri".

--- (1982). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1982). *La piccola Fadette*; a cura di Gaia. Ozzano Emilia: Malipiero, collana "Bestseller per i ragazzi".

--- (1984). *La piccola Fadette*; traduzione di Daniele Page. Roma: Edizioni Paoline, collana "4 colori. Classici".

--- (1985). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabrielle Simons. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1985). *La piccola Fadette*; traduzione di L. Salvadori. Bologna: Capitol, collana "Le querce".

--- (1986). *La piccola Fadette*; adattamento di Luciana Dagrada; illustrazioni di Tanit Le Vavasseur. Milano: Lito, collana "Club 8/12".

--- (1987). *La piccola Fadette*; adattamento di M. Mari. Ozzano Emilia: Malipiero, collana "Nuovi bestseller".

--- (1987). *La piccola Fadette*; illustrazioni di Giacinta Notarbartolo. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici".

--- (1988). *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di L. Salvadori. Bologna: Capitol, collana "Le querce".

--- (1988). *La piccola Fadette*; a cura di Antonella Donzelli. Torino: Società editrice internazionale, collana "Il piacere di leggere".

--- (1989). *La piccola Fadette*; traduzione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini; illustrazioni di Renata Meregaglia; introduzione di Masolino d'Amico. Milano: Mondadori, collana "Classici per ragazzi".

--- (1989). *La piccola Fadette*; traduzione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini; illustrazioni di Renata Meregaglia; introduzione di Masolino d'Amico. Milano: Mondadori, collana "I libri da leggere".

--- (1989). *La piccola Fadette*; adattamento di Luciana Dagrada; illustrazioni di Tanit Le Vavasseur. Milano: Lito.

--- (1989). *La piccola Fadette*; illustrazioni di Giacinta Notarbartolo. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici".

--- (1993). *La piccola Fadette*; a cura di Antonella Donzelli. Torino: Società editrice internazionale, collana "Il piacere di leggere".

--- (1995). *La piccola Fadette*; traduzione di Vittoria Ronchey. Firenze: Giunti, collana "Gemini".

--- (2010). *La piccola Fadette*; a cura di Alexandre Calvanese. Firenze: Barbès, collana "Classici".

B) Classici inlgesi

Alcott, Louisa May (1868). *Little Women*. Boston: Roberts Brothers.

--- (1930). *Piccole Donne*. Firenze: Bemporad, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1934). *Piccole donne*; libera traduzione dall'inglese di Maria Parisi. Milano: Aurora.

--- (1934). *Piccole donne*. Firenze: Bemporad, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1935). *Piccole Donne*; versione dall'inglese di Enrica Castellani. Milano: Bietti.

--- (1936). *Piccole donne*; versione dall'inglese di Enrica Castellani. Milano: Bietti, collana "Cinemabiblioteca".

--- (1936). *Piccole Donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Bemporad.

--- (1940). *Piccole Donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Marzocco, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1941). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra. Milano: Corticelli.

--- (1942). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco.

--- (1942). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; copertina e tavole a colori di Santa La Bella. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1942). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1943) *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Giuseppe Pagotto. Milano: Corticelli.

--- (1944). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Giuseppe Pagotto. Milano: Corticelli.

--- (1945). *Piccole donne*. Torino: G. Fiorini.

--- (1947). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1947). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Giuseppe Pagotto. Milano: Corticelli.

--- (1948). *Piccole donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Marzocco, collana “Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana”.

--- (1948). *Piccole donne: da un Natale all’altro*; a cura di E. G. Torino: Viglongo.

--- (1949). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Giuseppe Pagotto. Milano: Corticelli.

--- (1949). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Milano: Ed. Cavallotti, collana “Smeraldo”.

--- (1949). *Piccole Donne*; traduzione di Attilio Agostini; disegni di Buffolente. Milano: Carroccio, collana “Collana per tutti. Serie azzurra”.

--- (1949). *Piccole donne: da un Natale all’altro*; a cura di E. G. Torino: A. Viglongo e C.

--- (1950). *Piccole donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1950). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1950). *Piccole donne*. Firenze: Salani, collana “I libri della gioventù. Nuova serie”.

--- (1950). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Giuseppe Pagotto. Milano: Corticelli.

--- (1950). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Milano: Cavallotti, collana “Smeraldo”.

--- (1950). *Piccole donne*; libera traduzione dall'inglese di Maria Parisi. Milano: Lucchi.

--- (1950). *Piccole Donne*; traduzione e riduzione di Nelmas; illustrazioni di zat. Milano: Ed. La Rosa.

--- (1951). *Piccole donne*; traduzione di Angiola Maria Agosti. Roma: SAS.

--- (1951). *Piccole Donne*; traduzione di Dina Corrada Uccelli. Milano: A. Vallardi, collana "Biblioteca dell'orso. Orso bianco".

--- (1951). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. Firenze: Marzocco, collana "Collana principe".

--- (1951). *Piccole donne: da un Natale all'altro*; a cura di E. G. Torino: Viglongo & C., collana "Lo scaffale".

--- (1951). *Piccole Donne*; traduzione e riduzione di Luisa Chini; illustrazioni originali di Adriana Saviozzi. Firenze: R. Franceschini e F., collana "Gemme".

--- (1952). *Piccole donne*; versione dall'americano di Angiola Maria Agosti. Torino: SAS, collana "Libri dei ragazzi".

--- (1952). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Luisa Chini; illustrazioni originali di Adriana Saviozzi. Firenze: Editoriale R.Franceschini, collana "Gemme".

--- (1952). *Piccole donne*; a cura di Anny. Bologna: Nettuno Omnia.

--- (1952). *Piccole donne*. Firenze: Salani, collana "I libri della gioventù. Nuova serie".

--- (1952). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1952). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco.

--- (1952). *Piccole donne*; versione di Adele Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente.

--- (1952). *Piccole Donne*; rinarrato e tradotto dall'inglese da Maria Agosti; illustrazioni interne di Mario Tonarelli; tavole a colori e copertina di Carla Ruffinelli. Torino: SAS, collana "Superverdi".

--- (1952). *Piccole Donne*; traduzione di Ernesta Allasino; illustrazioni di Armando Monasterolo. Torino: Ed. Salvadeo, collana "Fiordaliso".

--- (1953). *Piccole donne*; a cura di Anny. Bologna: A. & G. M. Nettuno Omnia.

--- (1953). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1953). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Luisa Chini; illustrazioni originali di Adriana Saviozzi. Firenze: R. Franceschini, collana "Gemme".

--- (1953). *Piccole donne*; traduzione di Anna Maria Speekel; illustrazioni di Franco Donatelli. Milano: APE (Artistiche Propaganda Editoriali), collana “Il dono”.

--- (1953). *Piccole donne*; libera traduzione dall’inglese di Maria Parisi. Milano: Lucchi.

--- (1953). *Piccole donne: romanzo per giovanett*e; traduzione di Michelangelo Notariani; illustrazioni di Lidia. Milano: Boschi, collana “Strenna”.

--- (1953). *Piccole Donne*; rinarrato e tradotto dall’inglese da Maria Agosti; illustrazioni interne di Mario Tonarelli; tavole a colori e copertina di Carla Ruffinelli. Torino: SAS, collana “La trecentocinquanta”.

--- (1953). *Piccole Donne*; traduzione di E. Agostini; disegni di Buffolente. Milano: Carroccio.

--- (1953). *Piccole Donne*; traduzione di E. Agostini; illustrazioni di Ferdinando Corbella. Milano: Carroccio, collana “Fantasia”.

--- (1953). *Piccole Donne*; versione dall’americano di Angiola Maria Agosti. Vicenza: Edizioni Paoline.

--- (1954). *Piccole donne*; traduzione a cura di Anny (Anna Maria Poluzzi). Bologna: Ed. A. E G. M. nettuno Omnia, collana “Galleria dei grandi romanzi”.

--- (1954). *Piccole donne*; versione di Adele Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente.

--- (1954). *Piccole donne*; rinarrato da Maria Agosti; illustrazioni interne di Tonarelli. Torino: SAIE, collana “La trecentocinquanta”.

--- (1954). *Piccole Donne*; versione dall’americano di Angiola Maria Agosti; illustrazioni di Carla Ruffinelli. Torino: SAIE.

--- (1954). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Milano: Cavallotti, collana “Smeraldo”.

--- (1954). *Piccole Donne: Romanzo per giovanette*; versione di Michelangelo Notariani; disegni di Lydia. Milano: Boschi.

--- (1955). *Piccole donne*; traduzione di A. Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente, collana “Vette”.

--- (1955). *Piccole donne*; traduzione di Dina Uccelli. Milano: Vallardi, collana “Il cardellino”.

--- (1955). *Piccole donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Libico Maraja. Milano: Fabbri, collana “I classici”.

--- (1955). *Piccole donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Maraja. Milano: Fabbri.

--- (1955). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1955). *Piccole donne: romanzo per giovanette*; traduzione di Michelangelo Notariani; illustrazioni di Lydia. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1956). *Piccole donne*; traduzione di Adele Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente, collana “Teen Agers”.

--- (1956). *Piccole donne*; traduzione di Adele Cremonini Ongaro; illustrazioni tratte dal film *Piccole donne* della Metro-Goldwyn Mayer. Milano: La Sorgente.

--- (1956). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. Firenze: Marzocco.

--- (1956). *Piccole Donne*; versione di Maria Banti; illustrazioni in nero e in colori di U. Signorini. Firenze: Salani.

--- (1956). *Piccole Donne*; rinarrato da Maria Agosti; illustrazioni interne di Mario Tonarelli; tavole a colori e copertina di Carla Ruffinelli. Torino: SAIE, collane “Superverdi”.

--- (1956). *Piccole Donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Maraja. Milano: Fabbri.

--- (1956). *Piccole Donne*; traduzione di Marsilio Bacci; illustrazioni di Luigi spighi. Bologna: Celi (Casa Editrice Libraria Italiana), collana “Scrittori italiani e stranieri”.

--- (1957). *Piccole donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Maraja. Milano: Fabbri, collana “Libri belli”.

--- (1957). *Piccole donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Maraja; coperta di Bartoli. Milano: Fabbri, collana “Libri magnifici”.

--- (1957). *Piccole Donne*; traduzione di Maria Banti; illustrazioni in nero e in colori di Loredano Ugolini. Firenze: Salani, collana “I libri meravigliosi”.

--- (1958). *Piccole donne*; libera traduzione dall’inglese di Maria Parisi. Milano: Lucchi.

--- (1958). *Piccole donne*; illustrazioni in nero e in colori di Loredano Ugolini. Firenze: Salani.

--- (1959). *Piccole donne*; traduzione di Angela Latini. Brescia: La scuola.

--- (1959). *Piccole donne*; traduzione di Banti Maria Antonietta; illustrazioni in nero e in colori di U. Signorini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1959). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni; illustrazioni di Fiorenzo Faorzi. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1960). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni; copertina e illustrazioni di F. Faorzi. Firenze: Bemporad Marzocco.

--- (1960). *Piccole donne*; traduzione di Maria Agosti; illustrazioni interne di Mario Tonarelli. Torino: SAIE, collana "Superverdi".

--- (1960). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Berto Minozzi; illustrazioni di L. Gariano; copertina di B. Bodini. Milano: AMZ, collana "I birilli. Serie 2".

--- (1961). *Piccole donne*; traduzione di Maria Banti; illustrazioni in nero e in colori di Loredano Ugolini. Firenze: Salani, collana "I libri meravigliosi".

--- (1961). *Piccole donne*; versione di Maria Banti; illustrazioni in nero e in colori di Ugo Signorini. Firenze: Salani, collana "I libri meravigliosi".

--- (1961). *Piccole donne*; traduzione di E. Agostini; illustrazioni di Ferdinando Corbella. Bologna: Carroccio, collana "Mughetto".

--- (1961). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni; con 4 tavole a colori di Fiorenzo Faorzi. Firenze: Bemporad Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1961). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia.

--- (1961). *Piccole donne*. Bologna: Capitol, collana "Iuvenilia".

--- (1961). *Piccole donne*; traduzione di Angiola Maria Agosti; disegni di Manuel Barbato; copertina di Carla Ruffinelli. Vicenza: Edizioni Paoline.

--- (1962). *Piccole donne*; libera traduzione dall'inglese di Maria Parisi. Milano: Lucchi.

--- (1962). *Piccole donne*; traduzione di Enrica Ciocia, Enrica. Milano: Bietti, collana "La mia biblioteca".

--- (1963). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana "Strenne Corticelli".

--- (1964). *Le piccole donne*; traduzione di E. Agostini; illustrazioni di Ferdinando Corbella. Bologna: Carroccio, collana "Le rose".

--- (1964). *Piccole donne*; traduzione di Maria Antonietta Banti; illustrazioni in nero e in colori di U. Signorini. Firenze: Salani, collana "I grandi libri".

--- (1965). *Piccole donne*; a cura di Piemme (Maria Sembeni); illustrazioni A. Abbati. Bologna: Malipiero.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Rosanna Sorani; illustrato da Pino (Piero Maieron). Milano: Gruppo editoriale Fabbri , collana "I libri di Gulliver".

--- (1965). *Piccole donne*. Milano: BRI, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1965). *Piccole donne*; libera traduzione dall’inglese di Maria Parisi. Milano: Lucchi.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Luisa Ghini; illustrazioni di Roberto Sgrilli. Bologna: Capitol, collana “Salaria”.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Bruno Minozzi. Milano: AMZ, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1965). *Piccole donne*. Milano: AMZ, collana “La mongolfiera”.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Angela Latini. Brescia: La scuola, collana “Classici di ogni tempo per i ragazzi”.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani. Milano: Mondadori, collana “Biblioteca degli anni verdi”.

--- (1965). *Piccole donne*; a cura di Pierre (Maria Sembeni). Bologna: Malipiero, collana “Miniclassici per la gioventù Malipiero”.

--- (1965). *Piccole donne*; a cura di Maria Sembeni. Bologna: Malipiero, collana “Galleria dei grandi romanzi”.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Adele Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente.

--- (1966). *Piccole donne*; illustrazioni di Fanny Giuntoli. Torino: SAIE, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1966). *Piccole donne*. Torino: Edizioni dell’Albero, collana “Best-sellers per i giovani”.

--- (1966). *Piccole donne*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Piccole donne*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Piccole donne*. Varese: Girotondo, collana “Giostra”.

--- (1966). *Piccole donne*; illustrazioni di L. Gariano; copertina di B. Bodini. Milano: AMZ, collana “I birilli. Serie 2”.

--- (1966). *Piccole donne*; a cura di Maria Boncompagni. Milano: Aristea, collana “Verbena”.

--- (1966). *Piccole donne*. Firenze: Giunti.

--- (1966). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni; illustrazioni di Fiorenzo Faorzi. Firenze: Giunti Bemporad Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1966). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagano. Milano: Mursia, collana “Strenne Corticelli”.

--- (1966). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Luisa Chini. Bologna: Capitol, collana “Tiberina”.

--- (1967). *Piccole donne*. Varese: Girotondo.

--- (1967). *Piccole donne*. Milano: AMZ, collana “La mongolfiera”.

--- (1967). *Piccole donne*; illustrazioni di Guido Bertello. Milano: Mondadori, collana “Classici”.

--- (1967). *Piccole donne*; traduzione di Adele Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente, collana “Quadrifoglio”.

--- (1968). *Piccole donne*; traduzione di Angela Latini. Brescia: La Scuola, collana “I primi”.

--- (1968). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. Firenze: Giunti Bemporad Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1968). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1968). *Piccole donne*; a cura di Alba Tosi e Nanda Rimini; illustrazioni di Amerigo Arrigoni. Firenze: Vallecchi, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1968). *Piccole donne*; traduzione di Maria Antonietta Banti; illustrazioni in nero e a colori di U. Signorini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1968). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Angela Latini. Brescia: La scuola.

--- (1969). *Piccole donne*. Milano: BRI, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1969). *Piccole donne*; a cura di Angela Latini. Brescia: La scuola, collana “I primi”.

--- (1969). *Piccole donne*; a cura di Maria Sembeni. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Galleria dei grandi romanzi”.

--- (1969). *Piccole donne*; a cura di Pierre (Maria Sembeni). Bologna: Malipiero, collana “Giovani capolavori”.

--- (1969). *Piccole donne*; a cura di Pierre (Maria Sembeni). Ozzano dell’Emilia: Malipiero, collana “I talenti”.

--- (1969). *Piccole donne*; a cura di Anny (Anna Maria Poluzzi); illustrazioni di A. D’Agostini. Bologna: Malipiero, collana “Classici Malipiero”.

--- (1969). *Piccole donne*; traduzione di Enrica Castellani; adattamento e riduzione di V. Lanzavecchia. Milano: Bietti, collana “Fantasia”.

--- (1969). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1969). *Piccole donne*; a cura di Carla Maga; traduzione di Laura Ferajoni Guicciardi; illustrazioni di Fanny Giuntoli. Torino: SAIE, collana “Biblioteca dei ragazzi”.

--- (1970). *Piccole donne*; versione di Rosanna Sorani; illustrato da Pino. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1972). *Piccole donne*; a cura di Anny. Bologna: Malipiero.

--- (1972). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. Firenze: Giunti Bemporad Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1972). *Piccole donne*; a cura di Carla Maga; traduzione di Laura Ferajoni Guicciardi. Torino: SAIE, collana “Biblioteca dei ragazzi”.

--- (1972). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1972). *I quattro libri delle Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra, Agnese Silvestri Giorgi, Giulia Brugiotti; presentazione di Virginia Galante Garrone. Milano: Mursia, collana “Le Pleiadi”.

--- (1972). *Piccole donne*; traduzione di Maria Antonietta Banti; illustrazioni di U. Signorini; edizione riveduta e corretta. Firenze: Salani, collana “I grandi libri. Nuova serie”.

--- (1973). *Piccole donne*. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1973). *Piccole donne*; a cura di Maria Sembeni. Bologna: Malipiero.

--- (1973). *Piccole donne*; traduzione di Enrica Castellani; adattamento e riduzione di V. Lanzavecchia. Milano: Bietti, collana “Fantasia. Serie 3”.

--- (1973). *Piccole donne*; traduzione di Enrica Castellani; adattamento e riduzione di C. Redi. Milano: Bietti, collana “Zaffiri”.

--- (1973). *Piccole donne*; elaborazione redazionale dalla riduzione di Luisa Ghini; copertina e sei illustrazioni a colori di A. Saviozzi. Bologna: Capitol, collana “Jet”.

--- (1973). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Anna Maria Speckel; copertina di Libico Maraja. Bergamo: Janus, collana “Collana ideale”.

--- (1973). *Piccole donne*; traduzione dall’inglese di Dina Uccelli; tavole a colori, disegni e copertina di Jacques Pecnard. Milano: A. Vallardi, collana “I primi romanzi”.

--- (1974). *Piccole donne*; a cura di Pierre (Maria Sembeni); nuova edizione riveduta e corretta. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Giovani capolavori”.

--- (1974). *Piccole donne*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Giorgio Mizzi. Milano: Edizioni Accademia, collana “I grandi classici per la gioventù”.

--- (1974). *Piccole donne*; a cura di Alba Tosi e Nanda Rimini. Firenze: Vallecchi, collana “I classici dei ragazzi”.

--- (1974). *Piccole donne*; traduzione e adattamento Berto Minozzi. Milano: AMZ, collana “La mongolfiera”.

--- (1974). *Piccole donne*; adattamento di Giannina Facco. Padova: EMP, collana “L’astronave”.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Angela Latini; illustrazioni di Carlo Toffolo. Brescia: La Scuola, collana “I classici”.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Angela Latini; quarta edizione rinnovata. Brescia: La Scuola , collana “Millelibri. I classici”.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Berto Minozzi; illustrazioni di L. Gariano. Milano: AMZ, collana “Cavallino rosa”.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. Firenze: Giunti Marzocco.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione di Angiola M. Agosti. Vicenza: Edizioni Paoline, collana “Sentiero fiorito”.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Roma: Edizioni Paoline.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Roma: Edizioni Paoline.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione di Maria Grazia Leopizzi; illustrazioni di Pino. Milano: Fabbri, collana “Classici in biblioteca”.

--- (1976). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Berto Minozzi; illustrazioni di L. Gariano; copertina di Ivan Gongalov. Milano: AMZ, collana “Dollari. Classici”.

--- (1976). *Piccole donne*. S.l.: Rubino.

--- (1976). *Piccole donne*; scritto in italiano da Fausta Cialente. Firenze: Giunti Marzocco, collana “Gemini”.

--- (1976). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori, collana “Classici di ieri e di oggi per la gioventù”.

--- (1976). *Piccole donne e Le piccole donne crescono*. Milano: Le stelle, collana “I libri d’oro”.

--- (1977). *Piccole donne*; a cura di Angela Latini. Brescia: La Scuola.

--- (1977). *Piccole donne*; a cura di Angela Latini. Brescia: La Scuola, collana “I primi”.

--- (1977). *Piccole donne*; libera versione di Beppe Borselli; illustrazioni di Pablo. Milano: Arcobaleno.

--- (1977). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Berto Minozzi; illustrazioni di L. Gariano; copertina di I. Gongalov. Milano: AMZ , collana “I birilli. 2. serie”.

--- (1977). *Piccole donne*; elaborazione redazionale dalla riduzione di Luisa Ghini; copertina e sei illustrazioni a colori di A. Saviozzi. Bologna: Capitol, collana “Collana del sole”.

--- (1977). *Piccole donne*; adattamento e riduzione di Claudio Redi. Milano: Bietti, collana “L’aquilone”.

--- (1978). *Le piccole donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Pino. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1978). *Le piccole donne e le piccole donne crescono*. Firenze: La Nuova Italia, collana “I libri d’oro”.

--- (1979). *Piccole donne*; traduzione di Angela Latini. Brescia: La Scuola, collana “I classici”.

--- (1979). *Piccole donne*; adattamento e riduzione di Claudio Redi. Milano: Bietti, collana “L’aquilone”.

--- (1979). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1979). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi; illustrazioni di L. Gariano; copertina di Carlo A. Michelini. Milano: AMZ, collana “Nuovi birilli”.

--- (1979). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi; illustrazioni di L. Gariano; copertina di Ivan Gongalov. Milano: AMZ, collana “3 cavallini”.

--- (1980). *Piccole donne*; scritto in italiano da Fausta Cialente. Firenze: Giunti Marzocco, collana “Gemini”.

--- (1980). *Piccole donne*; versione di Rosanna Sorani; illustrato da Pino (Piero Maieron). Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1980). *Piccole donne*; illustrazioni di U. Signorini. Firenze: Salani, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1980). *Piccole donne*. Firenze: Salani.

--- (1980). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, collana “La BUR dei ragazzi”; “BUR. L”.

--- (1980). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori, collana “Narrativa Mondadori per ragazzi”.

--- (1980). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di F. Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1980). *Piccole donne*; traduzione-riduzione di Luisa Ghini. Bologna: Capitol, “Le querce”.

--- (1981). *Piccole donne*; introduzione, note, questionari a cura di P. Castalfo e B. Sorrentino. Palermo: Mori.

--- (1981). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: Club Italiano dei Lettori, collana “Grandi letture”.

--- (1981). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori, collana “I libri da leggere”.

--- (1981). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1981). *Le piccole donne*; a cura di A. Mavi. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1981). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi; illustrazioni di Laura Ferajorni Guicciardi. Roma: Edizioni Paoline.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Giorgio Mizzi. Milano: Accademia, collana “I romanzi classici”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Maria Silvi. Milano: Piccoli, collana “I romanzi classici”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Angela Latini. Brescia: La Scuola, collana “Mille libri. I classici”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Anna Robles Milella; illustrazioni di Luigi Coppola. Milano: Mondadori, collana “I capolavori per gli anni verdi”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Fedora Dei; illustrazioni di Gian Luigi Coppola. Milano: Mondadori, collana “La rosa d’oro”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Giorgio Mizzi. Milano: Piccoli.

--- (1983). *Piccole donne*; scritto in italiano da Fausta Cialente; illustrazioni di Mihu Vulcanescu. Firenze: Giunti Marzocco, collana "Gemini".

--- (1983). *Piccole donne*; versione di Rosanna Sorani; illustrato da Pino. Milano: Fabbri, collana "Classici per ragazzi".

--- (1983). *Piccole donne*; a cura di Pierre (Maria Sembeni). Ozzano Emilia: Malipiero, collana "Junior".

--- (1983). *Il ciclo delle Piccole donne* (*Piccole donne, Piccole donne crescono*); traduzione di Tito Diambra; presentazione di Virginia Galante Garrone. Milano: Mursia, collana "Le Pleiadi".

--- (1984). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1984). *Piccole donne*; traduzione di Luisa Ghini. Bologna: Capitol, collana "Le querce".

--- (1984). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori, collana "I libri da leggere".

--- (1984). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Roma: Edizioni Paoline, collana "I grandi narratori".

--- (1984). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Pino. Milano: Fabbri, collana "I cristalli".

--- (1985). *Piccole donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Pino. Milano: Gruppo editoriale Fabbri, collana "Tuttavventura".

--- (1985). *Piccole donne*; traduzione di A. Visconti. Ozzano Emilia: Malipiero, collana "I superclassici".

--- (1985). *Piccole donne*; traduzione di A. Visconti. Ozzano Emilia: Malipiero, collana "Nuovi bestseller".

--- (1985). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Angela Latini. Brescia: La scuola, collana "Millelibri. I classici".

--- (1985). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori, collana "La biblioteca dei ragazzi".

--- (1986). *Piccole donne*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Giorgio Mizzi. Milano: Edizioni Comunità.

--- (1986). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni Franco Donatelli e G. Pagotto. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1986). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Milano: AMZ, collana "Nuovi birilli".

--- (1986). *Piccole donne*; libera traduzione dall'inglese di Maria Parisi. Milano: Lucchi.

--- (1986). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, collana "I grandi narratori".

--- (1987). *Piccole donne*; scritto in italiano da Fausta Cialente. Firenze: Giunti Marzocco, collana "Gemini".

--- (1987). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Pino. Milano: Fabbri, collana "I cristalli".

--- (1987). *Piccole donne*; versione di Rosanna Sorani; illustrazioni di Pino. Torriana: Stock libri italiana, collana "I libri di Gulliver".

--- (1987). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Gian Luigi Coppola. Milano: Mondadori, collana "I libri da leggere".

--- (1987). *Piccole donne*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici".

--- (1987). *Piccole donne*; traduzione di Maria Adelaide Castelli. Modena: Gian Franco Borelli.

--- (1987). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; illustrazioni di F. Donatelli e G. Pagotto; copertina di Santa La Bella. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione di Manuela Lazzara Pittoni; illustrazioni di Manuela Bertoli. S.l.: Piccoli.

--- (1988). *Piccole donne*; riduzione a cura di Vito L. Vasco; illustrazioni di Dante Gallofori. Milano: Lito, collana "Club 8/12".

--- (1988). *Piccole donne*; versione di Rosanna Sorani; illustrato da Pino. Milano: Fabbri, collana "Classici per ragazzi".

--- (1988). *Piccole donne*; a cura di Mariangela Peghetti. Casale Monferrato: Marietti, collana "Narrativa nella scuola".

--- (1988). *Piccole donne*; illustrazioni di Mario Sbattella. Milano; Cassina de Pecchi: Editoriale Rubricart, collana "I grandi classici integrali".

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Luisa Ghini; illustrazioni di Jose Miralles Farran e di Roberto Sgrilli. Bologna: Capitol.

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, collana "La BUR dei ragazzi".

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Angela Latini. Brescia: La Scuola, collana "I classici".

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione di Maria Silvi. Milano: Accademia, collana "I romanzi classici".

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, collana "I grandi narratori".

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione di Dina Uccelli; illustrazioni di Jacques Pecnard. Milano: A. Vallardi, collana "Storie, racconti, avventure".

--- (1989). *Piccole donne*; a cura di Alba Errico Tosi; illustrazioni di Letizia Sacchi. Firenze: Bulgarini.

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Luciana Travaini; illustrazioni di Paolo Ghirardi. Milano: Editoriale del drago, collana "Forever".

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione Tito Diambra; copertina e tavole a colori di Santa La Bella. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio; tavole di Sergio. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "I birilli".

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio; tavole di Sergio. Milano: AMZ, collana "I birilli".

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Gian Luigi Coppola. S.l.: Orsa Maggiore Editrice.

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Renata Meregaglia. Milano: Mondadori, collana "Auguri Mondadori".

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Manuela Lazzara Pittoni. Milano: Piccoli, collana "Biblioteca economica Piccoli".

--- (1989). *Piccole donne*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici".

--- (1990). *Piccole donne*; traduzione Rossana Guarnieri; illustrazioni di Pino. Milano: Fabbri, collana "I cristalli".

--- (1990). *Piccole donne*; traduzione di Luciana Travaini. Milano: Editoriale Del Drago, collana “Pocket series”.

--- (1990). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi: Novara: De Agostini, collana “La biblioteca dei classici”.

--- (1990). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Berto Minozzi. Milano: AMZ, collana “La biblioteca dei classici”.

--- (1990). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Milano: De Agostini, collana “Biblioteca verde”.

--- (1990). *Piccole donne*. Ozzano dell’Emilia: Malipiero, collana “VerdEtà”.

--- (1990). *Piccole donne*; traduzione di Giuseppina Limentani Pugliese. Milano: Edizioni Pandion.

--- (1991). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Berto Minozzi. Milano: De Agostini ragazzi, collana “La biblioteca dei classici”.

--- (1991). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Firenze: Giunti, collana “Gemini”.

--- (1992). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, collana “I grandi narratori”.

--- (1992). *Piccole donne*. Gorle: Velar, collana “Grandi racconti”.

--- (1992). *Piccole donne*; traduzione di C. Calcagno; illustrazioni di Sandro Lobalzo. Torino: Società editrice internazionale.

--- (1992). *Piccole donne*; traduzione di Vittoria Viscardi. Ozzano Emilia: Panini ragazzi.

--- (1993). *Piccole donne*; traduzione di Luciana Travaini; illustrazioni di Achille Picco. Milano: Edizioni Del Drago ragazzi, collana “Top green”.

--- (1993). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesiani. Roma: L’Unità, collana “I libri dell’Unita. Mongolfiere” (Edizione fuori commercio riservata ai lettori e abbonati dell’*Unità*).

--- (1993). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra; copertina e tavole a colori di Santa La Bella. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1994). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. S. l.: Aurora, collana “Arcobaleno”.

--- (1994). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Roberto Piumini. Milano: Mondadori, collana “Piccola biblioteca illustrata”.

--- (1994). *Piccole donne*; percorsi didattici a cura di Maria Curto. Milano: Piccoli, collana “Topo di biblioteca”.

--- (1994). *Piccole donne*. Monte Cremasco: Cartedit, collana “Biblioteca tascabile Cartedit. Sezione I grandi classici integrali”.

--- (1994). *Piccole donne*. La Spezia: Fratelli Melita, collana “Classici ragazzi”.

--- (1994). *Piccole donne*. S. l.: Polaris, collana “Classici ragazzi”.

--- (1994). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “Classici”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione Rossana Guarnieri, Rossana. Milano: Bompiani, collana “I Delfini”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione Luca Malavasi. Milano: La spiga, collana “Libreria dei ragazzi”.

--- (1995). *Piccole donne*; collana Rossana Guarnieri. Santarcangelo di Romagna, “I capolavori di Gulliver”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione di C. Calcagno; illustrazioni di Sandro Lobalzo. Torino: SEI, collana “I Classici”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “I birilli”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Novara: De Agostini, collana “La biblioteca dei classici”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani; illustrazioni di Stephen Alcorn. Milano: Mondadori, collana “Biblioteca d’oro”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione di Anna Maria Speckel; introduzione di Berenice. Roma: BEN ragazzi.

--- (1996). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: Opportunity Books, collana “La biblioteca ideale tascabile”.

--- (1996). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra. Milano: Mursia, collana “Tascabili Corticelli”.

--- (1996). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, collana “Superclassici”.

--- (1997). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Elena Giorgio. Roma: Editalia, collana “La mia prima biblioteca. La vita”.

--- (1997). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Jame's Prunier. Casale Monferrato: Piemme junior, collana "I classici del Battello a vapore".

--- (1998). *Piccole donne*; traduzione di Luca Michelini. Colognola ai Colli: Demetra.

--- (1998). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra. Milano: Mursia, collana "Corticelli. Nuova serie".

--- (1998): *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "Gli aquiloni".

--- (1998). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Firenze: Giunti, collana "Gemini".

--- (1998). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente; illustrazioni di Daniela Bertolini. Firenze: Giunti, collana "Giunti ragazzi universale. Under 14".

--- (1998). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Jame's Prunier. Casale Monferrato: Piemme junior, collana "I classici del Battello a vapore".

--- (1999). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana "I classici illustrati".

--- (1999). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca. Milano: Mondadori, collana "Leggere i classici".

--- (1999). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; introduzione di G.K. Chesterton. Milano: Mondadori, collana "Oscar classici".

--- (1999). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Alessandra Micheletti; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: Fabbri, collana "I classici dei ragazzi".

--- (2000). *Piccole donne*; illustrazioni di Pietro Gamba. Monte Cremasco: Cart educa, collana "I grandi classici integrali".

--- (2000). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra, Tito. Milano: Mursia, collana "Corticelli. Nuova serie".

--- (2000). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, collana "Superbur. Classici".

--- (2000). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2001). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Jame's Prunier. Casale Monferrato: Edizioni Piemme, collana "I classici del Battello a vapore".

--- (2001). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana “I classici illustrati”.

--- (2001). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: BUR, collana “Superbur. Classici”.

--- (2001). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Jame’s Prunier; edizione con apparato didattico. Casale Monferrato: Piemme scuola, collana “I classici del Battello a vapore”.

--- (2001). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Firenze: Giunti, collana “Gemini”

--- (2001). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Berto Minozzi; illustrazioni di L. Gariano; copertina di Marco di Domenico. Novara: Istituto Geografico de Agostini, collana “Dollari. Classici”.

--- (2002). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana “I classici illustrati”.

--- (2002). *Piccole donne*; traduzione di Manuela Lazzara Pittoni; illustrazioni di Anna Cola. Torino: Novidee, collana “I classici Elledici”.

--- (2002). *Piccole donne*; traduzione di Manuela Lazzara Pittoni; illustrazioni di Anna Cola. Torino: Signum, collana “I classici”.

--- (2002). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (2002). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Novara: De Agostini, collana “I birilli”.

--- (2002). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Jame’s Prunier. Milano: Piemme Scuola.

--- (2003). *Piccole donne*; illustrazioni di Maria Elena Gonano. Legnano: Edibimbi, collana “I Classici Evergreen”.

--- (2003). *Piccole donne*. Legnano: Edibimbi, collana “I grandi classici”.

--- (2003). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Firenze: Giunti, collana “Biblioteca dei ragazzi”.

--- (2003). *Piccole donne*; traduzione di Luca Michelini. Firenze: Giunti kids, collana “Classici per ragazzi”.

--- (2003). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana “I Delfini rilegati”

--- (2003). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri; RCS Libri, collana “I Delfini. Classici”

--- (2003). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Bologna: Euromeeting Italiana/Mediasat Group, collana “Biblioteca dei ragazzi” (Edizione speciale allegata a *Il Resto del Carlino, La Nazione, Il Giorno, Onda TV Magazine, Cavallo Magazine & Lo Sperone*).

--- (2004). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Novara: De Agostini, collana “I birilli”.

--- (2004). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Novara: De Agostini, collana “Gli aquiloni”.

--- (2004). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo. Milano: RBA Fabbri, collana “Biblioteca romantica. I tesori della letteratura d’amore”.

--- (2004). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: BUR, collana “Superbur. Classici”.

--- (2004). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor. Milano: BUR, collana “BUR. I classici blu”.

--- (2005). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Novara: De Agostini, collana “Classici”.

--- (2005). *Piccole donne*. Milano: M&M, collana “Classici per ragazzi”.

--- (2005). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Cinisello Balsamo: San Paolo, collana “I classici biblioteca ragazzi”.

--- (2005). *Piccole donne*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi.

--- (2006). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca. Milano: Mondadori, collana “I capolavori” (Allegato a *TV Sorrisi e Canzoni*).

--- (2006). *I quattro libri delle piccole donne* (*Piccole donne, Piccole donne crescono, Piccoli uomini, I ragazzi di Jo*); traduzione di Luca Lamberti; introduzione di Daniela Daniele. Torino: Einaudi, collana “ET. Biblioteca”.

--- (2007). *Piccole donne*. La Spezia: New Book, collana “Grandi classici integrali”.

--- (2007). *Piccole donne*; traduzione Valentina Beggio. Novara: De Agostini, collana “I birilli”.

--- (2007). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Firenze: Giunti junior, “Gemini”.

--- (2007). *Piccole donne*; traduzione Rossana Guarnieri; illustrazioni di Mara Cerri. Milano: Fabbri, collana “I classici illustrati”.

--- (2007). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana “I classici”.

--- (2008). *Piccole donne*. Sant’Arcangelo di Romagna. Rusconi Libri.

--- (2008). *Piccole donne*. Sant’Arcangelo di Romagna: Joybook, collana “Classici junior”.

--- (2008). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Rizzoli, collana “I Delfini”.

--- (2008). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Milano: il Giornale, collana “Biblioteca dei ragazzi” (Edizione speciale allegata a *il Giornale*).

--- (2008). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio; illustrazioni di Sergio. Novara: Istituto Geografico De Agostini (Edizione speciale in abbinamento al quotidiano *La Stampa*).

--- (2009). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri; prefazione di Antonio Faeti. Milano: Rizzoli, collana “BUR Rizzoli. Ragazzi”.

--- (2009). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio. Novara: De Agostini, collana “Classici”.

--- (2009). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana “I classici”.

--- (2009). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Milano: Mondadori, collana “Biblioteca per ragazzi” (Allegato alle testate del gruppo A. Mondadori).

--- (2010). *Piccole donne*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi libri.

--- (2010). *Piccole donne*; a cura di Annalisa Strada. Milano: Ape Junior.

--- (2010). *Piccole donne*; a cura di Annalisa Strada. Milano: Nord-Sud.

--- (2010). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Firenze: Giunti junior, collana “Gemini”.

--- (2010). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio; illustrazioni di Sergio. Novara: De Agostini, collana “I birilli”.

--- (2011). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana “I classici”.

--- (2011). *Piccole donne*; traduzione di Luca Michelini. Firenze; Milano: Giunti junior, collana “Indimenticabili pocket”.

--- (2011). *Piccole donne e piccole donne crescono*; traduzione di Anna Maria Speckel (*Piccole donne*) e Dina Uccelli (*Piccole donne crescono*); introduzione di Chiara Gamberale; premesse di Berenice. Roma: Newton Compton, collana "Grandi tascabili economici".

--- (2011). *Piccole donne*; traduzione di Luca Lamberti; introduzione di Stefania Bertola. Torino: Einaudi, collana "ET".

--- (2011). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Donata Pizzato; introduzione di Teresa Buongiorno. Milano: Piemme , collana "I classici del battello a vapore".

--- (2012). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Laura Scolari; illustrazioni di Alice Rossi e Virna Mattrel. Monte San Vito: Raffaello, collana "Il mulino a vento. Per volare con la fantasia".

--- (2012). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana "Oscar junior classici".

--- (2012). *Piccole donne*; traduzione di Fausta Cialente. Firenze: Giunti junior, collana "Classici tascabili".

Burnett, Frances Hodgson (1911). *The Secret Garden*. New York: Frederick A. Stokes; London: Heinemann.

--- (1941). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; quattro tavole fuori testo di Dino Tofani; copertina a colori illustrata da Attilio Mussino. Firenze: Marzocco, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1948). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1949). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1950). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1950). *Il giardino segreto*; traduzione di Nella Romeo. Torino: SAS.

--- (1952). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1952). *Il Giardino segreto*; traduzione di Nella Romeo. Torino: SAS.

--- (1952). *Il Giardino segreto*; traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi; disegni di Luise. Milano: Carroccio.

--- (1956). *Il Giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; illustrazioni di Nardini. Milano: Fabbri, collana “Libri belli”.

--- (1959). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Bemporad-Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1960). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Libico Maraja. Milano: Baldini e Castoldi.

--- (1961). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Bemporad-Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1962). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Bemporad-Marzocco.

--- (1965). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Bemporad-Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1966). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; illustrazioni di Gastone Rossini. Firenze: Giunti Bemporad Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1976). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Milano: Accademia, collana “I grandi classici per la gioventù”.

--- (1976). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: EDIPEM, collana “Il narratore: classici italiani e stranieri per i ragazzi”.

--- (1980). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1982). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1982). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianni Malerba. Roma: Edizioni paoline, collana “I grandi narratori”.

--- (1983). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Milano: Valentina, collana “I romanzi classici”.

--- (1983). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Torino: Piccoli.

--- (1984). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “Collana di narrativa De Agostini per la scuola”.

--- (1985). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1985). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianni Malerba. Roma: Edizioni paoline, collana "I grandi narratori".

--- (1986). *Il giardino segreto*; a cura di Laura Bigi; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: De Agostini, collana "Collana di narrativa De Agostini per la scuola".

--- (1987). *Il giardino segreto*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici".

--- (1987). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianni Malerba; introduzione di Luigi Giovannini. Torino; Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, collana "I grandi narratori".

--- (1987). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi. Milano: Accademia, collana "I romanzi classici".

--- (1988). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1988). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli; edizione scolastica a cura di Laura Bigi. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "Collana di narrativa De Agostini per la scuola".

--- (1988). *Il giardino segreto*. Torino: Cinciallegra editrice, collana "Biblioteca della quercia".

--- (1989). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli; edizione scolastica a cura di Laura Bigi. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "Collana di narrativa De Agostini per la scuola".

--- (1989). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi. S.l.: Alauda, collana "Ippogrifo".

--- (1989). *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato; illustrazioni di Marilyn Day. Milano: Mondadori.

--- (1989). *Il giardino segreto*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici.

--- (1989). *Il giardino segreto*; a cura di Mirella Madini. Milano: Edizioni scolastiche B. Mondadori, collana "I classici della narrativa. La bottega del romanzo".

--- (1990). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi; copertina e tavole a colori di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1990). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli; tavole di Aldo Ripamonti. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “I birilli”.

--- (1990). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli; tavole di Aldo Ripamonti. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1991). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianni Malerba; illustrazioni di Viviana Venturi. Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, collana “I grandi narratori”.

--- (1991). *Il giardino segreto*; adattamento di Ines Gnoli Lanzetta; illustrazioni e copertina di Enrico Berrini. Milano: Lito.

--- (1991). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “Collana di narrativa De Agostini per la scuola”.

--- (1991). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi; copertina e tavole a colori di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1992). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti junior.

--- (1992). *Il giardino segreto*; scritto in italiano da Giorgio van Straten. Firenze: Giunti Marzocco, collana “Gemini”.

--- (1992). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

--- (1993). *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato; illustrazioni di Marilyn Day. Milano: Mondadori, collana “Libri per ragazzi”.

--- (1993). *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato; illustrazioni di Marilyn Day; seconda ristampa. Milano: Mondadori.

--- (1993). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Lonza. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

--- (1993). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Milano: De Agostini, collana “I birilli”.

--- (1993). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli; illustrazioni di Aldo Ripamonti. Novara: De Agostini ragazzi, collana “La biblioteca dei classici”.

--- (1993). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi. Milano: Mursia, collana “Tascabili Corticelli”.

--- (1995). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli; illustrazioni di Marcella Boroli. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “I birilli”.

--- (1995). *Il giardino segreto*; traduzione e adattamento di Mario Mirandoli; tavole di Aldo Ripamonti. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “La biblioteca dei classici”.

--- (1995). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli, quarta ristampa. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

--- (1996). *Il giardino segreto: in un'antica e misteriosa dimora inglese tre ragazzi scoprono l'amicizia e il loro amore per la natura*; a cura di M.R. Paolella Grassi; traduzione di Serenella Settembre. Napoli: Marco Derva, collana "Letture per la scuola".

--- (1997). *Il giardino segreto: in un'antica e misteriosa dimora inglese tre ragazzi scoprono l'amicizia e il loro amore per la natura*; a cura di M.R. Paolella Grassi; traduzione di Serenella Settembre. Napoli: Marco Derva, collana "Letture per la scuola".

--- (1998). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "Classici".

--- (1998). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "Gli aquiloni".

--- (1998). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1998). *Il giardino segreto. Il piccolo lord*; traduzione di Rossana Terrone (*Il giardino segreto*) e Lucia Antoniazzi (*Il piccolo lord*); illustrazioni di Elena Giorgio. Roma: Editalia, collana "La mia prima biblioteca. La vita".

--- (1999). *Il giardino segreto. Il piccolo lord*; traduzione di Rossana Terrone (*Il giardino segreto*) e Lucia Antoniazzi (*Il piccolo lord*); illustrazioni di Elena Giorgio. Roma: Editalia, collana "La mia prima biblioteca. La vita".

--- (2000). *Il giardino segreto*; traduzione e addattamento di Luisa Rizzi; note e apparati didattici a cura di Attilio Dughera. Torino: Agora, collana "Gli ibis".

--- (2000). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2001). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2001). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Lonza. Novara: De Agostini.

--- (2002). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Giliberti; esercitazioni didattiche di Mariarosaria Izzo; illustrazioni di Anna Nespolino. San Giorgio a Cremano: Medusa.

--- (2002). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Mondolibri.

--- (2002). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi. Milano: Mursia, collana "Corticelli. Nuova serie".

--- (2002). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti junior, collana “Gemini”.

--- (2003). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Lonza. Novara: De Agostini, collana “I pianeti. Classici”.

--- (2003). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana “I Delfini. Classici”.

--- (2004). *Il giardino segreto*; traduzione e adattamento di Luisa Rizza; note e apparati didattici a cura di Attilio Dughera. Torino: Agorà edizioni scolastiche, collana “Gli ibis”.

--- (2004). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; illustrazioni di Vanna Vinci. Milano: Fabbri, collana “I classici illustrati”.

--- (2004). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: De Agostini, collana “Gli aquiloni”.

--- (2005). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (2005). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli. Milano: Bompiani per la scuola, collana “Samarcanda”.

--- (2005). *Il giardino segreto*; traduzione di Pia Pera; illustrazioni di Fabian Negrin. Milano: Salani, collana “Gl’istrici”.

--- (2005). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: De Agostini, collana “I birilli”.

--- (2006). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (2006). *Il giardino segreto*. Milano: La spiga, collana “La grande narrativa”.

--- (2007). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi. Milano: Mursia, collana “Corticelli. Nuova serie”.

--- (2007). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; illustrazioni di Vanna Vinci. Milano: Fabbri, collana “I classici illustrati”.

--- (2007). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten; illustrazioni di Nicholas Hewetson e Paolo Bracci. Firenze; Milano: Giunti junior, collana “Gemini”.

--- (2008). *Il giardino segreto*; traduzione di Pia Pera; illustrazioni di Fabian Negrin. Milano: Salani, collana “Gl’istrici”.

--- (2008). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: De Agostini, collana “I birilli”.

--- (2009). *Il giardino segreto*; traduzione, adattamento e proposte di lavoro di Domenico Bruni. Napoli: Ellepiesse.

--- (2009). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca per ragazzi" (Allegato alle testate del Gruppo Mondadori).

--- (2009). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: BUR ragazzi.

--- (2009). *Il giardino segreto*; traduzione e adattamento di Stefano Aroldi; letto da Gabriella Bartolini. Roma: Bianconero, collana "Raccontami" (Edito con veste tipografica studiata per la dislessia).

--- (2010). *Il giardino segreto*. Santarcangelo di Romagna: JoyBook, collana "Classici junior".

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: BUR ragazzi.

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; illustrazioni di Vanna Vinci. Milano: Rizzoli, collana "Classici illustrati".

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Beatrice Masini. Roma: Fanucci, collana "Tweens".

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Luca Lamberti; introduzione di Alice Sebold; con un saggio di Carlo Pagetti. Torino: Einaudi, collana "ET".

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Guidoni; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana "I classici".

--- (2011). *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato; illustrazioni di Ursula Bucher; introduzione di Anna Vivarelli. Milano: Piemme, collana "I classici del battello a vapore".

--- (2011). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti, collana "Classici tascabili".

--- (2011). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: De Agostini, collana "Classici tascabili".

--- (2012). *Il giardino segreto*; a cura di Anna Pellizzi. Milano: La Spiga, collana "LeggerMENTE".

--- (2012). *Il giardino segreto*; traduzione di Annalisa Strada. S.l.: Nord-sud.

--- (2012). *Il giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; postfazione di Antonio Faeti. Milano: RCS quotidiani, collana "Classici dell'avventura" (Edizione speciale per *Corriere della Sera*).

--- (2012). *Il giardino segreto*; cura e traduzione di Riccardo Reim. Roma: Newton, collana “Grandi tascabili economici”.

--- (2012). *Il giardino segreto*; traduzione e adattamento di Stefano Aroldi; letto da Gabriella Bartolini. Torino: Lattes, collana “Per tutti”.

--- (2013). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Guidoni; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana “Oscar junior classici”.

Carroll, Lewis (1865). *Alice’s Adventures in Wonderland*. London: MacMillan.

--- (1931). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Maria Giuseppina Rinaudo; illustrazioni e coperta di Ezio Anichini. Firenze: Bemporad, collana “Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana”.

--- (1935). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Mario Benzi; illustrazioni originali di Enver Bongrani. Milano: Mediolanum, collana “Giovinezza”.

--- (1940). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Mario Benzi; illustrazioni di Enrico Mercatali. Milano: Garzanti.

--- (1945). *Alice nel paese delle meraviglie*; versione di Elda Bossi; 30 disegni a colori di Piero Bernardini. Firenze: Ofiria, collana “Gemelli”.

--- (1946). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Gladys Favara Klien; disegni, copertina e illustrazioni di Arturo Bonfanti. Milano: Corticelli.

--- (1947). *Alice nel paese delle meraviglie*. Torino: V. Ramella.

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Alda Radicati; illustrazioni di Sandro Nardini. Torino: Ramella, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Gladys Favara Klien; disegni, copertina e illustrazioni di Arturo Bonfanti. Milano: Corticelli.

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; 37 illustrazioni dell’autore. Milano: Ed. cooperativa Libro Popolare.

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Tommaso Giglio; 37 illustrazioni dell’autore. Milano: Universale economica, collana “Le grandi avventure”.

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie: racconto per bambini*; traduzione di L. Okely Romiti; copertina di Corbella; illustrazioni di Albanese . Milano: Carroccio, collana “Per tutti. Serie verde”.

--- (1951). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Clotilde Massa. Torino: SAS.

--- (1952). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Tommaso Giglio; 37 illustrazioni dell'autore. Milano: Universale economica, collana "Le grandi avventure".

--- (1952). *Alice nel paese delle meraviglie*; libera versione di Laura Okely Romiti. Milano: G. Conte.

--- (1952). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Vito Montemagno; illustrazioni originali a colori di Adriana Saviozzi. Firenze: R. Franceschini e F., collana "Gemme".

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Vito Montemagno; illustrazioni originali a colori di Adriana Saviozzi. Firenze: R. Franceschini, collana "Grandi romanzieri".

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Vito Montemagno; illustrazioni originali a colori di Adriana Saviozzi. Firenze: Franceschini, collana "Gemme".

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Tommaso Giglio. Milano: Cooperativa del libro popolare, collana "Il girasole".

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio. Milano: Ed. della Cooperativa Del Libro Popolare.

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie: fiaba per bambini*; traduzione di A. Migliarini; illustrazioni di C. Jacono. Milano: Boschi, collana "Classici della gioventù".

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Paolo Mino; illustrazioni di Adriana Segur. Milano; Messina: G. Principato.

--- (1954). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Laura Okely Romiti; illustrazioni di Vittorio Accornero. S.l.: Carroccio.

--- (1954). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Adriana Valori Piperno. Torino: Soc. Ed. Internazionale.

--- (1955). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Emma Saracchi; illustrazioni di Libico Maraja. Milano: Fabbri, collana "I capolavori".

--- (1955). *Alice nel paese delle meraviglie: fiaba per bambini*; traduzione di A. Migliarini; illustrazioni di C. Jacono. Milano: Boschi, collana "Classici della gioventù".

--- (1955). *Alice nel paese delle meraviglie*; riduzione di Giuliana M. Poppi; illustrazioni di Gaetano Proietti. Roma: A. Curcio.

--- (1955). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Orio Vergani; illustrazioni di H. Z. Tobel. Bologna: C.E.L.I. (Casa Editrice Libraria Italiana).

--- (1956). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Orio Vergani; illustrazioni di H. Z. Tobel. Bologna: C.E.L.I., collana “Scrittori italiani e stranieri”.

--- (1956). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Vito Montemagno; illustrazioni originali a colori di Adriana Saviozzi. Bologna: Capitol, collana “Collana Capitol di capolavori per la gioventù”.

--- (1958). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Adriana Valori Piperno; illustrazioni di John Tenniel. Torino: SEI.

--- (1961). *Alice nel paese delle meraviglie: fiaba per bambini*; traduzione di A. Migliarini; illustrazioni di C. Jacono. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1962). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Vito Montemagno; illustrazioni di Adriana Saviozzi. Bologna: Capitol.

--- (1963). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Stefania Gerili; copertina e illustrazioni di Beniamino Bodini. Milano: AMZ, collana “I birilli. Serie 2”.

--- (1963). *Alice nel paese delle meraviglie*; riduzione di Giuliana M. Poppi; illustrazioni di Gaetano Proietti. Roma: L’Artiere; Editori Associati.

--- (1963). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Elda Bossi. Milano: Bompiani, collana “I delfini d’acciaio”.

--- (1963). *Le avventure di Alice. Nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia; APE Corticelli, collana “Strenne Corticelli”.

--- (1965). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Vito Montemagno. Bologna: Capitol.

--- (1966). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Stefania Gerili; copertina e illustrazioni di Beniamino Bodini. Milano: AMZ, collana “I birilli. Serie 2”.

--- (1966). *Le avventure di Alice. Nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana “Strenne Corticelli”.

--- (1966). *Alice nel paese delle meraviglie e nel mondo dello specchio*; traduzione di Tommaso Giglio e Oreste Del Buono (traduzione lettere). Milano: Rizzoli, collana “Biblioteca universale Rizzoli”.

--- (1967). *Alice nel paese delle meraviglie*. Bologna: Capitol, collana “Tiberina”.

--- (1967). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Ranieri Carano; illustrazioni di Ralph Steadman. Milano: Milano Libri.

--- (1967). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Elda Bossi. Firenze: Giunti Bemporad Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1967). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Dietro lo specchio*; traduzione di Alfonso Galasso e Tommaso Kemeni; illustrazioni di John Tenniel; prefazione di André Maurois. Milano: Sugar, collana "Olimpo nero".

--- (1968). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Maria Voghera Fietta. Milano: Mondadori, collana "La stella d'oro".

--- (1968). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Elda Bossi; illustrazioni di John Tenniel. Milano: Bompiani, collana "I delfini d'acciaio".

--- (1969). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1969). *Alice nel paese delle meraviglie, Alice attraverso lo specchio*; traduzione di Donatella Ziliotto e Antonio Lugli (*Attraverso lo specchio*). Firenze: Vallecchi, collana "I classici dei ragazzi".

--- (1970). *Alice nel paese delle meraviglie e nello specchio*; traduzione di Elda Bossi. Milano: Club degli editori, collana "I capolavori della letteratura romantica".

--- (1971). *Alice: le avventure di Alice nel paese delle meraviglie & attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni originali di John Tenniel; introduzione e note di Martin Gardner, tradotte e aggiornate da Masolino d'Amico. Milano: Longanesi, collana "L'elefante".

--- (1971). *Le avventure di Alice*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1972). *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Milano: BRI, collana "I classici per la gioventù".

--- (1972). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Emma Saracchi; illustrazioni di Libico Maraja. Milano: Fabbri, collana "I capolavori".

--- (1973). *Alice nel paese delle meraviglie: fiaba per bambini*. Milano: Boschi, collana "Classici della gioventù".

--- (1973). *Le avventure di Alice: Nel paese delle meraviglie, Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Natalina Angeli. Torino: G. Canale.

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Clotilde Massa. Roma: Edizioni Paoline, collana "La 500".

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; disegni di Kuniyoshi Kaneko. Ivrea: Olivetti.

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Natalina Angeli. Novara: EDIPEM, collana "Il narratore: classici italiani e stranieri per i ragazzi".

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Donatella Ziliotto e Antonio Lugli (*Attraverso lo specchio*). Firenze: Vallecchi, collana "I classici dei ragazzi".

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: Fabbri, collana "Scrittori stranieri per l'infanzia".

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Adriana Crespi Bortolini. Milano: Bietti, collana "Fantasia".

--- (1975). *Alice nel paese delle meraviglie; Dietro lo specchio*; traduzione di Alfonso Galasso e Tomaso Kemeny; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1976). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffonati; illustrazioni di Sergio Rizzato. Milano: Accademia, collana "I grandi classici per la gioventù".

--- (1978). *Alice*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni originali di John Tenniel; introduzione e note di Martin Gardner, tradotte e aggiornate da Masolino d'Amico. Milano: Longanesi, collana "I marmi".

--- (1978). *Alice nel Paese delle meraviglie; Dietro lo specchio*; traduzione di Alfonso Galasso e Tomaso Kemeny. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1978). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Rizzoli, collana "BUR. L".

--- (1978). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; a cura di Maria Vittoria Malvano; traduzione di Ranieri Carano, Guido Almansi, Camillo Pennati e Giuliana Pozzo. Torino: Einaudi, collana "Gli struzzi. Società".

--- (1978). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; a cura di Maria Vittoria Malvano; traduzione di Ranieri Carano, Guido Almansi, Camillo Pennati e Giuliana Pozzo; seconda edizione. Torino: Einaudi, collana "Gli struzzi".

--- (1978). *Alice nel paese delle meraviglie; attraverso lo specchio*; traduzione di Adriana Crespi. Milano: Bietti, collana "Fantasia".

--- (1978). *Le avventure di Alice: nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni; illustrazioni di Sergio Rizzato. Milano: Accademia, collana "I capolavori per la gioventù".

--- (1978). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Pietro Citati. Milano: Mondadori, collana "Oscar narrativa".

--- (1978). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Pietro Citati. Milano: Mondadori, collana "Oscar classici".

--- (1979). *Alice nel Paese delle meraviglie. Dietro lo specchio*; traduzione di Alfonso Galasso e Tommaso Kemeni; illustrazioni di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1980). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon; testo inglese a fronte. Milano: Rizzoli.

--- (1980). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Clotilde Massa. Roma: Edizioni Paoline, collana "La 500".

--- (1980). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Pietro Citati. Milano: Mondadori, collana "Oscar Narrativa".

--- (1980). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; a cura di Maria Vittoria Malvano; traduzioni di Ranieri Carano, Guido Almansi, Camillo Pennati e Giuliana Pozzo. Torino: Einaudi, collana "Gli struzzi. Ragazzi".

--- (1981). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1982). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Bruno Oddera; illustrazioni di Jenny Thorne. Milano: Mondadori, collana "I capolavori per gli anni verdi".

--- (1982). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Masolino d'Amico. Novara: EDIPEM, collana "La nostra biblioteca classica".

--- (1982). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Masolino d'Amico. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana "Capolavori della narrativa".

--- (1982). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*. Milano: Accademia, collana "I romanzi classici".

--- (1982). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò; la caccia allo snark*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Edizione Club, collana "Biblioteca classica".

--- (1982). *Le avventure di Alice: nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffonati; illustrazioni di Sergio Rizzato. Milano: Piccoli.

--- (1983). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Bruno Oddera; illustrazioni di Jenny Thorne. Milano: Mondadori, collana "La rosa d'oro".

--- (1983). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Pietro Citati. Milano: Mondadori, collana "Oscar narrativa".

--- (1983). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, collana "BUR. L".

--- (1983). *Le avventure di Alice: Nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1983). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni; illustrazioni di Sergio Rizzato. Milano: Accademia, collana "I romanzi classici".

--- (1983). *Le avventure di Alice: nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni; illustrazioni di Sergio Rizzato. Milano: Valentina, collana "I romanzi classici".

--- (1983). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni; illustrazioni di Sergio Rizzato. S.l.: Piccoli.

--- (1984). *Alice nel Paese delle meraviglie; Dietro lo specchio*; traduzione di Alfonso Galasso e Tommaso Kemeni; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1984). *Alice: Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie & Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni originali di John Tenniel; introduzione e note di Martin Gardner, tradotte e aggiornate da Masolino d'Amico. Milano: Longanesi, collana "I marmi".

--- (1984). *Alice nel Paese delle Meraviglie; e Attraverso lo Specchio*; a cura di Maria Vittoria Malvano; traduzioni di Ranieri Carano, Giuliana Pozzo, Guido Almansi e Camillo Pennati. Torino: Einaudi, collana "Gli struzzi".

--- (1985). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e commento di Enzo Striano; tavole di Antonio Petti. Napoli: Liguori, collana "Pegaso".

--- (1985). *Alice nel paese delle meraviglie e Dietro lo specchio*; traduzione di Alfonso Galasso e Tomaso Kemeny; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana “I grandi libri Garzanti”.

--- (1985). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Masolino d’Amico. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “Tesori della narrativa universale”.

--- (1985). *Le avventure di Alice; Nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1986). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, collana “BUR. L”.

--- (1986). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Bruno Oddera; illustrazioni di Aligi Colombi. Milano: Mondadori.

--- (1987). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Elena Foi. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1987). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Bruno Oddera; illustrazioni di Jenny Thorne. Milano: Mondadori, collana “Grandi Letture”.

--- (1987). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1987). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

--- (1987). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Maraja Libico. Milano: Fabbri, collana “I cristalli”.

--- (1987). *Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; a cura di Maria Vittoria Malvano; traduzione di Ranieri Cerano. Torino: Einaudi, collana “Gli struzzi”.

--- (1987). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Carlo Minoia; traduzione di Ranieri Carano e Guido Almansi. Torino: Einaudi, collana “Letture per la scuola media”.

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Elena Foi. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Emma Cagli. Pordenone: Studio Tesi, collana “Il flauto magico”.

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Raffaele Scapellato. Empoli: Ibiskos.

--- (1988). *Le avventure di Alice: Nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni. Milano: La cinciallegra, collana "Biblioteca della quercia".

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; illustrazioni di Barry Moser. Milano: Mondadori.

--- (1988). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni. Milano: Accademia, collana "I romanzi classici".

--- (1989). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Amedeo Alberti; illustrazioni di Mario Cossu. Milano: Editoriale del drago, collana "Forever".

--- (1989). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi. Milano: Mondadori, collana "Oscar narrativa".

--- (1989). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Donatella Ziliotto. Firenze: Bulgarini.

--- (1989). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Marcella Amadio. Firenze: Bulgarini, collana "Collana di narrativa italiana e straniera".

--- (1989). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Bruno Oddera; illustrazioni di Jenny Thome. Milano: Mondadori, collana "I libri da leggere".

--- (1989). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Pietro Citati. Milano: Mondadori, collana "Oscar Narrativa".

--- (1989). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1989). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni. S.l.: Alauda editoriale, collana "Ippogrifo".

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Masolino d'Amico. Novara: Mondadori-De Agostini, collana "Evergreen".

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Ruggero Bianchi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Mursia, collana "GUM".

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Carlo Minoia; traduzione di Ranieri Carano e Guido Almansi. Torino: Giulio Einaudi editore per la scuola, collana "Letture per la scuola media".

--- (1990). *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*; a cura di Maria Vittoria Malvano; traduzioni di Ranieri Carano, Giuliana Pozzo, Guido Almansi e Camillo Pennati. Torino: Einaudi, collana “Gli struzzi. Società”.

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Elena Foi. Milano: Melita, collana “I classici”.

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Rizzoli, collana “Superclassici”.

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Mario Sbattella. Cassina de Pecchi: Rubricart, collana “I grandi classici integrali”.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Francesco Soletti; traduzione di Luisa Finotto; interventi poetici Alessandra Schiaffon; illustrazioni di Eric Kincaid. S. l.: Alauda.

--- (1991). *Alice nel Paese delle meraviglie*; a cura di Bartolo Vanzetti. Torino: SEI, collana “I colori del racconto”.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Adriana Valori Piperno; illustrazioni di Sandro Lobalzo. Torino: Società editrice internazionale, collana “I Classici”.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie*; scritto in italiano da Elda Bossi. Firenze: Giunti, collana “Gemini”.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie; Alice dietro lo specchio*; a cura di Alessandro Roffeni; traduzione di Elda Bossi; revisione di Alessandro Roffeni. Milano: Bompiani, collana “Tascabili Bompiani”.

--- (1991). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Daniele Griffini; illustrazioni di John Tenniel. Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, collana “Scuola-letture”.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi. Milano: Mondadori, collana “Oscar narrativa”.

--- (1992). *Alice nel paese delle meraviglie*; versione italiana a cura di Lucio Angelini; illustrazioni di Sir John Tenniel. Trieste; San Dorligo della Valle: Edizioni Elle, collana “Un libro per leggere”.

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*. Torino: Piccoli.

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Amedeo Alberti. Milano: Del Drago, collana "Top green".

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Carlo Minoia; traduzione di Ranieri Carano e Guido Almansi. Torino: Einaudi, collana "Letture per la scuola media".

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti; Vallardi, collana "Poker".

--- (1993). *Alice nel Paese delle Meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Emma C. Cagli; illustrazioni di Arthur Rackham. Roma: Stampa alternativa, collana "Fiabesca".

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Ruggero Bianchi. Milano: Mursia, collana "Tascabili Corticelli".

--- (1993). *Le avventure di Alice: Nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; copertina e tavole a colori di Grazia Accardo. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi. Roma: L'Unità, collana "I libri dell'Unità. Mongolfiere" (Edizione fuori commercio riservata ai lettori dell'Unità).

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, collana "Universale economica Feltrinelli. I Classici".

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Masolino d'Amico. Novara: Istituto geografico De Agostini.

--- (1994). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e riduzione di Roberto Piumini. Milano: Mondadori, collana "Piccola biblioteca illustrata".

--- (1994). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel. Milano: Mondadori, collana "Leggere i classici".

--- (1994). *Alice: Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie & Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni originali di John Tenniel; introduzione e note di Martin Gardner, tradotte e aggiornate da Masolino d'Amico. Milano: Longanesi, collana "I marmi";

--- (1995). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Rossana Guarnieri. Santarcangelo di Romagna, collana "I capolavori di Gulliver".

--- (1995). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e riduzione di Roberto Piumini. Milano: Mondadori, collana "Piccola biblioteca illustrata".

--- (1995). *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie*; traduzione di Alessandro Serpieri; disegni di Marco Serpieri. Firenze: Shakespeare and Company.

--- (1995). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Mario Turci. Santarcangelo di Romagna, collana "Microbi".

--- (1995). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Opportunity Book, collana "La biblioteca ideale tascabile".

--- (1995). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Luigina Battistutta; illustrazioni di Nella Bosnia. Pordenone: C'era una volta, collana "L'età d'oro".

--- (1995). *Alice nel Paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio magico*; a cura di Paola Faini; traduzione di Adriana Valori Piperno. Roma: BEN ragazzi, collana "Biblioteca economica Newton. Sezione ragazzi".

--- (1996). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Nico Orengo; traduzione di Masolino d'Amico. Torino: Fògola (Edizione di 135 esemplari numerati).

--- (1996). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e presentazione di Davide Sala. Bussolengo: Demetra, collana "Acquarelli".

--- (1996). *Alice nel Paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1996). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Elda Bossi. Firenze: Giunti, collana "Gemini".

--- (1997). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Rizzoli, collana "BUR. L".

--- (1997). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Bruno Oddera; illustrazioni di Stephen Alcorn. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca d'oro".

--- (1997). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio; Il mago di Oz*; traduzione di Elisabetta Porro. Roma: Editalia, collana "La mia prima biblioteca. La fantasia".

--- (1998). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon; terza edizione. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, collana "Superclassici".

--- (1998). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon; quarta edizione. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, collana "Superclassici".

--- (1998). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, collana "Universale economica".

--- (1998). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di T. Pietrocola-Rossetti; illustrazioni di Emanuele Luzzati; prefazione di Ferruccio Giromini. Milano: Nuages.

--- (1998). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana "I grandi libri Garzanti".

--- (1999). *Alice nel paese delle meraviglie*; testo italiano di Luigina Battistutta; illustrazioni di Lisbeth Zwerger. Pordenone: Nord-sud.

--- (1999). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (1999). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel. Milano: Mondadori, collana "Leggere i classici".

--- (2000). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: BUR, collana "Superbur. Classici".

--- (2000). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di Helen Oxenbury. Milano: Fabbri.

--- (2000). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, collana "Universale economica".

--- (2000). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Lucio Angelini; illustrazioni di John Tenniel, colorate da Harry Theaker e Diz Wallis. San Dorligo della Valle: EL, collana "Il tesoro".

--- (2000). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; Attraverso lo specchio; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Pietro Citati. Milano: Mondadori.

--- (2001). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: BUR, collana "Superbur. Classici".

--- (2001). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Attilio Brilli; note di Alex R. Falzon. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, collana "BUR. L".

--- (2002). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2002). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e cura di Alessandro Serpieri. Venezia: Marsilio, collana "Letteratura universale Marsilio".

--- (2002). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Massimo Soranzio; illustrazioni originali di sir John Tenniel. Trieste: Agenzia libraria editrice, collana "I classici per la scuola".

--- (2003). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione del Laboratorio di traduzione sperimentale Bokos, Palermo. Novara: De Agostini, collana "I birilli".

--- (2003). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di Helen Oxenbury. Milano: Fabbri.

--- (2003). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Grazia Gatti; illustrazioni di Enrica Campi. Torino: Signum, collana "Classici".

--- (2003). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Grazia Gatti; illustrazioni di Enrica Campi. Torino: Piccoli, collana "I classici".

--- (2003). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Grazia Gatti; illustrazioni di Enrica Campi. Torino: Novidee, collana "I classici Elledici".

--- (2003). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Torino: La Stampa, collana "I classici La Stampa".

--- (2003). *Alice nel paese delle meraviglie; Alice nello specchio*; traduzione di Elda Bossi. Bologna: Euromeeting Italiana/Mediasat Group, collana "Biblioteca dei ragazzi" (Supplemento a: *Il Resto del Carlino, La Nazione, Il Giorno, Onda TV Magazine, Cavallo Magazine & Lo Sperone*).

--- (2003). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Pietro Citati. Milano: Mondadori, collana "Oscar classici".

--- (2003). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Al di là dello specchio*; traduzione di Alessandro Ceni; introduzione di Stefano Bartezzaghi; con un saggio di W. H. Auden. Torino: Einaudi, collana "Einaudi tascabili".

--- (2004). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; prefazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana "I Delfini".

--- (2004). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di Anne Herbauts. Milano: Fabbri.

--- (2004). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; illustrazioni di John Tenniel; introduzione di Tommaso Gigloli. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

--- (2004). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e cosa Alice ci trovò*; traduzione di Bianca Tarozzi e Margherita Bignardi; introduzione di

Bianca Tarozzi. Roma: La Repubblica, collana “La biblioteca di Repubblica. Ottocento” (Supplemento a: *La Repubblica*).

--- (2005). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; postfazione di Carmen Covito; testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, collana “Universale economica”.

--- (2005). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana “I grandi libri Garzanti”.

--- (2006). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; postfazione e note di Carmen Covito; testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, collana “Universale economica”.

--- (2006). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio magico*; a cura di Paola Faini; traduzione di Adriana Valori Piperno. Roma: Biblioteca economica Newton, collana “Biblioteca economica Newton. Classici”.

--- (2006). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzioni di Tommaso Giglio; seguono *Lettere scelte*; traduzione e note di Masolino d’Amico; illustrazioni di John Tenniel. Milano: BUR, collana “RadiciBUR”.

--- (2006). *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie e Al di là dello Specchio*; traduzione di Alessandro Ceni; introduzione di Stefano Bartezzaghi; con un saggio di W. H. Auden. Torino: Einaudi, collana “ET”.

--- (2007). *Alice nel paese delle meraviglie*. Torino: Marco Valerio, collana “Liberi” (Edizione speciale in corpo 18 per ipovedenti).

--- (2007). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Lucio Angelini; illustrazioni di Sir John Tenniel colorate da Harry Theaker e Diz Wallis. San Dorligo della Valle: Einaudi ragazzi, collana “Storie e rime”.

--- (2007). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Elda Bossi. Firenze: Giunti Demetra, collana “Acquarelli”.

--- (2007). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana “I grandi libri Garzanti”.

--- (2007). *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio magico*; a cura di Paola Faini. Roma: Newton Compton, collana “Biblioteca economica Newton. Classici”.

--- (2007). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d’Amico; illustrazioni di Paolo D’Altan. Milano: Mondadori, collana “I classici”.

--- (2007). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Francesco De Rosa. Milano: Mursia, collana “Corticelli. Nuova serie”.

--- (2008). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Elda Bossi. Milano: il Giornale, collana “Biblioteca dei ragazzi” (Edizione speciale allegata a *il Giornale*).

--- (2008). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e cura di Carla Muschio; illustrazioni di Arthur Rackham. Viterbo: Stampa alternativa; Nuovi equilibri, collana “Grande fiabesca”.

--- (2008). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; postfazione e note di Carmen Covito; testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, collana “Universale economica”.

--- (2008). *Alice nel Paese delle Meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana “I grandi libri Garzanti”.

--- (2009). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Cinzia Battistel. Monte San Vito: Raffaello, collana “Il Mulino a vento. I classici”.

--- (2009). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; postfazione e note di Carmen Covito. Milano: Feltrinelli, collana “Universale economica”.

--- (2009). *Alice nel paese delle meraviglie; Alice nello specchio*; traduzione di Elda Bossi. Milano: Mondadori, collana “Biblioteca per ragazzi” (Allegato alle testate del gruppo A. Mondadori).

--- (2009). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; presentato da Simona Vinci; introduzione e note di Paola Faini. Roma: Newton Compton, collana “Tascabili deluxe”.

--- (2010). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Francesca Benini; illustrazioni di Andrea Rauch. Pian di Sco: Principi & Principi, collana “Piccola biblioteca dell'immaginario”.

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; postfazione e note di Carmen Covito; testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli, collana “Universale economica”.

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione del Laboratorio di traduzione sperimentale Bokos. Novara: De Agostini, collana “Classici tascabili”.

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione del Laboratorio di traduzione sperimentale Bokos, Palermo; illustrazioni di Massimiliano Longo. Novara: De Agostini, collana “La scala d'oro”.

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Lucio Angelini; illustrazioni di Sir John Tenniell colorate da Harry Theaker e Diz Wallis. San Dorligo della Valle: Einaudi ragazzi, collana "La collana dei piccoli".

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e cura di Andrea Casoli; prefazione di Lella Costa. Milano: Baldini Castoldi Dalai, collana "Classici tascabili".

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Adriana Valori Piperno; premessa di Simona Vinci; introduzione e note di Paola Faini; illustrazioni di Sir John Tenniel. Roma: Newton Compton, collana "Grandi tascabili economici".

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; traduzione di Adriana Valori Piperno; premessa di Simona Vinci; introduzione e note di Paola Faini; illustrazioni di Sir John Tenniel. Roma: Newton Compton, collana "La biblioteca ideale".

--- (2010). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni di Paolo D'Altan. Milano: Mondadori, collana "I classici".

--- (2010). *Alice nel Paese delle meraviglie e Alice nello specchio*; traduzione di Donatella Ziliotto e Antonio Lugli (*Attraverso lo specchio*); illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Salani.

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*; traduzione a cura di Masolino d'Amico; illustrazioni originali di John Tenniel; edizione annotata da Martin Gardner. Milano: BUR Rizzoli, collana "BUR Rizzoli. Extra".

--- (2011). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni di Rebecca Dautremer. Milano: Rizzoli.

--- (2011). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni di Paolo D'Altan. Milano: Mondadori, collana "I classici".

--- (2011). *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Bianca Tarozzi; introduzione di Piergiorgio Odifreddi. Roma: La biblioteca di Repubblica, collana "I grandi della narrativa" (Supplemento a: *Repubblica*).

--- (2012). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Corriere della sera, collana "Classici dell'avventura" (Edizione speciale per *Corriere della Sera*).

--- (2012). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Daniela Folco. Napoli: Ardea, collana "I Supermangialibri".

--- (2012). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; postfazione di Antonio Faeti. Milano: BUR ragazzi.

--- (2012). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*; prefazione e traduzione di Masolino d'Amico. Milano: BUR Rizzoli, collana "BUR. Grandi classici".

--- (2012). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni di Paolo D'Altan. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca d'oro".

--- (2012). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni di Paolo d'Altan. Milano: Mondadori, collana "Oscar junior classici".

--- (2012). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino D'Amico; illustrazioni di John Tenniel; con uno scritto di Wystan Hugh Auden. Milano: Mondadori, collana "Oscar classici. Serie Cult".

--- (2013). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; postfazione e note di Carmen Covito. Milano: BUR Rizzoli.

--- (2013). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Luigi Lunari. Milano: Feltrinelli, collana "Universale economica Feltrinelli. Classici".

--- (2013). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Milli Graffi; attraverso l'arte di Yayoi Kusama. Roma: Orecchio acerbo.

--- (2013). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione e note di Masolino d'Amico; illustrazioni di John Tenniel. Milano: Mondolibri, collana "I sempreverdi. Letterature".

Montgomery, Lucy Maud (1908). *Anne of Green Gables*. Boston: L.C. Page.

--- (1980). *Anna dai capelli rossi*. Torino: ERI junior.

--- (1980). *Anna di Green Gables*; traduzione di Luisa Maffi; illustrazioni di Giovanni Mulazzani. Milano: Mondadori, collana "Narrativa Mondadori per ragazzi".

--- (1980). *Anna di Green Gables*; traduzione di Luisa Maffi; illustrazioni di Giovanni Mulazzani. Milano: Mondadori, collana "I libri da leggere".

--- (1981). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero Anne dei Verdi Abbaini*, traduzione di Maria Grazia Odorizzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1981). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero, Anne dei verdi abbaini*; traduzione di Maria Grazia Odorizzi; revisione di Anna Armanetti. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1981). *Anna di Green Gables*; traduzione di Luisa Maffi; illustrazioni di Giovanni Mulazzani. Milano: Mondadori, collana “Narrativa Mondadori per ragazzi”.

--- (1981). *Anna dei Tetti Verdi*; traduzione di Marcella Dallatorre. Milano: La sorgente.

--- (1981). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero, Anne dai verdi abbaini*; traduzione di Maria Grazia Odorizzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1982). *Anna di Green Gables*; traduzione di Luisa Maffi; illustrazioni di Giovanni Mulazzani. Milano: Mondadori, collana “I libri da leggere”.

--- (1986). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero Anne dei verdi*; traduzione di Maria Grazia Odorizzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1988). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Claudio Solarino. Milano: Fabbri, collana “I cristalli”.

--- (1992). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero Anne dei verdi abbaini*; traduzione di Maria Grazia Odorizi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (1995). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero Anne dei verdi abbaini*; traduzione di Maria Grazia Odorizi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (2000). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri, collana “I Delfini”.

--- (2000). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero Anne dei verdi abbaini*; traduzione di Maria Grazia Odorizzi. Milano: Mursia, collana “Corticelli”.

--- (2004). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Fabbri Editore.

--- (2005). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: Bompiani per la scuola, collana “Samarcanda”.

--- (2005). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Gianni De Conno. Milano: Fabbri, collana “I classici illustrati”.

--- (2007). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Gianni De Conno. Milano: Fabbri, collana “I classici illustrati”.

--- (2009). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: BUR ragazzi.

--- (2010). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: BUR ragazzi.

--- (2010). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Gianni De Conno. Milano: Rizzoli, collana "Classici illustrati".

--- (2011). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: BUR ragazzi.

--- (2012). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; postfazione di Antonio Faeti. Milano: Corriere della sera, collana "Classici dell'avventura".

--- (2012). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Gianna Guidoni; illustrazioni di Silvia Provantini. Milano: Mondadori, collana "I classici".

Analisi quantitativa genere e traduzione (prima traduzione per traduttore-trice)

Alcott, Louisa May (1930). *Piccole Donne*. Firenze: Bemporad, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1934). *Piccole donne*; libera traduzione dall'inglese di Maria Parisi. Milano: Aurora.

--- (1934). *Piccole donne*. Firenze: Bemporad, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1935). *Piccole Donne*; versione dall'inglese di Enrica Castellani. Milano: Bietti.

--- (1936). *Piccole Donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Bemporad.

--- (1940). *Piccole Donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Marzocco, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1941). *Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra. Milano: Corticelli.

--- (1942). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco.

--- (1945). *Piccole donne*. Torino: G. Fiorini.

--- (1947). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1948). *Piccole donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Marzocco, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1948). *Piccole donne: da un Natale all'altro*; a cura di E. G. Torino: Viglongo.

--- (1949). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Milano: Ed. Cavallotti, collana "Smeraldo".

--- (1949). *Piccole Donne*; traduzione di Attilio Agostini; disegni di Buffolente. Milano: Carroccio, collana “Collana per tutti. Serie azzurra”.

--- (1950). *Piccole donne*; con 8 illustrazioni fuori testo. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1950). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1950). *Piccole donne*. Firenze: Salani, collana “I libri della gioventù. Nuova serie”.

--- (1950). *Piccole donne*; traduzione di Berto Minozzi. Milano: Cavallotti, collana “Smeraldo”.

--- (1950). *Piccole Donne*; traduzione e riduzione di Nelmas; illustrazioni di zat. Milano: Ed. La Rosa.

--- (1951). *Piccole donne*; traduzione di Angiola Maria Agosti. Roma: SAS.

--- (1951). *Piccole Donne*; traduzione di Dina Corrada Uccelli. Milano: A. Vallardi, collana “Biblioteca dell'orso. Orso bianco”.

--- (1951). *Piccole donne*; traduzione di Assunta Mazzoni. Firenze: Marzocco, collana “Collana principe”.

--- (1951). *Piccole Donne*; traduzione e riduzione di Luisa Chini; illustrazioni originali di Adriana Saviozzi. Firenze: R. Franceschini e F., collana “Gemme”.

--- (1952). *Piccole donne*; a cura di Anny. Bologna: Nettuno Omnia.

--- (1952). *Piccole donne*. Firenze: Salani, collana “I libri della gioventù. Nuova serie”.

--- (1952). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco.

--- (1952). *Piccole donne*; versione di Adele Cremonini Ongaro. Milano: La Sorgente.

--- (1952). *Piccole Donne*; rinarrato e tradotto dall’inglese da Maria Agosti; illustrazioni interne di Mario Tonarelli; tavole a colori e copertina di Carla Ruffinelli. Torino: SAS, collana “Superverdi”.

--- (1952). *Piccole Donne*; traduzione di Ernesta Allasino; illustrazioni di Armando Monasterolo. Torino: Ed. Salvadeo, collana “Fiordaliso”.

--- (1953). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1953). *Piccole donne*; traduzione di Anna Maria Speekel; illustrazioni di Franco Donatelli. Milano: APE (Artistiche Propaganda Editoriali), collana “Il dono”.

--- (1953). *Piccole donne: romanzo per giovanett*e; traduzione di Michelangelo Notariani; illustrazioni di Lidia. Milano: Boschi, collana “Strenna”.

--- (1953). *Piccole Donne*; traduzione di E. Agostini; disegni di Buffolente. Milano: Carroccio.

--- (1955). *Piccole donne*; traduzione di Mariagrazia Leopizzi; illustrazioni di Libico Maraja. Milano: Fabbri, collana “I classici”.

--- (1955). *Piccole donne*. Firenze: Marzocco, collana “Capolavori stranieri per la gioventù”.

--- (1956). *Piccole Donne*; versione di Maria Banti; illustrazioni in nero e in colori di U. Signorini. Firenze: Salani.

--- (1956). *Piccole Donne*; traduzione di Marsilio Bacci; illustrazioni di Luigi spighi. Bologna: Celi (Casa Editrice Libraria Italiana), collana “Scrittori italiani e stranieri”.

--- (1958). *Piccole donne*; illustrazioni in nero e in colori di Loredano Ugolini. Firenze: Salani.

--- (1959). *Piccole donne*; traduzione di Angela Latini. Brescia: La scuola.

--- (1961). *Piccole donne*. Bologna: Capitol, collana “Iuvenilia”.

--- (1965). *Piccole donne*; a cura di Piemme (Maria Sembeni); illustrazioni A. Abbati. Bologna: Malipiero.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Rosanna Sorani; illustrato da Pino (Piero Maieron). Milano: Gruppo editoriale Fabbri , collana “I libri di Gulliver”.

--- (1965). *Piccole donne*. Milano: BRI, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Luisa Ghini; illustrazioni di Roberto Sgrilli. Bologna: Capitol, collana “Salaria”.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Bruno Minozzi. Milano: AMZ, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1965). *Piccole donne*. Milano: AMZ, collana “La mongolfiera”.

--- (1965). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesani. Milano: Mondadori, collana “Biblioteca degli anni verdi”.

--- (1966). *Piccole donne*; illustrazioni di Fanny Giuntoli. Torino: SAIE, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1966). *Piccole donne*. Torino: Edizioni dell’Albero, collana “Best-sellers per i giovani”.

--- (1966). *Piccole donne*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Piccole donne*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Piccole donne*. Varese: Girotondo, collana “Giostra”.

--- (1966). *Piccole donne*; illustrazioni di L. Gariano; copertina di B. Bodini. Milano: AMZ, collana “I birilli. Serie 2”.

--- (1966). *Piccole donne*; a cura di Maria Boncompagni. Milano: Aristea, collana “Verbena”.

--- (1966). *Piccole donne*. Firenze: Giunti.

--- (1967). *Piccole donne*. Varese: Girotondo.

--- (1967). *Piccole donne*. Milano: AMZ, collana “La mongolfiera”.

--- (1967). *Piccole donne*; illustrazioni di Guido Bertello. Milano: Mondadori, collana “Classici”.

--- (1968). *Piccole donne*; a cura di Alba Tosi e Nanda Rimini; illustrazioni di Amerigo Arrigoni. Firenze: Vallecchi, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1969). *Piccole donne*. Milano: BRI, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1969). *Piccole donne*; a cura di Carla Maga; traduzione di Laura Ferajoni Guicciardi; illustrazioni di Fanny Giuntoli. Torino: SAIE, collana “Biblioteca dei ragazzi”.

--- (1972). *I quattro libri delle Piccole donne*; traduzione di Tito Diambra, Agnese Silvestri Giorgi, Giulia Brugiotti; presentazione di Virginia Galante Garrone. Milano: Mursia, collana “Le Pleiadi”.

--- (1973). *Piccole donne*. Milano: Boschi, collana “Classici della gioventù”.

--- (1973). *Piccole donne*; elaborazione redazionale dalla riduzione di Luisa Ghini; copertina e sei illustrazioni a colori di A. Saviozzi. Bologna: Capitol, collana “Jet”.

--- (1974). *Piccole donne*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Giorgio Mizzi. Milano: Edizioni Accademia, collana “I grandi classici per la gioventù”.

--- (1974). *Piccole donne*; adattamento di Giannina Facco. Padova: EMP, collana “L’astronave”.

--- (1975). *Piccole donne*; traduzione di Stefania Laura Palazzi. Roma: Edizioni Paoline.

--- (1976). *Piccole donne*. S.l.: Rubino.

--- (1976). *Piccole donne*; scritto in italiano da Fausta Cialente. Firenze: Giunti Marzocco, collana “Gemini”.

--- (1976). *Piccole donne e Le piccole donne crescono*. Milano: Le stelle, collana “I libri d’oro”.

--- (1977). *Piccole donne*; libera versione di Beppe Borselli; illustrazioni di Pablo. Milano: Arcobaleno.

--- (1977). *Piccole donne*; adattamento e riduzione di Claudio Redi. Milano: Bietti, collana “L’aquilone”.

--- (1978). *Le piccole donne e le piccole donne crescono*. Firenze: La Nuova Italia, collana “I libri d’oro”.

--- (1980). *Piccole donne*; illustrazioni di U. Signorini. Firenze: Salani, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1980). *Piccole donne*. Firenze: Salani.

--- (1980). *Piccole donne*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; illustrazioni di Louis Jambor; introduzione di Lietta Tornabuoni. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, collana “La BUR dei ragazzi”; “BUR. L”.

--- (1981). *Piccole donne*; introduzione, note, questionari a cura di P. Castalfo e B. Sorrentino. Palermo: Mori.

--- (1981). *Le piccole donne*; a cura di A. Mavi. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Anna Robles Milella; illustrazioni di Luigi Coppola. Milano: Mondadori, collana “I capolavori per gli anni verdi”.

--- (1982). *Piccole donne*; traduzione di Fedora Dei; illustrazioni di Gian Luigi Coppola. Milano: Mondadori, collana “La rosa d’oro”.

--- (1984). *Piccole donne*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Pino. Milano: Fabbri, collana “I cristalli”.

--- (1985). *Piccole donne*; traduzione di A. Visconti. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “I superclassici”.

--- (1987). *Piccole donne*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1987). *Piccole donne*; traduzione di Maria Adelaide Castelli. Modena: Gian Franco Borelli.

--- (1988). *Piccole donne*; traduzione di Manuela Lazzara Pittoni; illustrazioni di Manuela Bertoli. S.l.: Piccoli.

--- (1988). *Piccole donne*; riduzione a cura di Vito L. Vasco; illustrazioni di Dante Gallofori. Milano: Lito, collana “Club 8/12”.

--- (1988). *Piccole donne*; a cura di Mariangela Peghetti. Casale Monferrato: Marietti, collana “Narrativa nella scuola”.

--- (1988). *Piccole donne*; illustrazioni di Mario Sbattella. Milano; Cassina de Pecchi: Editoriale Rubricart, collana “I grandi classici integrali”.

--- (1989). *Piccole donne*; a cura di Alba Errico Tosi; illustrazioni di Letizia Sacchi. Firenze: Bulgarini.

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Luciana Travaini; illustrazioni di Paolo Ghirardi. Milano: Editoriale del drago, collana “Forever”.

--- (1989). *Piccole donne*; traduzione di Valentina Beggio; tavole di Sergio. Novara: Istituto Geografico De Agostini, collana “I birilli”.

--- (1989). *Piccole donne*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1990). *Piccole donne*. Ozzano dell’Emilia: Malipiero, collana “VerdEtà”.

--- (1990). *Piccole donne*; traduzione di Giuseppina Limentani Pugliese. Milano: Edizioni Pandion.

--- (1992). *Piccole donne*. Gorle: Velar, collana “Grandi racconti”.

--- (1992). *Piccole donne*; traduzione di C. Calcagno; illustrazioni di Sandro Lobalzo. Torino: Società editrice internazionale.

--- (1992). *Piccole donne*; traduzione di Vittoria Viscardi. Ozzano Emilia: Panini ragazzi.

--- (1993). *Piccole donne*; traduzione di Giulia Malesiani. Roma: L’Unità, collana “I libri dell’Unita. Mongolfiere” (Edizione fuori commercio riservata ai lettori e abbonati dell’*Unità*).

--- (1994). *Piccole donne*; traduzione e riduzione di Roberto Piumini. Milano: Mondadori, collana “Piccola biblioteca illustrata”.

--- (1994). *Piccole donne*; percorsi didattici a cura di Maria Curto. Milano: Piccoli, collana “Topo di biblioteca”.

--- (1994). *Piccole donne*. Monte Cremasco: Cartedit, collana “Biblioteca tascabile Cartedit. Sezione I grandi classici integrali”.

--- (1994). *Piccole donne*. La Spezia: Fratelli Melita, collana “Classici ragazzi”.

--- (1994). *Piccole donne*. S. l.: Polaris, collana “Classici ragazzi”.

--- (1995). *Piccole donne*; traduzione Luca Malavasi. Milano: La spiga, collana “Libreria dei ragazzi”.

--- (1997). *Piccole donne*; traduzione di Laura Cangemi; illustrazioni di Elena Giorgio. Roma: Editalia, collana "La mia prima biblioteca. La vita".

--- (1998). *Piccole donne*; traduzione di Luca Michelini. Colognola ai Colli: Demetra.

--- (1999). *Piccole donne*; traduzione di Chiara Spallino Rocca; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana "I classici illustrati".

--- (2000). *Piccole donne*; illustrazioni di Pietro Gamba. Monte Cremasco: Cart educa, collana "I grandi classici integrali".

--- (2003). *Piccole donne*; illustrazioni di Maria Elena Gonano. Legnano: Edibimbi, collana "I Classici Evergreen".

--- (2003). *Piccole donne*. Legnano: Edibimbi, collana "I grandi classici".

--- (2005). *Piccole donne*. Milano: M&M, collana "Classici per ragazzi".

--- (2005). *Piccole donne*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi.

--- (2006). *I quattro libri delle piccole donne* (*Piccole donne, Piccole donne crescono, Piccoli uomini, I ragazzi di Jo*); traduzione di Luca Lamberti; introduzione di Daniela Daniele. Torino: Einaudi, collana "ET. Biblioteca".

--- (2007). *Piccole donne*. La Spezia: New Book, collana "Grandi classici integrali".

--- (2007). *Piccole donne*; traduzione Rossana Guerrieri; illustrazioni di Mara Cerri. Milano: Fabbri, collana "I classici illustrati".

--- (2008). *Piccole donne*. Sant'Arcangelo di Romagna. Rusconi Libri.

--- (2008). *Piccole donne*. Sant'Arcangelo di Romagna: Joybook, collana "Classici junior".

--- (2010). *Piccole donne*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi libri.

--- (2010). *Piccole donne*; a cura di Annalisa Strada. Milano: Ape Junior.

--- (2012). *Piccole donne*; traduzione e adattamento di Laura Scolari; illustrazioni di Alice Rossi e Virna Mattrel. Monte San Vito: Raffaello, collana "Il mulino a vento. Per volare con la fantasia".

Burnett, Frances Hodgson (1941). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Bresciani; quattro tavole fuori testo di Dino Tofani; copertina a colori illustrata da Attilio Mussino. Firenze: Marzocco, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1950). *Il giardino segreto*; traduzione di Nella Romeo. Torino: SAS.

--- (1952). *Il Giardino segreto*; traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi; disegni di Luise. Milano: Carroccio.

--- (1956). *Il Giardino segreto*; traduzione di Angela Restelli Fondelli; illustrazioni di Nardini. Milano: Fabbri, collana "Libri belli".

--- (1960). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Silvi; illustrazioni di Libico Maraja. Milano: Baldini e Castoldi.

--- (1976). *Il giardino segreto*; traduzione di Mario Mirandoli. Novara: EDIPEM, collana "Il narratore: classici italiani e stranieri per i ragazzi".

--- (1980). *Il giardino segreto*; traduzione di Vincenzo Brinzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1982). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianni Malerba. Roma: Edizioni paoline, collana "I grandi narratori".

--- (1987). *Il giardino segreto*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici".

--- (1988). *Il giardino segreto*. Torino: Cinciallegra editrice, collana "Biblioteca della quercia".

--- (1989). *Il giardino segreto*; traduzione di Francesca Lazzarato; illustrazioni di Marilyn Day. Milano: Mondadori.

--- (1989). *Il giardino segreto*; illustrazioni di Salvatore Pezone. La Spezia: Fratelli Melita, collana "I classici.

--- (1989). *Il giardino segreto*; a cura di Mirella Madini. Milano: Edizioni scolastiche B. Mondadori, collana "I classici della narrativa. La bottega del romanzo".

--- (1991). *Il giardino segreto*; adattamento di Ines Gnoli Lanzetta; illustrazioni e copertina di Enrico Berrini. Milano: Lito.

--- (1992). *Il giardino segreto*; traduzione di Giorgio van Straten. Firenze: Giunti junior.

--- (1993). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Lonza. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

--- (1996). *Il giardino segreto: in un'antica e misteriosa dimora inglese tre ragazzi scoprono l'amicizia e il loro amore per la natura*; a cura di M.R. Paolella Grassi; traduzione di Serenella Settembre. Napoli: Marco Derva, collana "Letture per la scuola".

--- (1998). *Il giardino segreto. Il piccolo lord*; traduzione di Rossana Terrone (*Il giardino segreto*) e Lucia Antoniazzi (*Il piccolo lord*); illustrazioni di Elena Giorgio. Roma: Editalia, collana "La mia prima biblioteca. La vita".

--- (2000). *Il giardino segreto*; traduzione e addattamento di Luisa Rizzi; note e apparati didattici a cura di Attilio Dughera. Torino: Agora, collana "Gli ibis".

--- (2002). *Il giardino segreto*; traduzione di Maria Giliberti; esercitazioni didattiche di Mariarosaria Izzo; illustrazioni di Anna Nespolino. San Giorgio a Cremano: Medusa.

--- (2005). *Il giardino segreto*; traduzione di Pia Pera; illustrazioni di Fabian Negrin. Milano: Salani, collana "Gl'istrici".

--- (2006). *Il giardino segreto*. Milano: La spiga, collana "La grande narrativa".

--- (2009). *Il giardino segreto*; traduzione, adattamento e proposte di lavoro di Domenico Bruni. Napoli: Ellepiesse.

--- (2009). *Il giardino segreto*; traduzione e adattamento di Stefano Aroldi; letto da Gabriella Bartolini. Roma: Bianconero, collana "Raccontami" (Edito con veste tipografica studiata per la dislessia).

--- (2010). *Il giardino segreto*. Santarcangelo di Romagna: JoyBook, collana "Classici junior".

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Beatrice Masini. Roma: Fanucci, collana "Tweens".

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Luca Lamberti; introduzione di Alice Sebold; con un saggio di Carlo Pagetti. Torino: Einaudi, collana "ET".

--- (2010). *Il giardino segreto*; traduzione di Gianna Guidoni; illustrazioni di Giovanni Manna. Milano: Mondadori, collana "I classici".

--- (2012). *Il giardino segreto*; a cura di Anna Pellizzi. Milano: La Spiga, collana "LeggerMENTE".

--- (2012). *Il giardino segreto*; traduzione di Annalisa Strada. S.l.: Nord-sud.

--- (2012). *Il giardino segreto*; cura e traduzione di Riccardo Reim. Roma: Newton, collana "Grandi tascabili economici".

Carroll, Lewis (1931). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Maria Giuseppina Rinaudo; illustrazioni e coperta di Ezio Anichini. Firenze: Bemporad, collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana".

--- (1935). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Mario Benzi; illustrazioni originali di Enver Bongrani. Milano: Mediolanum, collana "Giovinezza".

--- (1945). *Alice nel paese delle meraviglie*; versione di Elda Bossi; 30 disegni a colori di Piero Bernardini. Firenze: Ofiria, collana "Gemelli".

--- (1946). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Gladys Favara Klien; disegni, copertina e illustrazioni di Arturo Bonfanti. Milano: Corticelli.

--- (1947). *Alice nel paese delle meraviglie*. Torino: V. Ramella.

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Alda Radicati; illustrazioni di Sandro Nardini. Torino: Ramella, collana "Classici per ragazzi".

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Tommaso Giglio; 37 illustrazioni dell'autore. Milano: Ed. cooperativa Libro Popolare.

--- (1950). *Alice nel paese delle meraviglie: racconto per bambini*; traduzione di L. Okely Romiti; copertina di Corbella; illustrazioni di Albanese . Milano: Carroccio, collana "Per tutti. Serie verde".

--- (1951). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Clotilde Massa. Torino: SAS.

--- (1952). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Vito Montemagno; illustrazioni originali a colori di Adriana Saviozzi. Firenze: R. Franceschini e F., collana "Gemme".

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie: fiaba per bambini*; traduzione di A. Migliarini; illustrazioni di C. Jacono. Milano: Boschi, collana "Classici della gioventù".

--- (1953). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Paolo Mino; illustrazioni di Adriana Segur. Milano; Messina: G. Principato.

--- (1954). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Adriana Valori Piperno. Torino: Soc. Ed. Internazionale.

--- (1955). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Emma Saracchi; illustrazioni di Libico Maraja. Milano: Fabbri, collana "I capolavori".

--- (1955). *Alice nel paese delle meraviglie*; riduzione di Giuliana M. Poppi; illustrazioni di Gaetano Proietti. Roma: A. Curcio.

--- (1955). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Orio Vergani; illustrazioni di H. Z. Tobel. Bologna: C.E.L.I. (Casa Editrice Libraria Italiana).

--- (1963). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Stefania Gerili; copertina e illustrazioni di Beniamino Bodini. Milano: AMZ, collana "I birilli. Serie 2".

--- (1963). *Le avventure di Alice. Nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Francesco De Rosa; illustrazioni di Grazia Accardo. Milano: Mursia; APE Corticelli, collana "Strenne Corticelli".

--- (1967). *Alice nel paese delle meraviglie*. Bologna: Capitol, collana "Tiberina".

--- (1967). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Ranieri Carano; illustrazioni di Ralph Steadman. Milano: Milano Libri.

--- (1967). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Dietro lo specchio*; traduzione di Alfonso Galasso e Tommaso Kemeni; illustrazioni di John Tenniel; prefazione di André Maurois. Milano: Sugar, collana "Olimpo nero".

--- (1968). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Maria Voghera Fietta. Milano: Mondadori, collana "La stella d'oro".

--- (1969). *Alice nel paese delle meraviglie, Alice attraverso lo specchio*; traduzione di Donatella Ziliotto e Antonio Lugli (*Attraverso lo specchio*). Firenze: Vallecchi, collana "I classici dei ragazzi".

--- (1971). *Alice: le avventure di Alice nel paese delle meraviglie & attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*; traduzione di Masolino d'Amico; illustrazioni originali di John Tenniel; introduzione e note di Martin Gardner, tradotte e aggiornate da Masolino d'Amico. Milano: Longanesi, collana "L'elefante".

--- (1972). *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Milano: BRI, collana "I classici per la gioventù".

--- (1973). *Alice nel paese delle meraviglie: fiaba per bambini*. Milano: Boschi, collana "Classici della gioventù".

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Natalina Angeli. Torino: G. Canale.

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Rossana Guarnieri. Milano: Fabbri, collana "Scrittori stranieri per l'infanzia".

--- (1974). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; traduzione di Adriana Crespi Bortolini. Milano: Bietti, collana "Fantasia".

--- (1976). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffonati; illustrazioni di Sergio Rizzato. Milano: Accademia, collana "I grandi classici per la gioventù".

--- (1978). *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*; a cura di Maria Vittoria Malvano; traduzione di Ranieri Carano, Guido Almansi, Camillo Pennati e Giuliana Pozzo. Torino: Einaudi, collana "Gli struzzi. Società".

--- (1978). *Le avventure di Alice: nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*; traduzione di Alessandra Schiaffoni; illustrazioni di Sergio Rizzato. Milano: Accademia, collana "I capolavori per la gioventù".

--- (1982). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Bruno Oddera; illustrazioni di Jenny Thorne. Milano: Mondadori, collana "I capolavori per gli anni verdi".

--- (1982). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e attraverso lo specchio*. Milano: Accademia, collana “I romanzi classici”.

--- (1985). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e commento di Enzo Striano; tavole di Antonio Petti. Napoli: Liguori, collana “Pegaso”.

--- (1987). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Elena Foi. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1987). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Carlo Minoia; traduzione di Ranieri Carano e Guido Almansi. Torino: Einaudi, collana “Letture per la scuola media”.

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Elena Foi. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Emma Cagli. Pordenone: Studio Tesi, collana “Il flauto magico”.

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Raffaele Scapellato. Empoli: Ibiskos.

--- (1988). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Aldo Busi; illustrazioni di Barry Moser. Milano: Mondadori.

--- (1989). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Amedeo Alberti; illustrazioni di Mario Cossu. Milano: Editoriale del drago, collana “Forever”.

--- (1989). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Marcella Amadio. Firenze: Bulgarini, collana “Collana di narrativa italiana e straniera”.

--- (1989). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*; introduzione, traduzione e note di Milli Graffi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti, collana “I grandi libri Garzanti”.

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Ruggero Bianchi; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Mursia, collana “GUM”.

--- (1990). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Elena Foi. Milano: Melita, collana “I classici”.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Mario Sbattella. Cassina de Pecchi: Rubricart, collana “I grandi classici integrali”.

--- (1991). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Francesco Soletti; traduzione di Luisa Finotto; interventi poetici Alessandra Schiaffon; illustrazioni di Eric Kincaid. S. l.: Alauda.

--- (1991). *Alice nel Paese delle meraviglie*; a cura di Bartolo Vanzetti. Torino: SEI, collana “I colori del racconto”.

--- (1991). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Daniele Griffini; illustrazioni di John Tenniel. Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline, collana "Scuola-letture".

--- (1992). *Alice nel paese delle meraviglie*; versione italiana a cura di Lucio Angelini; illustrazioni di Sir John Tenniel. Trieste; San Dorligo della Valle: Edizioni Elle, collana "Un libro per leggere".

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*. Torino: Piccoli.

--- (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni originali di John Tenniel. Milano: Garzanti; Vallardi, collana "Poker".

--- (1994). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e riduzione di Roberto Piumini. Milano: Mondadori, collana "Piccola biblioteca illustrata".

--- (1995). *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie*; traduzione di Alessandro Serpieri; disegni di Marco Serpieri. Firenze: Shakespeare and Company.

--- (1995). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Mario Turci. Santarcangelo di Romagna, collana "Microbi".

--- (1995). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Luigina Battistutta; illustrazioni di Nella Bosnia. Pordenone: C'era una volta, collana "L'età d'oro".

--- (1995). *Alice nel Paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio magico*; a cura di Paola Faini; traduzione di Adriana Valori Piperno. Roma: BEN ragazzi, collana "Biblioteca economica Newton. Sezione ragazzi".

--- (1996). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e presentazione di Davide Sala. Bussolengo: Demetra, collana "Acquarelli".

--- (1997). *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio; Il mago di Oz*; traduzione di Elisabetta Porro. Roma: Editalia, collana "La mia prima biblioteca. La fantasia".

--- (1998). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di T. Pietrocola-Rossetti; illustrazioni di Emanuele Luzzati; prefazione di Ferruccio Giromini. Milano: Nuages.

--- (2002). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Massimo Soranzio; illustrazioni originali di sir John Tenniel. Trieste: Agenzia libraria editrice, collana "I classici per la scuola".

--- (2003). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione del Laboratorio di traduzione sperimentale Bokos, Palermo. Novara: De Agostini, collana "I birilli".

--- (2003). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione di Grazia Gatti; illustrazioni di Enrica Campi. Torino: Signum, collana "Classici".

--- (2003). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Al di là dello specchio*; traduzione di Alessandro Ceni; introduzione di Stefano Bartezzaghi; con un saggio di W. H. Auden. Torino: Einaudi, collana "Einaudi tascabili".

--- (2004). *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e cosa Alice ci trovò*; traduzione di Bianca Tarozzi e Margherita Bignardi; introduzione di Bianca Tarozzi. Roma: La Repubblica, collana "La biblioteca di Repubblica. Ottocento" (Supplemento a: *La Repubblica*).

--- (2007). *Alice nel paese delle meraviglie*. Torino: Marco Valerio, collana "Liberi" (Edizione speciale in corpo 18 per ipovedenti).

--- (2008). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e cura di Carla Muschio; illustrazioni di Arthur Rackham. Viterbo: Stampa alternativa; Nuovi equilibri, collana "Grande fiabesca".

--- (2009). *Alice nel paese delle meraviglie*; illustrazioni di Cinzia Battistel. Monte San Vito: Raffaello, collana "Il Mulino a vento. I classici".

--- (2010). *Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Francesca Benini; illustrazioni di Andrea Rauch. Pian di Sco: Principi & Principi, collana "Piccola biblioteca dell'immaginario".

--- (2010). *Alice nel paese delle meraviglie*; traduzione e cura di Andrea Casoli; prefazione di Lella Costa. Milano: Baldini Castoldi Dalai, collana "Classici tascabili".

--- (2011). *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*; traduzione di Bianca Tarozzi; introduzione di Piergiorgio Odifreddi. Roma: La biblioteca di Repubblica, collana "I grandi della narrativa" (Supplemento a: *Repubblica*).

--- (2012). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Daniela Folco. Napoli: Ardea, collana "I Supermangialibri".

--- (2013). *Alice nel paese delle meraviglie*; a cura di Luigi Lunari. Milano: Feltrinelli, collana "Universale economica Feltrinelli. Classici".

Malot, Hector (1930). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1930). *Senza famiglia*; nuova traduzione integrale di Gustavo Marolla. Sesto S. Giovanni; Milano: A. Barion.

--- (1932). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1932). *Senza famiglia*; con 12 tavole fuori testo del pittore Giuseppe Rivolo. Milano: Vallardi.

--- (1932). *Senza famiglia*; riduzione di Anna Errera; tavole di Rino Albertarelli. Torino: G. B. Paravia, collana "Collana di bei libri per fanciulli e giovinetti".

--- (1934). *Senza famiglia*. Firenze: Salani.

--- (1935). *Senza famiglia*. Firenze: Salani.

--- (1935). *Senza famiglia*; disegni di Adriano Minardi. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1938). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana “Grandi romanzi Salani”.

--- (1938). *Senza famiglia*; disegni di Adriano Minardi. Firenze: Salani, collana “I grandi libri”.

--- (1939). *Senza famiglia*. Firenze: Salani.

--- (1941). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana “Grandi romanzi Salani”.

--- (1943). *Senza famiglia*. Milano: A. Vallardi.

--- (1945). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1945). *Senza famiglia*; traduzione di Giulio De Malfatti. Palermo; Padova: Editrice Libraria Siciliana.

--- (1945). *Senza famiglia*; traduzione di Fabio Maffi; tavole a colori, copertina e disegni di Giuseppe Riccobaldi Del Bava. Milano: Corticelli.

--- (1945). *Senza famiglia*; traduzione integrale e disegni di Enrico Gianeri (GEC). Torino: Grandi edizioni Vega.

--- (1946). *Senza famiglia*; traduzione di T. Salvetti Pasteris. S.l.: La scuola.

--- (1948). *Senza famiglia*. Milano: Sonzogno.

--- (1950). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana “Grandi romanzi Salani”.

--- (1951). *Senza famiglia*. Milano: Antonio Vallardi.

--- (1951). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana “I libri della gioventù. Nuova serie”.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Eugenio Pilla. Milano: Ed. La Sorgente, collana “Imparo e mi diverto”.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Valentina Bianconcini; disegni originali di Sergio Manunta. Firenze: R. Franceschini e F., collana “Gemme”.

--- (1951). *Senza famiglia*; traduzione di Ferdinando Collina; illustrato da Franco Donatelli. Milano: Ape, collana “Il dono”.

--- (1952). *Senza famiglia*. Torino: Editrice SAS.

--- (1952). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1952). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Nicola Allasino; illustrazioni di Armando Monasterolo. Torino: Ed. Salvadeo.

--- (1952). *Senza famiglia*; traduzione di Attilio Rovinelli; illustrazioni di Gavioli. Milano: Ed. Carroccio.

--- (1953). *Senza famiglia*; riduzione di Hans Brughiera. Vicenza: Paoline, collana "Juventus".

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione dal francese di Paola Cometti; illustrazioni e copertina di Chiara Buratti. Torino: SAS.

--- (1953). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Silvano Pezzetta; illustrazioni di R. Lemmi. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1954). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1954). *Senza famiglia*; traduzione di Lea Bindi Senesi. Milano: Fabbri, collana "I grandi libri Fratelli Fabbri".

--- (1954). *Senza famiglia*; traduzione di Anny (Anna Maria Poluzzi). Bologna: Ed. A. E G. Malipiero Nettuno Omnia.

--- (1954). *Senza famiglia*; versione di Gianluigi Bellezza; illustrazioni di G. Perego. Milano: Boschi, collana "Classici della gioventù".

--- (1955). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1955). *Senza famiglia*; a cura di Anny. Bologna: Malipiero, collana "Galleria dei grandi romanzi".

--- (1956). *Senza famiglia*; traduzione di Adele Cremonini Ongaro; illustrazioni di H. Z. Tobel. Bologna: Celi, Casa Ed. Libraria Italiana.

--- (1957). *Senza famiglia*. Milano: Lucchi.

--- (1957). *Senza famiglia*; versione di Rita Banti; illustrazioni di Loredano Ugolini. Firenze: Salani, collana "I grandi libri".

--- (1957). *Senza famiglia*. Firenze: Salani, collana "Grandi romanzi Salani".

--- (1958). *Senza famiglia*. Vicenza: Ed. Paoline, collana "Il melograno".

--- (1958). *Senza famiglia*; versione di Maria Pilla. Vicenza: L. Favero, collana "I romanzi della famiglia".

--- (1959). *Senza famiglia*; traduzione di Simonetta Palazzi. Milano; Messina: G. Principato.

--- (1960). *Senza famiglia*; riduzione di Gianni Brunelli. S.l.: Paoline, collana “Il melograno”.

--- (1960). *Senza famiglia*; adattamento e traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Editoriale Lucchi.

--- (1961). *Senza famiglia*; traduzione di Bruno Just Lazzari; copertina di Beniamino Bodini; illustrazioni di Achille Picco. Milano: AMZ, collana “I birilli”.

--- (1962). *Senza famiglia*; a cura di Enzo Morea. Milano: Aristea, collana “Azalea”.

--- (1962). *Senza famiglia*; traduzione e riduzione di Alfredo Fabietti; illustrazioni di Piero Bernardini. Milano: Ist. edizioni artistiche, collana “Le stagioni”.

--- (1965). *Senza famiglia*. Milano: BRI.

--- (1965). *Senza famiglia*; versione di Marinella Pagura; illustrazioni di Sani. Milano: Fabbri, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1965). *Senza famiglia*; a cura di Sem (Labrone Neri). Bologna: Malipiero, collana “Miniclassici per la gioventù Malipiero”.

--- (1966). *Senza famiglia*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Senza famiglia*. Varese: Girotondo.

--- (1966). *Senza famiglia*; illustrazioni di Luigi Togliatto. Torino: SAIE, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1968). *Senza famiglia*; a cura di Mario Mirandoli; illustrazioni di Ugo Signorini. Firenze: Vallecchi, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1971). *Senza famiglia*; illustrazioni di A. Picco; copertina C. A. Michelini. Milano: BRI, collana “I classici per la gioventù”.

--- (1972). *Senza famiglia*; traduzione di Anna Maria Ferreri; illustrazioni di Luigi Togliatto. Torino: SAIE, collana “Biblioteca dei ragazzi”.

--- (1972). *Senza famiglia*; illustrazioni di Loredano Ugolini. Firenze: Salani, collana “I grandi libri. Nuova Serie”.

--- (1975). *Senza famiglia*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Sani Guarnieri. Milano: Fabbri, collana “Classici in biblioteca”.

--- (1975). *Senza famiglia*; traduzione di Gianni Giraldi; illustrazioni di Gianni Benvenuti. Milano: Accademia, collana “I grandi classici per la gioventù”.

--- (1978). *Senza famiglia*; libera versione di Beppe Borselli; illustrazioni di Pablo. Milano: Arcobaleno.

--- (1979). *Senza famiglia*; illustrato con le immagini di Remi. Torino: Eri Junior, collana “Junior”.

--- (1979). *Senza famiglia* (*Con Vitalis*; *Con Mattia*); traduzione di Mario Sgarbossa e Giovanni Pettinati; revisione di Luigi Giovannini. Roma: Edizioni Paoline, collana “I grandi narratori”.

--- (1979). *Senza famiglia*; scritto in italiano da Paola Masino. Firenze: Giunti Marzocco, collana “Gemini”.

--- (1979). *Da Senza famiglia. Il diario di Remi*; traduzione di Piero Pieroni. Firenze: Salani, collana “I grandi libri. Nuova Serie”.

--- (1979). *Senza famiglia: storia di un trovatello di nome Remigio*; riduzione di Stelio Martelli (Mino Milani); disegni di Leo Cimpellin e Giampiero Casertano; colori di Maria Dionisio. Milano: Rizzoli.

--- (1980). *Senza famiglia*; traduzione di Mina Benvegna. Milano: La Sorgente.

--- (1980). *Senza famiglia*; illustrazioni di L. Ugolini. Firenze: Salani, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1981). *Senza famiglia*; a cura di A. Mavi. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1983). *Senza famiglia*; traduzione di Roberto Pasini; illustrazioni di Jean-Paul Colbus. Milano: Mondadori, collana “La rosa d’oro”.

--- (1985). *Senza famiglia*; traduzione di A. Visconti. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1988). *Senza famiglia*; riduzione a cura di Vito Leonardo Vasco; illustrazioni di Dante Gallofori. Milano: Lito, collana “Club 8/12”.

--- (1988). *Senza famiglia*; illustrazioni di Angelo Scarcella. La Spezia: Gherardo Casini Editore, collana “I classici”.

--- (1989). *Senza famiglia*; traduzione di Nanda Montresor; introduzione di Piero Chiara; con le illustrazioni di Émile Bayard del 1880. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, collana “BUR L”.

--- (1990). *Senza famiglia*; traduzione di Rosalba Pelleriti; illustrazioni di Muriel Gaudiosi. Milano: Editoriale del Drago, collana “Forever”.

--- (1991). *Senza famiglia*; traduzione di Carla Forno; illustrazioni di Sandro Lobalzo. Torino: Società Editrice Internazionale, collana “Varia SEI”.

--- (1991). *Senza famiglia*; illustrazioni di Angelo Scarcella. La Spezia: Melita, collana “I classici”.

--- (1997). *Senza famiglia*; traduzione di Giuseppe Gennari. Milano: Frassinelli, collana "I classici classici".

--- (2002). *Senza famiglia*; copertina di Enrico Berrini. Milano: Lito, collana "Mini-club".

Montgomery, Lucy Maud (1980). *Anna dai capelli rossi*. Torino: ERI junior.

--- (1980). *Anna di Green Gables*; traduzione di Luisa Maffi; illustrazioni di Giovanni Mulazzani. Milano: Mondadori, collana "Narrativa Mondadori per ragazzi".

--- (1981). *La vera storia di Anna dai capelli rossi, ovvero Anne dei Verdi Abbaini*, traduzione di Maria Grazia Odorizzi; illustrazioni di Carlo Alberto Michelini. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1981). *Anna dei Tetti Verdi*; traduzione di Marcella Dallatorre. Milano: La sorgente.

--- (1988). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Rossana Guarnieri; illustrazioni di Claudio Solarino. Milano: Fabbri, collana "I cristalli".

--- (2012). *Anna dai capelli rossi*; traduzione di Gianna Guidoni; illustrazioni di Silvia Provantini. Milano: Mondadori, collana "I classici".

Pergaud, Louis (1963). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Ettore Capriolo; illustrazioni di Claude Lapointe. Milano: Emme, collana "Grandi testi illustrati".

--- (1967). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Antonio Radames Ferrarin. Milano: Bietti, collana "Il picchio".

--- (1978). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Gianni Pilone Colombo; introduzione di Gianni Celati. Milano: Rizzoli; Biblioteca universale Rizzoli, collana "La BUR dei ragazzi".

--- (1991). *La guerra dei bottoni*; versione italiana a cura di Angela Nanetti; illustrazioni di Claude Lapointe. Trieste: Edizioni Elle, collana "Un libro per leggere".

--- (1994). *La guerra dei bottoni*; traduzione di Margherita De Michiel; copertina e tavole a colori di Raffaella Zardoni. Milano: Mursia, collana "Corticelli".

--- (1995). *La guerra dei bottoni: romanzo del mio dodicesimo anno*; traduzione di Maurizio Grasso; introduzione di Silvano Ambrogi. Roma: BEN ragazzi, collana "Biblioteca economica Newton. Sezione ragazzi"

--- (2003). *La guerra dei bottoni: romanzo dei miei dodici anni*; traduzione di Renato Caporali. Bologna: Euromeeting Italiana/Mediasat Group, collana "Biblioteca dei ragazzi" (Edizione speciale allegata a: *Il Resto del Carlino, La Nazione, Il Giorno, Onda TV Magazine, Cavallo Magazine & Lo Sperone*).

Renard, Jules (1934). *Pel di carota*; traduzione di Giuseppe Aventi. Milano: Treves, collana "Nuova biblioteca amena"; "Nuova amena Treves".

--- (1939). *Pel di carota*; traduzione di Renato Colantuoni. Sesto S. Giovanni: A. Barion.

--- (1939). *Pel di carota*; traduzione di Gian Dàuli. Milano: Lucchi.

--- (1945). *Pel di carota*; traduzione di Maria Letizia Ascarelli. Roma: De Carlo, collana "Biblioteca De Carlo".

--- (1947). *Pel di Carota*; traduzione di Laura Pontiggia. Milano: Corticelli.

--- (1951). *Pel di carota*; traduzione di Piero Bianconi. Milano: Rizzoli, collana "Biblioteca universale Rizzoli".

--- (1951). *Pel di carota*; traduzione di Antonio Monti. Milano: Ed. Carroccio.

--- (1951). *Pel di carota. Filippo e Ragotte*; traduzione e introduzione di Corrado Tumiati. Milano: Mondadori, collana "Biblioteca moderna Mondadori".

--- (1951). *Romanzi e Storie naturali*; traduzione di Adriano Grande. Roma: G. Casini, collana "I grandi maestri".

--- (1953). *Pel di carota*; traduzione di Curzio Siniscalchi. Milano: Lucchi.

--- (1954). *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Franco Chiozzi; illustrazioni di Orsi. Milano: G. Conti.

--- (1955). *Pel di carota*; traduzione di Decio Cinti. Milano: Sonzogno.

--- (1955). *Pel di Carota*; traduzione di Frida Ballini; illustrazioni di Bartoli. Milano: Fabbri, collana "I capolavori".

--- (1955). *Pel di carota*; traduzione di Luigi Servolini; illustrazioni e coperta di Fiorenzo Faorzi; presentazione di Paolo Reynaudo. Firenze: Marzocco, collana "Capolavori stranieri per la gioventù".

--- (1955). *Pel di carota*; versione di Carlo De Mattia; illustrazioni di Savi. Milano: Boschi, collana "Classici della gioventù".

--- (1963). *Pel di carota*; traduzione di Enzo Morea; copertina di B. Bodini; illustrazioni di Gabrielle. Milano: AMZ, collana "I birilli".

--- (1966). *Pel di Carota*; a cura di M. Giometti; illustrazioni di M. Camilli. Bologna: Malipiero, collana "I grandi capolavori".

--- (1967). *Pel di carota*; traduzione e riduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni di Rialdo Guizzardi. Bergamo: Janus, collana "Capolavori e romanzi".

--- (1967). *Diario (1887 - 1910). Pel di carota*; traduzione di Orio Vergani e Vittorio Orazi; introduzione di Jean Paul Sartre. Roma: Gherardo Casini, collana "I grandi secoli".

--- (1969). *Pel di carota e Storie naturali*; a cura di Emilio Maetzke. Brescia: La scuola, collana “Classici italiani e stranieri per la scuola media”.

--- (1973). *Pel di carota*; traduzione di Maddalena Casalis; adattamento di Claudio Redi. Milano: Bietti, collana “Fantasia”.

--- (1975). *Pel di carota. Storie naturali*; traduzione di Donatella Ziliotto. Novara: EDIPEM, collana “Il narratore: classici italiani e stranieri per i ragazzi”.

--- (1984). *Pel di carota*; traduzione di Anna Maria Fizzotti; illustrazioni di Cécile Anguera; copertina di Angela Ultrocchi. Milano: Lito, collana “Club 8/12”.

--- (1984). *Pel di carota*; adattamento R. Cenni. Ozzano Emilia: Malipiero, collana “Bestseller per i ragazzi”.

--- (1985). *Pel di carota*; traduzione di Piera Oppezzo; saggio introduttivo di Jean Paulban; notizia bio-bibliografica di Fortunato Tramuta. Milano: Guanda, collana “Quaderni della Fenice”.

--- (1986). *Pel di carota e le più belle Storie naturali*; traduzione di Giorgina Salonia. Sesto San Giovanni: A. Peruzzo, collana “Biblioteca Peruzzo. I giovani bibliofili”.

--- (1987). *Pel di carota. Storie naturali*; traduzione di Renata Debenedetti; introduzione di Lanfranco Binni. Milano: Garzanti, collana “I grandi libri Garzanti”.

--- (1989). *Pel di carota*; traduzione di Mariella Rainoldi. Milano: Piccoli, collana “Topo di biblioteca”.

--- (1993). *Pel di carota*; traduzione di Frediano Sessi. Firenze: Giunti Marzocco, collana “Gemini”

--- (1994). *Pel di carota: seguito dalla commedia omonima*; traduzione di Elena Giolitti, Guido Davico Bonino, Paola Gallo; illustrazioni di Félix Vallotton; con il saggio “L’uomo legato” di Jean-Paul Sartre. Torino: Einaudi, collana “Einaudi tascabili”.

--- (2007). *Peldicarota*; traduzione e cura di Rossana Campo. Milano: Feltrinelli, collana “Universale economica. I classici”.

--- (2011). *Pel di carota*. S.l.: Studio Media.

Sand, George (1944). *La piccola Fadette*; traduzione integrale di P. De Colmar. Roma; Milano: Geos, collana “Capolavori dell’800 romantico”.

--- (1947). *La piccola Fadette*; traduzione di Fabio Maffi; illustrazioni di Celestino Visigalli; copertina di Gabriella Simons. Milano: Corticelli.

--- (1951). *La piccola Fadette*. Firenze: Salani, collana “L’ulivo”.

--- (1952). *Fadette*; traduzione di Daniele Page. Torino: SAS.

--- (1953). *La piccola Fadette*; traduzione e riduzione di Olga Visentini; illustrazioni di Bernardo Leporini. Milano; Verona: Mondadori, collana "Universale ragazzi Mondadori".

--- (1953). *La piccola Fadette*; traduzione di Nanda Montresor Colombo. Milano: Rizzoli, collana "Biblioteca universale Rizzoli".

--- (1954). *La piccola Fadette*; traduzione e rifacimento a cura di Grazia Tadolini; illustrazioni di Gastone Rossini e Roberto Sgrilli. Bologna: Malipiero; Ed. G. M. nettuno Omnia.

--- (1956). *La piccola Fadette*; riduzione e traduzione di Thea De Seras; illustrazioni originali a colori di F. Baldi. Bologna: Capitol.

--- (1958). *La piccola Fadette*; traduzione di Emma De Mattia. Milano: Boschi, collana "Romanzi celebri".

--- (1967). *La piccola Fadette*; a cura di M. Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "Miniclassici per la gioventù Malipiero".

--- (1969). *La piccola Fadette*; traduzione di Gina Marzetti Noventa; illustrazioni Rialdo Guizzardi. Bergamo: Janus.

--- (1974). *La piccola Fadette*; traduzione di Anna Montaruli; copertina e illustrazioni di Ivan Gongalov. Milano: AMZ.

--- (1974). *La piccola Fadette*; a cura di Maria Sembeni. Bologna: Malipiero, collana "Fantasia".

--- (1975). *La piccola Fadette*; traduzione di Giordano Tollardo. Padova: Ed. Messaggero, collana "L'astronave".

--- (1981). *Romanzi rusticani: Lo stagno del diavolo, La piccola Fadette, François le Champi*; traduzione di Maria Barbano; introduzione di Daniela Dalla Valle. Torino: UTET, collana "I grandi scrittori stranieri".

--- (1982). *La piccola Fadette*; a cura di Gaia. Ozzano Emilia: Malipiero, collana "Bestseller per i ragazzi".

--- (1985). *La piccola Fadette*; traduzione di L. Salvadori. Bologna: Capitol, collana "Le querce".

--- (1986). *La piccola Fadette*; adattamento di Luciana Dagrada; illustrazioni di Tanit Le Vavasseur. Milano: Lito, collana "Club 8/12".

--- (1987). *La piccola Fadette*; adattamento di M. Mari. Ozzano Emilia: Malipiero, collana "Nuovi bestseller".

--- (1987). *La piccola Fadette*; illustrazioni di Giacinta Notarbartolo. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1988). *La piccola Fadette*; a cura di Antonella Donzelli. Torino: Società editrice internazionale, collana “Il piacere di leggere”.

--- (1989). *La piccola Fadette*; traduzione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini; illustrazioni di Renata Meregaglia; introduzione di Masolino d’Amico. Milano: Mondadori, collana “Classici per ragazzi”.

--- (1989). *La piccola Fadette*; illustrazioni di Giacinta Notarbartolo. La Spezia: Fratelli Melita, collana “I classici”.

--- (1993). *La piccola Fadette*; a cura di Antonella Donzelli. Torino: Società editrice internazionale, collana “Il piacere di leggere”.

--- (1995). *La piccola Fadette*; traduzione di Vittoria Ronchey. Firenze: Giunti, collana “Gemini”.

--- (2010). *La piccola Fadette*; a cura di Alexandre Calvanese. Firenze: Barbès, collana “Classici”.