



UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

Dipartimento di Ateneo per la Didattica e la Ricerca

Corso di laurea magistrale in Scienze linguistiche e comunicazione interculturale

TRADURRE ASTRID LINDGREN

La letteratura per l'infanzia come attività di traduzione

Relatore:

Prof.ssa Carla Bagna

Correlatore:

Prof.ssa Tiziana De Rogatis

Laureando:

Samanta Katarina Milton Knowles

Anno Accademico 2015 – 2016

Det började i Kristins kök, när jag var ungefär fem år. Ända tills dess var jag ett litet djur som med ögon, öron och alla sinnen sög in bara det som var natur. Att det också fanns kultur visste jag inte något om förrän en släng av den oförmodat drabbade mig, när jag på späda ben kom inklivande i Kristins kök. Kristin var gift med vår kogubbe och, vad mera var, hon var mamma till Edit. Denna Edit – välsignad vare hon nu och alltid – läste för mig sagan om jätten Bam-Bam och feen Viribunda och satte därmed min barnasjäl i en gungning som ännu inte riktigt har avstannat. [...]

Det är därför jag skriver barnböcker. Och alltihop är bara en fortsättning på det där som började i Kristins kök en gång för länge sedan. (Lindgren 2007b: 71-78)

Tutto è iniziato nella cucina di Kristin, quando avevo circa cinque anni. Fino ad allora ero stata un animaletto che assorbiva con gli occhi, le orecchie e tutti i sensi solo ciò che era natura. Dell'esistenza di qualcosa chiamato cultura non sapevo niente fino a quando entrai sulle mie gambette esili nella cucina di Kristin e una frustata di questa cultura non si abbatté su di me senza alcun preavviso. Kristin era sposata con il nostro vaccaro e, inoltre, era la mamma di Edit. Questa Edit – che sia benedetta oggi e per sempre – mi lesse la favola del gigante Bam-Bam e della fata Viribunda e scatenò nel mio animo bambino un'oscillazione che non si è ancora del tutto fermata. [...]

È per questo che scrivo libri per bambini. E tutto è solo un proseguimento di quel che iniziò tanto tempo fa nella cucina di Kristin.

*Ad Andrea, Viktor, Frida e Lisbet, per aver reso la mia vita un
meraviglioso viaggio alla scoperta del mondo e dell'amore e
per avermi permesso di coltivare le mie altre passioni.*

Vi amo più di ogni altra cosa al mondo!

*A Laura Cangemi, per avermi ricordato in tutti questi anni,
per aver creduto in me più e più volte e per avermi insegnato
a fare il lavoro che più mi piace: Tradurre.*

Te ne sarò sempre grata. Tack!

*A Mirella Pederzoli, per aver letto, consigliato, pungolato e
ascoltato. Grazie infinite, senza di te sarebbe stata dura.*

Indice

Introduzione.....	7
I. Tradurre letteratura per ragazzi.....	9
I.1 Le teorie della traduzione per l'infanzia.....	10
I.1.1 Puutrinen, Shavit e Klingberg: il rispetto per l'originale.....	10
I.1.2 Oittinen: la traduzione come adattamento.....	12
I.1.3 Lathey e l'importanza della figura del traduttore per ragazzi.....	14
I.2 <i>Literature review</i>	25
I.2.1 Nikolajeva e la difesa dell'infedeltà.....	25
I.2.2 Stolt e le spinte all'adattamento.....	26
I.2.3 Alcuni esempi di analisi descrittiva della traduzione.....	27
I.2.3.1 Le avventure di <i>Pippi</i> in Francia.....	27
I.2.3.2 <i>Emil</i> in Germania.....	28
I.2.3.3 <i>Karlsson</i> in Russia.....	29
I.2.3.4 <i>Mio</i> in Danimarca.....	29
I.2.3.5 <i>Ronja</i> in Italia.....	30
I.2.3.6 Gli USA e la censura: il caso Lindenbaum.....	30
I.3 Conclusioni.....	30
II. Astrid Lindgren e la letteratura infantile svedese.....	31
II.1 Storia della letteratura infantile svedese fino agli anni Quaranta.....	31
II.2 La vita di Astrid Lindgren.....	35
II.3 Le opere di Astrid Lindgren.....	46
II.4 Lo stile: tra innovazione e tradizione.....	52

II.5	Astrid Lindgren nel mondo.....	53
II.5.1	<i>Pippi Calzelunghe</i>	55
II.5.2	<i>I fratelli Cuordileone</i>	59
II.5.3	<i>Emil</i>	60
II.5.4	<i>Ronja</i>	61
II.5.5	<i>I bambini di Borgo Baccano e Kalle Blomkvist il Grande Detective</i>	62
III.	Traduzioni italiane delle opere di Astrid Lindgren.....	64
III.1	Panorama editoriale italiano per ragazzi fino agli anni Cinquanta.....	64
III.1.1	Risorgimento, Unità d'Italia e Regno di Umberto I.....	64
III.1.2	L'inizio del Novecento.....	67
III.1.3	Il ventennio fascista.....	69
III.1.4	Il Secondo Dopoguerra.....	72
III.2	Astrid arriva in Italia.....	74
III.2.1	Donatella Ziliotto e la casa editrice Vallecchi.....	74
III.2.2	Una critica divisa.....	76
III.2.3	Salani e "Gl'istrici".....	76
III.2.4	Le traduttrici.....	77
III.2.5	Le scelte di Laura Cangemi.....	80
IV.	Analisi della traduzione di tre importanti opere di Astrid Lindgren.....	85
IV.1	<i>Pippi Calzelunghe</i>	86
IV.1.1	<i>Pippi</i> in Italia.....	93
IV.1.2	Le traduzioni invecchiano molto più degli originali.....	94
IV.1.2.1	Esempi di semplificazione.....	94
IV.1.2.2	Esempi di spiegazione.....	96
IV.1.2.3	Esempi di domesticazione.....	97
IV.1.2.4	Esempi di taglio.....	99
IV.1.2.5	Errori di traduzione e scelte discutibili.....	99
IV.2	<i>Kalle Blomkvist il Grande Detective</i>	105
IV.2.1	<i>Kalle Blomkvist</i> in Italia.....	111
IV.2.2	Due traduzioni a confronto: la versione del 1971 e quella del 2009.....	112
IV.2.2.1	Esempi di semplificazione.....	112
IV.2.2.2	Esempi di spiegazione.....	115

IV.2.2.3	Esempi di domesticazione ed esotizzazione.....	118
IV.2.2.4	Esempi di taglio.....	120
IV.2.2.5	Errori di traduzione e scelte discutibili.....	126
IV.3	<i>Ronja</i>	132
IV.3.1	La prima traduzione del 1982.....	139
IV.3.1.1	Esempi di semplificazione.....	140
IV.3.1.2	Esempi di spiegazione e domesticazione.....	142
IV.3.1.3	Errori di traduzione e scelte discutibili.....	143
IV.3.2	Ritradurre <i>Ronja</i> : una sfida delicata. Intervista a Laura Cangemi.	153
V.	Tradurre oggi dallo svedese all'italiano: il ruolo della formazione.....	158
V.1	La prima e la seconda edizione del Seminario.....	159
V.1.1	Approccio e metodo di lavoro.....	160
V.1.2	I problemi di traduzione: come individuarli e come risolverli.....	161
V.1.3	<i>Do the right thing</i> : qual è la decisione giusta?.....	166
V.1.4	Il risultato della prima edizione e il lavoro della seconda.....	167
V.2	La terza edizione del Seminario: tradurre Astrid Lindgren.....	168
V.2.1	Un caso di traduzione: <i>Allrakäraste system</i>	169
V.3	Progetti futuri del <i>Kulturrådet</i>	173
	Conclusioni.....	175
	Bibliografia.....	177

Introduzione

Il tema di questa tesi di laurea magistrale lo porto dentro da molto tempo. Io, come praticamente tutti i bambini svedesi, sono cresciuta con le opere di Astrid Lindgren. I primi suoi libri che mia madre mi ha letto, quando avevo circa quattro anni, sono *Bullerbyboken* (*Il libro di Bullerby*) e *Pippi Långstrump* (*Pippi Calzelunghe*). Poi, uno dopo l'altro, li ho letti praticamente tutti, prima con mia madre e, dopo aver imparato a leggere, anche da sola. Le storie sgorgate dalla fantasia della Lindgren fanno parte della mia infanzia e di quello che sono adesso.

In una tesi sulla traduzione della letteratura per l'infanzia, la prima domanda che salta alla mente è: che cosa si intende per letteratura per ragazzi?

Riitta Oittinen a questo proposito sottolinea: «Io vedo la letteratura infantile come la letteratura letta in silenzio dai bambini e letta ad alta voce ai bambini» (Oittinen 2000: 4). Klingberg, invece, la riduce alla «letteratura pubblicata per bambini e ragazzi» (Lathey 2006: 17).

Comunque si voglia definire la letteratura per bambini e ragazzi, la sua traduzione è un campo sui generis, distinto dagli altri tipi di traduzione per modalità e finalità. L'importanza del linguaggio, dei giochi di parole, della fluidità del testo qui è accentuata rispetto al resto della narrativa e spesso i libri per bambini sono corredati di immagini che limitano l'uso di equivalenze e adattamenti.

Nel primo capitolo si vuole delineare un quadro delle teorie della traduzione per l'infanzia e uno stato dell'arte degli studi sull'argomento. Sottolineo che anche in questo ambito più generale, molti degli esempi citati sono presi dalla tradizione di studi scandinavi su cui mi sono specializzata.

Il secondo capitolo, invece, è dedicato a un approfondimento sulla vita e l'opera di Astrid Lindgren, nonché sulla storia della letteratura infantile svedese.

Nel terzo capitolo, si traccia una breve storia della letteratura infantile italiana, per poi inserirvi l'ingresso delle opere di Astrid Lindgren in traduzione.

Il quarto capitolo, il più corposo, è dedicato all'analisi dettagliata della traduzione italiana di tre importanti opere di Astrid Lindgren che hanno avuto percorsi editoriali diversi tra loro.

Infine, il quinto capitolo riporta una specifica esperienza di studio nel campo della traduzione di letteratura infantile. Si tratta proprio del "Seminario di formazione per traduttori di letteratura per ragazzi dallo svedese all'italiano" nato dalla constatazione della mancanza di traduttori dallo svedese specializzati nell'ambito della letteratura per l'infanzia e finanziato da enti culturali della Svezia e della Finlandia che hanno deciso, con notevole lungimiranza, di supportare così la traduzione di letteratura per bambini rispettivamente svedese e svedese di Finlandia in Italia.

I. Tradurre letteratura per ragazzi

Fin dai tempi di Cicerone, Orazio e poi san Girolamo, il fulcro dello studio dell'attività traduttiva sono stati i concetti di fedeltà e di equivalenza. San Girolamo proponeva di «Non esprimere la parola dalla parola ma il significato a partire dal significato»¹ (Mounin 2006: 32), molti secoli dopo Roman Jakobson sostiene che «la traduzione implica due messaggi equivalenti in due codici diversi» (Nergaard 2007: 54) e Eugene A. Nida definisce la traduzione come segue: «Tradurre consiste nel produrre nella lingua d'arrivo il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile» (Nergaard 2007: 162).

La letteratura infantile, come sottolineano quasi tutti gli studiosi del settore, si trova sempre relegata in una posizione piuttosto marginale all'interno del sistema letterario.

A causa della scarsa attenzione rivolta alla letteratura per ragazzi, i traduttori di libri per bambini – seguendo le volontà delle case editrici e le norme educative della società nella loro epoca storica – hanno spesso avuto molta libertà nel manipolare i testi, come sottolinea Tiina Puurtinen (Lathey 2006: 54), seguendo le due ragioni individuate dalla studiosa israeliana Zohar Shavit:

Adeguamento del testo per renderlo appropriato e utile al bambino, in accordo con cosa la società (in un dato momento) ritenga sia educativamente *buono per il bambino*; e adeguamento di trama, caratterizzazione [dei personaggi] e linguaggio secondo la

¹ «Non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu.»

percezione prevalente nella società della capacità di lettura e di comprensione del bambino
(Shavit 1986: 113)

Inoltre il traduttore di letteratura infantile si trova spesso ad affrontare la tentazione di spiegare eccessivamente un testo o di reinterpretarlo dal punto di vista dell'adulto (Lathey 2016: 6). In questi casi non vanno però mai dimenticate le intenzioni dell'autore nell'utilizzare un certo tipo di linguaggio o nell'omettere una determinata informazione. Dopotutto, come ricorda Gillian Lathey nel suo ultimo testo, «i bambini devono imparare mentre leggono» (Lathey 2016: 8).

Infine, come sottolinea la stessa Astrid Lindgren in un articolo intitolato “Tradurre per bambini – è possibile?”, «i bambini hanno una prodigiosa capacità di immedesimazione, sanno vivere le cose e le situazioni più insolite, se ad aiutarli c'è un bravo traduttore, e [...] la loro immaginazione da il cambio al traduttore quando questi rimane senza fiato» (Lindgren 1969: 98). Al giorno d'oggi, la responsabilità e l'importanza del traduttore di letteratura per ragazzi è dunque innegabile. Vediamo però come si sono rapportati a essa vari teorici nel corso degli anni, analizzando più approfonditamente le posizioni di Gideon Toury, Zohar Shavit, Göte Klingberg, Riitta Oittinen e Gillian Lathey, per poi passare a delineare lo stato dell'arte attuale.

I.1 Le teorie della traduzione per l'infanzia

I.1.1 Puurtinen, Shavit e Klingberg: il rispetto per l'originale

Affrontando il problema generale della traduzione letteraria, per poi arrivare a quello della traduzione di letteratura per l'infanzia in particolare, Tiina Puurtinen (Lathey 2006:56) cita in primo luogo Gideon Toury, studioso israeliano specializzato in Translation Studies.

L'approccio descrittivo e target-oriented di Toury si basa soprattutto sulla sua

distinzione [...] tra principio di adeguatezza e principio di accettabilità. [...] Secondo l'indirizzo dell'accettabilità, il testo prodotto risponde al criterio della massima leggibilità ed è il prototesto a venire avvicinato al lettore. [...] Secondo l'indirizzo dell'adeguatezza, risulterà un prodotto che risponde a criteri di massima descrizione del prototesto. L'adeguatezza, infatti, è la misura in cui il metatesto si adatta al prototesto come elemento della cultura altrui. (Bertazzoli 2006: 27)

Dato che un libro per bambini in traduzione deve funzionare alla stregua di un originale, la Puurtinen adotta la teoria di Toury suggerendo che il testo di arrivo debba essere molto vicino al polo dell'accettabilità (Lathey 2006: 57).

Lo studio della Shavit (1981: 171) sugli schemi comportamentali della letteratura infantile si basa invece sul presupposto che essa si trovi in una posizione periferica all'interno del polisistema letterario, concetto che recupera da Even-Zohar (Oittinen 2000). Tale posizione causa la manipolazione della traduzione giustificata dal principio del ruolo didattico dei libri per ragazzi e l'adeguamento al loro livello di comprensione, aspetti che la Shavit vede solo in termini negativi.

La studiosa individua cinque aspetti che regolano l'affiliazione sistemica di un testo che entra a far parte del sistema letterario infantile:

- l'affiliazione a modelli esistenti nella letteratura d'arrivo, che è attuata anche mediante l'eliminazione di elementi che non rientrano nei suddetti modelli;
- l'integralità del testo, che non sempre viene rispettata per via di mancata fiducia nelle capacità di comprensione del bambino e per via di norme morali che regolano le pubblicazioni, tabù riguardanti la sessualità, le escrezioni corporee, la morte, l'ironia;
- il livello di complessità del testo, cioè la prevalenza di modelli semplici, la cui perpetuazione porta i traduttori a semplificare le relazioni tra gli elementi del testo, modificandone o riducendone la funzione, oppure addirittura lasciando alcuni elementi privi di funzione alcuna;
- l'adattamento ideologico o valutativo, che ha portato i traduttori a cambiare completamente il testo di partenza per renderlo uno strumento ideologico nella cultura d'arrivo;
- le norme stilistiche, che per esempio possono portare il traduttore a cambiare il registro linguistico se la consuetudine vuole che sia adottato uno stile letterario alto, come nella letteratura ebraica (Shavit 1981: 172-177).

A riguardo, Zohar Shavit sostiene che ogni forma di adattamento sia negativa e considera l'adattamento «un segno di mancanza di rispetto nei confronti dei bambini» (Oittinen 2000: 99).

Tale posizione è condivisa anche da Göte Klingberg, ricercatore nel campo della letteratura infantile, il quale parte dal presupposto che «l'autore dell'opera originale abbia già preso in considerazione i potenziali bambini-lettori, i loro interessi, le loro capacità di lettura e

abbia reso il testo adatto a loro» (Lathey 2006: 59). Di conseguenza, il traduttore deve attenersi il più possibile al testo di partenza, seguendo il principio fondamentale della fedeltà. Klingberg parla dunque di adattamento e grado di adattamento, ma in riferimento agli autori di letteratura infantile, mai ai traduttori, i quali dovrebbero invece «attenersi all'equivalenza funzionale», cioè dovrebbero produrre un testo di uguale leggibilità rispetto all'originale. Klingberg suddivide poi l'adattamento in ulteriori sottocategorie: «eliminazione, aggiunta, spiegazione, semplificazione, [e] localizzazione, dove l'intero testo è trasferito in un paese, una lingua o un'epoca più familiari al lettore della lingua d'arrivo» (Oittinen 2000: 89). Parla infine di antilocalizzazione, cioè quando la diversità, la stranierità del testo viene enfatizzata dal traduttore per avvicinare il lettore a un mondo nuovo.

Concetti fondamentali per Klingberg sono anche la purificazione e la modernizzazione: purificare significa modificare i valori in una traduzione aggiungendo o togliendo elementi, mentre modernizzare implica modificare interi testi per adattarli a un tempo e un luogo più vicini al lettore (Oittinen 2000: 90).

Klingberg inoltre, nel suo *Children's Fiction in the Hands of Translators*, analizza alcune traduzioni secondo dei parametri di leggibilità e di equivalenza messi a punto da lui stesso: questi prendono in considerazione il numero di parole, la lunghezza delle frasi e la frequenza delle parole, mettendo a confronto testo di partenza e testo di arrivo, alla ricerca di differenze sostanziali che potrebbero far pensare a censure o riduzioni nascoste. Questi parametri di comparazione tra lingue paiono però troppo semplici, riduttivi e meccanicistici, come notano sia Tiina Puurtinen (Lathey 2006: 60) che Riitta Oittinen (2000: 94). Le analisi di Klingberg sono infatti effettuate al livello dei dettagli, senza una visione d'insieme delle traduzioni. La conclusione di Klingberg è che i «traduttori devono essere visibili quando adattano o riducono, ma invisibili quando traducono» (Oittinen 2000: 97).

I.1.2 Oittinen: la traduzione come adattamento

La finlandese Riitta Oittinen, principale studiosa vivente nel campo della traduzione della letteratura infantile e autrice del testo *Translating for Children* (2000), ripercorre nel suo libro tutte le posizioni degli studiosi che prima di lei hanno affrontato l'argomento e introduce aspetti nuovi.

Il primo concetto fondamentale introdotto è quello di traduzione come dialogo (anche interiore) tra il traduttore, l'autore, il testo, l'illustratore e il bambino-lettore. Le parole, sostiene citando Michail Bachtin, «sono eteroglotte: sono sempre situate nello spazio e nel tempo. [...] Disgiunta dal suo contesto, una parola è vuota o, piuttosto, semplicemente non esiste» (Oittinen 2000: 30). Di conseguenza, le traduzioni non possono essere equivalenti agli originali, perché la loro posizione spazio-temporale è diversa. Tuttavia

i diritti dell'autore originale e quelli dei futuri lettori della traduzione non sono in conflitto. L'autore originale trae beneficio dal fatto che i suoi libri siano tradotti in maniera viva e dialogica in modo che possano continuare a vivere nella cultura della lingua d'arrivo. Attraverso la lealtà nei confronti dei lettori della lingua d'arrivo, il traduttore è leale anche all'autore dell'originale. (Oittinen 2000: 31-36)

Riitta Oittinen recupera da Bachtin anche il termine «carnevalesco» (Oittinen 2000: 54) e lo applica al linguaggio e al pensiero dei bambini, sottolineandone le caratteristiche comuni: la mancanza di dogmi, l'ironia nei confronti dell'autorità, il linguaggio ritualizzato e comico, l'amore per il grottesco, la ridicolizzazione della paura. Sottolinea anche come il carnevalesco sia un tipo di comunicazione non autoritaria ma dialogica e ritiene che «i traduttori per bambini [dovrebbero] unirsi ai bambini e tuffarsi nel loro carnevale, non insegnando loro qualcosa, ma imparando da loro» (Oittinen 2000: 58). Questo dialogo porterebbe il traduttore a scovare nuove interpretazioni nel rispetto sia dell'originale che del lettore.

La studiosa finlandese si discosta dalla visione della Shavit e di Klingberg per quanto riguarda la netta distinzione che questi fanno tra traduzione e adattamento: secondo la Oittinen la differenza tra i due concetti sta solo nell'attitudine che abbiamo nei confronti del testo. «Traducendo, adattiamo sempre i nostri testi a determinati scopi e a determinati lettori, sia bambini che adulti. [...] La domesticazione è parte della traduzione» (Oittinen 2000: 83). Rendere il testo fruibile da parte dei futuri lettori, adattarlo a loro, significa dar loro la possibilità di «essere coinvolti emotivamente per imparare a comprendere i sentimenti di altre persone in situazioni diverse» (Oittinen 2000: 90).

Inoltre, Riitta Oittinen sottolinea che il traduttore di letteratura infantile, per lavorare al meglio, deve anche tenere in considerazione le illustrazioni, che molto più di una semplice ripetizione del testo, sono una vera e propria interpretazione dell'opera originale. Infine, un altro importante elemento caratteristico della letteratura per ragazzi è

la leggibilità, sia interiore che ad alta voce, ma anche la cantabilità del testo: il traduttore deve rendere sia il suono che il ritmo del libro che traduce.

In conclusione, la Oittinen considera la traduzione un adattamento a causa della diversa situazione in cui nasce il testo di arrivo rispetto a quella in cui è stato creato il testo di partenza. Di conseguenza reputa superato il concetto di equivalenza come uguaglianza, poiché i due contesti – dell’opera originale e dell’opera tradotta – non potranno mai essere uguali. Inoltre ritiene che il traduttore non può essere invisibile quando traduce perché è in primo luogo un lettore che interpreta il testo e successivamente un autore che lo rende in un’altra lingua in costante dialogo con i vari bambini coinvolti nel processo: il bambino lettore, l’immagine che la società della sua epoca ha del bambino, il suo bambino interiore. L’aspetto fondamentale è dunque che «i traduttori di narrativa dovrebbero, in un modo o in un altro, puntare a creare un [testo] credibile nel suo insieme», ma soprattutto un testo che possa divertire i bambini che lo leggono o lo ascoltano (Oittinen 2000: 164).

I.1.3 Lathey e l’importanza della figura del traduttore per ragazzi

Gillian Lathey, nel suo ultimo libro *Translating Children’s Literature* (2016), affronta la questione della traduzione di letteratura infantile da punti di vista diversi, atti a dare al traduttore delle concrete linee guida per risolvere eventuali problemi linguistici e metodologici. Per delineare tali consigli pratici e teorici Lathey parte dal rispetto verso le intenzioni dell’autore che talvolta «comunica alla prossima generazione una visione del mondo in linea con quella del governo in carica oppure [...] utilizza la letteratura per bambini come mezzo sovversivo» (Lathey 2016: 5). Il traduttore che si occupa di letteratura per ragazzi deve dunque essere estremamente attento nel cogliere eventuali messaggi nascosti o tessuti nel testo, riportandoli anche nella lingua d’arrivo. Un libro per bambini, sottolinea infatti citando Paton Walsh, «è qualcosa di simile a una bolla di sapone: tutto ciò che si vede è una superficie – un adorabile oggetto color arcobaleno volto ad attrarre gli spettatori più giovani – ma il tutto è modellato e sostenuto dalla pressione dell’emozione adulta, presente ma invisibile come l’aria dentro la bolla» (Lathey 2016: 3). Lathey suddivide la letteratura infantile in tre macrosezioni: prima infanzia, seconda infanzia e adolescenza. Il traduttore che si trova ad affrontare un testo per i più piccoli, come abbiamo già accennato, dovrà resistere alla tentazione di spiegare troppo o di reinterpretare il testo secondo il punto di vista dell’adulto. Questo aspetto è molto importante, come sottolinea proprio Astrid Lindgren raccontando le vicende della

traduzione tedesca di *Madicken* (Lathey 2016: 7). Nel libro c'è una scena in cui Madicken e la sorellina Lisabet giocano a Mosè: quando la sorella la salva dalle acque del fiume, Lisabet-Mosè le getta le braccia al collo e Madicken cerca disperatamente di divincolarsi dalla presa strozzante. Nella versione tedesca il traduttore ha inserito nel testo una descrizione delle braccia di Lisabet definendole «piccole, paffute e tonde», attribuendo così a Madicken, dal cui punto di vista è narrata la storia, un sentimentalismo adulto totalmente assente nell'originale (Lathey 2016: 7). È palese quanto un intervento del genere alteri il sapore generale di una storia. Nell'affrontare un testo rivolto alla seconda infanzia, invece, la sfida più grande per il traduttore è riuscire a «replicare la voce del bambino in un'altra lingua» (Lathey 2016: 7), mentre nei testi per adolescenti si troverà di fronte sia situazioni realistiche, momenti di coinvolgimento emotivo e questioni filosofiche sulla vita che la pura eccitazione intellettuale suscitata dalle storie di fantascienza o dal genere fantasy. Insomma, «un traduttore di libri per bambini può trovarsi ad affrontare un vastissimo numero di tipologie testuali» (Lathey 2016: 6), per cui le metodologie da applicare per permettere al giovane lettore – a cui spesso e volentieri non importa affatto se il libro che ha tra le mani è una traduzione oppure no – di usufruire del testo come se fosse stato scritto nella lingua d'arrivo sono molteplici.

Nel primo capitolo del testo Lathey affronta le molteplici modalità che possono essere utilizzate per rivolgersi al giovane interlocutore nel dialogo testuale. Spesso gli autori di letteratura infantile si rivolgono a un duplice pubblico: quello di riferimento e quello adulto. Questo talvolta viene fatto in sordina, sotto forma di istruzione morale o ideologica, oppure apertamente, come in *Winnie Puh* di A. A. Milne, dove lo scrittore inserisce battute argute che non si aspetta che i bambini comprendano. «Trovare la voce di un testo per ragazzi per replicarla in traduzione», continua Lathey, «richiede una lettura particolarmente attenta» (Lathey 2016: 17), soprattutto quando lo stile dell'autore è talmente caratteristico da costituire una delle componenti fondamentali della narrazione. Erich Kästner (Lathey 2016: 18), per citarne uno, è solito criticare apertamente i comportamenti folli degli adulti, cosa che i giovani lettori apprezzano molto: apprezzare l'ironia insita tra le righe di un romanzo è infatti fondamentale per diventare lettori sofisticati. Maestra nel sottolineare la follia è anche Astrid Lindgren stessa: in *Pippi Calzelunghe*, infatti, i comportamenti insensati dettati dal buon costume e dalle regole della società sono spesso descritti in maniera caricaturale. Per esempio, «quando Astrid Lindgren presenta i figli dei vicini di Pippi, alla quale i loro comportamenti appaiono insensati, enfatizza la loro buona educazione in un commento breve e conciso»:

Aldrig bet Tommy på naglarna, nästan alltid gjorde han det hans mamma bad honom. Annika bråkade inte när hon inte fick sin vilja fram. (Lindgren 2015a: 11)

Mai che Tommy si mangiasse le unghie o si sognasse di non fare quello che la mamma gli chiedeva; quanto ad Annika, non si metteva a strillare quando non riusciva ad averla vinta. (Lindgren 2015d: 8)

(Tommy non si mangiava *mai* le unghie e faceva *quasi sempre* ciò che gli chiedeva sua madre. Annika non protestava quando non otteneva quel che voleva.)

Se venisse eliminata o ridimensionata l'aperta ridicolizzazione di determinati comportamenti verrebbe meno lo spirito acuto dell'originale. Infatti, secondo Lathey, «l'ironia dipende da una voce narrativa che, in complicità con il lettore bambino, smaschera aspetti ridicoli delle aspettative e dei comportamenti degli adulti» (Lathey 2016: 19).

La complicità con il lettore può anche essere rafforzata dalla presenza di un narratore bambino che veicola nel testo le proprie emozioni durante il dispiegarsi della storia. È questo il caso di un altro romanzo di Astrid Lindgren, *I fratelli Cuordileone*, in cui il protagonista, Karl, il più giovane dei fratelli, narra gli eventi sottolineando con esclamazioni e interiezioni la propria eccitazione o la propria ansia, come si legge nell'esempio riportato qui sotto:

Jag mindes plötsligt hur det var, den där tiden när Jonatan var död och borta från mig, och jag låg i min kökssoffa och inte visste säkert om jag skulle få se honom mer, å, det var som att titta ner i ett svart hål att tänka på det! (Lindgren 1993a: 55)

Mi ricordai all'improvviso di quando Jonatan era morto, era lontano da me, e io me ne stavo sdraiato nel mio divano-letto, senza sapere se mai l'avrei rivisto. Soltanto ricordarlo era come ritrovarsi in un pozzo buio e profondo. (Lindgren 2000: 57)

(Mi ricordai all'improvviso com'era stato quel periodo in cui Jonatan era morto e non era con me, e io stavo sdraiato nel mio divano-letto in cucina e non sapevo con sicurezza se l'avrei mai rivisto, oh, era come guardare in un buco nero anche solo pensarci!)

La parola *å* usata da Astrid Lindgren «è un'espressione caratteristica che esprime l'emozione sovrastante, indescrivibile a parole, che travolge Karl mentre sta sdraiato dentro il suo tipico divano da cucina svedese con il suo coperchio removibile e il suo letto-

contenitore.» Anche la traduzione italiana, come quella inglese citata da Lathey, omette quest'espressione, riducendo così una frase estremamente carica di emozioni a un semplice passaggio descrittivo. Secondo Lathey, invece, «un traduttore che cerca di affrontare la voce di un giovane narratore bambino deve tenere a mente i modi in cui un autore armonizza ritmi sintattici ed emotivi in passaggi come questo» (Lathey 2016: 22).

Dato che il traduttore si trova a scrivere per un pubblico che vive in circostanze culturali e sociali diverse da quello della lingua di partenza, ci sono delle espressioni, dei concetti e dei riferimenti che per essere convogliati nel rispetto dell'effetto perseguito dall'autore necessitano di essere veicolati in qualche modo. Il traduttore può quindi decidere di

omettere, riscrivere o inserire dei passaggi del testo in modo da facilitarne la comprensione da parte del bambino oppure perseguire delle tendenze e aderire alle norme editoriali per l'infanzia della cultura di arrivo. Un traduttore potrebbe anche aggiungere del testo per spiegare un fenomeno che è completamente estraneo ai giovani lettori del pubblico di arrivo e che è importante ai fini di una piena comprensione della storia in oggetto (Lathey 2016: 23).

Questo, in alcuni casi, può essere effettuato anche tramite prefazioni e postfazioni, soprattutto in romanzi storici che richiedono precise conoscenze per essere compresi e comunque in libri destinati a una fascia d'età un po' più alta.

Lathey prosegue affrontando il tema della censura, usanza che purtroppo persiste ancora oggi, soprattutto quando si parla di letteratura infantile. In particolare i temi soggetti alla censura da parte delle case editrici sono la crudeltà, la violenza, i riferimenti sessuali e il linguaggio scurrile, poiché l'accettabilità sociale di questi elementi varia molto da nazione a nazione. I traduttori si trovano dunque a dover affrontare la volontà di «proteggere i bambini da aspetti della vita apertamente discussi in letteratura infantile in un paese ma considerati profani o pericolosi in un altro» (Lathey 2016: 26). Birgit Stolt, in un famoso esempio (Surmatz 1996: 68), cita il tentativo da parte di un editore statunitense di censurare uno dei libri di Astrid Lindgren, *Barnen på Bråkmakargatan*. Nel passaggio in questione

la giovane Lotta, impaziente di diventare grande come tutti i bambini e sapendo che il concime fa crescere le piante, si mette in piedi sopra un cumulo di letame sperando che questo acceleri il processo. Quando gli editori statunitensi volevano sostituire il cumulo di letame con un mucchio di foglie secche, la Lindgren mandò loro una caustica osservazione:

se i bambini americani veramente non capivano che c'erano mezzi più efficaci per velocizzare la crescita delle foglie secche, scrisse, allora non aveva molta fiducia nell'agricoltura degli Stati Uniti (Lathey 2016: 26).

Gli editori statunitensi tornarono immediatamente sui propri passi, ripristinando il letamaio e restituendo ai piccoli lettori americani la gioia e il divertimento provocati dalla visione di una bambina di quattro anni in piedi sotto la pioggia su un cumulo di letame.² Quando si parla di letteratura per ragazzi la diversità culturale si acuisce, e ogni volta che un autore, tradotto o meno, supera i confini dell'accettabile si scatena subito il dibattito su questioni politiche e religiose. In tutto questo «i traduttori hanno [sempre] agito da mediatori, in accordo con le aspettative contemporanee riguardanti l'infanzia nella cultura d'arrivo o facendo personalmente delle scelte di trasmissione, alterazione oppure omissione dei messaggi ideologici provenienti da altrove» (Lathey 2016: 27).

Per immedesimarsi con il protagonista bambino, sarà utile per il traduttore anche leggere ad alta voce il proprio lavoro, in modo da porsi in un dialogo immaginario con i giovani lettori per carpirne delle reazioni che lo aiutino a migliorare il proprio operato. «Esprimere idee complesse con semplicità e chiarezza», infatti, è una delle doti principali dello scrittore per l'infanzia, e una «traduzione con uno stile più dinamico e fluido si rivelerà più accettabile [alle orecchie e agli occhi] dei lettori e ascoltatori bambini rispetto a una versione con strutture sintattiche più complesse» (Puurtinen in Lathey 2016: 30). Tuttavia questo principio non deve spingere i traduttori a «semplificare la sintassi fino alla monotonia, ma [piuttosto a inserire] variazione fraseologica e ritmica, indicatori enfatici, costrutti verbali e nominali, [...] tutti fattori importanti sia per la lettura ad alta voce che per la leggibilità» (Lathey 2016: 31). Anche la scelta dei tempi verbali determina largamente la maniera in cui la storia si dipana di fronte al giovane pubblico ed «è correlata alle convenzioni letterarie dominanti all'interno delle lingue, quindi il cambio di tempo verbale durante il processo di traduzione può essere uno dei mezzi atti a far assimilare un testo dalla cultura d'arrivo» (Lathey 2016: 33). Spesso e volentieri, dunque, nelle traduzioni ci si attiene alle pratiche già in uso nel contesto linguistico di arrivo, però ci sono situazioni in cui il traduttore, in collaborazione con l'editore, può decidere di inserire un tempo verbale insolito nel testo ai fini di rendere al meglio lo stile dell'autore. A tal

² «Till sist gick vi ut och letade, Jonas och pappa och jag, i lagårn och på höskullen och överallt. Men sedan gick vi bakom lagårn, och tänk, där stod Lotta mitt i regnet och mitt i gödselhögen, och hon var alldeles genomvåt» (Lindgren 2008b: 13).

«Alla fine siamo usciti a cercarla tutti e tre, nella stalla e nel fienile e dappertutto, e poi siamo andati dietro la stalla e pensa un po', Lotta era lì, sotto la pioggia, in mezzo al letamaio, tutta bagnata» (Lindgren 2015c: 12).

proposito, nella mia recente traduzione di *Ett hus utan speglar* di Mårten Sandén (Sandén 2017) mi sono ritrovata a optare per l'uso del passato prossimo anziché del passato remoto (il tempo verbale più usato in narrativa) proprio per rendere la vicinanza e l'immediatezza che caratterizzano il linguaggio del romanzo.

Proseguendo con le sue linee guida, Lathey affronta il problema della traduzione dei nomi di persona e di luogo, dei riferimenti culturali come il cibo, dei rimandi intertestuali. Sottolinea come la mediazione culturale in realtà serva soltanto qualora il giovane lettore non fosse abituato a leggere libri in traduzione: in quei paesi dove le traduzioni da altre lingue compongono la maggioranza dei libri pubblicati, i lettori, anche i più giovani, sono avvezzi a trovare termini, nomi e riferimenti diversi. Parlando di mediazione, Lathey cita Klingberg e le sue teorie sull'adattamento e la localizzazione, ribadendo che secondo il ricercatore svedese la forma più estrema di localizzazione è la rilocalizzazione di un intero testo. Tale pratica mi richiama alla mente, per esempio, la traduzione statunitense del romanzo per adolescenti *Sandor slash Ida* di Sara Kadefors: qui i due protagonisti, Ida e Sandor, che nell'originale vivono rispettivamente a Stoccolma e a Göteborg, nella traduzione pubblicata da Penguin sono stati ribattezzati Kyla e Alex e sono stati rilocalizzati a Los Angeles e San Francisco; inoltre è stata fatta censura in molti passaggi che riguardavano alcol e sesso. Anche in traduzioni verso lo svedese però è stata fatta la stessa cosa, come cita lo stesso Lathey: nella traduzione svedese di *Emil und die detektive* di Erich Kästner pubblicata nel 2002 la storia è ambientata a Stoccolma invece che a Berlino. Il piccolo Emil, d'altronde, è stato rilocalizzato più volte: a Pest nella prima versione ungherese e a Cracovia nella edizione polacca.

Parlando di mediazione, Lathey sottolinea anche che in certi casi si può rivelare necessario inserire nel testo una spiegazione culturale, metodo assai difficile quando si parla di narrativa. Questo espediente viene spesso usato quando ci si riferisce al cibo, definito dalla critica Wendy Katz «il sesso della letteratura infantile» (Lathey 2016: 40).

Talvolta i sapori preferiti dell'infanzia sono di facile traduzione perché esiste un equivalente culinario nella lingua d'arrivo, come nel caso [...] dell'informata di cinquecento *pepparkakor* – un biscotto svedese sottile e speziato che ogni bambino svedese conosce – di Pippi Långstrump, divenuti *gingersnaps* sia nella versione inglese di Edna Hurup (1954) che in quella di Tiina Nunnally (2007) (Lathey 2016: 41).

Tuttavia non tutte le pietanze esistono in altre lingue e culture, quindi spesso è necessario fare una ricerca dettagliata per capire come tradurre, spiegare o al limite sostituire il cibo in

questione. Qualora i termini poco familiari fossero numerosi, si potrà decidere di inserire addirittura un glossario in calce al romanzo, soprattutto quando si tratta di narrativa rivolta a un pubblico di una fascia d'età più alta.

Un altro aspetto spinoso della traduzione per l'infanzia riguarda le scelte relative ai nomi di persona e i toponimi. «Se lasciati non tradotti, i nomi ricordano costantemente ai giovani lettori che stanno leggendo una storia ambientata in un altro paese, mentre l'uso di un nome equivalente o alternativo nella lingua d'arrivo può portare a una relazione incongruente tra nomi e luoghi» (Lathey 2016: 44). Gli scrittori dedicano molto tempo e molta energia a scegliere o inventare i nomi dei loro personaggi, che possono contenere significati e rimandi sonori oppure determinare in parte il carattere di chi lo porta. «Pippi Långstrump di Astrid Lindgren evoca immediatamente l'immagine di un fisico alto e ossuto. Fortunatamente, 'Pippi' di solito viene mantenuto nelle edizioni internazionali del libro e il suo cognome viene generalmente tradotto letteralmente, per esempio come 'Longstocking' (inglese), 'Langstrumpf' (tedesco)» (Lathey 2016: 45), oppure 'Calzelunghe', nella versione italiana. Un discorso a parte andrebbe fatto sulla miriade di altri nomi che ha la famosa bambina dalle trecce rosse, ma ce ne occuperemo più avanti. Aggiungerei, però, che altri personaggi della Lindgren non hanno avuto la stessa fortuna, almeno in Italia: in *Madicken*, infatti, i nomi delle due protagoniste, Margareta detta Madicken e sua sorella Lisabet, sono stati cambiati con due più familiari al giovane lettore italiano, Marta detta Martina e Lisa. Se dovesse uscire una nuova traduzione del libro mi auguro che le due bimbe recuperino i loro veri nomi, dato che sono convinta che i bambini italiani possano senz'altro comprenderli. Un'altra strategia può essere quella di cambiare un nome cercando di mantenere il sentore del paese d'origine, come è stato fatto per «Kalle Blomkvist, il giovane detective svedese di Astrid Lindgren che in inglese è stato chiamato Bill Bergson, avendo [il traduttore] ritenuto 'Bergson' un elemento svedese che è sia facilmente leggibile che pronunciabile da bambini di madrelingua inglese» (Lathey 2016: 50). Per quanto riguarda invece i toponimi, le scelte sono simili. Possono essere lasciati invariati, tradotti se hanno un forte contenuto semantico oppure essere sostituiti in casi eccezionali (soprattutto nelle rilocalizzazioni come nel caso di *Sandor slash Ida* a cui ho accennato prima).

Un ulteriore elemento di grande importanza nella traduzione di libri per bambini è quello dei riferimenti intertestuali e intervistuali:

il recente successo internazionale della trilogia [*Millennium*] di Stieg Larsson [...], per esempio, presenta un caso di riferimento intertestuale che valica i confini d'età. L'anarchica Pippi Calzelunghe [inventata] da Astrid Lindgren, un'icona riconosciuta in Svezia, è stato senza dubbio uno dei modelli per il personaggio di Lisbeth Salander, proprio come l'investigatore Kalle Blomkvist ha fornito il nome al detective di Larsson, Mikael Blomkvist. [...] La stessa Lindgren si è ispirata alle imprese di arrampicata sui tetti e ai capelli rossi dell'eroina preferita della sua infanzia, *Anna dai capelli rossi* di Lucy Maud Montgomery, quando ha creato Pippi (Lathey 2016: 50).

Tutti i casi in cui i riferimenti intertestuali sono fondamentali per una piena comprensione della storia, sarà premura del traduttore cercare di riprodurli oppure traslarli nella lingua e nella cultura d'arrivo. «Tuttavia, in casi in cui un solo testo molto conosciuto nella cultura d'origine è oggetto di frequenti rimandi che formano una componente essenziale della narrazione, come nel romanzo *Isdraken* di Mikael Engström, è necessaria una strategia diversa.» Durante tutta la storia di Mik, l'autore fa continuamente riferimento a *Bröderna Lejonhjärta (I fratelli Cuordileone)* di Astrid Lindgren. «Susan Beard, la traduttrice dell'edizione inglese di *Isdraken (Thin Ice, 2011)*, ha riconosciuto il significato del rimando e introdotto il romanzo con una prefazione intitolata 'The Brothers Lionheart'» (Lathey 2016:53), in cui ha riportato a grandi linee la trama del romanzo della Lindgren.

Lathey dedica poi un capitolo alla "traduzione visiva", cioè alla traduzione degli albi illustrati e dei fumetti. Tale questione non è pertinente in questa tesi, ma vale la pena menzionare che anche in un libro per lettori di una fascia d'età dai sei anni in su le illustrazioni hanno una notevole importanza e che, se vengono rifatte ex novo, bisogna fare attenzione a mantenere lo spirito del romanzo originale. In questo il traduttore può fornire un valido supporto al nuovo illustratore nel suo lavoro.

Parlando invece di linguaggi particolari, Lathey sottolinea come nel riprodurre il dialogo, i dialetti e il linguaggio dei bambini in un'altra lingua spesso sia necessario un intervento maggiore da parte del traduttore. Nel caso dello slang, per esempio, è fondamentale tradurre cercando di ricreare un linguaggio che sia riconoscibile dai giovani lettori (e parlanti) della lingua d'arrivo, anche se per farlo bisogna cambiare alcune espressioni e a volte interi scambi di battute. Per quanto riguarda il linguaggio scurrile, ciò che è accettabile o no varia moltissimo da nazione a nazione, quindi molti traduttori si trovano nella condizione di dover adeguare il linguaggio di uno o più personaggi alle norme editoriali in vigore nel paese d'arrivo. «Patricia Crampton riporta di aver dovuto, nella sua traduzione inglese di *Ronja Rövardotter* di Astrid Lindgren, declassare a un rutto

(dietro insistenza del suo editore) un riferimento al *morronfjört* (scoreggia mattutina) in una trionfante esclamazione da parte del padre di Ronja» (Lathey 2016: 75). In generale, c'è stato negli ultimi anni un cambio di rotta nella visione della capacità dei bambini di passare da un registro linguistico a un altro, quindi sempre più paesi hanno allargato lo spettro dell'accettabilità anche nella letteratura infantile.

Strettamente correlato allo slang e al linguaggio scurrile è l'utilizzo di dialetti per caratterizzare uno o gruppi di personaggi all'interno di un libro. Talvolta il traduttore decide di traslare l'intero dialogato in un dialetto esistente nella lingua d'arrivo, ma questo può avere un effetto molto strano in correlazione ai riferimenti geografici presenti nel libro. Solitamente si cercherà dunque di riprodurre un linguaggio particolare senza attenersi a un dialetto specifico, tuttavia in alcuni casi può risultare un metodo efficace anche l'utilizzo di un dialetto vero e proprio, come nel caso della già citata traduzione di *Ronja Rövardotter* di Astrid Lindgren da parte di Patricia Crampton: qui la traduttrice «ha deciso di rendere il linguaggio di una delle tante specie di creature mitiche – i *rumphobs* [in svedese *rumpnissar*] – con un dialetto preso dal suo Wiltshire, nel sud-ovest dell'Inghilterra. Così facendo [...] li fa senz'altro sembrare ridicoli, ma l'intento della Lindgren era proprio far ridere i suoi giovani lettori di queste creature fuori luogo» (Lathey 2016: 84). Sia l'idioletto che il linguaggio dei bambini, invece, dovranno essere ricreati dal traduttore in modo da risultare credibili all'interno della narrazione. Infatti, «in contrasto con la negoziazione delle sottigliezze culturali, geografiche, storiche e perfino pedagogiche del dialetto regionale e dello slang urbano, i traduttori di idioletto e del linguaggio dei bambini piccoli hanno campo libero» (Lathey 2016: 89).

Il suono ha un'importanza fondamentale soprattutto quando si traducono libri scritti per essere letti ad alta voce da un adulto. Libri illustrati, certo, ma anche veri e propri romanzi adatti a bambini che sanno già leggere da soli. Come ci ricorda Riitta Oittinen, citata da Gillian Lathey, «ascoltare libri letti ad alta voce è l'unico modo per un bambino illetterato di entrare nel mondo della letteratura; è anche il miglior metodo, per i genitori o gli insegnanti, di introdurre l'opera di un autore sconosciuto anche a giovani lettori competenti» (Lathey 2016:93). È dunque sulle spalle del traduttore il dovere di scrivere un libro che sia bello da leggere anche a voce alta. Per farlo il metodo migliore è senz'altro leggere ad alta voce il testo tradotto nelle varie fasi del lavoro. Gli elementi a cui prestare maggiore attenzione sono senza dubbio le parole inventate, le onomatopee, le poesie, i giochi di parole. Nella prima categoria ritroviamo spesso il linguaggio poetico e suggestivo di Astrid Lindgren. Un termine di non facile traduzione è l'espressivo *jubelskrik* (lett. grido

di esaltazione/gioia) di *Ronja Rövardotter*, tradotto inizialmente da Patricia Crampton con *shout of joy* per poi diventare *yell of joy* (Lathey, 2016: 95)³. In un albo illustrato della Lindgren, *Draken med de röda ögonen*, ritroviamo lo stesso linguaggio evocativo di cui abbiamo già parlato riguardo a *I fratelli Cuordileone* e la frase conclusiva è di delicata traduzione:

Och därefter – o vad det var underligt – därefter flög han sin väg.

Patricia Crampton, nella versione inglese, lo ha tradotto con

And then – oh it was so strange – then he flew away.

mantenendo sia il vocativo che la ripetizione della parola *därefter* (Lathey 2016: 96). Vorrei sottolineare che in italiano Glauco Arneri ha invece tradotto

E poi, inaspettatamente, volò via!

perdendo entrambi gli elementi (Lindgren 1994: 10).

Lathey fa poi riferimento a tutti quei casi particolari in cui si fanno traduzioni che hanno uno scopo ben preciso, tra le quali possiamo annoverare le riduzioni, le riscritture e le traduzioni per le antologie, in cui le strategie traduttive dipendono soprattutto dall'intento dell'editore nella pubblicazione.

Un discorso a parte invece va fatto per le ritraduzioni di opere la cui traduzione, per un motivo o per un altro, non è più attuale. Questo può essere dovuto al semplice invecchiamento della traduzione stessa oppure a traduzioni mal fatte che necessitano di essere revisionate se non rifatte ex novo. Il rapporto che il nuovo traduttore instaura con l'opera originale e la precedente traduzione varia molto a seconda delle situazioni, ma generalmente si preferisce completare la nuova traduzione prima di andare a rivedere quella vecchia, come si vedrà anche per i casi di *Ronja Rövardotter* e di *Mästerdetektiven Blomkvist* nel capitolo IV.

L'ultimo capitolo Lathey lo dedica a tutto ciò che ruota intorno al lavoro di un traduttore: mercato internazionale, i rapporti con gli editori, la globalizzazione letteraria e la relazione tra il bambino stesso e la traduzione. Il mercato internazionale della letteratura

³ Nella prima traduzione italiana di Mona Attmark Fantoni era reso appunto con «grido di gioia» (Lindgren 1992: 206).

per ragazzi, come molti altri, è in continuo cambiamento, ed è opportuno che un traduttore si tenga sempre aggiornato su cosa succede sia nel paese dalla cui lingua traduce che in quello della lingua d'arrivo, tenendo d'occhio i cataloghi delle case editrici, intrattenendo rapporti con le agenzie letterarie e frequentando le fiere internazionali, tra le quali la principale per quanto riguarda la letteratura infantile è la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna che si tiene ogni anno ad aprile. Anche i rapporti con gli editori possono variare molto a seconda della casa editrice, ma l'intervento del redattore c'è sempre in qualche misura, quindi conviene parlare chiaramente delle intenzioni della casa editrice fin da subito, in modo da evitare scontri inutili. Talvolta l'editore, o il traduttore, intrattiene rapporti anche con l'autore del testo originale, ma non è detto. Tuttavia, come sottolinea la traduttrice Ros Schwartz,

'l'empatia tra il traduttore e il redattore è importante quanto l'empatia tra il traduttore e l'autore.' [...] E sebbene [...] l'ultima parola spetti per contratto alla casa editrice, vale sempre la pena difendere una traduzione se pare che il redattore si stia sbagliando, [come dimostra anche il fatto che] Astrid Lindgren ha vinto la battaglia del letamaio (Lathey 2016: 133).

Talvolta, come nel caso per antonomasia di Harry Potter, un romanzo o una serie sono talmente sotto i riflettori che la pressione sul lavoro del traduttore (o dei traduttori) si fa incombente. In questi casi spesso si ricorre a una squadra di traduttori che lavorano in tutta segretezza per far uscire la traduzione nel più breve tempo possibile. Venendo infine alla relazione che lega il giovane lettore alla traduzione, è importante sottolineare che «i bambini non sempre sono coscienti del fatto che stiano leggendo una traduzione, ed è possibile che scoprano solo molti anni dopo che il libro preferito dell'infanzia era stato originariamente scritto in un'altra lingua» (Lathey 2016: 138). Riguardo a questo, la scrittrice per bambini olandese Isabel Hoving, nel suo articolo "In praise of imperfect translations" ("Elogio alle traduzioni imperfette", 2006), racconta come leggere libri in traduzione abbia acuito notevolmente la sua sensibilità stilistica rispetto alla sua lingua madre:

leggere questi libri tradotti era come guardare di sbieco e adottare una doppia vista. [...] Tutto era asimmetrico, contorto, bizzarro. [...] L'incompatibilità tra le parole e le cose a cui si riferivano era curiosamente eccitante. [...] In altre parole, avevo scoperto lo stile. [...] Mi dispiacerebbe se tutte le tracce dell'incommensurabilità delle lingue andassero perdute: l'artificialità, la goffaggine e l'inadeguatezza. Le traduzioni imperfette del passato mi erano

care, perché mi hanno insegnato tantissimo riguardo al divario tra le lingue e le culture, all'essenziale diversità, all'intraducibilità, all'opacità di altre culture (Lathey 2016: 139).

La figura del traduttore al giorno d'oggi sta comunque guadagnando visibilità, sulla scia della visibilità degli autori, partecipando a incontri nelle scuole, alle fiere, nelle librerie.

In conclusione, Lathey afferma che

tradurre per i giovani è parlare alla prossima generazione attraverso la voce dell'autore del testo di partenza che porta con sé sia piacere che responsabilità. [...] La letteratura infantile è un mezzo dinamico con un immenso significato culturale ed evolutivo e [...] la sua traduzione è allo stesso tempo ardua e stimolante (Lathey 2016: 141).

I.2 Literature review

In questo paragrafo si cercherà di delineare qual è lo stato dell'arte riguardante la traduzione della letteratura infantile, citando gli studi di Maria Nikolajeva (2004) e di Birgit Stolt (2006) e portando come esempi di analisi descrittive alcuni casi di traduzioni di libri di Astrid Lindgren, per ampliare la nostra conoscenza della sua opera e dei problemi traduttivi che vi si celano.

Nel campo dello studio della traduzione di letteratura infantile è dunque presente la stessa divisione che si trova negli studi sulla traduzione in generale: da una parte la scuola di Klingberg, improntata alla fedeltà al testo di partenza, cioè source-oriented, dall'altra la scuola di Oittinen, dove invece si cerca di tradurre in maniera dialogica rimanendo fedeli al lettore e prendendo dunque una posizione target-oriented. Le due correnti di pensiero rispondono rispettivamente alle domande "Che cosa?" e "Per chi?", come sottolinea Maria Nikolajeva, esperta svedese di letteratura infantile (2004: 23).

I.2.1 Nikolajeva e la difesa dell'infedeltà

La Nikolajeva, nel suo articolo "Till otrohetens försvar" ("In difesa dell'infedeltà", 2004), elenca poi le varie strategie di adattamento che si possono adottare traducendo: aggiunte, cioè spiegazioni o introduzione di un'impronta ideologica nel testo tradotto, come per

esempio le fiabe di H. C. Andersen, che in molte traduzioni americane sono a lieto fine; tagli, attuati per motivi politici, religiosi o culturali, come i genitori di Nils Holgersson che nella versione russa del libro di Selma Lagerlöf vanno al mercato e non in chiesa; semplificazioni, che comportano la sostituzione di un concetto sconosciuto con uno di carattere più generale; riscritture, in cui il linguaggio figurato che non ha equivalenti della lingua di arrivo viene spiegato, provocando così la perdita di molte sfumature; modernizzazioni, quando oggetti o concetti vengono modificati e avvicinati all'epoca attuale; armonizzazioni, cioè modifiche di ciò che non è considerato appropriato al pubblico infantile; abbellimenti in tutte le loro forme (Nikolajeva 2004: 25).

Portando diversi esempi, la Nikolajeva sottolinea come spesso cercare di mantenere elementi stranieri nel testo non porti il traduttore a essere fedele nei confronti dell'intenzione dell'autore. Per esempio, (a differenza della versione inglese) nella traduzione americana di *Pippi Calzelunghe* Pippi «is busy making *pepparkakor* – a kind of Swedish cookie» (Nikolajeva 2004: 26) e mentre il lettore svedese non trova alcun elemento strano nel testo, il lettore americano percepirà questa frase come esotica. Altre volte, come vedremo anche in seguito, l'infedeltà è completamente ingiustificata. Maria Nikolajeva porta l'esempio di *Winnie the Pooh*, dove Milne utilizza una prospettiva narrativa molto particolare attribuendo a uno dei personaggi la seconda persona singolare; nella traduzione svedese questa peculiarità narratologica è mantenuta, mentre in quella russa si opta per una normalissima terza persona, che elimina totalmente un importante tratto stilistico dell'autore.

I.2.2 Stolt e le spinte all'adattamento

Birgit Stolt, nel suo articolo “How Emil becomes Michel: On the Translation of Children's Books” (2006), prende invece in esame «tre fonti che possono avere effetto negativo sulla fedeltà del traduttore nei confronti del testo originale: gli intenti educativi, [...] i preconcetti degli adulti nei confronti [...] del bambino lettore [e la] sentimentalizzazione o addolcimento» (Lathey 2006: 71).

La studiosa svedese riporta svariati esempi riguardanti queste tre spinte all'adattamento. Gli intenti educativi emergono non solo dalla volontà del traduttore, ma anche dalle imposizioni delle case editrici. Del romanzo *Barnen på Bråkmakargatan* di Astrid Lindgren, per esempio, riporta il caso che abbiamo già citato del letamaio in cui si infila Lotta per crescere più velocemente (Surmatz 1996: 68). I preconcetti degli adulti nei

confronti dei bambini lettori portano traduttori ed editori ad attuare scelte che tendono ad appiattare il testo, rendendo la traduzione più insipida dell'originale. I nomi propri sono spesso oggetto di modifica, perché si pensa che i bambini abbiano difficoltà con i nomi stranieri. Nella traduzione francese di *Farmorsresan* di Edith Unnerstad il protagonista, Pelle Göran, è diventato Erik (comunque un nome svedese) per via della difficoltà di pronuncia; allo zio Folke è stato dato il nome norvegese di Olaf e l'amica Katarina, chiamata spesso Kaja nel libro, diminutivo inusuale anche in svedese, è stata trasformata in Cathie, che ha un suono decisamente più inglese che svedese. Helen W. Painter, citata dalla Stolt, constata che «in generale troppo viene alterato, e inutilmente, e adattato alle condizioni locali, dove lo strano e l'esotico in particolare avrebbero suscitato fascino, interesse e perfino avuto valore educativo» (Lathey 2006: 74). Per quanto riguarda la sentimentalizzazione e l'addolcimento il rischio che corre il traduttore è quello di connotare, soprattutto mediante la scelta degli aggettivi, certe situazioni in maniera diversa rispetto alle intenzioni dell'autore originale. La Stolt cita a proposito il brano tratto da *Madicken* di Astrid Lindgren, dove Lisabet butta le braccia al collo di Madicken (Lathey 2006: 75).

I.2.3 Alcuni esempi di analisi descrittiva della traduzione

I.2.3.1 Le avventure di Pippi in Francia

Come esempi di analisi descrittive di traduzioni prenderemo in considerazione vari testi di Astrid Lindgren. Un caso eclatante è stata la prima traduzione francese di *Pippi Calzelunghe* edita da Hachette nel 1962-63. La traduzione è stata ampiamente analizzata da Christina Heldner, docente di francese dell'Università di Göteborg, nei primi anni Novanta. Nel suo articolo "Pippi Långstrumps äventyr i Frankrike" ("L'avventura di Pippi Calzelunghe in Francia", 1993), la Heldner denuncia la versione menomata e alterata che emerge da quella che la casa editrice francese presenta come traduzione. I tre libri originali sono in francese diventati due, con 28 capitoli totali al posto di 32. I brani del testo in cui Pippi mette in discussione

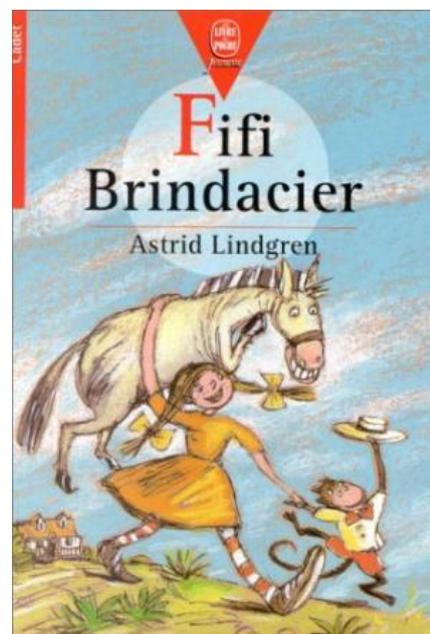


Figura 1. *Fifi Brindacier* edito da La Hachette

l'autorità degli adulti sono stati o eliminati o fortemente addolciti: i capitoli “Pippi leker kull med poliser” e “Pippi går på kafferep” sono stati eliminati per intero, mentre vengono lasciati nel corso della storia solo quegli episodi in cui all’atteggiamento maleducato e sfrontato di Pippi segue un pentimento e una richiesta di scuse. Con gli adulti ai margini della società, invece, Pippi può giocare quanto vuole. Portando come motivazione il fatto che i bambini francesi fossero più realisti di quelli svedesi perché avevano vissuto la guerra, Hachette aveva inoltre sostituito al cavallo di Pippi un pony, perché era troppo poco credibile che una bambina sollevasse un cavallo. Sono state eliminate nella versione francese anche tutte le scene in cui Pippi dà il cattivo esempio, quindi tutti gli episodi in cui ha a che fare con topi morti, quando inizia a demolire la propria casa, quando maneggia pistole, dice bugie oppure sputa. Un altro elemento importante, come sottolinea anche Astrid Surmatz analizzando la traduzione tedesca, sono le “baggianate” che Pippi spara spesso nei romanzi. Sia nella versione francese che in quella tedesca queste sono state quasi tutte modificate, tagliate, ridotte. (Surmatz 1996: 65; Heldner 1993: 60). Il risultato generale è che la prima cosiddetta traduzione francese sia una versione purificata, ridotta, appiattita, un adattamento moralizzante e riduttivo dello sfrontato romanzo della Lindgren. Dopo l’articolo di Christina Heldner e numerose lettere di Astrid Lindgren alla casa editrice Hachette, nel 1995 è finalmente uscita una nuova traduzione francese, curata da Alain Gnaedig, che rende giustizia alla piccola ribelle svedese dalle trecce rosse.

1.2.3.2 *Emil* in Germania

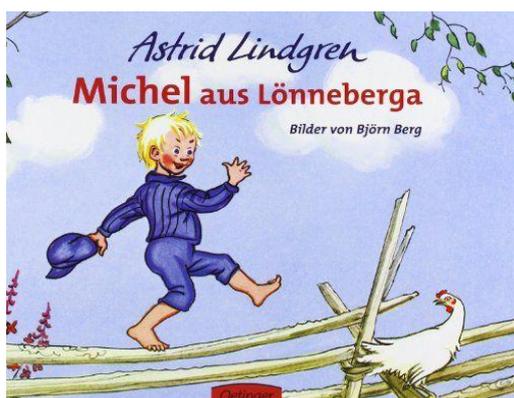


Figura 2. *Michel aus Lönneberga* edito da Oetinger

Parlando della traduzione tedesca di *Emil i Lönneberga*, la Stolt nota due aspetti fondamentali: il primo riguarda il nome proprio del protagonista, che è stato cambiato in Michel, probabilmente perché nell’immaginario infantile il nome Emil veniva associato al piccolo detective di Kästner; inoltre, le immagini tedesche, diverse dalle originali, riproducono un paesaggio e dei personaggi molto più sud-

europei che svedesi. Entrambe queste modifiche, esempi di domesticazione, rendono il testo meno esotico, più familiare, nella convinzione che i bambini abbiano difficoltà ad accettare le stranezze.

I.2.3.3 *Karlsson in Russia*

L'analisi di Staffan Skott della prima traduzione russa di *Karlsson på taket* mostrano una versione con molti errori probabilmente dovuti alla scarsa conoscenza della lingua svedese del traduttore. Nonostante questo, il libro è buon libro russo ed è diventato un classico della letteratura, infatti in Russia vende più la vecchia traduzione rispetto a quella degli anni Novanta, più fedele all'originale ma più macchinosa e zoppicante per quanto riguarda la resa linguistica in russo (Nikolajeva 2004: 32).

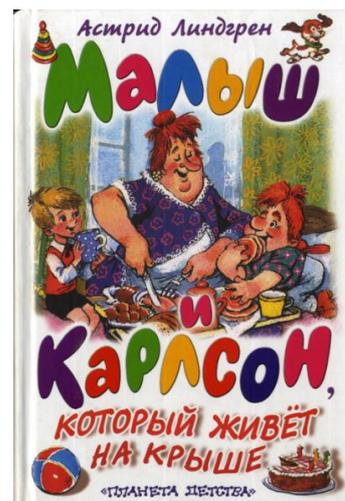


Figura 3. La versione russa di *Karlsson på taket*

I.2.3.4 *Mio in Danimarca*

Anette Øster Steffensen invece analizza, nel suo articolo “Two versions of the same narrative” (2003), la traduzione danese di *Mio, min Mio* della Lindgren. La prima

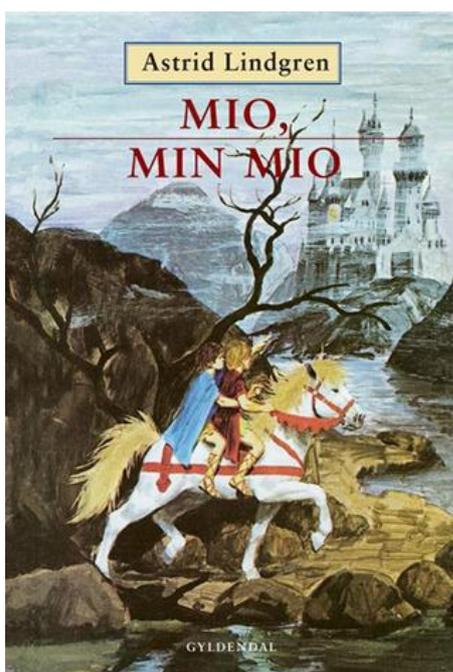


Figura 4. *Mio, min Mio* edito da Gyldendal

differenza che salta all'occhio è la scelta delle immagini. Le nuove illustrazioni danesi, disegnate da Iben Clante, rappresentano scene diverse del libro rispetto a quelle originali di Ilon Wikland, pongono l'accento su sentimenti di paura e in generale hanno un'atmosfera molto più neutra.

La differenza più eclatante al livello dei contenuti è lo spostamento del luogo di ambientazione iniziale dalla Svezia alla Danimarca, da Stoccolma a Copenhagen, da Tegnérslunden a Frederiksberg Have. Anche i nomi sono stati danesizzati. Al momento dell'ingresso del mondo fantastico, però, i nomi di personaggi e luoghi rimangono invariati.

Anche la lingua è stata modificata: la ridondanza e la ripetizione, caratteristiche della narrativa del romanzo, sono state ridotte; Else Kappel, la traduttrice danese, ha usato in generale una sintassi più semplice, con frasi più brevi e un maggior numero di paragrafi rispetto all'originale; il linguaggio poetico della Lindgren, ricco di similitudini, è stato appiattito.

In conclusione, vista l'estrema semplificazione della forma nella traduzione, la studiosa danese deduce che Else Kappel sembra non avere tanta fiducia nella capacità di lettura dei bambini quanta ne ha Astrid Lindgren.

I.2.3.5 Ronja in Italia

Un caso di aperta ammissione, da parte di un editor, della pubblicazione di una traduzione di scarso valore è quella di Margherita Forestan, che nell'articolo del 2008 "Negoziale un talento letterario" diceva chiaro e tondo che la traduzione italiana di *Ronja Rövardotter* edita da Mondadori non era un granché e che fosse necessaria una nuova traduzione. Come vedremo nel dettaglio nel capitolo IV, questo è finalmente avvenuto e una nuova versione di *Ronja* è in uscita per Mondadori nel corso del 2017.

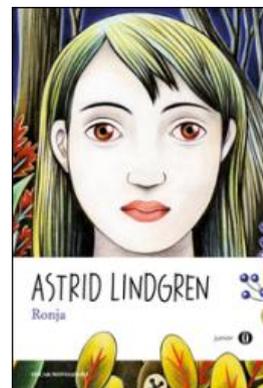


Figura 5. *Ronja* edita da Mondadori



Figura 6. *Else-Marie och småpapporna*. Illustrazione di Pija Lindenbaum

I.2.3.6 Gli USA e la censura: il caso Lindenbaum

Un esempio di censura dovuta a tabù nella società d'arrivo è quello citato da Astrid Surmatz: prima della pubblicazione della traduzione americana di *Else-Marie och småpapporna*, all'autrice Pija Lindenbaum fu chiesto di sostituire l'immagine in cui Else-Marie e i suoi sette papà immaginari fanno il bagno in vasca insieme alla mamma con una che li ritrae seduti in poltrona davanti al fuoco.

I.3 Conclusioni

Dal quadro d'insieme si evince che sono stati fatti passi avanti per quanto riguarda la consapevolezza del valore della letteratura infantile, ma i pregiudizi di editori, traduttori, educatori e genitori sulle capacità di immaginazione e di lettura dei bambini sono tuttora radicati in molti paesi. Di conseguenza tutte le forme di adattamento, domesticazione, addolcimento, riduzione, modernizzazione e semplificazione sono largamente diffuse. Occorre continuare a fare ricerca nel campo perché alla letteratura per ragazzi venga riconosciuto lo status di letteratura a tutti gli effetti.

II. Astrid Lindgren e la letteratura infantile svedese

Per comprendere appieno l'importanza e la forza trasgressiva di *Pippi Calzelunghe* al momento della sua pubblicazione, è doveroso delineare il quadro generale della storia della letteratura infantile svedese prima del 1945⁴, oltre a dare un'idea di chi fosse Astrid Lindgren e di quanta importanza abbia avuto per tutta la successiva letteratura per ragazzi in Svezia e nel resto del mondo.

II.1 Storia della letteratura infantile svedese fino agli anni Quaranta del XX secolo

Storicamente la letteratura infantile ha giocato un ruolo fondamentale nell'educazione ed è stata a lungo legata alla pedagogia. Questo scopo pedagogico, che prima era dominante, rendeva i libri poco divertenti per i bambini, che quindi ricercavano il piacere della lettura in libri d'avventura per adulti, come per esempio *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. Göte Klingberg, nel suo *Svensk barn- och ungdomslitteratur 1591-1839 (Letteratura svedese per l'infanzia e l'adolescenza 1591-1839, 1964)*, considera come primo vero e proprio libro per bambini *Een sköön och härligh jungfrw speghel (Un magnifico e delizioso*

⁴ Per approfondimenti sulla storia della letteratura infantile svedese si vedano Eva von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750-1950, 1591-1839*, 1965 e Lena Kåreland, *Barnlitteraturens utveckling i Sverige*, www.litteraturbanken.se, 2008.

*specchio*⁵ *per la vergine*), uscito nel 1591 e scritto dal prete Conrad Porta. Era una traduzione dal tedesco e, come si evince dal titolo, era un libro per ragazze, indirizzato principalmente alle fanciulle dell'alta nobiltà, alle quali doveva servire da insegnamento sul modo corretto di comportarsi, tramite esempi tratti dalla Bibbia. L'anno successivo, nel 1592, fu il turno dei fanciulli di ricevere un manuale di buona condotta, *En gylden book, om unga personers sedhers höffweligheet* (*Un libro d'oro sui gentili costumi dei giovani*). Anche questa era una traduzione, stavolta di un'opera di Erasmo da Rotterdam.

Durante il Seicento furono pubblicati una quarantina di libri per ragazzi in Svezia, tutte traduzioni, e solo nei primi decenni del Settecento la produzione aumentò. In questo secolo uscirono un'ottantina di titoli, in cui si cercava di unire l'utile al dilettevole, secondo il pensiero dell'epoca, l'illuminismo. Gli scrittori settecenteschi volevano, con intento pedagogico, insegnare ai bambini a usare la ragione, in modo che in futuro fossero in grado di adempiere ai loro compiti di buoni cittadini.

Un genere molto in voga nel Settecento era la favola, che con la sua morale diventava un'ottima lettura educativa. Per esempio, nel 1752 Olof von Dalin pubblicò le *Sedolärande fabler* (*Favole istruttive*), scritte per il futuro monarca Gustaf III. Altri generi che si possono far risalire al Settecento sono racconti avventurosi ed esotici, il genere didascalico e racconti realistici moraleggianti. Inoltre, durante il Settecento, fu creato un nuovo medium letterario, la rivista per l'infanzia. La Svezia fu una delle prime nazioni a pubblicarne una, nel 1766, intitolata *Wecko-blad till barns nytta och nöje* (*Settimanale per il beneficio e il diletto dei bambini*). Il periodo di massima diffusione delle riviste per l'infanzia, però, fu nella seconda metà dell'Ottocento.

La percezione del bambino e di conseguenza della letteratura infantile cambiò radicalmente quando l'ideale illuministico fu sostituito da quello romantico. Secondo i romantici, i cui valori principali erano sentimento e fantasia, i generi più adatti ai bambini erano la fiaba, la poesia e la filastrocca. Durante l'Ottocento in tutta Europa furono stilate raccolte di fiabe e filastrocche popolari, prima fra tutte quella dei fratelli Grimm, uscita nel 1812. Alcune delle fiabe dei fratelli Grimm furono introdotte in Svezia mediante la traduzione di Henrik Reutherdahl, futuro arcivescovo, in due volumi usciti nel 1837 e nel 1839 sotto il titolo *Julläsning för barn* (*Lecture natalizie per bambini*). Anche in Svezia uscirono raccolte di fiabe popolari: Adolf Ivar Arwidsson pubblicò tra il 1834 e il 1842

⁵ *Specchio*, quale adattamento del latino *speculum*, è inteso in svedese anche come opera contenente precetti e regole di comportamento.

Svenska fornsånger (Antiche canzoni svedesi) e negli anni 1844-49 uscirono le *Svenska folksågor och äfventyr (Fiabe e avventure popolari svedesi)*, curate da Gunnar Olof Hyltén-Cavallius e George Stephens. Per quanto riguarda le filastrocche devono essere citate le *Svenska barnrim och visor (Canzoni e rime svedesi per bambini)* raccolte da Johan Nordlanders e *Svenska barnboken I-II (Il libro per bambini svedese I-II)*, illustrato da Jenny Nyström, entrambi pubblicati nel 1886.

Nel corso dell'Ottocento furono pubblicate anche le cosiddette fiabe d'autore, prime fra tutte quelle del danese Hans Christian Andersen e quelle del finlandese, ma di lingua svedese, Zacharias Topelius. Ne furono scritte, agli inizi del Novecento, anche in Svezia, principalmente da donne, come Helena Nyblom, Anna Wahlenberg e altre. Anche alcuni scrittori per adulti pubblicarono in questo periodo fiabe per bambini. Va sicuramente citato il caso di *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige (Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia)* di Selma Lagerlöf, nato come un manuale di geografia per le elementari e uscito poi nel 1906-07. In seguito fu considerato troppo poco scolastico e non fu più adottato come libro di testo, ma divenne un classico della letteratura infantile europea.

Come abbiamo visto, il modo di guardare al bambino è cambiato molto nel corso degli anni e dei secoli e un primo dibattito sulla letteratura infantile si ebbe in Svezia già verso la metà dell'Ottocento. In quel periodo si cominciò a dare importanza all'effettivo ruolo dei libri per bambini. Agli inizi del Novecento si cominciò anche a sottolineare la necessità di una lettura libera, non a scopo puramente educativo e pedagogico. Ellen Key, famosa scrittrice e pedagoga, pubblicò nel 1900 *Barnets århundrade (Il secolo dei bambini)*, in cui promuoveva l'idea secondo la quale i bambini dovevano iniziare a conoscere l'arte e la buona letteratura sin dai primi anni di età.

Per quanto riguarda la diffusione generale della lettura, dopo il 1842, anno in cui fu istituito il primo obbligo scolastico, l'alfabetizzazione crebbe moltissimo, ma possedere libri propri era ancora un lusso. Le prime biblioteche scolastiche nacquero già alla fine dell'Ottocento e la prima biblioteca specifica per i bambini fu inaugurata a Stoccolma nel 1911. Solo dopo i primi decenni del Novecento la letteratura divenne però accessibile a tutti.

Durante l'Ottocento, quando la produzione di letteratura infantile aumentò enormemente, si svilupparono anche nuovi generi, la cui categorizzazione era basata soprattutto sul sesso, sull'età e sulla classe sociale dei bambini. Fu in questo periodo che nacquero i libri per ragazzi e quelli per ragazze, generi che scompariranno solo con la

crescita del movimento femminista degli anni Sessanta. Il libro per ragazzi era spesso un racconto avventuroso, che narrava prove di forza e di coraggio che avevano come ambientazione il mondo intero. Il libro per ragazze, invece, era spesso ambientato fra le mura domestiche e al centro della narrazione c'erano la vita quotidiana, i sentimenti e le relazioni personali.

Nell'Ottocento la pubblicazione di letteratura infantile in Svezia riguardò soprattutto le traduzioni da altre lingue, principalmente dal tedesco. Una pietra miliare della produzione letteraria in lingua svedese è sicuramente *Barnkammarens bok* (*Il libro della stanza dei bambini*), un libro di versi e filastrocche popolari uscito nel 1882, riccamente illustrato da Jenny Nyström. Fu il primo libro illustrato svedese e dette il via a una tradizione che è in vita ancora adesso.

Elsa Beskow, una delle più grandi autrici svedesi, debuttò nel 1897 con *Sagan om den lilla, lilla gumman* (*La storia della piccola, piccola signora*). Seguirono una lunga serie di libri illustrati, tra cui *Putte i blåbärsskogen* (*Putte nel bosco dei mirtilli*, 1901), *Tomtebobarnen* (*I piccoli gnomi*, 1910) e i libri di *Tant Brun, Tant Grön och Tant Gredelin* (*La signora Marrone, la signora Verde e la signora Violetto*), il primo dei quali uscì nel 1918. Nelle opere di Elsa Beskow l'ambiente e la società vengono descritti in toni idilliaci, mediante avventure felici e pericoli a giuste dosi.

I libri illustrati dell'epoca avevano però una tiratura piuttosto limitata, intorno alle 2000 copie. Al contrario, con le riviste natalizie che cominciarono a essere pubblicate negli anni Novanta dell'Ottocento, si riusciva a raggiungere un pubblico molto più vasto. Riviste come *Julklappen* (*Il regalo di Natale*) e *Jultomten* (*Babbo Natale*) avevano una tiratura che si aggirava intorno ai 200.000 esemplari e il prezzo era basso e dunque molto più accessibile.

Gli ideali democratici a cavallo tra i secoli volevano far avvicinare alla letteratura i bambini di tutte le classi sociali, non solo quelli benestanti. Da questo spirito nacque nel 1899 la casa editrice Barnbiblioteket Saga, che pubblicava libri di qualità a basso costo.

Il 1945 è generalmente considerato l'anno di nascita del moderno libro per l'infanzia. Dopo il rinnovato dibattito intorno ai diritti dei bambini scaturito negli anni Trenta e la nascita di una pedagogia indirizzata verso un'educazione più libera e meno normativa si nota un enorme cambiamento nell'offerta letteraria infantile.

Proprio nel 1945, alla fine della Seconda Guerra mondiale, debuttarono tre degli scrittori più importanti nella storia della letteratura infantile svedese: Astrid Lindgren con *Pippi Långstrump*, Lennart Hellsing con *Katten blåser i silverhorn* (*Il gatto suona corni*

d'argento) e Tove Jansson – un'altra svedese di Finlandia – con il primo libro della serie dedicata ai Mumin, *Småtrollen och den stora översvämningen* (*I piccoli troll e la grande inondazione*). Tutti e tre questi libri portarono un nuovo orientamento sia di linguaggio, sia di contenuto, sia di attitudine nei confronti del bambino. Per dirlo con le parole di Lena Kåreland:

Un personaggio come Pippi Calzelunghe divenne un simbolo del nuovo bambino, libero, che scavalca le proibizioni e le pretese degli adulti. Pippi incarna il sogno di libertà e di forza del bambino. Con l'ingresso di Pippi Calzelunghe sulla scena letteraria infantile venne promosso un nuovo concetto di libro per bambini, costruito sull'interesse per l'individuo proprio del modernismo. (Kåreland 2001: 35)

II.2 La vita di Astrid Lindgren

Astrid Lindgren è senza dubbio la scrittrice svedese più tradotta all'estero. Le sue opere sono più tradotte di quelle di Selma Lagerlöf o di August Strindberg. Ma qual è il segreto del successo dei suoi libri? Vivi Edström, nel suo libro *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld* (*Astrid Lindgren – Selvaggia e fuoco da campo*, 1992), sostiene di aver creduto a lungo che il segreto fosse nel linguaggio: «Questo gioco linguistico, dove anche le qualità fonetiche sono importanti per il movimento del ritmo e la bellezza dello stile» (Edström 1992: 7), tuttavia le opere della Lindgren riscuotono enorme successo anche dove le traduzioni non sono delle migliori. Dunque non è solo il linguaggio. Astrid Lindgren scrive i suoi libri per i bambini, questo è il suo segreto. Scrive pensando poco agli adulti (editori, critici, genitori) che leggeranno. Lei scrive per la bambina che è in lei e per tutti gli altri bambini che hanno voglia di sentire i suoi racconti. Lei stessa ha dichiarato: «Voglio scrivere per una cerchia di lettori che sono capaci di fare miracoli. Solo i bambini fanno miracoli quando leggono» (Edström 1992: 21).

Quindi per comprendere appieno il suo modo di scrivere bisogna partire dalla sua vita e in particolare dall'infanzia, che gioca un ruolo estremamente importante in tutta la sua produzione. Dalla sua infanzia prende le ambientazioni, i personaggi, i sentimenti. I temi, invece, sono frutto della maturità dell'età adulta, della sua riflessione sul rapporto tra il bambino e il mondo, i suoi pari, gli adulti, della sua sensibilità per le cause ambientali,

animaliste e umanitarie.

Astrid Anna Emilia Ericsson nacque il 14 novembre 1907 a Vimmerby, nello Småland, una regione del sud della Svezia. Era la seconda dei quattro figli di Samuel August Ericsson e di sua moglie Hanna. Suo padre era fittavolo a Näs, la canonica del paese. La sua infanzia trascorse felice, grazie al connubio, come lei stessa ricorda, di sicurezza e libertà. I bambini di Näs sapevano di poter contare sui genitori, sempre presenti nel momento del bisogno, ma nel gioco avevano totale libertà di azione e non erano mai sorvegliati. E Astrid e i suoi fratelli giocavano e giocavano. Si arrampicavano sugli alberi e sui tetti, saltavano dai covoni e dalle cataste di legna; nuotavano nel piccolo fiume vicino casa molto prima di aver imparato a nuotare, nonostante Hanna avesse detto loro di non andare oltre a dove l'acqua arrivava all'ombelico.

Alla madre, colei che si occupava dell'educazione dei figli, obbedivano sempre. Questo probabilmente era dovuto al fatto che non aveva mai pretese assurde e non li rimproverava se tornavano con i vestiti sporchi o strappati. Probabilmente Hanna pensava che rientrasse nel diritto di ogni bambino. E se non tornavano in orario per i pasti nessuno si arrabbiava, c'era solo da prendersi qualcosa nella dispensa.

In questo clima sereno Gunnar, Astrid, Stina e Ingergerd passavano le loro giornate giocando, ma solo quando non c'era lavoro da sbrigare. Il lavoro faceva parte della vita di tutti e i bambini di Näs lo imparavano presto. Già dai sei anni di età si cominciava a raccogliere ortiche per le galline, poi a raccogliere il fieno dopo la falciatura, a diradare le rape. Ovviamente si dava una mano anche in cucina e in casa. Hanna aveva un motto: ogni volta che qualcuno non ce la faceva più e voleva mollare gli diceva «*Bare dra på, bare stann' inte*», che in dialetto dello Småland significa «Continua, non ti fermare». Questo modo di dire Astrid se lo è sempre portato dietro. Nel suo libro di memorie dedicato ai genitori, *Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult (Samuel August da Sevedstorp e Hanna di Hult, 2007)*, dice:

Quello uno se lo ricorda per tutta la vita. “Continua, non ti fermare”, quante volte me lo sono detto da sola, quando ho voluto abbandonare un lavoro sgradevole prima di averlo finito. E quando sono stata tentata di lanciarmi in qualcosa di troppo avventato, sono sempre stata in grado di avvertirmi da sola: “Non andare oltre a dove ti arriva all'ombelico!” (Lindgren 2007b: 38-39)

Nella fattoria di Näs c'erano molte persone. Serve e garzoni, contadini e stallieri

popolavano la vita della piccola Astrid. Le serve erano molto affezionate ai bambini e da loro i piccoli Ericsson sentivano storie magiche, ma imparavano anche molte cose che non erano scritte nei libri. Anche i garzoni amavano i bambini. Quasi tutti i membri della servitù erano nell'età in cui avrebbero dovuto avere figli propri, quindi riversavano tutto l'amore sui bambini della fattoria. E questi li ricambiavano, nell'incoscienza infantile, combinandone di tutti i colori a loro discapito. C'erano anche gli uomini e le donne dell'ospizio per i poveri, che venivano a chiedere l'elemosina. Hanna, come sua madre, aveva buon cuore e aiutava spesso chi stava peggio di lei. Poi c'erano i vagabondi, che dormivano nel fienile e che la mattina venivano a comprarsi un po' di latte fresco.

C'erano dunque molte persone intorno ad Astrid durante la sua infanzia, persone di tutti i tipi, personaggi che ritroviamo spesso nei suoi libri. Ma se si chiedesse a lei cosa si ricorda di quegli anni non sarebbero le persone, ma la natura:

La natura che avvolgeva le mie giornate allora e le riempiva così intensamente che da adulto è quasi impossibile da capire. I cumuli dove crescevano le fragoline selvatiche, i prati di anemoni, i campi di primule, i posti dei mirtili, il bosco con le campanelle rosa della linnea in mezzo al muschio, i pascoli intorno a Näs, dove conoscevamo ogni sentiero e ogni pietra, il piccolo fiume con le ninfee, i fossi, i ruscelli e gli alberi, ricordo tutto questo meglio delle persone. Pietre e alberi ci stavano vicino quasi fossero creature viventi, ed era la natura che circondava e nutriva i nostri giochi e i nostri sogni. Nelle terre intorno a noi si svolgeva tutto ciò che la nostra fantasia potesse immaginare, tutte le fiabe, tutte le avventure che inventavamo o di cui leggevamo o sentivamo parlare non accadevano in nessun posto fuorché lì, sì, persino le nostre canzoni e preghiere avevano il loro posto in quella natura che ci circondava. (Lindgren 2007b: 65-66)

Questa natura è onnipresente nelle opere di Astrid Lindgren, insieme a Näs e a Vimmerby. E non solo nei racconti realistici di vita quotidiana, come *Alla vi barn i Bullerbyn* (*Noi, i bambini di Bullerby*, 1952) o *Emil i Lönnerberga* (*Emil*, 1963), dove l'ambientazione a Näs e nello Småland appare evidente, ma anche nei libri con una più spiccata componente fantastica, come *Pippi Långstrump* (1945). La veranda su cui vive il cavallo di Pippi è quella della grande casa bianca costruita da Samuel August nel 1920, il cavo «albero della gazzosa» su cui si arrampicano Pippi, Tommy e Annika è l'olmo del suo giardino, «l'albero dei gufi»:

Era chiamato 'l'albero dei gufi', perché i gufi avevano il nido lì, e il loro malinconico canto nelle notti primaverili riusciva a far venire i brividi ai bambini. Ma era un albero dei gufi

solo di notte. Di giorno era il nostro albero per arrampicarsi, il migliore che c'era. Era cavo, proprio come 'l'albero della gazzosa' di Pippi Calzelunghe, anzi, era tanto simile all'albero di Pippi quanto lo può essere un albero. A parte che era capitato che fosse un olmo e non una quercia e a parte la spiacevole mancanza di gazzosa nell'albero dei guffi. (Lindgren, 2007b: 104-105)

Da bambina Astrid si arrampicava e si appendeva ovunque ci si potesse arrampicare e appendere e questa sua vivacità e vitalità non l'ha mai persa. Una volta, già un po' in là con gli anni, ha detto: «Non c'è mica scritto nelle leggi di Mosè che alle vecchiette è proibito arrampicarsi sugli alberi?» (Strömstedt 2003: 170) Tutti i personaggi dei suoi libri, sia maschi che femmine, si arrampicano, si appendono, saltano. Un paio di esempi per tutti sono il salto di Madicken (Martina) dal tetto della casa con conseguente trauma cranico, in *Madicken (Martina di Poggio di Giugno, 1960)*, e la sfida di salto tra Ronja e Birk da una parte all'altra della Gola dell'Inferno in *Ronja Rövardotter (Ronja, 1981)*.

Non si pensi però che in Astrid Lindgren ci sia solo serenità e felicità. La sua persona è intrisa di tristezza e malinconia adulta quanto di entusiasmo infantile. E questi sentimenti si mescolano nei suoi libri. La luce dell'intensa esperienza infantile è sempre controbilanciata dal buio. Astrid vive con la stessa intensità sia la bellezza che la malinconia e, come osserva Margareta Strömstedt, «molti dei bambini di cui scrive hanno la sua stessa intensa sensibilità per la bellezza e la misteriosità della natura. Più duramente sono esposti, più forte sarà la loro esperienza; diventa una specie di compensazione per la povertà e l'aridità sentimentale del loro ambiente» (Strömstedt 2003: 147).

Abbiamo finora visto come Astrid Ericsson sia stata totalmente immersa nella natura, nei giochi e nel lavoro durante i primi anni della sua vita; ma quando inizia la passione per il racconto, per la narrazione?

Tutto è iniziato nella cucina di Kristin, quando avevo circa cinque anni. Fino ad allora ero stata un animaletto che assorbiva con gli occhi, le orecchie e tutti i sensi solo ciò che era *natura*. Dell'esistenza di qualcosa chiamato *cultura* non sapevo niente fino a quando entrai sulle mie gambette esili nella cucina di Kristin e una frustata di questa cultura non si abbatté su di me senza alcun preavviso. Kristin era sposata con il nostro vaccaro e, inoltre, era la mamma di Edit. Questa Edit – che sia benedetta oggi e per sempre – mi lesse la favola del gigante Bam-Bam e della fata Viribunda e scatenò nel mio animo bambino un'oscillazione che non si è ancora del tutto fermata. Fu in una piccola e misera cucina di braccianti scomparsa da molto tempo che accadde il prodigio e da quel giorno non esiste al mondo altra cucina. Se leggo qualcosa o scrivo qualcosa che si svolge in una cucina, è sempre e irrevocabilmente da Kristin che accade... (Lindgren 2007b: 71)

Dopo un po' la piccola Astrid imparò a leggere da sola e ad andare a caccia di libri per saziare la sua fame di racconti. Nel 1914 cominciò la scuola elementare e la sua maestra ogni dicembre portava agli alunni i giornali di Natale, da cui potevano ordinare un libro che volevano come regalo. Il primo libro che Astrid Ericsson comprò fu *Biancaneve* con le illustrazioni di Jenny Nyström. In *Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult* ne ricorda il profumo, «di tutti i profumi del mondo non ce n'era uno più buono» (Lindgren 2007b: 72). A dieci anni cominciò il ginnasio, dove c'era una biblioteca scolastica che le offrì libri di tutti i tipi. Divorava di tutto, dai classici di avventura tipo *Huckleberry Finn* di Mark Twain ai libri per ragazze, dai violenti libri che leggeva suo fratello Gunnar alle smielate e strappalacrime storie d'amore. E li adorava tutti.

Quando la Lindgren parla della sua infanzia sembra che il tempo non sia passato, mentre per quanto riguarda l'adolescenza i suoi ricordi sono pochi e sbiaditi: «Gli anni dell'adolescenza erano solo una condizione, senza sfumature e senza vita, ero spesso malinconica» (Strömstedt 2003: 187). Nonostante questo, in quegli anni sviluppò una certa indipendenza che andava contro l'autorità di Hanna, così radicata nel concetto luterano che i bambini dovessero assoluta obbedienza ai genitori. Astrid non fece mai lotta aperta contro la madre, ma, per esempio, tornava di nascosto oltre l'orario stabilito e cose del genere. Non era certo il tipo da stare in casa tutte le sere, aveva molti amici in città, le piaceva ballare, soprattutto il jazz. Fu una delle prime a Vimmerby a farsi i capelli a caschetto e questo la rese popolare. Aveva diciassette anni.

Astrid Lindgren ha scritto cinque libri per adolescenti – *Britt-Mari lättar sitt hjärta* (*Britt-Mari si toglie un peso dal cuore*, 1944), *Kerstin och jag* (*Kerstin e io*, 1945) e i tre libri dedicati a Kati (1950, 1952, 1954) – ma nessuna delle sue eroine rispecchia la scrittrice da adolescente. Piuttosto, come lei stessa ha dichiarato, ha dato a Britt-Mari, Barbro e Kati quelle caratteristiche che lei avrebbe voluto avere a quell'età.

Nel 1923, a sedici anni, Astrid si diplomò con buoni voti. La sua materia migliore era svedese. Presto si sparse la voce che sapeva scrivere e l'anno successivo il *Wimmerby Tidning* (il Giornale di Vimmerby) le offrì un lavoro. Correggeva le bozze, scriveva trafiletti e faceva piccoli reportage.

Astrid Lindgren non ha mai descritto se stessa da adulta nei suoi libri e non si è mai interessata troppo della sua vita adulta. Per questo non ne ha mai parlato molto. Solo in

tarda età si è aperta su questo fronte e ha affrontato apertamente quei difficili anni la cui tristezza e preoccupazione sono sempre presenti nel sottofondo dei suoi racconti e le hanno dato la maturità e l'intensità emotiva che trasudano dalle sue storie.

Nel 1926, a diciotto anni, Astrid rimase incinta. Nella piccola città di Vimmerby fu uno scandalo, ancor più perché la ragazza non voleva aver niente a che fare col padre. Questo scandalo non colpiva soltanto lei, ma anche la sua famiglia, quindi decise di lasciare la cittadina dello Småland e di andare a Stoccolma. Qui si procurò una stanza in affitto e cominciò a studiare stenografia e dattilografia all'istituto *Bar-Lock*. Dopo aver letto di lei su un giornale, incontrò Eva Andén,⁶ il primo avvocato donna svedese, che la aiutò ad andare a Copenaghen, poiché il *Rigshospitalet* era l'unico ospedale della Scandinavia che permetteva alle madri di partorire figli senza registrare i figli all'anagrafe. Eva Andén, inoltre, trovò ad Astrid una buona famiglia dove stare finché non sarebbe stato il momento, la stessa che poi si prese cura del suo bambino. Il 4 dicembre 1926 nacque Lars, che fu subito dato ai suoi genitori affidatari, gli Stevens. Non appena poté, Astrid tornò a Stoccolma, dove riprese gli studi alla *Bar-Lock* come se niente fosse accaduto. Nel 1927 ottenne un lavoro come segretaria personale di Torsten Lindfors, direttore della sezione radio della centrale delle Librerie Svedesi (*Svenska Bokhandelscentralen*), ma dopo aver preso dei giorni di ferie senza permesso per andare a Copenaghen a trovare Lars, perse il lavoro. Lindfors, però, essendosi accorto delle capacità di Astrid Ericsson, le dette un lavoro temporaneo come sostituto redattore per lo stradario del *KAK* (*Kungliga Automobilklubben*, il Reale Automobile Club svedese). Finito lo stradario, nella primavera del 1928 le suggerì di cercare un nuovo posto al *KAK*. Il direttore d'ufficio era Sture Lindgren, quello che poi sarebbe diventato suo marito.

La vita delle "ragazze d'ufficio" era difficile. Raramente riuscivano a saziarsi e le lotte con le signore che affittavano le stanze erano frequenti. Dopo un po' Astrid e la sua compagna di stanza, Gun, riuscirono però ad affittare una camera non ammobiliata con cucina. Più la vita cittadina diventava difficile, più il ricordo del periodo infantile acquisiva valore nella mente di Astrid Ericsson. Si rendeva conto di essere fortunata ad avere alle spalle dei genitori che le avevano donato tanta forza e tanta gioia come Samuel August e Hanna.

Nel 1929 la madre affidataria di Lars si ammalò gravemente e non poté più occuparsi di lui. Il piccolo fu temporaneamente lasciato a dei cari amici della famiglia

⁶ Eva Andén (1886-1970) fu la prima donna in Svezia a entrare a far parte dell'ordine professionale degli avvocati. Si veda S. Arndt, *Svår väg för Sveriges första kvinnliga advokat*, www.advokatsamfundet.se, 2004.

Stevens a Copenaghen. Astrid partì immediatamente per assicurarsi che suo figlio stesse bene e per vedere se poteva prendersene cura lei stessa. Nel 1930 lo portò con sé a Stoccolma. Durante il primo periodo lo tenne con sé nella stanza che affittava. Di giorno, mentre lei era in ufficio, se ne occupava la padrona di casa. La situazione, però, non era sostenibile, in primo luogo per il piccolo Lars. Nella primavera del 1930 madre e figlio trascorsero un mese a Näs, durante il quale Astrid insegnò a Lars, che non aveva mai vissuto in campagna, il piacere di arrampicarsi sugli alberi. Quando il mese di maggio finì, Astrid tornò a Stoccolma e Lars rimase con i nonni per circa un anno. Nel 1931 Astrid Ericsson sposò Sture Lindgren, diventando così Astrid Lindgren. La famiglia Lindgren si trasferì in un bilocale in Vulcanusgatan e Astrid divenne casalinga e contemporaneamente redattrice a distanza dello stradario e poi anche dell'atlante automobilistico del KAK. Ma soprattutto poté finalmente dedicarsi al compito di madre. Lars Lindgren ha raccontato di come si arrampicavano insieme sugli alberi e sulle rocce nella zona di Koa, dietro Karlberg: «Non era una di quelle mamme che se ne sta seduta nel parco su una panchina e guarda i suoi bambini che giocano. Voleva giocare anche lei e sospetto che si divertisse almeno quanto me!» (Strömstedt 2003: 221)

La giovane signora Lindgren aveva finalmente trovato un po' di stabilità nella vita familiare, che comprendeva marito, figli, lavoro e amici. Il 21 maggio 1934 nacque Karin, la sua seconda figlia. Le uniche testimonianze di questo periodo si trovano nei diari che Astrid Lindgren cominciò a scrivere alla fine degli anni Trenta. Era un paradiso minacciato dall'ombra della guerra.

Karin era una bambina con una disposizione per le storie assurde e «un giorno dell'inverno 1941, malata di polmonite, si inventò il nome Pippi Calzelunghe. 'Racconta di Pippi Calzelunghe!' disse alla madre. E Astrid, seduta sul bordo del letto, le raccontò [tante storie su di lei], una più assurda dell'altra. 'Il nome era talmente pazzo che la favola nacque di conseguenza'» (Strömstedt 2003: 226).

Fu in questo periodo, mentre i suoi figli erano piccoli, che Astrid Lindgren cominciò a rendersi conto di quanto i bambini fossero maltrattati. I genitori che vedeva nei parchi non ascoltavano quasi mai i loro figli, cercavano solo di educarli sgridandoli e a volte addirittura picchiandoli. Qui iniziò la sua battaglia per i diritti dei bambini che proseguì durante tutto il corso della sua vita. Aveva già scelto da che parte stare nel dibattito di pedagogia e psicologia infantile che cominciò a diffondersi alla fine degli anni Trenta.

Nonostante questa sua posizione, quando all'inizio del 1944 Astrid scrisse le storie di Pippi Calzelunghe, non fu per dimostrare qualcosa nel campo della psicologia infantile, ma semplicemente perché Pippi appassionava moltissimo sia i suoi figli che i loro amici, quindi pensò che forse sarebbe piaciuta anche ad altri bambini. In realtà il fatto che Astrid Lindgren cominciò a scrivere fu un caso. Da quando andava a scuola la gente aveva iniziato a dire che da grande avrebbe fatto la scrittrice, e nonostante ciò, o forse grazie a ciò, Astrid aveva giurato che non avrebbe mai scritto un libro in vita sua. Mantenne il suo proposito fino al marzo del 1944, quando si slogò una caviglia scivolando sul ghiaccio e dovette rimanere a letto per un periodo. Per passare il tempo stenografò le storie di Pippi. Poi le scrisse a macchina e le rilegò, per regalarle a Karin il giorno del suo decimo compleanno⁷. Contemporaneamente ne inviò una copia alla Bonniers, la più importante casa editrice svedese, ma delle peripezie iniziali di *Pippi Calzelunghe* se ne parlerà meglio nella parte dedicata a lei. La cosa fondamentale, però, fu che Astrid Lindgren si rese conto che scrivere libri era divertente quanto leggerli e questo ha permesso al mondo di avere una scrittrice del suo talento.

Dal giorno in cui scoppiò la seconda guerra mondiale, il 1 settembre 1939, Astrid cominciò a tenere i cosiddetti diari di guerra⁸, in cui commentava con crescente coinvolgimento e preoccupazione l'evolversi del conflitto. Nel 1940 venne inoltre contattata da Harry Söderman, per il quale aveva fatto un lavoro di stenografia, che le offrì un impiego nel reparto di censura postale dei servizi segreti, che lei accettò. Era un lavoro talmente segreto che non ne parlava neanche nei suoi diari, tranne in rarissime occasioni, quando qualcosa che aveva letto l'aveva colpita in modo particolare. Dai suoi diari emerge però incensurato il suo disprezzo per il nazismo, per la violenza e per Hitler in persona e la sua preoccupazione nei confronti degli svedesi che appoggiavano la Germania. Nel maggio del 1940 paragonò Hitler all'animale selvaggio dell'Apocalisse e quando la Germania dichiarò guerra alla Russia nell'estate del '41 Astrid scrisse: «Il nazionalsocialismo e il bolscevismo – sono come due lucertole terrificanti in lotta tra di loro» (Strömstedt 2003: 236). Questa immagine verrà poi concretizzata nella lotta tra Katla e Karm, i due mostri di *Bröderna Lejonhjärta (I fratelli Cuordileone, 1973)*.

Astrid, oltre ad essere allarmata da quello che succedeva, sapeva bene che la guerra le aveva portato un buon lavoro. La famiglia Lindgren godeva di buone condizioni di vita.

⁷ Il manoscritto è stato poi pubblicato *post mortem* con il titolo *Ur-Pippi (Pippi originaria, 2007)*.

⁸ Pubblicati nel 2015 con il titolo *Krigsdagböcker 1939-1945 (Diari di guerra 1939-1945)*.

Nell'ottobre del 1941 si trasferirono in un appartamento più grande in Dalagatan con la vista sul Vasaparken, quella che sarà la casa di Astrid per tutto il resto della sua vita. D'estate stavano in una vecchia casa rossa a Furusund, nell'arcipelago di Stoccolma, insieme ai genitori di Sture.

Astrid Lindgren fece in tempo a scrivere ventidue diari di guerra prima che arrivasse la pace. Da quel momento smise di tenere dei diari regolarmente e passò a scrivere appunti sporadici. Ogni Natale, tuttavia, ha scritto un resoconto di cosa era successo durante l'anno, sia a livello mondiale che nella vita privata della famiglia Lindgren.

Il debutto ufficiale di Astrid Lindgren avvenne nel 1944 con *Britt-Mari lättar sitt hjärta*, che vinse il secondo premio di una gara per libri per ragazze della neonata casa editrice Rabén & Sjögren. *Pippi Calzelunghe* era stato infatti rifiutato dalla Bonniers. Forte del successo di *Britt-Mari*, la Lindgren fece una profonda revisione di *Pippi Calzelunghe* e nel 1945 lo inviò alla Rabén & Sjögren per un altro concorso, questa volta per libri per bambini tra i 6 e i 10 anni. Si aggiudicò il primo posto. *Pippi Calzelunghe* fu accolto da critiche sia molto positive sia estremamente negative. Sta di fatto però che la casa editrice dovette pubblicare subito una seconda edizione per far fronte all'enorme richiesta.

Negli anni successivi la Lindgren scrisse moltissimo. Nei suoi racconti la tristezza e la gioia camminano mano nella mano, segno anche delle esperienze contrastanti della vita dell'autrice; da una parte l'infanzia, così serena e spensierata, dall'altra l'età adulta, con le difficoltà economiche, la lontananza iniziale dal primo figlio, la guerra.

Nel 1946 la Rabén & Sjögren offrì ad Astrid un lavoro a mezza giornata come redattrice della sezione di letteratura infantile della casa editrice e lei lo accettò. Questo lavoro, che durò per venticinque anni, le divideva le giornate in mattinate passate in casa a scrivere e pomeriggi passati in ufficio. Come redattrice era instancabile ed era sempre pronta a sostenere e spronare gli autori che attraversavano crisi creative. Era severa ma sensibile, a volte testarda, sempre molto razionale nelle sue scelte, a differenza di quando scriveva, momenti in cui si lasciava guidare dall'intuito, sfiorando spesso i limiti dei canoni educativi, senza però oltrepassarli mai.

Sture Lindgren morì nel 1952 e dal quel momento Astrid cercò di adattarsi all'idea di essere sola. La sua incredibile energia veniva riversata nella scrittura e nel lavoro. Nel 1958, anno in cui si sposò sua figlia Karin, erano passati tredici anni dal suo debutto e Astrid aveva scritto quasi trenta libri, una mezza dozzina di testi teatrali per bambini e

altrettante sceneggiature cinematografiche, oltre ad essere stata una redattrice estremamente attiva alla Rabén & Sjögren. Era diventata un personaggio pubblico. Aveva ricevuto diplomi, targhe e premi letterari, sia in Svezia che all'estero. Proprio nel 1958 ricevette il Premio Andersen, il più importante per la letteratura infantile, consegnatale a Palazzo Vecchio a Firenze. Nel 1963 fu scelta per far parte della società letteraria *De Nio* (I Nove); fu la prima scrittrice di letteratura infantile a farne parte.

Nel 1961 morì Hanna, la madre di Astrid, e nel 1969 Samuel August, il padre. Dopo la morte dei genitori Astrid raccolse tutti i suoi appunti sui racconti del padre e le loro lettere d'amore e scrisse *Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult*, la loro storia. Fu pubblicata inizialmente sul settimanale *Vi* e successivamente, nel 2007, in un volume che comprende anche altri scritti.

Anche il 1974 fu un anno di lutto per Astrid Lindgren. Molti suoi amici se ne andarono, ma soprattutto morì suo fratello Gunnar, evento che la addolorò particolarmente, visto lo splendido rapporto che avevano.

Astrid Lindgren, data la sua vasta produzione e il suo enorme successo (ha scritto un centinaio di opere, che sono state tradotte in quasi cento lingue)⁹, ha guadagnato molto. Inoltre, a partire dal 1957, il suo successo fu amplificato dalle serie televisive e dai lungometraggi tratti dai suoi racconti. Per la regia di Olle Hellbom¹⁰ uscirono infatti, fra gli altri, *Mästerdetektiven Blomkvist lever farligt* (*Kalle Blomkvist il grande detective*, Svezia 1957); *Vi på Saltkråkan* (*Vacanze all'Isola dei Gabbiani*, Sv. 1968); tre film su *Emil*, 1971, 1972 e 1973; *Världens bästa Karlsson* (*Karlsson sul tetto*, Sv. 1974). Hellbom girò anche le riuscite serie tv *Alla vi barn i Bullerbyn*, *Vi på Saltkråkan* e *Pippi Långstrump*. Anche da queste produzioni, che furono poi tradotte in molti paesi, provennero molti introiti. Questa crescente ricchezza ha sempre un po' angosciato la scrittrice e lei non ha mai cambiato il suo stile di vita. Non ha mai comprato case o investito in borsa, ha sempre preferito donare a chi ne aveva bisogno. E non si è mai lamentata delle tasse che doveva pagare, anzi le ha sempre pagate con gioia, felice di poter contribuire al welfare dello stato svedese. Almeno fino al 1976, anno in cui il governo socialdemocratico cambiò l'imposta marginale per i liberi professionisti, nei quali sono compresi scrittori e artisti, con la conseguenza che le tasse sommate alle imposte sociali quell'anno ammontarono al 102%. Nel marzo di

⁹ Si veda www.alma.se.

¹⁰ Olle Hellbom (1925-1982), regista, produttore e sceneggiatore, è famoso soprattutto per le sue versioni cinematografiche delle opere di Astrid Lindgren.

quell'anno Astrid scrisse una favola intitolata *Pomperipossa i Monismanien* (*Pomperipossa in Monismania*, 1976)¹¹, in cui descrive l'assurdità del provvedimento preso e la sua personale delusione nei confronti di quelle persone a cui aveva dato fiducia votandole per trent'anni. La favola fu pubblicata sul giornale *Expressen* e scatenò un dibattito politico tanto forte che alle elezioni dell'autunno successivo il partito socialdemocratico perse dopo quarant'anni di governo ininterrotto. Il modo in cui Astrid Lindgren si impegnava in tutte le cause che le stavano a cuore, dando tutta se stessa, faceva sicuramente leva sull'opinione pubblica.

Dal 1976 in poi la scrittrice si impegnò attivamente per molte cause. In primo luogo per i diritti dei bambini, poi per la salvaguardia dell'ambiente e per i diritti degli animali. La sua lotta per i diritti degli animali fece sì che il primo ministro Ingvar Carlsson le regalò una nuova legge per la difesa degli animali il giorno in cui compì 80 anni. La legge si rivelò essere poco consistente, ma l'opinione pubblica era stata smossa.

Nel 1978 Astrid ricevette il premio per la pace dei librai tedeschi. Alla cerimonia di premiazione tenne un discorso contro la violenza sui minori che fece scalpore in tutta Europa. S'intitolava *Aldrig våld (Mai violenza!)*, 1978)¹² e collegava la violenza nel mondo, guerre e terrore con la spesso accettata violenza che si verificava all'interno delle famiglie. L'anno successivo la Svezia fu il primo stato al mondo a istituire una legge contro le punizioni corporali e altre violenze dei genitori nei confronti dei figli. Il discorso della Lindgren fu pubblicato e letto in molti paesi, con visibili effetti sull'opinione pubblica.

Nel 1986 la morte di Lars scosse Astrid nel profondo: «È contro natura che i figli debbano morire prima dei loro genitori» (Strömstedt 2003: 391). Il mese successivo alla scomparsa del figlio la scrittrice lo passò in profondo e doloroso lutto e solo con estremo sforzo riuscì ad assimilare ciò che già sapeva, cioè che la morte esiste e deve essere accettata.

La vita da pensionata di Astrid Lindgren è stata particolare. Fino a novant'anni è sempre stata attiva, anche quando la vista l'ha abbandonata e il suo corpo ha mostrato gli inevitabili segni dell'invecchiamento. Ha sempre ascoltato le persone che le chiedevano qualcosa, si è sempre impegnata in tutte le cause che riteneva giuste e necessarie. Ma non ha mai accettato fino in fondo di essere un personaggio così in vista. Nell'estate del 1997 è stata nominata "svedese dell'anno" e durante la cerimonia di premiazione ha dichiarato:

¹¹ Si veda *Pomperipossa i Monismanien* su www.expressen.se.

¹² Per la traduzione italiana di questo discorso si veda Picherle 2008: 15-19.

«State dando il premio di ‘svedese dell’anno’ a una persona vecchissima, mezza cieca, mezza sorda e tutta pazza. Dobbiamo far attenzione a non farlo sapere in giro!» (Strömstedt 2003: 385)

Il 28 gennaio 2002 Astrid Lindgren si addormentò per sempre, nel suo letto nell’appartamento in Dalagatan 46 a Stoccolma, in quella che era stata la sua casa per quasi sessant’anni. Centinaia e centinaia di persone si raccolsero fuori dal suo portone, silenziose, con le sue storie nel cuore.

II.3 Le opere di Astrid Lindgren

Astrid Lindgren,¹³ come abbiamo visto, debuttò nel 1944 con *Britt-Mari lättar sitt hjärta* (*Britt-Mari si toglie un peso dal cuore*), che vinse il secondo premio di un concorso indetto dalla Rabén & Sjögren. Il libro dedicato a Britt-Mari è il primo dei cinque libri per adolescenti scritti dall’autrice e rientra perfettamente nei parametri del libro per ragazze, anche se la protagonista è più indipendente di altre eroine del genere, almeno per quanto riguarda la Svezia. Il romanzo, scritto sotto forma di corrispondenza tra la protagonista e una sua amica di penna, narra la storia di Britt-Mari e della sua famiglia, tra preoccupazioni amorose e progetti per il futuro. Del 1945 è invece *Kerstin och jag* (*Kerstin e io*), scritto in prima persona e intriso della tipica «morale del lavoro dello Småland» (Edström 1992: 31), come la chiama Vivi Edström. I successivi libri dello stesso genere sono quelli della trilogia di Kati: *Kati i Amerika* (*Kati in America*, 1950), *Kati på Kaptensgatan* (*Kati di Via del Capitano*, 1952; riedito nel 1971 come *Kati i Italien*, *Kati in Italia*) e *Kati i Paris* (*Kati a Parigi*, 1954). La trilogia di Kati aveva come primo scopo quello didattico. Finita la guerra, divenne importante mostrare ai giovani il mondo, in primo luogo con la letteratura. Kati infatti viaggia, prima in America, poi in Italia, poi in Francia. Nei libri di Kati sono riportati molti fatti e aneddoti della vita di Astrid Lindgren, più che negli altri libri per adolescenti. Kati è una povera ragazza d’ufficio di Stoccolma e assomiglia ad Astrid più di Britt-Mari o Barbro, la protagonista di *Kerstin och jag*. Degno di nota è il finale di *Kati i Paris*, in cui la Lindgren rende omaggio alla maternità con un magnifico monologo di Kati al suo neonato figlio.

¹³ Per eventuali approfondimenti sulle opere di Astrid Lindgren si veda Edström 1992.

Di genere totalmente diverso è la trilogia di gialli per bambini dedicata a Kalle Blomkvist, piena di spericolate cacce all'uomo e rocambolesche fughe. Il primo della serie, *Mästerdetektiven Blomkvist (Kalle Blomkvist il "grande" detective)*, uscì nel 1946 e anche questo vinse il primo premio, a pari merito con *Skuggornas hus (La casa delle ombre)* di Åke Holmberg, in un concorso indetto dalla Rabén & Sjögren. Il secondo, *Mästerdetektiven Blomkvist lever farligt (SOS per Kalle Blomkvist)* arrivò nel 1951 e *Kalle Blomkvist och Rasmus (Kalle Blomkvist e i gangsters)*, il terzo, nel 1953. I tre romanzi narrano le avventure di sei bambini (Kalle, Anders, Eva-Lotta, Sixten, Benka e Jonte), migliori amici nella vita reale, ma che nel gioco si sono suddivisi in due gruppi, la Banda della Rosa Bianca e la Banda della Rosa Rossa, e si combattono animatamente, in un susseguirsi di giochi cavallereschi. A sconvolgere questo clima di gioco felice e selvaggio intervengono diversi crimini. E quando Astrid Lindgren parla di crimini o cose spaventose, lo fa come si deve. Nel primo libro si tratta di furto, nel secondo addirittura di omicidio, nel terzo di ricatto e rapimento. I bambini, in particolar modo Kalle ed Eva-Lotta, affiancano la polizia e risolvono i casi grazie alla prontezza e all'intuito sviluppati giocando.

Il primo libro di Pippi Calzelunghe uscì nel 1945, il secondo nel 1946 e il terzo nel 1948. Intervallati a questi, uscirono anche i tre libri dedicati ai bambini di Bullerby. *Alla vi barn i Bullerbyn (Noi, i bambini di Borgo Baccano)*, acquistato dalla Rabén & Sjögren insieme a *Pippi Långstrump*, fu pubblicato nel 1947. Il seguito, *Mera om oss barn i Bullerbyn (Ancora noi, i bambini di Borgo Baccano)*, uscì nel 1949 e la terza e ultima parte, *Bara roligt i Bullerbyn (Solo divertimento a Borgo Baccano)*, arrivò nel 1952. I libri di Bullerby sono estremamente diversi da Pippi Calzelunghe. Qui emerge un altro lato della scrittrice, quello legato allo Småland, alla serenità della sua infanzia, alla natura. Sono scritti in prima persona e la voce narrante è quella di Lisa, di sette anni, che fa da portavoce ai sei bambini di Bullerby. Il piccolo borgo dove si svolgono le vicende è composto da tre case: a *Sörgården* (il Podere Sud) vive Olle, di otto anni, con la sorellina Kerstin di due anni; a *Norrgården* (il Podere Nord) vivono le sorelle Anna, sette, e Britta, nove; a *Mellangården* (il Podere di Mezzo) vive Lisa con i suoi due fratelli, Lasse di nove anni e Bosse di otto. Il tema centrale dei libri è il divertimento, i sei bambini sono sempre insieme e giocano, giocano, giocano. Come Astrid da bambina, anche loro lavorano e aiutano i genitori, ma quando sono insieme anche il lavoro diventa un gioco. Il primo libro si conclude infatti con queste parole: «Ovviamente ci divertiamo anche in altri momenti.

Sia in estate che in inverno che in primavera che in autunno. O, quanto ci divertiamo» (Lindgren 2008a: 94).

Nel 1954 uscì *Mio, min Mio* (*Mio, piccolo Mio*), il primo libro fantasy di Astrid Lindgren. La storia inizia con Bo Vilhelm Olsson, di nove anni, che vive nel centro di Stoccolma con la famiglia affidataria, la zia Edla e lo zio Sixten, i quali non lo sopportano. Magicamente, mentre è seduto su una panchina e con l'aiuto di un genio nella lampada (qui rinchiuso per sbaglio in una bottiglia di birra) e di una mela d'oro come segno di riconoscimento, Bo viene portato in una terra lontana, dove lo aspetta suo padre, il re. E da questo punto in poi il racconto scivola nel fiabesco, con l'epica lotta tra il Bene e il Male, il cavaliere, l'oggetto magico. Ma *Mio, min Mio* è molto più di questo. È un libro che parla del bisogno di un bambino di avere un padre, di essere accettato e amato. È la storia di un bambino che pian piano trova la sua serenità e riesce ad accettare le sue paure e superarle. In questo romanzo, come anche in *Bröderna Lejonhjärta* (*I fratelli Cuordileone*, 1973), c'è, come sostiene Margareta Strömstedt, «un interessante spostamento di prospettiva. La scrittrice adulta sa che Bo Vilhelm Olsson sogna in *Mio, min Mio* e che alla fine del libro è ancora seduto sulla panchina in Tegnérslunden, ma la bambina in lei protesta» (Strömstedt 2003: 247).

Lillebror och Karlsson på taket (*Karlsson sul tetto*, lett. *Fratellino e Karlsson sul tetto*), sicuramente il libro di Astrid Lindgren più famoso nell'ex Unione Sovietica, uscì nel 1955, un anno dopo *Mio, min Mio*. Anche se all'apparenza possono sembrare molto diversi, questi due romanzi hanno degli elementi in comune. Lillebror è, come Bo Vilhelm Olsson, un bambino molto solo; entrambi vivono in appartamento, a Stoccolma. La solitudine di Lillebror viene stravolta dall'arrivo, attraverso una finestra aperta, di Karlsson, «un uomo bello e intelligente, grasso al punto giusto e nei miei migliori anni» (Edström 1992: 124) come lui stesso si presenta. Karlsson ha un'elica sulla schiena che si aziona premendo un bottone sulla pancia e vive in una casetta sul tetto del palazzo di Lillebror, la cui famiglia, gli Svantesson, è una famiglia normale, con abitudini più che normali, che vengono prontamente sconvolte dai giochi esuberanti di Karlsson. Quest'ultimo, come Pippi, fa sempre ciò che vuole, ma la differenza sta nell'egoismo, profondo ma non maligno, che muove Karlsson. Questi prende, mentre Pippi spesso dà. Sulle avventure di Lillebror e Karlsson la Lindgren scrisse altri due libri: nel 1962 uscì *Karlsson på taket flyger igen* (*Karlsson sul tetto vola ancora*) e nel 1968 fu pubblicato il terzo volume della trilogia, *Karlsson på taket smyger igen* (*Karlsson sul tetto furfanteggia ancora*).

Ancora un romanzo che parla di un bambino e del suo bisogno di avere un padre è *Rasmus på luffen* (*Rasmus e il vagabondo*), uscito nel 1956 e ambientato nello Småland di inizio Novecento. Rasmus ha nove anni quando decide di scappare da Västerhaga, l'orfanotrofio dove vive, per cercarsi un padre e una casa. Trova Paradis-Oskar, un vagabondo con cui lega moltissimo, patisce la fame e passa momenti molto belli. Il loro idilliaco vagabondare, tra fuochi da campo e giornate di sole, viene sconvolto, come spesso accade con Astrid Lindgren, quando la storia prende una piega poliziesca. I due sono inseguiti sia dalla polizia, sia da due ladri. Quando poi il sogno di Rasmus si avvera e un ricco contadino vuole adottarlo, lui si rende conto di aver trovato un padre in Oskar e di non poterlo abbandonare. Il lieto fine comunque arriva, perché Oskar in realtà è sposato e possiede una casetta, dove Rasmus trova finalmente una famiglia e la serenità.

L'anno successivo la Lindgren pubblicò *Rasmus, Pontus och Toker* (*Rasmus, Pontus e Toker*, 1957), il cui protagonista non ha niente a che fare con i suoi omonimi predecessori. Si tratta di un altro giallo per bambini, in cui Rasmus e Pontus – e Toker, il cane di Rasmus – dopo essere stati rapiti da Alfredo, riescono a catturare i ladri prima del padre di Rasmus, poliziotto.

Con *Barnen på Bråkmakargatan* (*I bambini di via dei Combinaguai*, 1958) Astrid Lindgren cambia ancora ambientazione. Siamo nell'ambiente borghese cittadino e si parla in primo luogo di gioco. Il libro è scritto in prima persona da Mia Maria, la maggiore di tre fratelli, ma la protagonista è Lotta, la più piccola, che ne combina di tutti i colori. Il seguito, *Lotta på Bråkmakargatan* (*Lotta di via dei Combinaguai*)¹⁴, è infatti dedicato a un unico episodio della vita della piccola, che a cinque anni litiga con la madre e va via di casa, andando ad abitare nella soffitta della vicina. Il finale, con il ritorno a casa e la riappacificazione, porta a un maggior rispetto per il pensiero della piccola.

Madicken (*Martina di Poggio di Giugno*), del 1960, ha preso il nome da un'amica d'infanzia della scrittrice. Anche questo romanzo, come molti della Lindgren, è ambientato in una piccola cittadina che ricorda Vimmerby, ma la novità più grande sta nel peso che viene dato alle classi sociali. Madicken vive con il padre, la madre, la sorella Lisabet e la domestica Alva a *Villa Junibacken* (Villa Poggio di Giugno). Questo libro, narrato in terza persona, racconta la storia delle due sorelle e delle loro avventure. «In Madicken non c'è niente di morbido, vellutato o dolce. Ma ha un visetto simpatico e abbronzato, un paio di coraggiosi occhi blu e folti capelli castani. E poi è dritta e magra e agile come un gatto»

¹⁴ I due libri sono stati da poco pubblicati in Italia nel volume unico *Lotta combinaguai* (Lindgren 2015c), tradotti da Laura Cangemi.

(Edström 1992: 73). Così ci viene presentata e l'apparenza non inganna: Madicken gioca selvaggiamente, si arrampica e cammina sui tetti, proprio come faceva la piccola Astrid con i suoi fratelli. Il seguito, *Madicken och Junibäckens Pims (Novità per Martina)*, arriva solo nel 1976 e in esso il realismo e i problemi sociali hanno un peso maggiore rispetto al primo.

I libri che forse più degli altri raccontano lo Småland sono quelli dedicati a Emil, personaggio in parte ispirato al padre di Astrid Lindgren, Samuel August, quand'era bambino: *Emil i Lönneberga (Emil, 1963)*, *Nya hyss av Emil i Lönneberga (Emil il terribile, lett. Ancora marachelle di Emil di Lönneberga, 1966)*, e *Än lever Emil i Lönneberga (Emil non molla, lett. Emil di Lönneberga vive ancora, 1970)*. Emil è famoso per le sue innumerevoli bravate e marachelle che fanno imbestialire papà Anton, il quale puntualmente lo richiude nella falegnameria della fattoria, dove il piccolo intaglia figure di legno. Ma Emil non combina solo guai. Nell'ultimo capitolo del terzo libro fa una cosa che lo riscatta agli occhi di tutti: durante una tempesta di neve porta Alfred, il garzone, dal dottore a Mariannelund, salvandolo così da una morte certa per setticemia. I libri di Emil rientrano sicuramente nel genere del "monello", ma hanno anche al loro interno una dettagliata descrizione della vita paesana e popolare dell'epoca, nella quale sono fondamentali le tradizioni e le storie di famiglia, che donano sfaccettature e ulteriore profondità alla narrazione.

Nel 1964 uscì *Vi på Saltkråkan (Vacanze all'Isola dei Gabbiani)*, in cui Astrid Lindgren, con uno stile più sentimentale del solito, narra di una famiglia di Stoccolma che durante le vacanze estive vive su una magnifica isola nell'arcipelago. Il racconto è intriso di luce e di odori e descrive l'atmosfera dell'estate svedese in tutte le sue sfumature. Il romanzo è strutturato sotto forma di diario scritto da Malin, diciannove anni, che ha sostituito la madre morta occupandosi dei tre fratelli e del padre Melker. Tuttavia al centro della narrazione, anche se non protagonista assoluta, troviamo la profonda amicizia tra Melker e Tjorven, una bambina dell'isola.

E arriviamo adesso a due dei romanzi più complessi e profondi di tutta l'opera lindgreniana: *Bröderna Lejonhjärta (I fratelli Cuordileone, 1973)* e *Ronja Rövardotter (Ronja, la figlia del brigante, 1981)*.

Bröderna Lejonhjärta è raccontato attraverso la voce di Briciola (*Skorpan*), nove anni. Briciola, che in realtà si chiama Karl Leone (*Karl Lejon*), è molto malato e un giorno, sentendo una conversazione di sua madre, scopre di essere sul punto di morire. Quando chiede al fratello maggiore Jonatan cosa gli succederà, questi racconta al fratellino di

Nangijala, luogo magico e paradisiaco dove «è ancora il tempo dei fuochi e delle saghe» (Lindgren 1993a: 5). Il destino però vuole che non sia Karl a morire per primo. Nell'appartamento della famiglia Leone scoppia un incendio e Jonatan, per salvare Briciola, si butta dalla finestra col fratellino sulla schiena, spezzandosi l'osso del collo. È la maestra di Jonatan a inventare il cognome Cuordileone, per sottolineare il suo coraggio. A questo punto Karl non può far altro che aspettare di raggiungere il fratello a Nangijala, dove lo aspetta la felicità, ma anche l'avventura e la paura. Perché a Karmanjaka, la terra al di là del fiume, c'è il terribile Tengil con il suo malvagio drago Katla, che alla fine verranno sconfitti, ma non senza il sacrificio di Jonatan, che rimane paralizzato. Tocca al piccolo Karl, nella scena finale, caricarsi sulle spalle il fratello e buttarsi da un dirupo, in modo da portarli entrambi a Nangilima, il secondo paradiso lindgreniano. Questo romanzo racconta con intensità l'amore tra due fratelli, sullo sfondo dell'avventura e di quelle cose che «devono essere fatte anche se è pericoloso, [...] altrimenti non sei un essere umano, ma soltanto un vermicciattolo» (Lindgren 1993a: 56).

Il suo ultimo grande romanzo, *Ronja Rövardotter*, Astrid Lindgren l'ha scritto nel 1981. Narra le vicende di Ronja, figlia di Mattis, un capobrigante che vive con la sua banda in una rocca immersa in una fitta foresta popolata da strane creature. Ronja, che fin dalla nascita è destinata a diventare il prossimo capo dei briganti, in realtà crescendo scopre tutte le cose orribili che suo padre fa. Il libro racconta proprio il suo percorso di vita: il profondo amore tra lei e Mattis, la sua ribellione, il ricongiungimento. Durante la sua infanzia, Ronja fa amicizia con Birk, il figlio del capo della banda avversaria. Neanche lui vuole fare il capobrigante e, tra amore e odio, i due costruiscono le basi per un futuro diverso da quello prestabilito. La natura qui è onnipresente ed è una natura selvaggia, spesso ostile. Ronja, vera e propria «figlia della foresta», la ama, la sfida, la vive in tutte le sue sfumature, buone o cattive che siano.

Oltre ai libri di cui ho parlato qui, Astrid Lindgren ha scritto molte raccolte di racconti e quarantasette libri illustrati,¹⁵ anche sui personaggi dei suoi romanzi. Tre libri illustrati sono dedicati a Lotta di *Barnen på Bråkmakargatan*, tre ai bambini di Bullerby, quattro al piccolo Emil e nove sono dedicati a Pippi Calzelunghe. Inoltre la Lindgren ha scritto il già menzionato libro dedicato ai suoi genitori, *Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult*, che comprende la loro storia d'amore, altri ricordi della sua infanzia, oltre ad

¹⁵ Per la bibliografia di Astrid Lindgren si veda Kerstin Kvint, *Astrid världen över. En selektiv bibliografi 1946-2002*, 2002.

alcuni scritti di vario genere. Anche se ha scritto l'ultimo romanzo nel 1981 Astrid Lindgren è rimasta attiva, come abbiamo visto, fino agli ultimi anni della sua vita.

II.4 Lo stile: tra innovazione e tradizione

Astrid Lindgren, nelle sue opere, assume sempre il punto di vista del bambino, identificandosi con i suoi piccoli protagonisti, i quali spesso e volentieri riflettono su argomenti anche profondi, «in un flusso di pensieri, ragionamenti e interrogativi, raccontati in prima o in terza persona» (Blezza Picherle 2016: 240). I bambini sono dunque sempre al centro della narrazione, mentre gli adulti ricoprono i ruoli alternativamente di confidenti e ancora di sicurezza, oppure di oppressori e ladri di libertà. Lei stessa, in una lettera del 1975, ha dichiarato: «tra le persone quelle che per me sono più interessanti e con cui sento maggior vicinanza sono i bambini. Perciò credo di avere una sensibilità intuitiva per cosa sentono e pensano» (Edström 1992: 18). Astrid adotta infatti il modo di esprimersi dei bambini e lo porta a un alto livello letterario mediante un linguaggio ricercato e poetico nella sua pulita semplicità. Gioca con la lingua e dà al bambino narratore il ruolo di poeta del racconto utilizzando la potenza delle parole originarie, cariche di emotività e significato.

«I testi di Astrid Lindgren sembrano spontanei, il ritmo ha l'andamento dell'oralità, ma il tessuto del linguaggio è spesso intriso di stilizzazioni e di formule fin nei dettagli fonetici» (Edström 1992: 23). Le sovrastrutture letterarie di genere, ancorate nella tradizione della letteratura infantile che ha accompagnato la sua infanzia, fanno da cornice alla sua esplosiva carica innovativa, in cui inserisce un forte componente ludica intrecciata a una profonda riflessione in cui nessun argomento è tabù:

L'alternanza tra luce e oscurità, il ribaltamento, la metamorfosi che concretizza e allo stesso tempo amplia l'ambientazione, dona un'intensità quasi ritmica ai suoi libri migliori. Il movimento e la rottura, che riguardi un trasloco a *Komfusenbo*¹⁶ oppure un viaggio fino al Paese Lontano¹⁷, creano una particolare dinamica di gioia e dolore. (Edström 1992: 23)

¹⁶ *Komfusenbo* è il capanno in giardino in cui si trasferisce il piccolo Pelle dopo aver litigato col padre, in "Pelle flyttar till Komfusenbo", racconto tratto da *Kajsa Kavav* (1950).

¹⁷ Regno del padre di Mio di *Mio, min Mio* (1960).

La scrittrice svedese, per creare il suo particolare ritmo narrativo che così ben si presta alla lettura a voce alta, utilizza sapientemente i dialoghi «per caratterizzare i personaggi e per narrare le emozioni, i sentimenti e i pensieri, anche quelli più sfumati e complessi» (Blezza Picherle 2016: 248), nonché per concretizzare il gioco e la risata. Come dice Vivi Edström, Astrid Lindgren «possiede il dono dell'umorismo ma ha anche scritto storie prettamente liriche 'in cui il dolore passa come il vento sulle pagine'» (Edström 1992: 18).

Un elemento fondamentale della sua scrittura, dunque, è la leggerezza. «Le descrizioni sono il frutto di un'accurata selezione di termini pregnanti» (Blezza Picherle 2016: 250) e «non mancano le parti descrittive quasi minimaliste, in cui la pregnanza del significato si gioca sulla scelta di frasi brevi e di poche incisive parole» (Blezza Picherle 2016: 251).

Inoltre utilizza sapientemente le similitudini, soprattutto per narrare la cattiveria e la lotta tra bene e male. Come dice Maria Nikolajeva, Astrid Lindgren, «creando nuove forme narrative, ha conferito alla Letteratura per l'infanzia un nuovo status e, soprattutto, una dignità artistica che prima non possedeva» (Blezza Picherle 2016: 254).

II.5 Astrid Lindgren nel mondo

«Astrid Lindgren non è più tra noi, [ma una cosa è certa]: l'opera omnia di Astrid vivrà per molte generazioni ancora» (Kvint 2002: 11). La mamma di Pippi, Ronja ed Emil è senza ombra di dubbio l'autrice svedese più tradotta di tutti i tempi, ma «cos'è che ha fatto sì che i suoi libri abbiano venduto più di [160] milioni di copie e siano stati tradotti in [quasi cento] lingue, comprese il dialetto della valle del fiume Pite (*pitebondska*), la lingua creola delle Seychelles, il nepalese e il groenlandese, per non parlare della lingua artificiale interlingua¹⁸, dello zulù e della lingua frisone?» (Törnqvist 2015: 9) La risposta di Astrid sarebbe stata: «'Si prendono parole usuali e si dicono cose inusuali.' Quando [le] veniva chiesto come dovesse essere un bel libro per bambini lei rispondeva: 'Dev'essere bello'» (Törnqvist 2015: 9).

¹⁸ «L'interlingua è una lingua ausiliaria internazionale nata attorno al 1951 dopo più di 15 anni di studi linguistici per opera della International Auxiliary Language Association (IALA). L'interlingua ha un lessico dall'aspetto particolarmente naturale, in quanto ottenuto dal confronto dei vocabolari di cinque diffuse lingue viventi: le quattro principali lingue romanze (italiano, spagnolo, portoghese e francese) e l'inglese. A queste lingue si aggiunge l'apporto del tedesco e del russo, i cui lessici sono considerati nei casi in cui quelli delle cinque lingue principali siano discordanti fra loro. [...] È una delle lingue ausiliarie artificiali più parlate al mondo, dopo l'esperanto.» Si veda [https://it.wikipedia.org/wiki/Interlingua_\(lingua_ausiliaria\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Interlingua_(lingua_ausiliaria)).

Astrid Lindgren ha sempre scritto ciò che avrebbe voluto leggere lei stessa da bambina, senza degnare della minima attenzione le mode del momento o le intenzioni delle varie case editrici. Questo l'ha portata a creare dei libri senza tempo, che riescono ad appassionare sia i bambini svedesi, che quelli giapponesi o neozelandesi, oltre ad avere molto da dire anche agli adulti. La sua forza espressiva risiede anche nel fatto che usa «tutto il repertorio semantico: [...] nessuna parola è troppo formale o troppo familiare, né troppo brutta o troppo poetica» (Törnqvist 2015: 15). Ma il suo segreto non risiede solo nella lingua perché, come vedremo, il suo successo è stato innegabile anche nei paesi in cui le traduzioni non sono state delle migliori. Astrid Lindgren «rompe le barriere sia culturali che etniche e geografiche, [dimostrando] che la vera arte è senza tempo e universale in un modo molto speciale. Possedere, come lei, la capacità di raggiungere [quell'essenza] comune e interumanitaria che unisce le persone creando una connessione tra le tante differenze esteriori, è concesso a pochi» (Törnqvist 2015: 34).

Le avventure dei vari testi nei vari paesi sono le più disparate, poiché «una traduzione diviene necessariamente sempre un'interpretazione, [...] talvolta influenzata da opinioni molto rigide – e mutevoli – riguardo a cosa sia accettabile, soprattutto quando si parla di libri per bambini» (Törnqvist 2015: 34). Vediamo adesso alcune delle peripezie che hanno coinvolto i romanzi di Astrid Lindgren nel mondo.

Il personaggio più famoso nel mondo è sicuramente *Pippi Calzelunghe*, le cui storie sono state tradotte in 70 lingue diverse¹⁹. Al secondo posto troviamo *I fratelli Cuordileone* (46 lingue), al terzo posto *Emil* (44 lingue) e al quarto *Ronja e I bambini di Borgo Baccano* a pari merito (39 lingue). Bisogna però ricordare che per questa classifica Kerstin Kvint non ha tenuto conto – per ovvie ragioni – delle innumerevoli edizioni pirata pubblicate per esempio nell'ex Unione Sovietica (Kvint 2002: 17). In questa sede, non potendo analizzare approfonditamente le vicende internazionali di tutte le opere di Astrid Lindgren, mi concentrerò proprio su queste cinque, con l'aggiunta di *Kalle Blomkvist il Grande Detective*, visto che nel capitolo IV parlerò anche di lui.

¹⁹ Dati aggiornati al 2015, si veda <http://www.astridlindgren.se/sv/varlden-runt/astrid-i-varlden>.

II.5.1 *Pippi Calzelunghe*

Pippi Långstrump uscì, come abbiamo visto, nel 1945. Già nel 1946 venne firmato un contratto con la casa editrice Damm per la sua pubblicazione in Norvegia. Nello stesso anno fu pubblicato anche in Danimarca, da Skandinavisk Bogforlag, e in Finlandia, da WSOY. Nel 1948 arrivò la traduzione islandese, pubblicata da Félagsútgáfan. Questi dati mi portano a sottolineare quanto la traducibilità dipenda da una vicinanza linguistica e culturale: la nuova pedagogia e la nuova sensibilità degli adulti verso i bisogni dei bambini sono recepiti abbastanza uniformemente nella area nordica, in cui è compresa anche la Finlandia che, nonostante la lontananza linguistica, è culturalmente vicina agli altri paesi.

Nel 1949, dopo che cinque case editrici tedesche avevano rifiutato *Pippi Långstrump*, Astrid Lindgren ricevette una visita da Friedrich Oetinger, direttore di una piccola casa editrice di Amburgo, la Oetinger, appunto. Nello stesso anno il libro fu pubblicato come *Pippi Langstrumpf* e segnò l'inizio di una collaborazione che ha portato alla pubblicazione da parte della casa editrice tedesca di tutto ciò che Astrid Lindgren abbia mai scritto, per un totale di più di venti milioni di copie vendute. Anche questo dato rispecchia abbastanza fedelmente la traduzione e la ricezione della letteratura nordica nel mondo: il passo successivo alla circolazione internordica, infatti, è quasi sempre la Germania che, per i legami storici e culturali o per la comune identità germanica, ha sempre svolto la fondamentale funzione di cassa di risonanza mondiale per la Scandinavia. Tuttavia il fatto che molte case editrici tedesche abbiano opposto resistenza all'antiautoritaria Pippi²⁰ rispecchia la generale resistenza al suo messaggio spesso considerato sovversivo²¹, però l'iniziativa di Oetinger testimonia il reale processo di riscatto democratico della Germania federale. Veniamo però alla traduzione vera e propria, a opera di Cécilie Heinig, di cui ha parlato Astrid Surmatz nel suo articolo "Att översätta berättandet" ("Tradurre il raccontare", 1996). Abbiamo visto, nel paragrafo precedente, quanto siano importanti le fandonie nel mondo di Pippi; e sono proprio queste che creano i maggiori problemi nella traduzione, sostiene la Surmatz. Nella versione tedesca molte frottole sono state modificate: per esempio, «quando Pippi riflette sui funghi imbevibili e immangiabili, il velenoso ovolo malefico viene sostituito da un commestibile porcino»

²⁰ Si veda per esempio il capitolo "Pippi va al circo", in cui Pippi si prende gioco di Adolf il forzuto e il direttore del circo parla con accento evidentemente tedesco. Ovviamente il riferimento storico non è esplicito, tuttavia ci si può immaginare a cosa volesse alludere Astrid Lindgren (Lindgren 1964: 95-110).

²¹ Si veda più avanti il caso francese.

(Surmatz 1996: 65-66)²². Inoltre sembra che la fitta trama di citazioni presente nell'opera della Lindgren non venga sempre colta dalla traduttrice.

Pippi Longstocking irruppe nel mercato editoriale statunitense nel 1950, quando Elsa Olenius, che faceva parte della commissione del concorso che *Pippi* vinse alla Rabén & Sjögren, prese contatti con la Viking Press. La casa editrice americana continua ancora adesso a stampare nuove edizioni, l'ultima è del 2013. Nel 1954 la Oxford University Press pubblicò *Pippi* anche in Inghilterra.

Veniamo adesso al caso della traduzione francese, uno scandalo di cui si è parlato molto, non solo in Svezia, e a cui abbiamo già accennato nel capitolo I. Le storie di *Pippi* furono pubblicate per la prima volta in Francia dalla casa editrice Hachette in due volumi, *Mademoiselle Brindacier* (*La signorina Brindacier*) e *La princesse de Couricoura* (*La principessa di Couricoura*), rispettivamente del 1951 e del 1953. Successivamente uscì una nuova edizione revisionata degli stessi volumi, con i titoli *Fifi Brindacier* (1962) e *Fifi princesse* (*Fifi principessa*, 1963), i quali vennero ripubblicati in edizione pocket (Livre de Poche Jeunesse) nel 1989, senza modifiche. Fu questa l'edizione che lesse Christina Heldner, docente di francese all'Istituto per le lingue romanze dell'Università di Göteborg, quando si rese conto, come poi ha raccontato in alcuni articoli²³, di quanto la versione francese curata da Marie Loewegren differisse dall'originale. Innanzitutto, come sappiamo, i libri dedicati a *Pippi* sono tre, mentre l'edizione francese è composta di due volumi, che comprendono ventotto dei trentadue capitoli originali. Inoltre sono state tagliate molte altre parti, a volte parole singole, a volte intere frasi o addirittura intere pagine. In tutto la versione francese è circa il 77% di quella svedese, ma questo senza contare le tante aggiunte fatte dalla Loewegren. I tagli sono evidentemente dovuti alla visione autoritaria che si aveva dell'educazione e della letteratura infantile in quel periodo in Francia. Sono stati eliminati tutti quegli episodi in cui *Pippi* va contro l'autorità degli adulti. Per esempio, il già citato capitolo “*Pippi leker kull med poliser*” (“*Pippi gioca a ce l’hai con i poliziotti*”) è stato eliminato per intero. Negli episodi che non sono stati tolti, spesso è stato aggiunto un pentimento da parte di *Pippi* e la sua promessa di non farlo mai più. Lo scopo della versione francese è moralizzante, mentre lo scopo più evidente, anche se forse non il più importante, di Astrid Lindgren è sempre quello di divertire il lettore. Le fandonie di *Pippi*, di cui abbiamo già parlato, sono in tutto quarantasette, sparse nei tre libri. La versione francese ne conserva invariate solo dodici e altre dodici sono state ridotte o modificate,

²² Per il brano citato si veda Lindgren 1964: 82-83.

²³ Si vedano per esempio Heldner 1993 e Heldner 2004.

mentre addirittura ventitré sono state tagliate. Questi tagli comportano una maggiore focalizzazione sulla parte avventurosa dei romanzi, a discapito di quella fantasiosa.

A partire dal 1990 Christina Heldner ebbe, sulla questione francese, uno scambio epistolare diretto con Astrid Lindgren, e quest'ultima scrisse più volte alla casa editrice Hachette intimando loro di ritradurre Pippi, altrimenti avrebbe disdetto il contratto. Dopo innumerevoli sollecitazioni, la casa editrice francese accettò di pubblicare una nuova edizione di *Fifi Brindacier*, chiedendo come traduttrice proprio la Heldner, la quale rifiutò l'offerta, proponendosi però di revisionare il lavoro. La nuova edizione arrivò solo nel 1995, ma purtroppo non ci fu il tempo per una revisione prima della pubblicazione. Astrid Lindgren chiese però a Christina Heldner di effettuare lo stesso la revisione, a sue spese, dei tre volumi francesi, *Fifi Brindacier*, *Fifi Princesse* e *Fifi à Couricoura*. Ne risultò che la nuova traduzione, fatta da Alain Gnaedig, fosse nettamente superiore alla precedente e che, a parte qualche piccolo taglio e qualche minimo errore, fosse molto più fedele all'originale.

In Italia, come in molti altri paesi, per esempio in Bulgaria, in Estonia o in Israele, l'unica traduzione esistente è quella di *Boken om Pippi Långstrump*, volume che comprende buona parte dei capitoli dei tre libri di Pippi (24 su 32), curato da Astrid Lindgren stessa e pubblicato in Svezia nel 1952. Come vedremo meglio nel capitolo III dobbiamo a Donatella Ziliotto, all'epoca direttrice delle collane per ragazzi presso la casa editrice Vallecchi, il merito di aver portato Pippi in Italia per la prima volta, ma la critica non ha sempre accolto bene quest'opera, forse troppo trasgressiva anche per il panorama editoriale italiano.

In Medio Oriente Pippi ha assunto un ruolo molto importante: come sottolinea M. H. Mohammadi nel suo articolo “Pippi Longstocking in the Land of Shahrzad” (2007),

[Nel 1970], quando Pippi ha raggiunto la terra di Sherazade, [...] donne e bambini vivevano ai margini della società. Pippi è arrivata nella terra di Sherazade per presentare alle ragazze iraniane un altro tipo di eroina. [...] Pippi ha aiutato le ragazze a conoscere un mondo alternative, un mondo diverso dal loro. [...] Pippi insegna alle ragazze dell'Est come affrontare il proprio futuro apertamente e con coraggio. (Mohammadi 2007: 4)

Vediamo adesso brevemente com'è stata accolta *Pippi Långstrump* nell'Asia Orientale. In Giappone Pippi arrivò già nel 1963, quando la casa editrice Kodansha pubblicò *Ochame-na Pippi おちゃめなピッピ* (*Pippi Calzelunghe*), riedito poi nel 1964 dalla casa editrice Iwanami Shoten come *Nagakutsushita no Pippi 長くつ下のピッピ*. Nel 1965 la Iwanami

Shoten pubblicò *Pippi fune ni noru* ピッピ船にのる (*Pippi s'imbarca*) e *Pippi minami no shima* e ピッピ南の島へ (*Pippi nell'isola del Sud*). A giudicare dalle tante ristampe, Pippi deve aver riscosso un discreto successo nel mondo nipponico. Perfino il celebre regista giapponese Hayao Miyazaki²⁴, nel 1971, si propose di fare una serie televisiva dedicata a Pippi Calzelunghe, progetto che non fu mai portato a termine per la mancata approvazione da parte di Astrid Lindgren.

Fino agli anni Ottanta il Giappone fu l'unico paese dell'Asia Orientale ad avere una traduzione di Pippi, dato che rispecchia la notevole attenzione del paese nipponico verso la letteratura nordica. Per quanto riguarda la letteratura infantile, in Giappone hanno avuto molto successo anche Tove Jansson e il suo universo dei Mumin. Nel 1982 *Pippi Långstrump* uscì in coreano, con il titolo *Malkwallyangi Ppippi*²⁵, seguito nel 1995 dagli altri due volumi, *Ggnoma paekman changja Bbibbi* e *Bbibbi num oluni toeki salho*. Poi fu la volta dell'Indonesia, che pubblicò i tre volumi nel giro di tre anni: nel 1982, nel 1983 e nel 1984. La prima edizione cinese di *Boken om Pippi Långstrump*, con il titolo *Changwazi Pipi de Gushi* 长袜子皮皮的故事 (*La storia di Pippi Calzelunghe*), è del 1983, ma non era il primo libro di Astrid Lindgren pubblicato nel regno di mezzo: già nel 1980, infatti, era uscita la prima traduzione cinese di Karlsson på taket con il titolo di *Xiao feiren xin qiyuji* 小飞人新奇遇记 (*Le nuove avventure del piccolo uomo volante*), probabilmente sotto l'influenza della passione che aveva per questo personaggio l'ex Unione Sovietica. In Cina, dal 1999 (anno in cui è stato ripubblicato il libro di *Pippi Calzelunghe*) in poi, sono state anche pubblicate le nuove traduzioni di Li Zhiyi di molte opere di Astrid Lindgren, edite dalla casa editrice Zhongguo shaonian ertong chubanshe. Riguardo a *Pippi Calzelunghe*, visto che ho avuto modo di analizzare personalmente la traduzione di Li Zhiyi, posso dire che è molto fedele all'originale e rende, a mio parere, in maniera ottimale sia il contenuto che il linguaggio. Mostra anche una notevole apertura della casa editrice, che ha anche utilizzato le illustrazioni originali, ulteriore segno di rispetto per l'integrità del testo e dell'immagine.

Successivamente Pippi è stata tradotta in singalese (1991, 1992 e 1993), in nepalese (1993), in thailandese (1994), in lingua tamil (1997), in marathi (2000) e in bengalese (2002).

²⁴ Hayao Miyazaki, nato a Tokyo nel 1941, regista di film d'animazione e disegnatore di manga. Si veda www.nausicaa.net/miyazaki.

²⁵ Edizione che contiene anche *Lillebror och Karlsson på taket*.

Nel 2002 *Pippi Långstrump* è stato pubblicato anche in hindi, con il titolo *Pippi Lambemoze*, traduzione a opera di Sandhya Rao. Sebbene io non abbia le conoscenze per esaminare questo testo, sono convinta che la traduzione sia stata meticolosa, visto che Sandhya Rao, mentre era in Svezia a conoscere meglio la cultura e l'ambiente che hanno generato Pippi, ha dichiarato: «Non credo nella censura. Non capisco come certe modifiche possano essere permesse in primo luogo. Credo nell'integrità del testo e dell'immagine» (Lumholdt 2002: 58). La traduzione è stata pubblicata dalla casa editrice Tulika all'interno di un progetto di traduzione indo-svedese e secondo Sandhya Rao «‘tradurre il racconto vero e proprio, gli eventi e le iniziative comiche, non è [stato] così difficile. Invece trasporre tutti i giochi di parole e catturare il ritmo del linguaggio...’» (Törnqvist 2015: 31)

Molto probabilmente dal 2002 a oggi, anche per via della scomparsa di Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump* è stata pubblicata in nuove lingue e nuove edizioni, ma qui non ho la possibilità di fare una ricerca più approfondita, quindi mi fermo dove si è fermata Kerstin Kvint nella sua analisi *Astrid världen över – Astrid worldwide* (2002).

II.5.2 I fratelli Cuordileone

Bröderna Lejonhjärta, invece, uscì in Svezia nel 1973. Astrid Lindgren, all'epoca, era già molto famosa a livello internazionale, come testimonia il fatto che le traduzioni in danese, finlandese, norvegese, olandese, e tedesco siano state pubblicate già nel 1974, seguite l'anno successivo dalle due in inglese, sia negli USA che in Gran Bretagna.

A proposito dell'edizione tedesca c'è da sottolineare che inizialmente la casa editrice (sempre la Oetinger) propose alcuni tagli e modifiche, in linea con la tendenza contemporanea in letteratura per ragazzi di pubblicare soprattutto racconti realistici. Astrid Lindgren si oppose strenuamente, scrivendo al suo editore tedesco una lettera in cui diceva

Ho scritto ciò che ho scritto. Non c'è in Cuordileone neanche una frase su cui io non abbia riflettuto almeno dieci volte, e so cosa faccio. [...] Se la vostra casa editrice sente di dover appagare una tendenza realistica con così tanta ansia, non dovete proprio pubblicare un libro come Cuordileone, così pieno di capelli dorati e nastri d'argento e fiori di ciliegio e chiaro di luna e Dio solo sa cosa. (Törnqvist 2015: 10-11)

Nella stessa lettera, dopo aver letto la traduzione tedesca, Astrid manifesta tutto il suo scetticismo nei confronti dell'utilizzo di un linguaggio troppo alto in letteratura infantile:

Quando leggo la traduzione tedesca, non riconosco il mio piccolo Briciola come narratore e mi sembra di sentir parlare una persona adulta. [...] Talvolta mi chiedo, abbastanza spesso mi chiedo, se non si potrebbe rendere [il linguaggio] un po' meno elegante e un po' più infantile, altrimenti ho paura che avremo un libro completamente diverso da quello svedese. Davvero i bambini tedeschi parlano come in questa traduzione? [...] Ti prego di [...] rileggere la traduzione frase per frase con in mente sempre [la stessa domanda]: Può un bambino di dieci anni esprimersi così? Perché altrimenti tutto il libro sarà sbagliato. [...] Rendi le parole più semplici, più semplici, più semplici e più infantili. (Törnqvist 2015: 25)

Da questa lettera si evince anche quanto la scrittrice fosse consapevole della sua opera, quanto avesse a cuore che le traduzioni dei suoi libri fossero eseguite al meglio e quanto lavoro minuzioso ci sia stato dietro ai suoi meravigliosi racconti.

Proprio il linguaggio troppo alto è anche il difetto trovato da Fereshteh Andersson nella sua tesi sulla traduzione de *I fratelli Cuordileone* in lingua araba pubblicata dalla casa editrice Dar Al Muna nel 1994 e riedita nel 2007, che sottolinea come «la traduzione in generale sia buona, ma che [tuttavia] il livello stilistico sia più alto che nell'originale, il che è un peccato. Non si può però farne carico al traduttore: è necessario cambiare il clima tra editori e lettori adulti perché una letteratura che imita il modo di esprimersi venga accettata» (Andersson 2011: 34). Inoltre la traduzione araba è stata fatta sulla base della traduzione inglese, ed è risaputo che l'utilizzo di una lingua-ponte porta inevitabilmente a una perdita semantica e stilistica.

II.5.3 Emil

Emil i Lönneberga (*Emil di Lönneberga*, 1963), *Nya hyss av Emil i Lönneberga* (*Emil il terribile*, lett. *Ancora marachelle di Emil di Lönneberga*, 1966) e *Än lever Emil i Lönneberga* (*Emil non molla*, lett. *Emil di Lönneberga vive ancora*, 1970), come abbiamo visto, sono i tre libri dedicati al bimbo della fattoria dello Småland. Le storie di Emil hanno avuto molto successo anche all'estero, infatti la versione danese, quella norvegese e quella tedesca del primo libro uscirono già nel 1964 e da lì al 2002 sono state tradotte in ben 44 lingue.

Le traduzioni, come spesso purtroppo accade, non sempre colgono tutte le sottigliezze dell'originale. Infatti Astrid Lindgren, esaminando la traduzione americana del terzo libro uscita nel 1972, «sottolinea alla casa editrice che *hyss* (marachelle) nel primo libro è stato tradotto con *pranks* (anche nel titolo), nella seconda parte con *mischiefs* e adesso nella terza con *tricks*. Dice di trovare accettabili tutte e tre ma che preferisce *tricks*,

ma soprattutto richiede coerenza, visto che le parole e le espressioni ripetute non sono solo portatrici di significato ma anche un importante mezzo stilistico» (Törnqvist 2015: 18).

La traduzione tedesca, come abbiamo già accennato, vede cambiato il nome del protagonista in Michel, perché secondo l'editore i bambini si sarebbero confusi, visto l'enorme successo di *Emil e i detective* di Erich Kästner. Se questa sostituzione fosse realmente necessaria ci sarebbe da discutere, ma in ogni caso, come sottolinea Birgit Stolt nel suo saggio "How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children's Books" (2006), «sarebbe stato meglio trovare un nome che fosse comune anche in svedese» (Stolt 2006:73). Inoltre i tedeschi fecero fare delle nuove illustrazioni a corredare il testo: «la potente ambientazione campagnola dell'originale è stata trasformata in un'ambientazione imbellettata di una piccola cittadina borghese» (Stolt 2006: 79), cambiando completamente la sensazione che prova il lettore, oltretutto sballottato tra ciò che dice il testo e ciò che invece illustrano le immagini. Per dirlo con le parole di Astrid Lindgren: «Talvolta credo che gli editori non capiscano un granché di bambini» (Stolt 2006: 73).

II.5.4 Ronja

La traduzione di *Ronja Rövardotter* (1981), ha creato non pochi problemi, visto il gran numero di creature inventate, i cui nomi sono stati a volte inventati di sana pianta, altre volte presi dall'atlante scandinavo di Astrid Lindgren: il lago Fjosoken ha dato il nome al brigante Fjosok, mentre il lago Tjeggevas lo ha donato a Tjegge. Il nome di Ronja è tratto dalla *goathi* (abitazione tipica dei Sami) di Ju-ronjaure, vicino ad Arjeplog. In Inghilterra Ronja inizialmente non mantenne il suo nome. «Dopo l'intervento dell'editore le venne dato il nome Karen nonostante le proteste della traduttrice. Adesso però hanno cambiato idea e l'hanno ribattezzata Ronja, proprio come si è sempre chiamata nella traduzione americana» (Törnqvist 2015: 23).

Inoltre, essendo l'ultimo romanzo di Astrid Lindgren, in *Ronja* troviamo veramente tutto il suo repertorio linguistico, affinato e soppesato da anni e anni di lavoro sui testi. Astrid utilizza infatti molte espressioni particolari, tra cui *far åt pipsvängen*, che ha messo in difficoltà i traduttori di tutto il mondo. Patricia Crampton, la traduttrice inglese, aveva tirato fuori una sfilza di possibilità da utilizzare, «ma la casa editrice decise di utilizzare molte espressioni diverse, perdendo così una figura stilistica e un tratto caratteristico del libro» (Törnqvist 2015: 16). Anche il colorito *skitstövlarna* (lett. *stivali di merda*, usato alla stregua di *bastardi* o *pezzi di merda* in italiano) ha avuto un effetto scioccante soprattutto

sui lettori adulti. «In inglese è divenuto un abbastanza mansueto *dirty devils* mentre il tedesco utilizza il più pittoresco *hosenschisser*» (Törnqvist 2015: 16).

Un altro elemento che ha messo in crisi il perbenismo inglese è sicuramente *morrönffärt* (la scoreggia mattutina di Skalle-Per). La traduttrice inizialmente aveva utilizzato sia *fart* (scoreggiare) che *belch* (ruttare), ma alla fine ha dovuto cedere alle pressioni della casa editrice e usare solo *belch*. Come lei stessa ha scritto ad Astrid Lindgren, «It would be absolutely impossible to have a fart or even the euphemistic ‘letting wind’ in an English children’s book» (Törnqvist 2015: 16).

II.5.5 I bambini di Borgo Baccano e Kalle Blomkvist il Grande Detective

Alla vi barn i Bullerbyn (1947) e *Mästerdetektiven Blomkvist* (1946), non sono tra i personaggi più popolari di Astrid Lindgren all'estero, ma sono per esempio al terzo posto per numero di pubblicazioni in Cina, con cinque pubblicazioni ciascuno: *Da zhentan xiao Kalai* 大侦探小卡莱 (*Blomkvist il “grande” detective*) e *Chaonaocunde haizi* 吵闹村的孩子 (*Il libro di Bullerby*), pubblicato con vari titoli. Entrambi i libri erano stati inizialmente tradotti da Ren Rongrong, che secondo quanto ci dice Maria Nikolajeva «appartiene alla più vecchia generazione di traduttori cinesi» (Nikolajeva 2000: 20) e traduceva principalmente dall'inglese, mentre le riedizioni più moderne portano il nome di Li Zhiyi, diplomato in svedese al *Beijing waiguoyu xueyuan* 北京外国语学院 (Istituto per le lingue straniere di Pechino) nel 1966 e vincitore di una borsa di studio presso la *Stockholms Universitet* (Università di Stoccolma) per il periodo 1981-1984, che traduce sicuramente dalla lingua originale, come si può desumere anche dalla qualità della sua traduzione citata per il caso Pippi.

Alla vi barn i Bullerbyn, come scrive Sylvia Liseling Nilsson nel suo articolo “Svenska helger och fester i översättning. Bullerby-böckerna på polska” (“Feste e festività svedesi in traduzione. I libri di Bullerby in polacco”, 2004), è il libro di Astrid Lindgren più conosciuto e amato dai lettori polacchi. È addirittura «letteratura obbligatoria nelle scuole polacche, dove già al terzo anno si leggono tutti e tre i libri» (Liseling Nilsson 2004: 33). La studiosa, con la sua analisi, ha appurato che Irena Wyszomirska, nella sua traduzione (pubblicata per la prima volta nel 1957), è riuscita a trasmettere tutti gli elementi culturali tipicamente svedesi. Laddove il cibo svedese ha un corrispettivo polacco sono stati resi sia il profumo che il sapore, mentre quelle pietanze che non hanno un

corrispondente semantico in polacco sono state riprodotte mediante riscrittura più o meno incisiva.

Per quanto riguarda la trasposizione delle sensazioni che vengono suscitate nei lettori svedesi, in alcuni casi è stato possibile trasmetterli al pubblico polacco. Questo riguarda soprattutto i preparativi delle festività natalizie. Nei casi in cui una tradizione è totalmente sconosciuta, per esempio [quella in cui si mangiano i gamberi di lago a fine agosto] (*kräftskivan*), non è stato possibile mediare la sensazione. (Liseling Nilsson 2004: 39)

Il secondo libro della trilogia di Kalle Blomkvist, *Mästerdetktiven Blomkvist lever farligt* (1951), creò non poco scompiglio a livello internazionale, quando uscì: in esso Astrid Lindgren sfidò uno dei tabù più grandi in letteratura infantile, quello dell'omicidio. Eva-Lotta è testimone di un omicidio e poi viene minacciata di morte lei stessa, una cosa inaudita in letteratura per ragazzi, all'epoca. «La casa editrice tedesca [Oetinger] non esitò a pubblicare il libro. La Viking Press negli USA però lo fece. [...] L'argomento era troppo forte per i bambini e 'it's just too much horror and crime'» (Törnqvist 2015:118). La redattrice chiese ad Astrid Lindgren se non potesse modificare un po' il libro per adattarlo al pubblico americano, ma la scrittrice ovviamente rifiutò, dichiarando: «Non credo che sia dannoso per i bambini leggere del male, loro si identificano con il bene e prendono immediatamente le distanze da colui che nel libro rappresenta il male» (Törnqvist 2015:119). *Bill Bergson lives dangerously* fu poi pubblicato nel 1954 senza troppe modifiche. La traduzione americana del terzo libro della serie, *Bill Bergson and the White Rose Rescue*, uscì invece 12 anni dopo l'originale, nel 1965.

Tutti questi esempi mostrano come il successo dei libri di Astrid Lindgren non sia legato né a vicinanza culturale né per forza a buone traduzioni, ma provenga invece da opere di grande forza espressiva la cui capacità di parlare direttamente al lettore e la cui magia trascendono il tempo e lo spazio geografico diventando universali.

III. Traduzioni italiane delle opere di Astrid Lindgren

Per comprendere appieno la forza innovativa dell'ingresso di Astrid Lindgren nell'editoria italiana è doveroso innanzitutto stilare una breve storia della letteratura per l'infanzia in Italia, per poi collocarvi il ruolo innovatore di Donatella Ziliotto nel portare *Pippi Calzelunghe* nel Bel Paese. Solo successivamente passeremo all'analisi vera e propria di tre importanti opere della scrittrice svedese.

III.1 Panorama editoriale italiano per ragazzi fino agli anni Cinquanta

III.1.1 Risorgimento, Unità d'Italia e Regno di Umberto I

Come abbiamo già accennato, i preludi della letteratura infantile sono da ricercarsi nelle trascrizioni delle fiabe popolari e nei testi nati con funzione educativa, oltre che nei romanzi d'avventura destinati in origine a un pubblico adulto. In Italia le origini della letteratura per ragazzi può essere ricondotta a Giambattista Basile, curatore della prima raccolta di fiabe popolari d'Europa: *Lo cunto de li Cunti* (anche chiamato *Pentamerone*, uscito postumo tra il 1634 e il 1636). Basile dà il via alla tradizione fiabesca italiana, che proseguirà con le *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi pubblicate tra il 1761 e il 1765, con la ricerca folclorica risorgimentale di Giuseppe Pitrè e Vittorio Imbriani, per poi arrivare alle fiabe di Luigi Capuana, a *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche* (1893) di Emma Perodi e infine all'ultima importante raccolta di *Fiabe italiane* (1956) voluta da Italo

Calvino. Il primo vero e proprio esempio di romanzo educativo italiano destinato a un pubblico infantile, invece, è sicuramente il *Giannetto* (1837) di Luigi Alessandro Parravicini. Si tratta di un testo scolastico diviso in sei sezioni in cui si intrecciano un percorso nozionistico ed enciclopedico e uno narrativo e morale. È un romanzo di ascesa sociale, e «Giannetto [...] è una sorta di self-made man all'italiana, [...] un benefattore spinto a una generosità senza limiti» (Boero 2009: 13).

Nel periodo immediatamente successivo all'Unità d'Italia vediamo nascere una prima rottura con il puro intento pedagogico: in questo periodo si distinguono senz'altro Carlo Lorenzini, alias Carlo Collodi, e Ida Baccini.

Carlo Collodi, che ha spesso e volentieri lavorato su commissione delle case editrici, dopo un'intensa attività giornalistica ha iniziato a cimentarsi con la prosa con *Un romanzo in vapore da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica* (1856), libretto-guida della nuova linea ferroviaria in cui Collodi mette tutta la sua ironia. Successivamente, con *I misteri di Firenze* (1857), esplora la parodia in una caricatura del romanzo d'appendice. Nel 1875 la casa editrice Paggi gli chiede di tradurre in italiano i testi di Perrault, di Madame d'Aulnoy e di Madame Leprince de Beaumont. Nella premessa di quest'ultimo lo stesso Collodi ha scritto: «Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. [...] A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire» (Boero 2009: 27). Già qui viene fuori tutto lo spirito di quotidianità dello scrittore toscano. Successivamente escono *Giannettino* (1877) e *Minuzzolo* (1878), nei quali «la dimensione teatrale ha un peso significativo non solo come richiamo per i bambini, ma anche come impostazione dell'intero impianto narrativo spesso affidato al dialogo, alla battuta, alla trovata teatrale» (Boero 2009: 28).

Ida Baccini, invece, è diventata famosa per il suo *Memorie di un pulcino* (1875), racconto della vita di un pulcino di campagna che cambiando padroncino si ritrova a crescere in città, simbolo di una tendenza all'identificazione con gli animali e i bambini nel tentativo di dare voce a chi voce non ha. Le idee fondanti dell'opera della Baccini sono l'esorcizzazione della morte e delle deformità infantili, la carità, la promozione del socialismo cristiano e l'importanza dell'ubbidienza.

È in quella che Boero chiama «l'Italia Umbertina» (Boero 2009: 43), quando la nuova generazione è stata chiamata creare il neonato paese, che si colloca la produzione di tre

grandissimi autori italiani: Carlo Collodi con il suo capolavoro di una vita, Edmondo De Amicis ed Emilio Salgari.

La *Storia di un burattino* uscì inizialmente a puntate, dal 1881 al 1883, sul *Giornale per i Bambini*, per poi essere raccolta in un unico volume nel 1883 sotto il titolo di *Le avventure di Pinocchio*. La grande opera di Collodi, però, «può essere letta come un radicale rovesciamento di quei valori pedantemente trasmessi dagli altri collaboratori del *Giornale per i Bambini*» (Boero 2009:52), come se fosse stata «scritta con la mano sinistra, con l'arto sbagliato e perciò più idoneo a profanare l'ordine e l'oppressiva normalità dei valori borghesi» (Boero 2009:54). In *Pinocchio*, infatti, Collodi rovescia i ruoli sociali e crea una vera e propria parodia, una ribellione alla petulanza pedagogica (espressa anche mediante l'uccisione del Grillo) secondo le caratteristiche del carnevalesco descritto da Michail Bachtin²⁶.

Di tutt'altro genere è lo spazio letterario di Edmondo De Amicis. Lo scrittore ligure, infatti, nel suo libro più famoso, *Cuore* (1886), affronta apertamente il «problema dell'opera buona, educativa, ricca di 'mille sfumature di sentimenti delicati e poetici'» (Boero 2009:60). In *Cuore* si intrecciano tre blocchi distinti ma complementari: quello del diario di Enrico, il giovane protagonista, quello delle lettere dei suoi genitori e quello dei racconti mensili. Il romanzo gode di una astrattezza essenzialmente funzionale al progetto educativo e sociale dell'autore e intessuta di tristezza, di sofferenza, di disgrazia e di morte.

Emilio Salgari, distinguendosi da entrambi i suoi contemporanei, rappresenta appieno lo scrittore da produzione in serie. Estremamente prolifico, riesce comunque a infondere nelle sue opere una freschezza che si è mantenuta fino al giorno d'oggi. Il ciclo di Sandokan, quello dei corsari e quello del West sono senza dubbio annoverabili tra i classici senza tempo. Il ciclo dei pirati della Malesia, inaugurato con *La tigre della Malesia* (uscito a puntate ne *La Nuova Arena* dal 1883 al 1884 e poi pubblicato nel 1900 con il titolo *Le tigri di Mompracem*), è connotato da un intenso movimento narrativo intriso di profonda malinconia: il finale di ogni libro del ciclo, infatti, sottintende «una partenza, una separazione, un'inquieta incertezza» (Boero 2009: 67). Anche nel ciclo dei corsari, di cui bisogna nominare almeno *Il corsaro nero* (1898), l'avventura va di pari passo con la malinconia. Il ciclo western di Salgari – di cui bisogna senz'altro citare *Sulle frontiere del Far-West* (1908), *La scotennatrice* (1909) e *Le selve ardenti* (1910) – non è preciso né

²⁶ Si riveda a tal proposito il paragrafo I.1.2 dedicato a Riitta Oittinen.

storicamente attendibile, ma forse proprio per questo si presta a «un'attenzione più libera, meno vincolata a griglie interpretative, disponibile a lasciarsi coinvolgere nel piacere della lettura» (Boero 2009: 68). Salgari non ignora il genocidio dei pellerossa, anzi lo delinea con cura sottolineandone i vari livelli: quello militare, quello economico, quello igienico-sanitario. I suoi romanzi western, inoltre, sono puntellati di elementi scabrosi e torture atti a provocare nel lettore paura e adrenalina, e per questo non erano ben visti dalla classe benpensante.

Quel periodo, inoltre, è caratterizzato da una buona produzione di periodici per ragazzi, tra i quali occorre citare Cordelia, destinato alle ragazze, e il Novellino, indirizzato invece ai più piccoli. Tuttavia, come riporta Boero, tale produzione «rimane 'ancorata strettamente alla scuola come semplice strumento didattico e cade inevitabilmente nel pedantesco e nel lezioso evitando [...] i problemi concreti del paese e prescindendo da impostazioni franche e dialogiche'» (Boero 2009: 78).

III.1.2 L'inizio del Novecento

L'inizio del Novecento vede continuare la tradizione avventurosa salgariana con nomi come Ugo Mioni e Luigi Motta, oltre alla nascita di una nuova dimensione realistica perpetrata soprattutto da Giuseppe Ernesto Nuccio e da un forte influsso teatrale portato dalla penna di Enrico Novelli, alias Yambo. Vanno citate anche le due raccolte, di tre favole ciascuna, scritte appositamente per l'infanzia da Guido Gozzano: *I tre talismani* (1914) e *La principessa si sposa* (pubblicata postuma nel 1917). Anche Giovanni Pascoli aveva in mente di scrivere un libro di poesie per ragazzi, ma nonostante ne avesse parlato con numerosi amici, questo non vide mai la luce.

Uno dei titoli più significativi di quegli anni, invece, è senza ombra di dubbio *Il giornalino di Gian Burrasca* (uscito a puntate sul Giornalino della Domenica dal 1907 al 1908 e successivamente pubblicato nel 1912 rivisto, corretto e completato), storia in cinquantadue capitoli delle birichinate e delle disavventure del giovane Giannino Stoppani. Luigi Bertelli, alias Vamba, veniva da anni e anni di satira politica e non mancò di riversare nella sua opera tutto l'umorismo di cui era capace, celando con il suo linguaggio sobrio e brioso il suo reale intento pedagogico indirizzato ai figli della borghesia italiana, ai quali voleva «trasmettere i 'valori' di un'Italia nazionalista, irredentista, interventista» (Boero 2009: 118).

Un altro scrittore calca le scene della letteratura per l'infanzia in quegli anni: Paolo Lorenzini, alias Collodi Nipote (figlio del fratello di Carlo Collodi), anche lui amante del paradosso e della dissacrazione alla toscana maniera. Il suo romanzo più famoso, *Sussi e Biribissi* (1902), narra le vicende di due ragazzi che, spinti dal desiderio di emulare i loro eroi del *Viaggio al centro della Terra* di Jules Verne, affrontano la discesa nel sottosuolo di Firenze attraverso le fogne. «Le vicende di Sussi e Biribissi sono sostanzialmente un ricalco della trama del *Don Chisciotte della Manica di Cervantes* non solo per la dinamica degli avvenimenti, ma anche per il motivo generatore della storia» (Boero 2009:126), cioè gli effetti provocati dalle letture sbagliate, dai «libri che vuotano il cervello» (Boero 2009: 127).

Il merito di aver stilato la prima raccolta di miti greci destinati a un pubblico infantile va invece a un'altra scrittrice, Laura Orvieto. Dopo aver esordito nel 1909 con un libro di storie dedicate ai figli (*Leo e Lia. Storia di due bimbi italiani con una governante inglese*), scrive la sua opera più famosa, *Storie della storia del mondo* (1911), in cui una madre racconta ai suoi due figli, Leo e Lia, i miti greci tratti dalle opere omeriche. Il libro, destinato a diventare un *long seller*, aveva il grande pregio di «saper presentare i miti e le leggende della Grecia antica come 'storie vibranti ed essenziali, magari dominate da sensualità smodate e crudeltà inammissibili, ma comunque non contagiabili dai sentimentalismi'» (Boero 2009: 153), come sottolinea a riguardo Oreste del Buono. Successivamente la Orvieto pubblica una raccolta di favole intitolata *Principesse, bambini e bestie* (1914) e la biografia di Florence Nightingale, *Sono la tua serva e tu sei il mio signore* (1920).

Nel 1925, per il decennale dell'entrata in guerra, esce dalla penna della Orvieto *Beppe racconta la guerra*, cronaca del primo conflitto mondiale in cui si intrecciano tre livelli narrativi:

Il primo – di contenuto prevalentemente emotivo e sentimentale – coincide con il contesto affabulatorio in cui si svolge il racconto degli anni della guerra. [...] Il secondo livello o contesto narrativo – di contenuto storico – è dato dal racconto della guerra, articolato nella rievocazione di vicende, luoghi e personaggi di maggior suggestione: [qui] il racconto si snoda secondo i tipici moduli retorici della letteratura di guerra che poggia sull'enfatizzazione degli eroismi, sull'esaltazione dei protagonisti, sulla magnificazione del sacrificio e della sofferenza. [Il terzo] livello di lettura [è quello] i cui contenuti alludono all'attualità politica, [con numerosi riferimenti più o meno espliciti alla situazione politica e

sociale dell'epoca di narrazione, [con] continui messaggi di fiducia e di credito verso chi è a capo della nazione. (Boero 2009: 154-155).

Il risultato è un'abile apparato narrativo che porta il lettore, affabulato dalle vicende contingenti, a seguire il filo logico delle idee che condussero l'Italia in guerra e poi portarono alla nascita e allo sviluppo del fascismo, fino ad arrivare a un tranquillizzante lieto fine.

Molto diversi tra loro sono altri due scrittori attivi durante e dopo la prima guerra mondiale: Salvator Gotta e Sergio Tofano, alias Sto.

Gotta, nel suo *Il piccolo alpino* (1926), dà una visione completamente distorta e deformata della guerra e della vita dei soldati: la storia narra le vicende di Giacomino Rasi, che perde i genitori sotto una valanga, viene adottato come mascotte dagli Alpini e vive il primo conflitto mondiale da eroe, catturando spie, ottenendo medaglie al valore e perfino ritrovando, alla fine, sua madre e suo padre. Nel seguito, *Altra guerra del piccolo alpino* (1935), Giacomino vive il caos del primo dopoguerra e poi entra nelle squadre fasciste, in una continua esaltazione della violenza.

Sto, d'altro canto, mescola nella sua produzione narrativa il suo bagaglio di esperienze teatrali, cinematografiche, televisive e da illustratore. È passato alla storia per il suo famoso personaggio, il Signor Bonaventura, il cui profondamente ironico testo in rima è uscito a puntate sul *Corriere dei Piccoli* a partire dal 1917 (poi raccolto nel testo teatrale *Qui comincia la sventura del signor Bonaventura* nel 1927). Sergio Tofano conferma la sua pacata avversione per i testi bellici scrivendo il *Romanzo delle mie delusioni* (uscito a puntate sul *Corriere dei Piccoli* nel 1917 e pubblicato in un unico volume da Mondadori nel 1925), un romanzo di formazione in cui lo scrittore esalta il tema del fiabesco come antidoto alle brutture del mondo. «Occorre, infatti – come osserva [Antonio] Faeti – non credere 'semplicemente alle fiabe [ma credere] alla *logica delle fiabe*, cioè [tenersi disponibili] sia per un certo tipo di avvenimenti che per il loro contrario» (Boero 2009: 159).

III.1.3 Il ventennio fascista

Durante il ventennio fascista la produzione editoriale per ragazzi, tra libri e periodici, fu strettamente strumentalizzata a fini propagandistici. Oltre alla componente pedagogica e morale già presente nella letteratura per l'infanzia, vi va dunque aggiunto in quegli anni

l'esplicito indottrinamento fascista. Tutto sommato, però, va detto che «il fascismo riuscì, sì, a creare una sorta di mentalità fatta di patriottismo acceso, di retorica reboante e magniloquente, di esaltazione di miti e riti guerreschi. Ma non fino al punto da occupare totalmente e irreversibilmente il mondo fantastico e immaginativo dei più giovani» (Boero 2009: 168-169).

Pino Boero, nel suo esaustivo testo, suddivide il ventennio in due fasi, molto diverse tra loro: il periodo prima del 1926, anno della presa del potere totale, è dominato dalla cultura idealista, mentre nel periodo successivo si anela a una cultura fascista che non si avvererà mai del tutto, ma che anzi soffrirà della pesante censura e del proibizionismo letterario.

Dal 1922 al 1926, la cultura idealista promossa da Giuseppe Lombardo Radice (pedagogista e autore dei programmi ministeriali per le scuole primarie durante gli anni del fascismo) raccomanda soprattutto la lettura di autori italiani maestri di patriottismo e di educazione morale e civile, oltre ad autori stranieri come Jules Verne, Daniel De Foe, i fratelli Grimm, H. C. Andersen, Louisa May Alcott.

Dopo il 1926, invece, «i libri per ragazzi saranno sempre più rigorosamente sottoposti a controllo [e] alle opere straniere tradotte in italiano sarà impedita la libera circolazione» (Boero 2009: 170). Tuttavia, le incongruenze culturali e la generale disorganizzazione lasceranno spazio anche a pubblicazioni non aderenti all'ideologia del regime. Pino Boero chiama l'insieme di questi libri «una *zona franca*» (Boero 2009: 170) in cui c'è spazio anche per altro oltre all'ideologia fascista.

Per quanto riguarda le opere in traduzione, in questa «zona franca» troviamo sicuramente i libri della nuova collana “I libri d'acciaio” edita da Bompiani, in cui troviamo le opere di Erich Kästner *Emilio e i detectives* (I ed. it. 1931), *Antonio e Virgoletta* (I ed. it. 1932), *La classe volante* (I ed. it. 1934). Quando quest'ultimo è stato pubblicato in Italia, i libri di Kästner erano già stati proibiti in Germania e dati alle fiamme pubblicamente; anche in Italia, qualche anno dopo, le opere dell'autore tedesco verranno inserite nella lista dei libri non graditi, ma continueranno, nonostante tutto, ad avere un enorme successo.

Un altro caso da segnalare è quello della scrittrice danese Karin Michaëlis, creatrice della serie di Bibi: tra il 1933 e il 1941 l'editore Vallardi pubblica numerose sue opere senza alcuna censura. Come ha scritto Donatella Ziliotto,

stranamente sfuggì al fascismo la carica rivoluzionaria [dei libri della Michaëlis]: la storia della bambina danese comunica un tale anticonformismo, un tale senso di indipendenza, una tale visione democratica, che funzionò da violento antidoto alla retorica e alla chiusura del momento» (Ziliotto 1987: 25).

L'arrivo di Bibi «fu una ventata di libertà che irruppe tra le piccole italiane, le figlie di dannunziane, le nazionaliste e autarchiche bambine degli anni '40» (Ziliotto 1987: 25). In altre parole, fu una ventata di quella che poi avrebbero scoperto chiamarsi democrazia.

Infine Boero segnala *Timpetill. La città senza genitori* (I ed. it. 1942) di Manfred Michael (pseudonimo di Henry Winterfeld).

La storia raccontata da Michael è la più lontana che si possa immaginare dai 'valori' del fascismo, e invece ha un tono e un andamento che per alcuni sostanziali aspetti la rendono simile alle invenzioni di Rodari. È la vicenda del progressivo e vivace formarsi di una organizzazione sociale e di uno spirito perfettamente democratici all'interno di un informe e caotico gruppo di scalmanati ragazzi [...] nell'immaginaria città di Timpetill. (Boero 2009: 171).

Tra gli autori italiani del consenso al regime attivi durante il ventennio sono sicuramente da segnalare Giuseppe Fanciulli, di vocazione nazionalista, Pina Ballario e Olga Visentini, oltre al grande lavoro editoriale portato avanti da Gino e Renzo Boschi. Questi ultimi, infatti, con la loro casa editrice Carroccio di Milano diedero vita a una serie di collane appositamente progettate per l'educazione dei giovani fascisti: "Eroi d'Italia", "Serie Avventure", "Giovinezza d'Italia", "Balilla" e "Bimbi d'Italia". In mezzo a queste opere di regime sono da segnalare le fiabe riscritte da Ettore Boschi sotto lo pseudonimo di Nonno Ebe, il quale «cuciva, trasformava, adattava le fiabe tradizionali con l'aiuto di altri autori di cui la storia pare essersi provvidenzialmente dimenticata (Margherita Mocali, Mello Nicolini, Laura Okely Romiti)» (Boero 2009: 197).

Nella cosiddetta «zona franca» italiana, invece, troviamo: Antonio Baldini, autore della *Strada delle meraviglie* (1923); Annie Vivanti, famosa per *Sua Altezza!* (I ed. 1923, rielaborato e ristampato nel 1933 con il titolo *Il viaggio incantato*), in cui il tema del viaggio ricorda quello di *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll; carola Prosperi, nota per il romanzo *Codaditopo* (1930), in cui vince la logica della fiaba; Arpalice Cuman Pertile; Massimo Bontempelli, autore de *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), in cui lo stesso tema del viaggio di Carroll e Annie Vivanti nasce da un sogno-ricordo d'infanzia; e infine Dino Buzzati con il suo primo romanzo, *Barnabo delle montagne* (1933), in cui

prevale un «favolismo morale» (Boero 2009: 195) immerso in un'atmosfera fantastica e rarefatta.

III.1.4 Il Secondo Dopoguerra

Gli anni della ricostruzione post-fascista vedono in Italia un progetto editoriale indirizzato allo svecchiamento del precedente chiuso conformismo culturale. In quest'ambito vanno certamente citate le parabole surreali di Cesare Zavattini. Nel suo romanzo *Totò il buono* (1943) si narra la storia di Totò, un uomo nato sotto un cavolo, «membro di quella famiglia di personaggi magico-letterari e fatti di niente come il Pinocchio di Collodi, il Perelà di Palazzeschi e tanti 'omini' di Rodari» (Boero 2009: 220-221). Questo romanzo si trova a conclusione di un altro ciclo narrativo di Zavattini: quello composto da *Parliamo tanto di me* (1931), *I poveri sono matti* (1937) e *Io sono il diavolo* (1941), in cui la narrazione non descrive la realtà, ma procede per parabole surreali, creando «logiche parallele fondate sul paradosso, sul nonsenso e talora sul grottesco» (Boero 2009: 222).

Negli stessi anni esce anche la raccolta di poesie per l'infanzia di Alfonso Gatto *Il sigaro di fuoco* (1945), in cui l'immaginazione e la libertà fanno da padrone, nel «tentativo di una 'applicazione del socialismo alla favola infantile' nelle forme ora dell'invito al dubbio e al rifiuto delle gerarchie costituite» (Boero 2009: 224).

E arriviamo così agli anni che ci interessano maggiormente, quelli in cui si inserì la prorompente ondata rivoluzionaria di *Pippi Calzelunghe*.

Gli anni Cinquanta e Sessanta disegnano un accidentato e contraddittorio percorso in salita che va dalle chiusure ideologiche della guerra fredda alle aperture del Sessantotto, dalle rigidità di schieramenti politici e culturali contrapposti, effetto della rottura del fronte antifascista che aveva partecipato unitariamente alla guerra di Liberazione e aveva elaborato la Costituzione, agli scardinamenti dei conformismi della vita culturale e del costume ad opera del movimento di contestazione che, partito dalle università e dalle scuole statunitensi, si estende a molti paesi industrializzati. (Boero 2009: 240)

A livello editoriale sono vent'anni di cambiamenti, di riedizione di classici, di proposta di autori nuovi. Tra le traduzioni va certamente citato *Marcellino pane e vino* (I ed. it. 1955) dello spagnolo José María Sánchez-Silva, di cui è stata fatta una celebre trasposizione cinematografica.

È del 1956, invece, la raccolta di *Fiabe italiane* di Italo Calvino, che raccoglie storie del folclore di tutte le regioni italiane. Interessante notare come il maestoso lavoro di ricerca di Calvino coincida con l'intenso dibattito sulla collocazione del patrimonio culturale popolare che vede coinvolti molti pensatori di prestigio. Le *Fiabe italiane*, insieme al *Canzoniere italiano* (1955) di Pier Paolo Pasolini, «appaiono le risposte dei letterati più consapevoli del servizio che la 'dimensione fantastica' può rendere all'impegno civile, senza che ne risenta la specificità e qualità estetica dell'opera» (Boero 2009: 256). Inoltre nel 1952 Italo Calvino pubblica a puntate su L'Unità il primo romanzo metropolitano per ragazzi, *Marcovaldo*.

Uno dei nomi più importanti dell'epoca, però, è senza dubbio quello di Gianni Rodari. Proprio intorno agli anni Cinquanta il grande scrittore piemontese contribuì a «introdurre nuovi temi nella letteratura italiana per l'infanzia: le differenze sociali, lo sfruttamento nel lavoro, l'antimilitarismo, la solidarietà tra oppressi» (Boero 2009: 257). Nei suoi primi esperimenti narrativi, *Il romanzo di Cipollino* (1951) e *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1958), Rodari rimane molto ancorato al dualismo buoni-sfruttati e cattivi-patroni. Tuttavia si possono intuire già in queste opere tante delle caratteristiche dello scrittore che verranno fuori in forma definitiva in seguito: «il gusto della parodia, la contrapposizione fra *infanzia* e *mondo adulto*, [...] i richiami all'utopia popolare dei paesi di Cuccagna, i riferimenti al *mondo alla rovescia*» (Boero 2009: 257). Nei successivi *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) e *Favole al telefono* (1962) emerge la passione per i giochi di parole, per la rima, per gli aneddoti, per la fantasia in tutte le sue forme, quella che Rodari poi esplicherà nella sua *Grammatica della fantasia* (1973).

Una altro pilastro della letteratura infantile italiana, Bruno Munari, inizia nel 1945 a pubblicare i suoi famosi libri gioco con buchi e levette, atti a stimolare la fantasia, cara a lui quanto a Rodari. Non a caso anche lo scrittore milanese, dopo aver colorato Cappuccetto di verde e di giallo nel 1972 (in quell'anno escono sia *Cappuccetto Verde* che *Cappuccetto Giallo*), pubblica un importante scritto sulla *Fantasia* (1977).

Il 1958 è l'anno che influenzerà maggiormente le tendenze editoriali italiane fino a oggi: da quell'anno in poi, infatti, due importanti case editrici fiorentine dettarono le linee guida per una nuova letteratura infantile italiana e un nuovo modo di vedere l'infanzia. Da una parte troviamo la Marzocco Bemporad, figlia del Paggi, che nel suo Catalogo generale 1958 mostra «attenzione al mondo della scuola, offerta di nomi noti, sistemazione delle novità all'interno di una rassicurante cornice editoriale» (Boero 2009: 250). Vi troviamo

infatti nomi come Alcott, Burnett, Molnár, Montgomery e Twain, oltre agli italiani Ida Baccini, Contessa Lara, Barzini e Capuana. Nella “Biblioteca moderna”, invece, vediamo nomi nuovi come Elda Bossi e Cesare Dei, che con le sue storie portano il lettore lontano, fino a *L'isola blu* (1969) dei bimbi mai nati. L'altra casa editrice fiorentina in questione è la Vallecchi, nata nel 1913 sulle esperienze avanguardiste di Soffici e Papini. È per questo editore che lavorava Donatella Ziliotto, ideatrice della collana “Il Martin pescatore”, che con il sottotitolo “Classici di domani per la gioventù” si poneva come precorritrice nell'ambito letterario per ragazzi.

III.2 Astrid arriva in Italia

Come giustamente sottolinea Pino Boero (Boero 2009), l'arrivo in Italia di Astrid Lindgren nel 1958 coincide con un importante cambio di rotta delle tendenze editoriali di tutto il paese. Quella fresca ventata di novità all'interno del panorama letterario per l'infanzia cambiò il destino di tutta la letteratura per ragazzi a venire. Vediamo ora nel dettaglio la storia di questa grande innovazione culturale.

III.2.1 Donatella Ziliotto e la casa editrice Vallecchi

La vera anima innovatrice della casa editrice fiorentina Vallecchi è, come accennato, la consulente editoriale triestina, nonché scrittrice anticonformista, Donatella Ziliotto. Nata a Trieste nel 1932, durante gli anni della seconda guerra mondiale si rifugia nei libri, come racconterà nel romanzo autobiografico *Un chilo di piume un chilo di piombo* (2002): tra le letture che la influenzeranno di più ci sono le avventure della già menzionata Bibi di Karin Michaëlis, un personaggio trasgressivo e intraprendente «capace di influenzare il costume sociale di moltissime bambine italiane» (Blezza Picherle 2016: 76), tra cui la giovane Donatella. Successivamente la Ziliotto si laurea in lettere a Bologna con una tesi sul *Pinocchio* di Collodi e inizia a collaborare con la casa editrice Malipiero. La sua passione per gli scrittori scandinavi la porterà a fare un viaggio nel nord Europa, alla ricerca di quei luoghi di cui aveva tanto letto. Fu proprio durante quel viaggio che conobbe Astrid Lindgren per la prima volta, come racconta lei stessa in un articolo apparso su *L'Unità*:

La prima volta che la vidi, Astrid Lindgren mi apparve davanti reggendo con leggerezza una pesantissima pila di libri. Eravamo nella casa editrice Rabén & Sjögren che aveva

avuto il ‘coraggio’ di pubblicare *Pippi*. [...] Quando [lo] lessi mi resi conto di aver conosciuto in quell’istante l’originale del personaggio: ‘Vede come sono forte’ Astrid Lindgren mi disse per prima cosa con la sua bocca sarcastica, gli occhi ammiccanti, il naso all’insù, l’espressione allusiva e divertita di chi ama stupire. (Ziliotto 2015a: 312)

Nel 1958 passa a Vallecchi, dove inaugura la collana “Il Martin Pescatore. Classici di domani per la gioventù”, il cui primo titolo è proprio *Pippi Calzelunghe*, seguito a ruota nello stesso anno da *Storie dell’angelo custode*, scritto da Laura Draghi Salvadori e illustrato da Ugo Fontana, e *Rasmus e il vagabondo*, della stessa Lindgren. La collana ospiterà anche altri testi stranieri, come *Magia d’estate* (I ed. it. 1959) e *Magia d’inverno* (I ed. it. 1961) della già citata Tove Jansson, *Professor Capoturbine* (I ed. it. 1961) di Norman Hunter, *Un ferroviere e mezzo* (I ed. it. 1962) di Michael Ende, *I Baffardelli* (I ed. it. 1966) di Mary Norton, tutti titoli «anomali rispetto alla tradizione nostrana» (Boero 2009: 251).

La scelta di pubblicare *Pippi Calzelunghe* le attira innumerevoli critiche. L’Italia dell’epoca è ancora troppo moralista per accogliere la rivoluzionaria bambina dai capelli rossi senza battere ciglio, ma Donatella Ziliotto è profondamente convinta dell’importanza della sua azione: in questo modo, sostiene, «anche le bambine italiane seppero che potevano sognare di diventare forti e indipendenti e aspirare, da grandi, a sollevare per aria e scaraventare lontano tutto ciò che usava loro delle prepotenze, così come Pippi fa con i ladri» (Ziliotto 1987: 25). Emy Beseghi²⁷, in un suo intervento, precisa che

si deve [...] a Pippi la completa rottura con le figure femminili del passato. È questa straordinaria bambina che inaugura una successiva serie di personaggi ironici, beffardi, anticonformisti che si discostano dall’usato schema narrativo di bambine difficili, rieducate e trasformate in ragazze esemplari. Personaggio indipendente, in grado di cavarsela da sola, Pippi è divenuta simbolo di libertà. Astrid Lindgren apre, quindi, una nuova fase nella storia della letteratura per l’infanzia che si protrae fino ai giorni nostri. (Reggiani 1998: 19)

La permanenza della Ziliotto in Vallecchi durò però solo sette anni, perché la famiglia Vallecchi passò difficoltà economiche e fu costretta a vendere la casa editrice nel 1962. “Il Martin Pescatore” cessò poi «la produzione nel 1965» (Blezza Picherle 2007: 191).

²⁷ Allieva di Giovanni Maria Bertin e successivamente di Antonio Faeti, Emy Beseghi è professore ordinario di Letteratura per l’infanzia (Università di Bologna) e coordinatrice del Dottorato in Scienze Pedagogiche.

III.2.2 Una critica divisa

Fino agli anni Settanta l'opera di Astrid Lindgren venne quasi completamente ignorata dalla critica italiana, che nei migliori dei casi si limita a riportarne una breve biobibliografia. Nel 1961 la studiosa Olga Visentini, autrice del testo *Primo vere. Storia della Letteratura Giovanile* (1964), non nomina neanche *Pippi Calzelunghe*. Nel suo *Leggere. Guida critico-bibliografica al libro per la gioventù* (1966), Eugenia Martinez dà «una valutazione contraddittoria e letterariamente scorretta» di *Pippi*, definendola «un simbolo dell'infanzia, in ciò che questa ha di più fantasioso», ma anche «assolutamente priva di umanità» (Blezza Picherle 2016: 79). Aldo Cibaldi, nella sua *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza* (1967), ne dà un'interpretazione «sbrigativa e superficiale» (Blezza Picherle 2016: 79). L'unica voce fuori dal coro è Lina Sacchetti, la quale, nella sua *Storia della letteratura per ragazzi* (1962),

parla di 'fiaba gustosissima', ritenendo che Pippi, 'figura al limite del reale e dello straordinario', capace di rappresentare 'la gioia sana esuberante del cuore contro l'educazione formale', è 'tratteggiata in modo umoristico e patetico, paradossale e vero, corposo e fantasioso'. (Blezza Picherle 2016: 80)

Anche Lucia Tranquilli, giornalista del quotidiano triestino *Il Piccolo*, si dichiara favorevole nei riguardi del rivoluzionario personaggio.

Soltanto nel 1980, però, verrà valutata in modo completo tutta l'opera di Astrid Lindgren e le verrà data degna visibilità mediante due articoli di Marcella Amadio comparsi sulla rivista *Schedario*.

III.2.3 Salani e “Gl'istrici”

Il 1987 è «considerato da Antonio Faeti 'l'anno della svolta', l'anno in cui si producono profonde e significative innovazioni nel campo della letteratura infantile» (Reggiani 1998: 22). Fu proprio in quell'anno che la casa editrice Salani chiese a Donatella Ziliotto di dirigere la nuova collana “Gl'istrici”, che in quarta di copertina si presentava, e ancora si presenta, così:

Dice una leggenda che gl'istrici scagliano i loro aculei, come frecce, su chi li stuzzica. Provate a stuzzicare i nostri istrici ed essi vi pungeranno: colpiranno la vostra fantasia e il vostro cuore divertendovi, affascinandovi e spaventandovi. Li abbiamo cercati in tutto il mondo e ora sono qui per pungervi, pungervi.

La *editor* triestina fece proprio quello che le riusciva meglio: andò in giro per il mondo, stavolta visitando fiere e consultando cataloghi, a scovare capolavori per l'infanzia, tra cui i libri di Roald Dahl. Inoltre non ci pensò due volte ad andare a ripescare tutto il proprio bagaglio letterario nordico, ripubblicando tra gli altri tutti i titoli di Astrid Lindgren. Proprio come "Il Martin Pescatore", anche "Gl'istrici" rispecchiano perfettamente la visione della Ziliotto e il suo «desiderio di offrire ai giovani lettori [...] una letteratura di qualità, in cui nessuna tematica, anche scottante e difficile, sia censurata» (Blezza Picherle 2016: 82-83). Come dice la stessa Ziliotto, infatti, in entrambe le collane

la scelta di pubblicare un certo tipo di autori, soprattutto stranieri, è stata guidata dal bisogno di dare ai bambini, inascoltati e sopraffatti dagli adulti, dei libri che li aiutino a difendersi da essi, dalla loro prepotenza e incompienza, in nome della libertà di essere e di crescere in modo autonomo, senza condizionamenti. (Blezza Picherle 2016: 83)

Come vedremo, questa posizione entra però in conflitto con la decisione della Salani di pubblicare le vecchie traduzioni così com'erano state fatte negli anni Cinquanta e Sessanta, senza modifiche né revisioni. Perfino nell'edizione del 2003²⁸ non sono state apportate grandi modifiche alla versione realizzata per Vallecchi più di quarant'anni prima. Purtroppo, però, i bambini non possono godere di questa nuova edizione completa, anche se non ritradotta, contenente avventure di Pippi finora sconosciute al pubblico italiano, visto che «si tratta di un'edizione prestigiosa e costosa con una tiratura limitata di 1500 copie» (Blezza Picherle 2016: 83). Ci si può chiedere se i bambini italiani avranno mai la fortuna di leggere i tre libri in versione integrale, magari in una traduzione al passo con i tempi, dato che anche per l'ultima edizione pubblicata per il settantesimo anniversario della pubblicazione svedese di *Pippi Långstrump* è stata utilizzata la vecchia versione, seppur con qualche lieve modifica.

III.2.4 Le traduttrici

Come abbiamo già visto, le traduzioni delle opere di Astrid Lindgren nel mondo non sono state sempre rispettose del testo originale. La scrittrice, analizzando lei stessa le traduzioni o facendole analizzare a persone competenti e di fiducia, se ne è resa conto e più di una

²⁸ La prima versione italiana integrale di *Pippi Calzelunghe* con gli otto capitoli fino a quel momento mai tradotti, in cui il testo è stato revisionato da Marina Pulcri, la quale ha anche tradotto *ex novo* i capitoli mancanti.

volta ha fatto notare all'editore o al traduttore ciò che pensava. Ciò che le dava più fastidio era quando un traduttore voleva addolcire o rendere più profondo il suo linguaggio, rischiando così di modificare l'atmosfera dell'intero libro o compromettere dei significati fondamentali per la narrazione. Per non parlare dei vari episodi di inutile censura atti a rendere il testo più comprensibile o più adatto ai bambini. Come cita Silvia Blezza Picherle, anche la studiosa Maria Nikolajeva ha sottolineato la presenza nelle varie traduzioni di «tutta una serie di cambiamenti, alcuni dei quali veramente inutili e dannosi» (Blezza Picherle 2016: 259), soprattutto semplificazioni e omissioni.

In Italia, come in molti altri paesi, per esempio in Bulgaria, in Estonia o in Israele, l'unica traduzione esistente di Pippi è quella di *Boken om Pippi Långstrump*, volume che comprende buona parte dei capitoli dei tre libri (24 su 32), curato da Astrid Lindgren stessa e pubblicato in Svezia nel 1952. Quando Vallecchi decise di iniziare la collana "Il Martin Pescatore" proprio con Pippi Calzelunghe, Annuska Palme lo «tradusse [...] e Donatella Ziliotto lo adattò per un pubblico infantile» (Rossi²⁹). Come ha dichiarato quest'ultima, le due cercarono di «ricreare lo stile guizzante e l'atmosfera clownesca e rurale in cui Astrid aveva vissuto da bambina» (Blezza Picherle 2016: 83). La stessa versione, senza modifiche, fu ripubblicata nel 1988 da Salani e poi riproposta nelle varie ristampe, fino ad arrivare all'edizione speciale del 2003 che però non è fruibile dal pubblico e all'edizione anniversario del 2015, che però presenta «solo irrilevanti differenze alla versione realizzata per Vallecchi più di quarant'anni prima» (Blezza Picherle 2016: 84). La coppia Larussa-Ziliotto ha tradotto insieme anche *Rasmus e il vagabondo* (I ed. it. 1958), mentre *Mio piccolo Mio* (I ed. it. 1968) è nato dalla collaborazione tra Donatella Ziliotto e Agnese Hellström. Annuska Palme Larussa (Larussa Sanavio dopo il secondo matrimonio), invece, ha poi tradotto anche *Emil* (I ed. it. 1974) insieme a Isabella Fanti.

Fiorella Onesti e Isabella Fanti sono le traduttrici che hanno lavorato maggiormente con i testi di Astrid Lindgren nel periodo Vallecchi: la prima ha tradotto da sola *SOS per Kalle Blomkvist* (I ed. it. 1972), *Kalle Blomkvist e i gangsters* (I ed. it. 1973) e *Britta in bicicletta* (I ed. it. 1974), e poi *I fratelli Cuordileone* (I ed. it. 1977), *Il libro di Bullerby* (I ed. it. 1978) e i due libri dedicati a Madicken, *Martina di Poggio di Giugno* (I ed. it. 1981 col titolo *Martina*) e *Novità per Martina* (I ed. it. 1995), insieme a Isabella Fanti. Quest'ultima, oltre ai tre titoli già citati, ha tradotto *Britt-Mari* (I ed. it. 1977) insieme ad

²⁹ Si veda la sitografia per il riferimento bibliografico.

Annalisa Gelli e nel 1989 ha revisionato la traduzione di *Ronja* (I ed. it. 1982) di Mona Attmark Fantoni.

Il primo libro di Kalle Blomkvist, *Kalle Blomkvist il grande detective* (I ed. it. 1971), è invece stato tradotto da Emilia Cantagalli Marullier, mentre *Vacanze nell'isola dei gabbiani* (I ed. it. 1972) è stato curato da Laura Draghi Salvadori e Arja Torkko, la quale è la traduttrice anche di *Karlsson sul tetto* (I ed. it. 1976). *Kati* (I ed. it. 1976) è invece stato tradotto da Giovannella Del Panta.

Anna Zuliani ha invece tradotto tre albi illustrati di Astrid Lindgren per la casa editrice La Nuova Frontiera: *Vieni a conoscere Pippi Calzelunghe* (2006), *Pippi Calzelunghe al parco di Humlegården* (2007) e *Il Natale di Pippi* (2012). La traduttrice stessa racconta la sua esperienza nell'articolo "Alcuni esempi da *Il Natale di Pippi*" (Zuliani 2016):

I tratti peculiari dei libri di Astrid Lindgren che ho colto sono la scrittura snella, fresca e vivace. Del suo stile mi affascinano il ritmo, l'uso del registro colloquiale, l'umorismo dato dai giochi di parole e dai nonsense, l'allegria ma anche la profonda delicatezza e la velata malinconia che usa nel trattare temi seri e impegnativi. [...] Il ruolo del traduttore è [...] quello di riplasmare il testo di partenza per renderlo più godibile, soprattutto perché si pensava [e si pensa ancora] che i lettori più giovani non fossero in grado di capire determinati contenuti della lingua e della cultura di partenza. [...] È un'operazione che in parte sono stata costretta a fare anch'io, soprattutto traducendo *Il Natale di Pippi*, opera che presenta tanti brani in cui l'umorismo passa per alcuni aspetti culturali fondamentali della lingua di partenza. (Zuliani 2016: 283-284)

La Zuliani ha infatti sostituito alcune canzoni natalizie svedesi con canzoni di Natale familiari ai bambini italiani come *Bianco Natale* e *Astro del Ciel*, per esempio. Nonostante questo anche questa traduttrice si augura che vengano commissionate delle traduzioni *ex novo* delle opere di Astrid Lindgren, poiché ritiene che quelle vecchie siano datate e manchino di omogeneità intertestuale.

Roberta Colonna Dahlman è la traduttrice di ben sei albi illustrati lindgreniani pubblicati dall'editore Il gioco di leggere: *Betta sa andare in bicicletta* (2009), *Sorellina Tuttamia* (2010), *Betta sa fare quasi tutto (o quasi)* (2010), *Peter e Petra* (2011), *Natale nella stalla* (2011) e *Mentre tutti dormono* (2015).

Come ha dichiarato nel suo articolo "Astrid tuttamia" (Colonna Dahlman 2016), ciò che ha maggiormente colpito questa traduttrice è la capacità di Astrid Lindgren di

rivolgersi sempre sia al lettore bambino che al lettore adulto, oltre allo stile «agile, vivace, ricco di giochi linguistici, qualità fonetiche importanti per il movimento ritmico, e con un andamento tipico dell'oralità» (Colonna Dahlman 2016: 277). È da sottolineare che Roberta Colonna Dahlman non traduce per professione, ma «prevalentemente nel tempo libero, soprattutto per il piacere d'innamorar[si] dell'opera sulla quale lavor[a] e della penna che l'ha creata» (Colonna Dahlman 2016: 278). Lei stessa sostiene di aver cercato di rimanere il più possibile fedele all'originale, ma di essersi presa qualche licenza ogni tanto, come nei casi dei nomi propri: Lotta è infatti diventata Betta nei due albi a lei dedicati, e Barbro e Ylva-Li di *Sorellina tuttamia* sono state ribattezzate Lisa e Mari-lù³⁰.

Nella traduzione di *Tomten är vaken* (lett. Lo gnomo è sveglio) il titolo, che si riferisce a un verso della famosa poesia di Viktor Rydberg *Tomten* (1881), è stato modificato in *Mentre tutti dormono* per essere più suggestivo per il pubblico italiano. Nella traduzione di Roberta Colonna Dahlman la parola *tomte*, che in Svezia è uno gnomo della foresta spesso anche guardiano delle case e delle fattorie, è stata lasciata in lingua originale con l'auspicio che si possa diffondere anche in Italia. Inoltre la traduttrice ha introdotto un elemento assente nell'originale: Astrid Lindgren, nei discorsi diretti del *tomte*, inserisce una rima ogni tanto, mentre la traduttrice ha deciso di farlo parlare sempre in rima, per «rendere più evidente il contrasto tra la natura umana e quella dello gnomo guardiano» (Colonna Dahlman 2016: 280). Questa è però, a mio modesto avviso, una libertà un po' troppo grande da prendersi per un traduttore, visto che modifica profondamente la struttura stessa del testo.

Della traduzione di *Allrakäraste syster* (*Sorellina tuttamia*) parlerò in maniera più approfondita nel capitolo V, visto che io stessa mi sono cimentata, insieme alla collega Barbara Fagnoni, nella traduzione di questo racconto per la raccolta che la casa editrice Iperborea pubblicherà a giugno 2017.

III.2.5 Le scelte di Laura Cangemi

E veniamo infine a Laura Cangemi. Nata e cresciuta a Milano, ha scoperto il suo amore per la Svezia da adolescente, quando ha passato un anno lì tramite il progetto Intercultura. La sua carriera di traduttrice è cominciata nel 1987, anno in cui ha tradotto *La notte di Gerusalemme* di Sven Delblanc per Iperborea e *I figli del mastro vetraio* di Maria Gripe

³⁰ Di questo parleremo più approfonditamente nel capitolo V, visto che io stessa, insieme alla collega Barbara Fagnoni, mi sono occupata della traduzione del racconto *Allrakäraste syster* per la raccolta che Iperborea pubblicherà a giugno 2017.

per Mondadori Ragazzi. Da quel momento in poi ha sempre continuato a tradurre, sia per adulti che per ragazzi, facendo della traduzione letteraria una professione a tempo pieno, se si escludono qualche giornata di interpretariato l'anno e svariate collaborazioni con festival e seminari. Ha all'attivo oltre 160 libri tradotti dallo svedese, dall'inglese e dal norvegese – di cui più di cento libri per bambini – e, di conseguenza, è sicuramente una delle figure più competenti nel campo della traduzione di letteratura infantile in Italia. Inoltre nel 1999 le viene conferito dall'AITI (Associazione Italiana Traduttori Interpreti) il Premio San Gerolamo per la traduzione della letteratura d'infanzia e nel 2008 Ibby³¹ Italia la segnala nella Honour List come miglior traduttore per la traduzione di *Obbligo o verità?* (2007), dell'autrice svedese Annika Thor.

Di Astrid Lindgren ha tradotto in italiano cinque opere: *Mirabell* (2007) per Motta Edizioni, pubblicato la prima volta da Mondadori nella raccolta *Bambole* (1992) con il titolo *La bambola Mirabella* nella traduzione di Glauco Arneri; il primo libro della trilogia di Kalle Blomkvist, *Kalle Blomkvist il grande detective* (2009), che come ricordiamo era uscito nel 1971 tradotto da Emilia Cantagalli Marullier per Vallecchi; il primo volume della serie di Pippi a fumetti con le illustrazioni di Ingrid Vang Nyman, pubblicato dall'editore Nord Sud con il titolo *Pippi a Villa Villacolle e altre storie* (2011); *Lotta Combinaguai* (2015) per Mondadori, volume che comprende entrambi i titoli dedicati ai bambini di *Bråkmakargatan*; e infine *Ronja*, la cui nuova traduzione uscirà nel corso del 2017 nella collana "Contemporanea" di Mondadori, la stessa che ospita anche il libro di Lotta. Inoltre in veste di supervisore ha curato, nell'ambito della terza edizione del "Seminario di formazione per traduttori di letteratura per ragazzi dallo svedese all'italiano", la traduzione della già menzionata raccolta di racconti tratti da *Nils Karlsson Pysling* (1949) e *Kajsa Kavatt* (1950) a cui ho partecipato anche io, la cui pubblicazione è prevista a giugno 2017 per Iperborea.

Parlando della traduzione di letteratura per ragazzi, Laura Cangemi, nel suo articolo "Tradurre la 'voce' di Astrid" (Cangemi 2016), dice che per lei il fulcro della questione è il rispetto.

Un rispetto che va in due direzioni: verso il testo di partenza, non più amputato, adattato e maltrattato come accadeva abitualmente, e verso i lettori, considerati finalmente individui

³¹ *International Board on Books for Young People*, un'organizzazione internazionale, nata nel 1953 a Zurigo, che si occupa dello studio e della promozione della letteratura per l'infanzia nel mondo.

pensanti e non stupidi per il solo fatto di essere piccoli. Traducendo cerco di far arrivare il più possibile dell'originale, ma lo faccio lasciando 'non detto' quello che nell'originale è 'non detto', senza spiegare o aggiungere frasi o parole: [...] aggiungendo, [in realtà], si amputa il testo della sua molteplicità di significati, impoverendolo. (Cangemi 2016: 270)

Nel tradurre le opere lindgreniane secondo Laura Cangemi si tratta soprattutto di rispettare la voce dell'autrice, quella melodia che riproduce la narrazione orale alla cui creazione Astrid dedicava così tanto tempo e impegno. Non è un compito facile, infatti, come afferma la stessa traduttrice, «per mantenere il ritmo dell'originale senza sacrificare il contenuto si devono a volte fare i salti mortali» (Cangemi 2016: 271). A proposito dei *realia*, così difficili da rendere in una lingua che non ha un corrispettivo esatto, dice: «in genere traduco cercando il termine italiano che più si avvicina e confido nel fatto che la fantasia dei lettori faccia il resto» (Cangemi 2016: 272).

Di *Ronja* e di *Kalle Blomkvist il grande detective* parleremo approfonditamente nei paragrafi III.3.2 e III.3.3, mentre qui riporterò alcuni esempi tratti dalle altre traduzioni. Nel volume di Pippi a fumetti, Laura Cangemi ha avuto l'opportunità di confrontarsi con uno dei personaggi di Astrid Lindgren più amati nel mondo, tra le altre cose cimentandosi nella traduzione del suo nome, così stravagante. In svedese Pippi si chiama «Pippilotta Viktualia Rullgardina Krusmynta Efraimdotter Långstrump» (Lindgren 2015a: 40), nella prima edizione Vallecchi (poi mantenuta anche da Salani) era stato tradotto con «Pippilotta Pesanella Tapparella Succiamenta Calzelunghe» (Lindgren 2015d: 44) e nella versione televisiva si chiamava «Pippilotta Viktualia Rullgardina Succiamenta Efraisilla Calzelunghe» (Cangemi 2016: 269). La versione proposta da Laura Cangemi, invece, è più aderente all'originale a livello semantico, pur mantenendo il ritmo: «Pippilotta Vettovaglia Tapparella Mentuccina Efraimide Calzelunghe» (Cangemi 2016: 269)³².

La traduzione degli albi illustrati pone il traduttore di fronte a molte difficoltà legate al rapporto tra il testo e le immagini. Nel caso di *Mirabell* Laura Cangemi dice che le illustrazioni di Pija Lindenbaum le sono state di molto aiuto proprio per quei concetti intraducibili che i disegni ci permettono di capire mostrandoci come sono fatti. Dal canto suo, la Cangemi ha dato il suo «contributo con una traduzione il più possibile fedele all'originale anche nella punteggiatura e nelle pause, in modo che la corrispondenza tra immagini e testo fosse totale» (Cangemi 2016: 274).

³² In merito posso riportare che durante la mia analisi della traduzione cinese di Pippi Långstrump per la tesi di laurea triennale mi sono cimentata anch'io nella traduzione del nome di Pippi, giungendo a questa proposta: «Pippilotta Mercànzia Tapparella Ricciamenta Efraimia Calzelunghe» (Milton Knowles 2009: 89).

Parlando invece di *Lotta Combinaguai*, Laura Cangemi sottolinea come abbia voluto mantenere il nome originale della piccola protagonista, a differenza delle precedenti traduzioni³³, perché secondo lei «è giusto che i bambini italiani si rendano conto che in altri paesi i nomi possono suonare strani e magari, come per Lotta, avere nella nostra lingua un significato che in quella originale non hanno» (Cangemi 2016: 273). Per fare un altro esempio, un gioco linguistico di notevole difficoltà traduttiva, in *Lotta Combinaguai*, è quello della

quasi parolaccia che Lotta dice ogni tanto provocando le sgridate della madre: *fy farao*, che sarebbe una versione edulcorata del più pesante *fy fan* (dove *fan* è il diavolo, che nella cultura protestante compare spesso nelle imprecazioni). *Farao* significa però faraone e nel libro [l'espressione ritorna più volte, fino a quando Lotta non] decide di dire *fy Fransson* (il nome della signora che aiuta la madre nelle pulizie) al posto di *fy farao*. (Cangemi 2016: 273)

Alla fine, dopo molti ragionamenti e con l'aiuto della lista Qwerty, Laura Cangemi ritiene di essere giunta a una soluzione soddisfacente, facendo dire a Lotta «'orca vacca» (Lindgren 2015c: 58) e cambiando il nome della signora Fransson in Wackström, «cognome svedese che esiste e che ben si presta per un sonoro “'orca Wackström!”» (Cangemi 2016: 273)

In conclusione a questo paragrafo, posso solo dire che condivido in pieno il pensiero di Laura Cangemi quando dice:

Credo che sarebbe opportuno ritradurre molte opere di Astrid Lindgren che sono ancora in commercio nelle traduzioni degli anni [Cinquanta], Sessanta e Ottanta, perché è cambiata l'idea stessa di traduzione e oggi si affrontano i classici per l'infanzia con un approccio diverso, più rispettoso dell'integrità del testo da un lato e della capacità del lettore di coglierne tutti gli aspetti dall'altro. (Cangemi 2016: 275)

e quello di Maria Nikolajeva e Silvia Blezza Picherle, che ritengono

che se talvolta i cambiamenti possono essere ragionevoli e giustificati, [ci] si auspica che per il futuro le traduzioni delle opere lindgreniane, come quelle di altri autori classici e

³³ Ricordiamo che nella traduzione di *Visst kan Lotta cykla?* pubblicata da Vallecchi il nome era stato tradotto da Fiorella Onesti con Britta, mentre nella traduzione di Roberta Colonna Dahlman la protagonista era diventata Betta.

contemporanei, siano curate e vicine il più possibile alla versione in lingua originale. Solo così la letteratura per l'infanzia, non tradendo i suoi lettori, diventa uno strumento di arricchimento e autentica crescita umana. (Blezza Picherle 2016: 262)

IV. Analisi della traduzione di tre opere di Astrid Lindgren

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, è un dato di fatto che le traduzioni invecchino. Cambiano le metodologie traduttive, cambia il panorama editoriale, cambia il modo di vedere i bambini. Ciò che è ritenuto appropriato e giusto in un decennio può cambiare il decennio successivo. Figuriamoci allora quando si parla di traduzioni di quaranta, cinquanta o sessanta anni fa.

In questo capitolo analizzeremo le vicende italiane di tre importanti opere di Astrid Lindgren: Pippi Calzelunghe, Kalle Blomkvist il grande detective e Ronja. Le loro storie hanno percorsi diversi, dovute alle diverse scelte delle case editrici che le hanno offerte al pubblico italiano.

L'augurio di tutti noi, all'insegna del «rispetto verso il testo di partenza e verso i lettori» (Cangemi 2016: 270) di cui parla Laura Cangemi e che dovrebbe essere lo spirito che anima i percorsi editoriali di tutte le opere straniere in traduzione. Come vedremo, per perseguire questo rispetto spesso sono necessarie nuove traduzioni dei libri più amati, al fine di dar loro nuova vita e «mantenere vivo il legame tra la scrittrice [o lo scrittore] e i suoi lettori» (Blezza Picherle 2016: 64).

IV.1 Pippi Calzelunghe

Come abbiamo visto, il nome di Pippi Calzelunghe nacque dalla fantasia di Karin, la figlia di Astrid Lindgren, nell'inverno 1941. Abbiamo anche visto come la Lindgren, dopo essersi slogata una caviglia, stenografò le storie di Pippi e le regalò alla figlia per il suo compleanno, nel maggio del 1944. Già in aprile ne aveva inviata una copia alla Bonniers, che non si fece sentire per molti mesi. La lettera di rifiuto, in cui si diceva che nonostante fosse stata apprezzata l'originalità del testo non se la sentivano di pubblicarlo, arrivò solo in settembre. Nel frattempo *Britt-Mari lättar sitt hjärta* aveva vinto il secondo premio nel concorso della Rabén & Sjögren del 1944. Spronata del successo di Britt-Mari, Astrid Lindgren rivide il manoscritto di Pippi e lo modificò in maniera abbastanza radicale. Un'attenta analisi del primo manoscritto di *Pippi Långstrump* è stata fatta da Ulla Lundqvist, che lo ha chiamato *Ur-Pippi* (*Pippi originaria*, 2007). Sul risultato di questa revisione di Pippi hanno opinioni antitetiche Ulla Lundqvist (Lundqvist 1979) e Vivi Edström (Edström 1992): la prima sostiene che Astrid Lindgren abbia eliminato episodi che divertivano solo gli adulti, ridotto la sfrontatezza di Pippi e sottolineato maggiormente l'umanità e la generosità della protagonista e che le modifiche siano solo positive; la seconda, al contrario, rimpiange l'energia linguistica e la selvaggia anarchia di *Ur-Pippi*. Tuttavia afferma che: «Con Pippi non si è mai sicuri di quando *faccia finta* di essere accondiscendente. Cosa pensa realmente non ci viene mai svelato» (Edström 1992: 87).

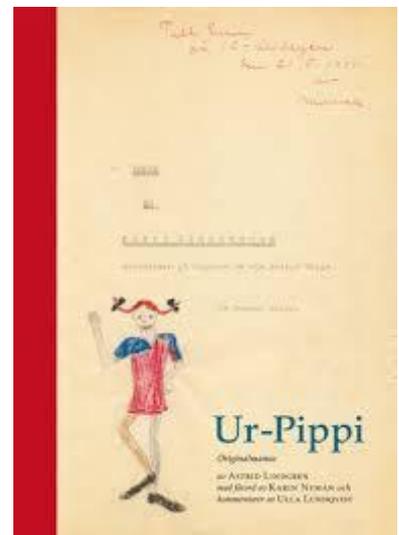


Figura 7. *Ur-Pippi*

Nel 1945 la casa editrice di Stoccolma indisse un altro concorso: stavolta si cercavano libri per bambini tra i 6 e i 10 anni. Astrid Lindgren presentò due libri: *Alla vi barn i Bullerbyn* e *Pippi Långstrump*. *Pippi Långstrump*, anche grazie all'entusiasmo dei due membri della giuria Olle Strandberg (1910-1956, Ph.D. in storia della letteratura, giornalista e scrittore) e Elsa Olenius (1896-1984, bibliotecaria e fondatrice del primo teatro comunale per bambini, *Vår teater*), vinse il primo premio e fu pubblicato lo stesso anno. Inizialmente la critica giudicò Pippi in maniera estremamente positiva. Solo l'anno successivo, con l'uscita del secondo volume della serie, arrivò la reazione negativa, la quale poi dette vita a un dibattito di natura psicopedagogica che coinvolse tutti i maggiori

pensatori dell'epoca.

I tre libri, *Pippi Långstrump*, *Pippi Långstrump går ombord* (Pippi Calzelunghe s'imbarca) e *Pippi Långstrump i Söderhavet* (Pippi Calzelunghe nei mari del Sud), sono strutturati in episodi indipendenti, che raccontano un evento particolare e che possono essere letti anche singolarmente. Il primo capitolo di ognuno dei testi ha la funzione di presentare Pippi e la sua casa. Il titolo di ciascuno dei capitoli introduce brevemente l'ambientazione, spesso situazioni tipo ricorrenti nella letteratura infantile di tutti i tempi (la visita a scuola, una festa, il circo, una gita, il mercato). L'originalità di Pippi non sta dunque negli argomenti, quanto nel linguaggio e nello stile. In ogni capitolo ci sono di norma uno o più momenti di sconvolgimento della quiete. I capitoli dove si verifica un solo evento predominante hanno all'incirca la stessa struttura, che Ulla Lundqvist ha così sintetizzato:

1. *Preambolo*: la quiete prima della tempesta. Pippi, da sola o con gli amici, si dedica a una tranquilla attività.
2. *Succede qualcosa di nuovo*: Pippi riceve una visita oppure decide di fare qualcosa.
3. *Si intuisce una minaccia*: Pippi viene sfidata o aggredita.
4. *Pippi interviene, vince o compie un'impresa*: cioè accetta la sfida e vince mediante la sua forza o la sua astuzia.
5. *Conclusione a effetto* sotto forma di intervento inaspettato, per esempio un gesto o una battuta buffa/fuori luogo da parte di Pippi. Dunque la fine comporta spesso una battuta comica. (Lundqvist 1979: 159)



Figura 8. Pippi a scuola. Illustrazione di Ingrid Vang Nyman (Lindgren 2015d: 41)

La *suspence* e gli eventi drammatici, elementi importanti nella letteratura infantile, seguono dunque nella trilogia una struttura convenzionale. La sostanziale originalità di Pippi sta nel fatto che alla tensione drammatica siano sempre collegate comicità e farsa. Tutto, a partire dalle situazioni iniziali, è comico e il ritmo quasi violento delle azioni sottolinea questa comicità. Per

esempio, nel brano in cui Pippi arriva a scuola la velocità con cui si susseguono le azioni ricorda la farsa cinematografica d'inizio secolo. Anche Tommy e Annika, gli amici di

Pippi, mentre lei faceva i biscotti nel secondo capitolo di *Pippi Långstrump*, «pensavano che fosse quasi come al cinema» (Lindgren 1964: 22).

La trilogia si apre con la presentazione della casa e di Pippi stessa: «Nella periferia della piccola, piccola città c'era un vecchio giardino malandato. Nel giardino c'era una vecchia casa, e nella casa viveva Pippi Calzelunghe. Aveva nove anni, e viveva lì tutta sola» (Lindgren 1964: 5). Ci viene detto che la mamma di Pippi è un angelo e che il papà è caduto in mare durante una tempesta e Pippi crede che adesso sia il re di tutti i negri di un'isola dei mari del Sud³⁴. *Villa Villekulla* (Villa Villacolle), così si chiama la casa, è lo scenario del caos che Pippi rappresenta: il cavallo vive sulla veranda, perché in salotto darebbe fastidio, Pippi dipinge sulle pareti, dorme con i piedi sul cuscino, stende la pasta per i biscotti in terra, pattina con ai piedi due brusche per lavare il pavimento. Ma la cosa più straordinaria riguardo a Pippi è la sua incredibile forza. Riesce a sollevare perfino il suo cavallo e anche di più, quando vuole. Nella casa accanto vivono Tommy e Annika, che diventeranno poi i migliori amici di Pippi e la accompagneranno in tutte le sue avventure. E di avventure ne succedono molte. Le più comiche avvengono quando la caotica e selvaggia Pippi si scontra con gli adulti, le istituzioni o i costumi sociali. Qualche esempio su tutti: nel capitolo “Pippi leker kull med poliser” (“Pippi gioca a ce l’hai con i poliziotti”, Lindgren 1964: 36-46) quando due poliziotti vengono per portarla all’orfanotrofio finisce che Pippi si fa rincorrere per tutto il giardino, sul tetto della casa e giù di nuovo, fino a quando si stufa e solleva i due agenti per poi appoggiarli fuori dal cancello e ringraziarli dando loro un biscotto allo zenzero ciascuno. In un altro capitolo, “Pippi får besök av tjuvar” (“Pippi riceve una visita dai ladri”, Lindgren 1964: 111-123), due ladri entrano a *Villa Villekulla* per rubare a Pippi le monete d’oro lasciatele da suo padre. Dopo aver dato dimostrazione della sua forza, Pippi balla con uno dei due fino a tarda notte, mentre l’altro suona l’armonica. Anche qui, per ringraziarli del disturbo, fa loro un regalo: una moneta d’oro a testa.



Figura 9. Pippi, Tommy e Annika prendono il caffè con i biscotti allo zenzero. Illustrazione di Ingrid Vang Nyman (Lindgren 2015a: 30)

³⁴ Nelle ultime edizioni svedesi la parola *neger* è stata eliminata, rendendo il papà di Pippi un *söderhavskung* (re dei mari del Sud).

I personaggi principali della trilogia non sono molti. Oltre a Pippi, ci sono i già nominati Tommy e Annika, due bambini assolutamente normali, la cui esistenza viene sconvolta (positivamente) dall'arrivo di Pippi. Tra i personaggi secondari troviamo inoltre il signore e la signora Settergren, genitori dei due bambini, la maestra, i poliziotti, i due ladri, gli altri



Figura 10. Pippi, Tommy, Annika e i bambini di Kurrekurreduttön.
Illustrazione di Ingrid Vang Nyman (Lindgren 2015d: 213)

bambini della piccola città, le amiche della signora Settergren e ovviamente il Signor Nilsson, la scimmietta di Pippi, e il cavallo. Nel secondo e nel terzo libro entrano in scena anche il papà di Pippi, Efraim Calzelunghe, e il suo equipaggio. Quando poi, in *Pippi*

Långstrump i Söderhavet (1948), i nostri piccoli eroi vanno in vacanza a *Kurrekurreduttön* (L'isola Cip-cip), dove il capitano Calzelunghe è re, troviamo anche *kurrekurreduttarna* (i Cip-cipoidi) e i due banditi Jim e Buck.

I luoghi in cui sono ambientati gli episodi sono *Villa Villekulla*, la piccola città e la natura circostante, il circo, la scuola, il mercato, la nave del capitano Calzelunghe e *Kurrekurreduttön*. Per quanto riguarda il rapporto tra fabula e intreccio, il racconto procede in maniera cronologica, tranne per le storie che Pippi racconta ai due amici e che narrano, in un fitto ricamo di bugie, le sue avventure in giro per il mondo.

Veniamo adesso allo stile. Nel periodo in cui nacque *Pippi Långstrump* la letteratura infantile si stava aprendo al *nonsense* e Astrid Lindgren fu importante per la rottura con i dogmi del passato. Nei libri di Pippi, tuttavia, a livello sintattico questa rottura non c'è; la lingua è chiara e lineare, con tendenza alla paratassi. Si sente il legame col passato, specialmente con i libri di Elsa Beskow, a cui ho accennato in precedenza. Questo stile pacato, come abbiamo visto nelle primissime righe del libro, fa però da sfondo alle pazzie linguistiche di Pippi. Ci si aspetta sempre che qualcosa scateni la chiassosa parlantina della protagonista. Ulla Lundqvist, nella sua analisi, dice che:

Gran parte del testo nei libri consta di discorso diretto (da un'analisi approssimativa fatta su un campione, nel primo libro si aggira intorno al 40%). La parte di gran lunga maggiore delle battute è formata dal flusso di parole della stessa Pippi – spesso sono monologhi

invece di dialoghi. Nell'11% dei casi è usato il verbo 'gridò' o qualche sinonimo. Per lo più è la stessa Pippi che grida (in circa il 60% dei casi). (Lundqvist 1979: 172)

I verbi di movimento sono dominanti e danno al racconto un ritmo serrato, in cui Pippi fa sfoggio di giochi di parole, aneddoti e fandonie. Vivi Edström dice che «Pippi gioca con le regole e le ambiguità intrinseche della lingua come se suonasse uno strumento» (Edström 1992: 104). Ci gioca per intrattenere e sfidare il proprio interlocutore, ma anche per il semplice gusto di giocare. Questa esuberante fantasia verbale, che Astrid Lindgren prende da molte fonti d'ispirazione diverse, è basata su citazioni, allusioni, luoghi comuni e indovinelli. Un libro che lei stessa ha detto essere stato importante per il concepimento di *Pippi Långstrump* è *Sult (Fame)* di Knut Hamsun, perché probabilmente la protagonista non sarebbe stata così bugiarda senza di esso (Edström 1992). E le bugie sono un elemento importante di questo gioco linguistico. Pippi stessa ammette, durante il suo primo incontro con Tommy e Annika, che «sì, è *molto* brutto dire le bugie». Subito dopo, però, leggiamo:

E poi, disse e tutto il suo viso lentigginoso si rischiarò, vi dirò, che nel Congo Belga non c'è una sola persona che dice la verità. Dicono le bugie tutto il giorno. Cominciano alle sette del mattino e continuano fino al tramonto. Quindi, se mi *dovesse* capitare di dire una bugia qualche volta, dovete cercare di perdonarmi e ricordarvi che dipende solo dal fatto che sono stata un po' troppo nel Congo Belga. Possiamo essere amici lo stesso, no? (Lindgren 1964: 14-15)

Ovviamente in *Pippi Långstrump* si sente anche l'influenza dei classici, come *Alice nel paese delle meraviglie* di L. Carroll o *Winnie the Pooh* di A. A. Milne, oltre alla citata Elsa Beskow. Questo modo di giocare con le parole, nonostante sia una finezza stilistica molto apprezzata dagli adulti, rispecchia anche il desiderio dei bambini di torcere e rigirare le parole, la loro gioia linguistica.

Per quanto riguarda il racconto, esso è scritto dal punto di vista di un narratore esterno onnisciente, che comunica anche il pensiero dei personaggi. Inoltre, come nota Ulla Lundqvist nella sua analisi, il narratore cerca un contatto con il lettore, per coinvolgerlo e avvicinarlo ai personaggi. Questo modo di rapportarsi con il lettore è frequente nella letteratura infantile, ma in *Pippi Långstrump* ha l'ulteriore funzione di rendere verosimili le azioni della protagonista. Viene detto che agli occhi degli altri personaggi queste azioni sembrano incredibili, ma vengono descritte in maniera così precisa e dettagliata che il

lettore non si pone il problema della loro veridicità. «In questo modo *il fantastico e il favoloso diventano reali*» (Lundqvist 1979: 162).

Pippi Långstrump ha, durante il corso degli anni, suscitato le critiche più disparate. Inizialmente, come ho accennato, il giudizio generale della stampa fu enormemente positivo. Già dal 1946 iniziarono però le polemiche. Il primo a dare un giudizio negativo fu John Landquist, (1881-1974, ricercatore e critico letterario, professore di Pedagogia e di Psicologia presso l'università di Lund) che in un articolo intitolato “Dålig och prisbelönt” (“Scadente e premiato”), pubblicato il 18 agosto sul quotidiano svedese *Aftonbladet*, dichiarò che a suo avviso Astrid Lindgren non aveva talento e Pippi era «anormale e malata» (Lennartsdotter e Wadell 2008: 44-47). Secondo Landquist «nessun bambino normale mangia un'intera torta alla panna a un rinfresco o cammina a piedi nudi sullo zucchero semolato.³⁵ [...] Ma entrambe le cose ricordano la fantasia di un malato di mente o delle ossessioni morbose» (Strömstedt 2003: 257) e «la memoria dell'anormale bambina e delle sue disgustose avventure nel libro della Lindgren, non può diventare, sempre che venga ricordata, altro che una sensazione di qualcosa di sgradevole, che graffia l'anima» (Lennartsdotter e Wadell 2008: 46).

La recensione di Landquist dette il via a tutta una serie di articoli contro questa «bambina anarchica», come la chiama Vivi Edström (Edström 1992). Dopo l'uscita di *Pippi Långstrump går ombord* anche Greta Bolin, che in una recensione uscita sul quotidiano *Svenska Dagbladet* il 3 Dicembre 1945 aveva dato un giudizio positivo di *Pippi Långstrump*, disse:

È triste dover essere bacchettoni, quando si tratta di un libro per bambini così divertente, ma la verità deve venir fuori: l'autrice non si è veramente curata del suo stile. A volte usa delle espressioni dello slang che sono sul confine col volgare e questo non sta bene in un buon libro per l'infanzia. (Edström 1992: 115)

Astrid Lindgren stessa non si immischiò mai nel dibattito, occupata com'era a scrivere nuovi racconti. Ma intervenne una volta, per rispondere alle parole di un articolo uscito sul periodico *Husmodern* (La casalinga) nel 1948, in cui Ewa Sällberg diceva:

È abbastanza noioso sentir continuamente parlare dei diritti dei bambini. Non c'è da

³⁵ In svedese lo zucchero semolato si chiama *strösocker*, parola composta da *socker*, zucchero, e *strö-*, spargere. Quindi, in un episodio, Pippi si sente in diritto di spargere lo zucchero sul pavimento. Si veda Lindgren, *op. cit.*, 1964, pp. 132-133.

sorprendersi se diventano presuntuosi e difficili da gestire, con tutta la propaganda che viene fatta per questi loro diritti. Il loro libro più amato al momento – cioè bestseller – parla di una giovane signorina, Pippi Långstrump, che fa esattamente ciò che le passa per la testa. Non è neanche educata in libertà, non è educata affatto. (Strömstedt 2003: 259)

La risposta della Lindgren può essere sintetizzata in queste parole:

Se al giorno d'oggi ai bambini mancano le buone maniere, non date la colpa all'educazione libera! L'educazione libera non esclude la fermezza. Non esclude neanche che i figli abbiano devozione e rispetto nei confronti dei loro genitori e – la cosa più importante di tutte – comporta che anche i genitori abbiano rispetto per i loro figli. Rispetto per il bambino, questo è quello che vorrei che avessero un po' più in larga scala gli adulti. [...] Trattateli all'incirca con lo stesso riguardo che siete costretti a mostrare agli adulti che avete intorno. Date ai bambini amore, ancora amore e ancora più amore, e le buone maniere verranno da sé. (Strömstedt 2003: 260)

Osservandola da un punto di vista attuale, Pippi Calzelunghe appare come un tipico prodotto della sua epoca, ma nonostante sia stata etichettata sia come rivoluzionaria sia come capitalista, non è la rappresentazione consapevole di nessuna ideologia politica o pedagogica. È semplicemente la raffigurazione concreta dei sogni di potere e di libertà di ogni bambino. Pippi possiede sì una valigia piena di soldi, ma non se ne cura, dando al mondo degli adulti un'importanza relativa. La cosa importante è che Pippi era quello di cui c'era bisogno in quel momento, perché, come ha detto Ingrid Arvidsson in un saggio apparso su *Bonniers Litterära Magasin*, «solo l'indignazione moraleggiante ha mostrato quanto fosse importante che quei libri venissero scritti» (Strömstedt 2003: 258).

Vorrei concludere il mio breve excursus sul dibattito generato da *Pippi Långstrump* con le parole con cui l'opera venne presentata da Eva von Zweigbergk nel suo *Barnboken i Sverige 1750-1950 (Il libro per bambini in Svezia 1750-1950, 1965)*:

Era il libro che si stava aspettando, il libro su di una figura di fantasia che rappresenta il sogno del bambino di fare ciò che vuole nello stesso istante in cui gli viene in mente: andare contro ai divieti, sentire il proprio potere e capacità, divertirsi sempre. Si può dire che Pippi Calzelunghe sia la valvola di sfogo del bambino nei confronti della pressione della quotidianità e dell'autorità e che questo sia il segreto del suo inaudito successo tra i bambini, per non dimenticare il suo irrispettoso humour e il suo gustoso e agile tono colloquiale. (Zweigbergk 1965: 403)

IV.1.1 Pippi in Italia

Come già ricordato, Donatella Ziliotto ha l'immenso merito di aver scoperto Astrid Lindgren quando ancora era semiconosciuta fuori dalla Svezia. Correva l'anno 1956 quando la Ziliotto, in viaggio in Svezia, incontrò la scrittrice svedese e decise di portare in Italia *Pippi Calzelunghe*. Una scelta molto coraggiosa e lungimirante considerando il panorama letterario italiano per ragazzi dell'epoca.

Come dice Elisa Rossi nel suo articolo "Il caso editoriale Pippi Calzelunghe", la Ziliotto all'epoca aveva solo venticinque anni e non conosceva bene lo svedese. Da qui la collaborazione con l'amica Annuska Palme Larussa, che ha dichiarato:

Ho vissuto a Stoccolma dal 1953 al 1961, quando sono rientrata in Italia. Se ricordo bene, Donatella arrivò in Svezia per un breve soggiorno nel 1956 e mi venne a trovare, perché ci conoscevamo già. Ho imparato lo svedese a forza di andare a teatro. Donatella si occupava di letteratura per l'infanzia per l'editrice Vallecchi. Io tradussi Pippi Calzelunghe e lei lo adattò per un pubblico infantile. (Rossi³⁶)

Sempre secondo Elisa Rossi, Donatella Ziliotto «non fu aiutata da Astrid Lindgren durante l'operazione di traduzione. Inoltre tra le due non ci fu alcuna discussione né scambio epistolare a riguardo» (Rossi³⁷).

Partendo da questi presupposti, considerando che la traduzione italiana è stata fatta nel 1958 e le successive revisioni non hanno modificato molto il testo, ho analizzato la traduzione di *Pippi Calzelunghe* sulla base della mia conoscenza dell'opera omnia della scrittrice svedese e dei moderni metodi traduttivi, sicuramente evolutesi nel tempo.

Per l'analisi qui presentata ho preso in esame la nuova edizione anniversario di *Pippi Calzelunghe* revisionata e pubblicata nel 2015, utilizzando l'ultima edizione svedese (Lindgren 2015a) e tenendo conto delle differenze rispetto all'edizione originale su cui si era basata la traduzione di Ziliotto e Palme Sanavio. L'analisi ha coinvolto ogni aspetto della traduzione: lingua, contenuto, stile, fedeltà, rispetto delle intenzioni dell'autrice, eventuali tagli o aggiunte, ritmo del linguaggio e delle frasi. Per farlo ho tenuto conto di quelle che gli eredi di Astrid Lindgren ritengono siano le caratteristiche imprescindibili della scrittrice.

³⁶ Si veda la sitografia per il riferimento bibliografico.

³⁷ Si veda la sitografia per il riferimento bibliografico.

IV.1.2 Le traduzioni invecchiano molto più degli originali

Dopo aver riletto *Pippi Calzelunghe* con occhio critico posso dire che il linguaggio utilizzato da Donatella Ziliotto e Annuska Palme è figlio del loro tempo, ma alle orecchie del lettore moderno, soprattutto bambino, risulta senz'altro invecchiato. Fermo restando che Donatella Ziliotto, tramite il suo immenso amore per la letteratura scandinava e la sua dirompente energia propositiva, è riuscita a far sì che «anche le bambine italiane [sapessero] che potevano sognare di diventare forti e indipendenti e aspirare, da grandi, a sollevare per aria e scaraventare lontano da sé tutto ciò che usava loro delle prepotenze, così come Pippi fa con i ladri» (Blezza Picherle 2008: 287), bisogna sottolineare che il linguaggio di *Pippi Calzelunghe* è profondamente ancorato all'Italia degli anni Cinquanta, «ancora troppo moralista per accettare quella ventata di libertà infantile» (Blezza Picherle 2008: 287). Ovviamente è difficile definire con esattezza questo tipo di invecchiamento: si tratta di una sensazione diffusa che si percepisce leggendo il libro.

Se ci si sofferma sull'analisi dei metodi traduttivi, infatti, risulta evidente la necessità di una ritraduzione di *Pippi Calzelunghe*. La traduzione esistente risale a quasi sessant'anni fa: la concezione che la società italiana dell'epoca aveva della letteratura infantile e della capacità intellettuale dei bambini è molto diversa da quella di oggi. Era perfettamente normale **semplificare** il linguaggio per renderlo più accessibile al lettore, **spiegare** concetti considerati troppo complicati oppure il non detto, **domesticare** usanze e oggetti stranieri oppure **tagliare** concetti troppo difficili da rendere e comprendere. Si riteneva che i bambini non fossero in grado di capire concetti stranieri ed era diffusa la convinzione che tutto andasse reso il più semplice possibile perché i piccoli lettori potessero immedesimarsi nel libro straniero. Di seguito alcuni esempi di quanto appena esposto.

IV.1.2.1 Esempi di semplificazione:

Quando viene introdotto al lettore, il Signor Nilsson viene definito

una scimmietta da circo (Lindgren 2015d: 9)

mentre nell'originale è

en liten markatta (Lindgren 2015a: 14)

(un piccolo cercopiteco)

Probabilmente si è pensato che la parola «cercopiteco» fosse troppo complicata per un bambino, ma così facendo si dà al personaggio una connotazione comico-dispregiativa che non è assolutamente presente nell'originale.

Durante la sua ginnastica mattutina Pippi fa le

capriole (Lindgren 2015d: 40)

mentre nell'originale sono

frivolter (Lindgren 2015a: 38)

(salti mortali)

Questa banalizzazione influisce notevolmente sull'immagine che il lettore si fa della protagonista e delle sue particolarità.

Quando Pippi, Tommy e Annika vanno in gita, quello che in italiano è stato chiamato

un bel fungo rosso (Lindgren 2015d: 68)

è in realtà una bella amanita rossa:

en vacker röd flugsvamp. (Lindgren 2015a: 58)

Probabilmente dovuta alla difficoltà della parola amanita, questa semplificazione elimina però un elemento fondamentale, cioè che Pippi mangia un fungo velenoso senza farsi troppi problemi.

In un caso il vestito di Annika è diventato «chiaro» invece che rosa cipria («skär») (Lindgren 2015d: 72; Lindgren 2015a: 61).

Nel capitolo in cui le entrano i ladri in casa, a un certo punto Pippi si versa del latte in un orecchio e in italiano è diventato perché

fa bene per gli orecchioni (Lindgren 2015d: 100)

mentre nell'originale non si parla di orecchioni ma di otite, cioè

örsprång (Lindgren 2015a: 84).

Di sicuro gli orecchioni erano più familiari per un bambino rispetto all'otite, ma queste sono a mio avviso modifiche inutili che semplificano e modificano il carattere del testo.

Nell'ultimo capitolo del primo libro, Pippi trova in soffitta

en värja (Lindgren 2015a: 95)

cioè uno spadino, e non

una sciabola (Lindgren 2015d: 115)

come erroneamente tradotto in italiano. Senza ombra di dubbio le sciabole sono più normali nell'immaginario piratesco, ma ritengo che sia una forzatura di significato.

IV.1.2.2 Esempi di spiegazione:

Nella presentazione originale di Pippi, nel primo capitolo, si dice semplicemente che

En gång i tiden hade Pippi haft en pappa (Lindgren 2015a: 9)

(Un tempo Pippi aveva avuto un papà)

mentre nella traduzione la frase, per cercare di essere più precisa, è diventata molto più complessa:

C'era stato veramente un tempo in cui Pippi aveva avuto un papà (Lindgren 2015d: 5).

Nel capitolo dedicato al gioco del *ce l'hai*, Pippi ha appena tolto la scala ai poliziotti e questi

dopo aver rifatto il cammino percorso, sempre bilanciandosi sulla cresta del tetto, si accorsero che la scala era scomparsa (Lindgren 2015d: 36)

mentre lo svedese è più allusivo:

ändå mer snopna blev de, när de hade balanserat sig tillbaka längs takåsen och skulle klättra ner för stegen (Lindgren 2015a: 35)

(rimasero ancora più di stucco quando, dopo essere tornati indietro tenendosi in equilibrio sul colmo del tetto, si trovarono a dover scendere per la scala)

Questo stimola il giovane lettore al ragionamento logico, mentre nella traduzione viene spiegata tutta la dinamica dell'azione, senza lasciare nulla di non detto.

Nel capitolo dedicato alla scuola, l'originale dice che

För mycket lärdom kan knäcka den friskaste (Lindgren 2015a: 44)

(La troppa conoscenza stroncherebbe anche la persona più sana)

mentre in italiano, per spiegare il significato della frase, è diventato

l'eccessiva scienza può spezzare la fibra più resistente (Lindgren 2015d: 48).

IV.1.2.3 Esempi di domesticazione:

Här kommer de svenske med buller och bång (Lindgren 2015a: 36)

(Arrivano gli svedesi facendo un gran baccano)

una canzone inventata di sana pianta da Astrid, con una forte connotazione svedese, è diventato in italiano

Arrivano i nostri a cavallo di un caval (Lindgren 2015d: 38)

ritornello di una famosa canzone italiana del 1950. Questa modifica colloca la vicenda in tutt'altro luogo rispetto all'originale, cosa che non viene più fatta al giorno d'oggi, dove le differenze culturali sono viste come un valore aggiunto alla letteratura.

Quando Pippi racconta la storia del piccolo bimbo cinese, Petter è diventato banalmente Pietro, secondo l'ormai obsoleta usanza di normalizzare i nomi propri in traduzione (Lindgren 2015d: 55; Lindgren 2015a: 49).

Nel capitolo della gita,

kökgolvet (Lindgren 2015a: 56)

(il pavimento della cucina)

è diventato in italiano

le mattonelle della cucina (Lindgren 2015d: 65)

cosa che non ha nessun senso, visto che si è appena spiegata la

skurlov (Lindgren 2015a: 56)

(vacanza per la pulizia dei pavimenti)

come

vacanza per la raschiatura dei pavimenti di legno (Lindgren 2015d: 65).

Dove in svedese si dice che Pippi

tar ett stadigt tag om sin egen näsa (Lindgren 2015a: 93)

(afferra saldamente il proprio naso)

azione stramba anche in Svezia, in italiano è stato modificato in

mi darò una bella tirata d'orecchie (Lindgren 2015d: 113)

che invece era una punizione corporale molto usata in Italia.

IV.1.2.4 Esempi di taglio:

Alla fine del primo capitolo è stato eliminato il fatto che Pippi lancia la frittella a metà strada dal soffitto

halvvägsupp i taket (Lindgren 2015a: 18)

lasciando solamente che

Pippi la faceva saltare rivoltandola in aria (Lindgren 2015d: 14-15).

Nel capitolo dedicato al «cerca-cose» sono state eliminate dalla lista di cose che si possono trovare le

smällkarameller (Lindgren 2015a: 22)

un regalino natalizio nascosto in un rotolo di carta (per esempio quelli della carta igienica) e avvolto in carta da regalo come a sembrare una caramella incartata. Ovviamente non esistendo in Italia, sarà sembrato troppo difficile da spiegare e dunque è stato tolto (Lindgren 2015d: 20).

IV.1.2.5 Errori di traduzione e scelte discutibili

Inoltre ho notato veri e propri errori di traduzione e molti casi in cui le scelte delle traduttrici hanno modificato la sensazione data dalla narrazione e soprattutto la personalità di Pippi. Lascio parlare gli esempi.

Proprio all'inizio Pippi racconta che suo padre

blåste i sjön och försvann (Lindgren 2015a: 10)

(è volato in mare e poi è scomparso)

In italiano invece è stata usata l'espressione

era volato via ed era scomparso (Lindgren 2015d: 6)

che a mio avviso non rende il semplice fatto, cioè che il padre di Pippi è caduto in acqua e nessuno l'ha più visto.

Parlando di Pippi, Astrid Lindgren usa spesso la parola «märkvärdig». In italiano questa parola è stata tradotta come «straordinaria», «eccezionale», «curiosa». Come abbiamo già detto, la Lindgren è famosa per aver soppesato ogni singola parola, dando molto peso alle ripetizioni e alla ricorrenza di alcuni termini, quindi sono dell'idea che si dovrebbe trovare un corrispettivo italiano per questa parola e usare sempre lo stesso, perché è importante che emerga che proprio tutti trovano Pippi «märkvärdig»: Tommy, Annika, i marinai e perfino la stessa Astrid (Lindgren 2015d: 7, 9; Lindgren 2015a: 10, 11, 14).

Sempre nel primo capitolo troviamo un altro esempio in cui la scelta dei termini non è stata pienamente rispettata nella traduzione: Tommy e Annika si stanno domandando

om det möjligen skulle hända något trevligt den dagen eller om det skulle bli en sådan där otrevlig dag (Lindgren 2015a: 11-14)

(se sarebbe accaduto qualcosa di piacevole quel giorno o se invece si sarebbe rivelata essere una di quelle giornate spiacevoli)

In italiano la frase è stata tradotta con

se c'era speranza di divertirsi quel giorno, o se sarebbe stata una di quelle giornate disgraziate. (Lindgren 2015d: 9)

Più avanti, quando Tommy improvvisamente sente

att det här nog inte skulle bli en av de tråkiga dagarna (Lindgren 2015a: 16)

(che probabilmente questa non sarebbe stata una di quelle giornate brutte)

si è tradotto

quella non sarebbe stata davvero una giornata disgraziata e noiosa (Lindgren 2015d: 11).

Quando a Pippi è caduto un uovo in testa e dice che

d'ora in poi cresceranno così rapidamente che li sentirete frusciare (Lindgren 2015d: 14)

le traduttrici italiane hanno tradotto letteralmente il modo di dire svedese

att växa så det knakar (Lindgren 2015a: 17)

(crescere schioccando)

che significa crescere bene e forte. Qui invece sarebbe stato opportuno utilizzare un'espressione equivalente in italiano.

Dopo aver rotto l'uovo e sbattuto l'impasto facendolo schizzare sulle pareti Pippi cuoce un'unica frittella con il poco che è rimasto. Astrid infatti scrive che

När pannkakan var färdiggräddad på ena sidan, kastade hon den halvvägs upp i taket så att den vände sig i luften och fångade den sen på laggen igen. Och när den var färdig, kastade hon den tvärs över köket direkt på en tallrik som stod på bordet. – Ät, skrek hon, ät, innan den kallnar! Och Tommy och Annika åt och tyckte, att det var mycket god pannkaka. (Lindgren 2015d: 14)

(Quando la frittella fu pronta da un lato, la lanciò a metà strada dal soffitto rigirandola in aria e poi la riacchiappò con la padella. E quando fu pronta la lanciò attraverso la cucina direttamente su un piatto sul tavolo. 'Mangiate', gridò. 'Mangiate, prima che si raffreddi!' E Tommy e Annika mangiarono e trovarono che fosse una frittella molto buona).

Probabilmente non è stato capito che fosse rimasto impasto sufficiente solo per una frittella e si è quindi interpretato così:

quando una frittella era ben cotta da una parte, Pippi la faceva saltare rivoltandola in aria, e poi la riacchiappava. Quando era pronta, la faceva volare attraverso la cucina, direttamente in un piatto posto sulla tavola. ‘Mangiate!’ strillò Pippi tutta eccitata. ‘Mangiate, prima che si raffreddino!’ Tommy e Annika mangiarono, e trovarono le frittelle veramente squisite. (Lindgren 2015a: 18)

Una traduzione di questo tipo rende la scena perfettamente normale, cioè Pippi prepara le frittelle per i suoi amici, mentre in svedese la scena è molto peculiare, contribuendo a delineare la curiosa e stramba personalità della protagonista. Inoltre, come ho già detto, è stato tagliato il fatto che Pippi lanci la frittella a metà strada dal soffitto, normalizzando notevolmente il suo modo di cucinare.

Nella scena in cui Pippi è sdraiata sul pavimento a ritagliare i biscotti, in svedese si dice che ritaglia

pepparkakshjärtan för brinnande livet (Lindgren 2015a: 21)

(cuori di pasta a tutta birra)

Nella versione italiana invece leggiamo che Pippi sta

ritagliando cuori di pasta con infinita concentrazione (Lindgren 2015d: 18)

Questo dà completamente un'altra immagine del modo in cui Pippi fa le cose, modificando ancora una volta la sua personalità.

Quando Annika chiede

Får man verkligen ta allting som man hittar? (Lindgren 2015a: 23)

(Ma davvero si può raccogliere tutto quello che si trova?)

in italiano si è reso con

Ma bisogna proprio raccogliere tutto quello che si trova? (Lindgren 2015d: 21)

il che dà tutto un altro tono alla domanda della bambina e di conseguenza alla risposta di Pippi.

Nel capitolo dedicato ai «cerca-cose»

Ett ståltrådsstängsel (Lindgren 2015a: 24)

(un recinto di fil di ferro)

è diventato

un recinto di filo spinato (Lindgren 2015d: 22)

Ciò rende la scena della caduta inverosimile, perché se Pippi fosse caduta sul filo spinato si sarebbe dovuta quantomeno graffiare, se non ferire. Probabilmente la ragione dell'errore di interpretazione è da ricercarsi nell'usanza italiana di fare i recinti di filo spinato, in modo che nessuno li possa scavalcare, mentre in Svezia, essendoci una legge di pubblico accesso (*Allemansrätten*), i recinti sono fatti di fil di ferro e spesso ci sono anche le scalette per scavalcarli.

Il punto in cui in svedese i due poliziotti iniziano a parlare con Pippi di

multiplikationstabellen (Lindgren 2015a: 31)

(la tavola pitagorica)

questo è stato tradotto in italiano come

le moltiplicazioni e la tavola pitagorica (Lindgren 2015d: 33)

e quando Pippi risponde dice

tavola piragotica (Lindgren 2015d: 34)

invece di tavola pitagorica dove in svedese la parola *multiplikationstabell* viene storpiata in

pluttificationstabell (Lindgren 2015a: 34)

Un espediente perfettamente plausibile, a parte il fatto che nel linguaggio comune si usa soprattutto il termine tabelline. Quando però Pippi successivamente parla di

pluttifikation (Lindgren 2015a: 36)

(storpiatura di *multiplikation*, moltiplicazioni)

questo è stato tradotto con

mortificazioni (Lindgren 2015d: 37)

A mio avviso sarebbe stato opportuno prendere una decisione coerente, scegliere cioè un termine oppure l'altro (o perché no, il terzo) e utilizzarlo per tutte le ricorrenze, visto che in svedese Pippi usa sempre la parola «pluttifikation», perché è l'unica che conosce.

Nel capitolo sulla scuola, quando Pippi parla della lettera «i» e dice

jag skulle bra gärna vilja veta vad igelkuten har med fluglorten att göra (Lindgren 2015a: 43)

si è tradotto

e sarei curiosa di sapere cosa c'entra un istrice con una cacchina di mosca (Lindgren 2015d: 46)

quindi la parola «istrice» non è stata storpiata come nello svedese («igelkutt» invece di *igelkott*). Ed è stato fatto lo stesso anche più avanti quando Pippi afferma che

så vet man inte riktigt hur man ska uppföra sej i skolan bland alla äpplen och igelkuttar (Lindgren 2015a: 45)

tradotto con

uno [...] non può sapere esattamente come deve comportarsi a scuola in mezzo a tante mele e a tanti istrici! (Lindgren 2015d: 49)

Non lasciare che Pippi storpi le parole sminuisce il lato comico del personaggio, aspetto fondamentale della sua personalità che è un vero peccato vada perduto.

Nello stesso capitolo, dopo che la maestra ha detto a Pippi che non può continuare a frequentare la scuola neanche se lo volesse, la protagonista risponde

‘Har jag uppfört mig illa, sa Pippi mycket förvånad. Jamen, det visste jag inte själv, sa hon och såg så sorgsen ut.’ (Lindgren 2015a: 44)

(‘Mi sono comportata male?’ chiese Pippi stupitissima. ‘Be’, ma io non lo sapevo’, disse con aria triste.)

Nella versione italiana è stata inserita un tono di strafotenza assolutamente assente nello svedese che influisce moltissimo sulla percezione che ha il lettore della figura di Pippi:

‘Mi sono forse comportata male?’ chiese Pippi stupitissima. ‘Sarà, ma davvero non me ne sono accorta’ disse, facendo la faccia triste. (Lindgren 2015d: 49)

Forse è per questo che alle mamme italiane Pippi non piace molto?

Ovviamente ci sono ancora esempi di invecchiamento, semplificazione, spiegazione, domesticazione, taglio, stravolgimento ed errori di traduzione oltre quelli da me citati, ma questi credo diano una visione realistica dei problemi in cui mi sono imbattuta durante il mio lavoro di analisi della traduzione.

IV.2 Kalle Blomkvist il Grande Detective

Il 16 marzo 1946 su cinque importanti quotidiani svedesi venne pubblicato il seguente annuncio: ‘Invito a partecipare al concorso letterario per storie di detective per ragazzi e ragazze nella fascia d’età dai dodici ai quindici anni. [...] Il concorso che qui si indice ha l’intento di scoprire gialli pensati per i ragazzi che abbiano un buono stile letterario, descrizioni curate e una trama intrigante, la quale non deve per forza muoversi entro la cornice del racconto criminale, ma prima di tutto deve soddisfare l’interesse per la risoluzione dei problemi.’ (Törnqvist 2015: 112-113)

Della giuria di questo concorso, indetto dalla Rabén & Sjögren, facevano parte Eva von Zweigbergk, Gösta Knutsson, Olle Strandberg e il capo redattore Hans Rabén. La casa editrice sperava nello stesso successo del concorso dell'anno precedente, vinto da *Pippi Långstrump*. Astrid Lindgren partecipa con il libro *Mästerdetektiven Blomkvist* (1946) e vince il primo premio a pari merito con il romanzo *Skuggornas hus* di Åke Holmberg. Così esce il primo libro della trilogia dedicata a Kalle Blomkvist, che sarà seguito da *Mästerdetektiven Blomkvist lever farligt* (1951) e da *Kalle Blomkvist och Rasmus* (1953). «I libri di Kalle sono tre autentici gialli per ragazzi molto ben costruiti nell'intreccio tra investigazione e avventura adolescenziale che fa crescere, matura, forma» (Rotondo 2008: 278).

Il primo libro della trilogia di gialli per ragazzi scritta da Astrid Lindgren narra la prima avventura di Kalle Blomkvist, aspirante detective. Durante una noiosa estate, in cui per passare le giornate Kalle e i suoi migliori amici Eva-Lotta e Anders s'inventano di tutto, si presenta a casa della bambina il fantomatico zio Einar, un cugino della madre. Kalle, con il suo acuto spirito di osservazione e il suo intuito, capisce subito che Einar è un tipo losco e lo inserisce nella lista dei sospettati del suo taccuino.



Figura 11. Kalle Blomkvist il grande detective. Illustrazione di Eva Laurell (Lindgren 2013c: 7)

Man mano che passano i giorni, il Grande Detective Blomkvist – così Kalle ama definire se stesso – trova un indizio dopo l'altro a riprova della colpevolezza dell'uomo. Deve però conciliare le sue due vite parallele: una fatta di giochi con Anders ed Eva-Lotta, con cui forma la banda della Rosa Bianca, in perenne guerra con la banda della Rosa Rossa; l'altra in cui interpreta il ruolo del detective privato, con la pipa sempre in bocca, pronto ad affrontare ogni tipo di sfida, pur di liberare la società dal crimine.

Le cose si complicano quando arrivano da Stoccolma due brutti ceffi che cercano lo zio Einar e si fanno chiamare Ivar Redig e Tore Krok. Kalle, investigando, pedinando e traendo logiche deduzioni dagli indizi trovati, intuisce chi sia realmente Einar e cosa vogliano veramente da lui lo Smunto e il Ceffo, come li ha prontamente soprannominati. Il ragazzo scopre che i tre hanno eseguito un grosso furto di gioielli a Stoccolma e che Einar

Lindeberg se l'è svignata col malloppo, cercando di fregare anche i suoi complici. Questi ultimi, dopo aver scovato il nascondiglio di Einar, lo ricattano per farsi consegnare la refurtiva, che lo zio ha però nascosto nei sotterranei di una vecchia rocca.

La storia si dipana come un vero giallo, in cui dopo la scoperta della verità c'è un colpo di scena che mette in grave pericolo i protagonisti: Kalle decide finalmente di mettere al corrente di tutto Eva-Lotta e Anders e insieme recuperare i gioielli nascosti per poi andare dalla polizia. Messo in salvo l'oro, vanno a cercare l'agente Björk, l'unico piedipiatti di cui si fidino, ma questo è fuori fino al giorno dopo. Quella sera stessa però Einar scompare e quando, il giorno dopo, i tre ragazzi lo vanno a cercare nei sotterranei, lo trovano legato e imbavagliato. Sono sul punto di fare giustizia quando vengono sorpresi dall'arrivo dei complici di Einar, che liberano l'uomo e rinchiudono Kalle, Anders ed Eva-Lotta nella rocca, dopo essersi fatti dire dove si trova il malloppo.

L'avventura prosegue con inseguimenti, risse e tanto di sparatoria finale per recuperare la refurtiva e restituirla al legittimo proprietario, che elargisce ai tre ragazzi una lauta ricompensa per il loro fondamentale contributo alla soluzione dell'indagine.

Significativi, nel corso del racconto, sono i momenti di riflessione solitaria di Kalle, in cui il ragazzo vede se stesso come un detective privato, un uomo maturo che si fa chiamare Signor Blomkvist e dialoga con un giovane interlocutore immaginario che non perde occasione di esprimere la propria ammirazione per il Grande Detective. Spesso è proprio durante queste pause pensanti che Kalle, come hanno fatto prima di lui investigatori del calibro di Hercule Poirot e Sherlock Holmes, fa le sue geniali deduzioni logiche.

Nel secondo libro della trilogia, *Mästerdetektiven lever farligt* (1951), imperversa la Guerra delle due Rose e nella piccola cittadina regna la pace, che viene improvvisamente sconvolta dall'omicidio di un vecchio usuraio, il vecchio Gren. Eva-Lotta vede l'assassino in volto e nota i suoi pantaloni verdi prima di scoprire il cadavere. Inoltre la giovane protagonista trova un pizzino su cui c'è scritto il nome dell'assassino e i soldi che doveva a Gren. Per lo shock, però, Eva-Lotta lo infila da qualche parte e non si ricorda più dove.

Eva-Lotta è protagonista indiscussa di questo secondo volume, che «dedica maggiore spazio alla [sua] figura, alla [sua] presenza e alla [sua] personalità femminile» (Rotondo 2008: 275). In parallelo alla storia dell'omicidio la Rosa Rossa rapisce Anders per costringerlo a rivelare dov'è nascosto *Stormumriken* (in italiano chiamato *Mummiriddi*), il tesoro nascosto dalla Rosa Bianca.



*Figura 12. Anders e Kalle osservano Eva-Lotta.
Illustrazione di Eva Laurell (Lindgren 2013c: 10)*

avanzata questo conferma il loro sospetto. L'assassino ha dunque tentato di uccidere anche Eva-Lotta.

Qualche giorno più tardi, mentre la Rosa Bianca è alla ricerca di una mappa del tesoro nascosta dalla Rosa Rossa, Eva-Lotta viene sorpresa da un uomo sconosciuto. In realtà si tratta dell'assassino che si è camuffato per non farsi riconoscere. La ragazza gli racconta che insieme a degli amici sta cercando un prezioso foglio di carta e l'uomo si convince che si tratti del pizzino con sopra scritto il suo nome. Dopo un po' Eva-Lotta vede però un tatuaggio sul polso dell'uomo e capisce chi ha di fronte. Parlando nella loro lingua segreta, avverte Kalle e Anders della presenza dell'assassino e con l'inganno i tre riescono a disarmare l'uomo e a chiuderlo a chiave in una stanza. I ragazzi chiamano la polizia e nonostante un rocambolesco tentativo di fuga da parte del malvivente, quest'ultimo viene infine consegnato alla legge.

Durante gli interrogatori l'uomo cerca di sminuire l'accaduto tentando di convincere i poliziotti che stesse solo scherzando con i ragazzi. Però Sixten, collezionista di francobolli, porta alla polizia la busta da lettere in cui c'era la cioccolata avvelenata: l'indirizzo è scritto a macchina e la lettera «t» ha una forma particolare che corrisponde alla macchina da scrivere rinvenuta nell'appartamento dell'uomo. Inoltre Eva-Lotta ritrova il bigliettino con il nome del colpevole nella tasca di un paio di pantaloni. Posto di fronte alle prove schiaccianti, l'assassino confessa. Tuttavia «oltre alla tensione della rivelazione del colpevole il libro si contraddistingue anche per il comprensivo e profondo ritratto psicologico dell'assassino tormentato dal rimorso» (Fredriksson e Fredriksson 2011: 225).

Nella terza parte, *Kalle Blomkvist och Rasmus* (1953), Astrid Lindgren lascia invece entrare la tensione emotiva provocata dalla costante presenza della minaccia sovietica, in piena guerra fredda, la corsa al riarmo e lo spionaggio industriale. Un giorno i tre protagonisti incontrano il piccolo Rasmus, di cinque anni, che si è trasferito nella cittadina per l'estate con suo padre, il professor Rasmusson. Quest'ultimo ha appena inventato un modo per rendere i metalli leggeri impenetrabili, cosa che porterà due malviventi a rapirlo pochi giorni dopo: i tre della Rosa Bianca, mentre tornano a casa una sera dopo una strenua battaglia con la Rosa Rossa, vedono infatti un'auto davanti alla casa dei Rasmusson e due uomini che forzano la porta ed entrano. Subito dopo uno dei due esce con Rasmus addormentato in braccio e lo chiude in macchina, per poi tornare dentro a prendere il professore. Eva-Lotta non ci pensa due volte: si intrufola in auto per liberare Rasmus mentre i due delinquenti non ci sono. Viene però

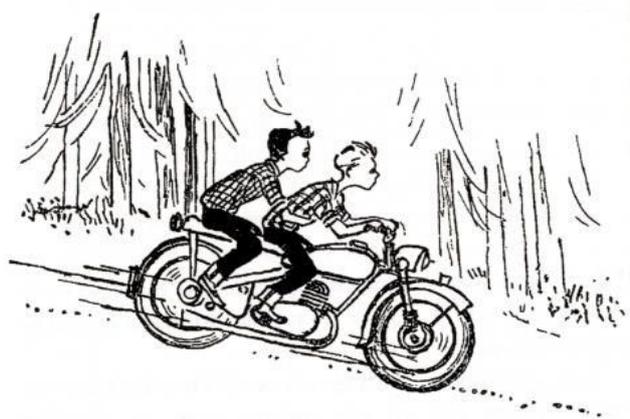


Figura 13. Kalle e Anders in moto. Illustrazione di Eva Laurell

sorpresa sul fatto e rapita anche lei. La ragazza lascia una traccia di bulloni e pezzi di carta perché Kalle e Anders li possano trovare. I due ragazzi prendono la moto del professor Rasmusson e partono in un inseguimento degno dei migliori film d'azione fino ad arrivare su un pontile. Da lì proseguono a nuoto verso l'isola dove i malviventi hanno nascosto i prigionieri in due cassette. La banda dei rapitori è composta dal malvagio ingegner Peters e dai suoi complici Nicke, Blom e Svanberg. Il giorno successivo Eva-Lotta riesce a convincere Nicke a far fare il bagno a lei e a Rasmus e appena lui si distrae i due scappano nel bosco, dove incontrano Kalle e Anders. Dato che ormai è tardi, decidono di fuggire dall'isola la mattina dopo, ma quando sono pronti per andarsene vengono scoperti dai delinquenti e rinchiusi tutti quanti. Alla fine, quando Rasmus e il professore stanno per essere caricati su un aereo che li porterà all'estero, Nicke si ribella al suo capo dandogli un pugno. Libera immediatamente Rasmus, al quale si era affezionato molto, e scappa nel bosco inseguito da Blom, Svanberg e Peters, il quale spara ai due, ferendo Nicke. A questo punto interviene finalmente la polizia, che cattura i malviventi e salva i prigionieri.

Proprio la scena della sparatoria creò molto scompiglio in Svezia: il terzo libro, infatti, uscì per la prima volta a puntate lette settimanalmente alla radio. La sparatoria era proprio alla fine di una puntata, e gli ascoltatori vennero lasciati con il dubbio se Rasmus e

Nicke si fossero salvati o meno. L'episodio provocò l'ansia di innumerevoli bambini che, a quanto testimoniarono le loro famiglie, non dormirono per giorni. La radio fu perfino costretta a rivelare alla stampa che Rasmus e Nicke erano sopravvissuti alla sparatoria, in modo che il giornale *Morgon-Tidningen* potesse scrivere un articolo per rassicurare la popolazione svedese.

I protagonisti principali della trilogia sono dunque i tre della Rosa Bianca: Kalle Blomkvist, Anders ed Eva-Lotta.

Kalle Blomkvist, «il grande detective», è un personaggio che ha una grande evoluzione nel corso dei tre libri. Inizialmente viene descritto in maniera quasi caricaturiale: un sognatore che parla con amici immaginari del calibro di Sherlock Holmes e Hercule Poirot. Man mano che si va avanti nella narrazione, i tratti parodici del protagonista diminuiscono in maniera inversamente proporzionale all'aumento del coraggio nelle sue azioni:

Dall'essere un bambino che gioca al detective senza realmente comprenderne le conseguenze, [Kalle] si evolve fino a diventare una riflessiva giovane persona che agisce anche quando si sente sia spaventato che inadeguato, [crescita] che in evidente contrasto con le convenzioni del genere giallo. (Törnqvist 2015: 128-129)

Anders, invece, è realista e scettico, simbolo di forza fisica e coraggio. Ammira le capacità analitiche di Kalle, ma è sicuro di sé e delle proprie abilità, anche se diverse. Il capo della Rosa Bianca è anche un profondo conoscitore della Bibbia e dei classici della letteratura svedese, che non manca di citare nel corso degli eventi. Kalle e Anders si completano, sulla scia delle famose coppie di investigatori della letteratura come Sherlock Holmes e il fedele dottor Watson.

Il terzo membro della Rosa Bianca è Eva-Lotta, la quale non è seconda a nessuno dei coprotagonisti maschili né per quanto riguarda il coraggio né per gli atti eroici. «Sia i suoi compagni della Rosa Bianca che i ragazzi della Rosa Rossa la rispettano e la temono come degna e paritetica avversaria» (Törnqvist 2015: 130).

Nel 1976, K. Arne Blom ha scritto che con i libri su Kalle Blomkvist Astrid Lindgren 'non solo [vuole] creare qualcosa di totalmente differente, [ma] sembra mettere in discussione l'intero genere mentre scrive.' Blom nomina *Mästerdetektiven Blomkvist lever farligt* il più importante giallo per giovani lettori mai scritto in Svezia. (Törnqvist 2015: 131)

Nel loro trattato sul genere giallo, inoltre, i critici ed esperti giallisti Lilian e Karl Fredriksson definiscono il primo libro della trilogia «un Big Bang da cui sarebbe nato tutto un universo di gialli svedesi per bambini e ragazzi» (Fredriksson e Fredriksson 2011: 19).

IV.2.1 Kalle Blomkvist in Italia

Ma improvvisamente nella idilliaca atmosfera estiva serpeggia il giallo; [...] nella serie del detective Blomkvist si infrange addirittura la convenzione che un assassinio non possa essere nominato in un giallo per bambini. (Ziliotto 1987: 31)



Figura 14. *Kalle Blomkvist il Grande Detective*. Edizione Feltrinelli 2009.

La prima edizione italiana del primo libro della trilogia risale al 1971, una traduzione di Emilia Cantagalli Marullier edita da Vallecchi col titolo *Kalle Blomkvist il «grande» detective*. Il secondo e il terzo libro invece vengono tradotti da Fiorella Onesti, sempre per Vallecchi: *SOS per Kalle Blomkvist* (1972) e *Kalle Blomkvist e i gangsters* (1973). Che la prima traduzione non fosse del tutto soddisfacente lo testimonia già il fatto che per gli altri due romanzi della serie sia stata scelta un'altra traduttrice, ma la conferma arriva quando Feltrinelli decide di ripubblicare la trilogia: il primo libro viene affidato a Laura Cangemi per una traduzione *ex novo*, mentre gli altri due vengono fatti uscire con la vecchia traduzione degli anni

Settanta. I tempi stretti imposti dalla programmazione editoriale consentono una veloce revisione da parte di Laura Cangemi solo sul secondo volume, mentre il terzo esce, senza alcun intervento, nella traduzione originale di Fiorella Onesti. Sulla qualità del secondo e del terzo libro non mi sbilancio: basterà dire che la stessa Laura Cangemi è rimasta piuttosto spiazzata quando i tre libri – *Kalle Blomkvist il grande detective* (2009), *SOS per Kalle Blomkvist* (2009) e *Kalle Blomkvist e i gangster* (2010) – sono stati riuniti in un unico volume nel 2013. La dicitura «Traduzione di Laura Cangemi e Fiorella Onesti» (Lindgren 2013a: 3) riportata sul frontespizio porta infatti erroneamente a pensare che tutti e tre i libri siano frutto di una collaborazione tra le due traduttrici. Solo gli esperti del settore, purtroppo, vanno a indagare nel colophon e scoprono chi ha tradotto quale libro,

anche se all'occhio attento risulterà evidente che le scelte traduttive del primo titolo si differenziano notevolmente da quelle del secondo e del terzo.

IV.2.2 Due traduzioni a confronto: la versione del 1971 e quella del 2009

Per capire appieno le motivazioni che ci sono dietro la ritraduzione di un classico, metteremo a confronto le due traduzioni italiane di *Mästerdetektiven Blomkvist* (1946): la prima, quella del 1971 di Emilia Cantagalli Marullier, e la seconda, quella del 2009 di Laura Cangemi. Come per l'analisi di Pippi Calzelunghe, procederò per tipologie di intervento traduttivo, ma prima due parole sulla punteggiatura e sui nomi propri.

La versione di Emilia Cantagalli Marullier del 1971 propone in linea generale un'impaginazione rivista e una punteggiatura più libera rispetto a quella della traduzione di Laura Cangemi del 2009, più aderente all'originale sia in termini di punteggiatura che nella suddivisione del testo.

Per quanto riguarda i nomi propri va detto che entrambe le edizioni mantengono quasi tutti i nomi, con un'eccezione: la traduzione del 1971 ha modificato uno dei componenti della banda della Rosa Rossa da «Jonte» (Lindgren 2013c: 84) a «Jan» (Lindgren 1971: 92). Laura Cangemi invece mantiene il nome svedese del ragazzo, appunto «Jonte» (Lindgren 2013a: 69). È palesemente una scelta dettata dalle diverse epoche in cui sono uscite le due traduzioni, ma il problema sorge quando Feltrinelli decide di ripubblicare la trilogia nel 2009-2010: nel primo libro, tradotto da Laura Cangemi, il ragazzo si chiama Jonte; anche nel secondo libro, revisionato velocemente dalla stessa Laura Cangemi, si chiama «Jonte» (Lindgren 2013a: 169); nel terzo libro, pubblicato nella traduzione del 1973 di Fiorella Onesti, il ragazzo è rimasto «Jan» (Lindgren 2013a: 321). Questo ovviamente crea confusione nel lettore soprattutto nella lettura del volume unico edito nel 2013, in cui nel passaggio dal secondo al terzo libro uno dei personaggi cambia improvvisamente nome.

IV.2.2.1 Esempi di semplificazione

All'inizio del primo capitolo, quando il protagonista viene presentato al lettore, Astrid Lindgren sottolinea che Kalle Blomkvist

tänkte inte bli någon russinskrynkclare! (Lindgren 2013c: 6)

(non aveva intenzione di diventare un appassisciuvetta)

Nella versione del 1971, per evitare di dover tradurre o trovare un'alternativa a questo epiteto, si dice semplicemente che

lui non se ne sarebbe rimasto lì a fare il droghiere (Lindgren 1971: 7)

Mentre nella versione del 2009 si è optato per mantenere il riferimento all'uvetta mettendo

Non aveva nessuna intenzione di passare la vita a contare i chicchi di uva passa! (Lindgren 2013a: 8)

Una riga dopo la scrittrice elenca i personaggi a cui Kalle Blomkvist si ispira, e mentre sia nell'originale che nella traduzione di Laura Cangemi si parla di

Sherlock Holmes, lord Peter Wimsey, Hercule Poirot, Kalle Blomkvist! (Lindgren 2013c: 6)

Nella versione di Emilia Cantagalli Marullier invece si parlava di

Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Maigret, Nero Wolfe..., Kalle Blomkvist! (Lindgren 2013a: 8)

Citando solo personaggi ben noti al lettore, senza inserire nomi che a qualcuno potevano suonare poco familiari. Un'operazione che inibisce la curiosità, dato che in una lista di investigatori si suppone ci siano, appunto, investigatori famosi, e che se uno trova un nome sconosciuto magari gli viene perfino la voglia di scoprire chi sia.

Parlando di piante, in due occasioni ho notato un cambiamento per quanto riguarda i nomi. Sempre nel primo capitolo, leggiamo:

'Vad det är vackert med kastanjer', sa Eva-Lotta och tittade gillande på den långa raden av kastanjetråd som kantade Storgatan. (Lindgren 2013c: 12-13)

E mentre la versione del 1971 riporta:

'Guardate come sono belli i marron-d'india!' esclamò Eva osservando compiaciuta la lunga fila di ipocastani che fiancheggiavano il Corso. (Lindgren 1971: 13)

l'edizione del 2009 traduce fedelmente

‘Che splendore, i castagni’ osservò Eva-Lotta guardando incantata il lungo filare di alberi
che fiancheggiava il Corso. (Lindgren 2013a: 12)

Questa scelta della prima traduzione probabilmente è dovuta al fatto che non è comune trovare castagni nelle città italiane perché sono più usati gli ippocastani (detti anche marroni d'india). Ciò non toglie che nessun bambino dovrebbe reagire particolarmente a un albero così conosciuto come il castagno.

La stessa modifica è stata anche mantenuta nell'ultimo capitolo, in cui «kastanjerna» (Lindgren 2013c: 181) è stato sostituito da «ippocastani» (Lindgren 1971: 204) nella prima versione, mentre l'ultima edizione riporta «castagni» (Lindgren 2013a: 148). In questo stesso capitolo, inoltre, i fiori detti

lövkojor (Lindgren 2013c: 181)

cioè i *Matthiola Incana*, della famiglia delle *Brassicaceae*, tradotti fedelmente da Laura Cangemi con

violacciocche (Lindgren 2013a: 148)

erano stati sostituiti nella versione del 1971 con le più comuni

viole-del-pensiero (Lindgren 1971: 204)

ovvero le *Viola Tricolor*, della famiglia delle *Violaceae*.

Un altro esempio di semplificazione lo troviamo nel capitolo dedicato al «circo Kalottan» (Lindgren 2013a: 50): quando Eva-Lotta aspetta di fare il suo ingresso per lo spettacolo con il cavallo, Astrid Lindgren la definisce

voltigeryttarinnan (Lindgren 2013c: 64)

tradotto fedelmente da Laura Cangemi con

la volteggiatrice (Lindgren 2013a: 54).

Nella versione del 1971, invece, si era preferito non fare riferimento alla disciplina del volteggio a cavallo, chiamando la ragazza semplicemente

la 'regina del circo' (Lindgren 1971: 70)

e mettendolo addirittura tra virgolette, conferendo all'epiteto un tono ironico totalmente assente nell'originale.

Nel capitolo successivo, invece, troviamo un riferimento a una preghiera usatissima dai bambini svedesi,

Se till mig som liten är (Lindgren 2013c: 78)

(prenditi cura di me che sono piccolo)

ripetuta due volte. Nella versione del 1971 viene semplificata, per evitare il problema di come tradurla, mettendo

Grazie, Dio mio. Grazie, Signore (Lindgren 1971: 85)

Laura Cangemi, invece, riporta una traduzione letterale riproponendo la rima della preghiera intera originale, scrivendo

Dio che ami ogni bambino, veglia su di me che son piccino (Lindgren 2013a: 64)

IV.2.2.2 Esempi di spiegazione

Sempre riguardo ai nomi propri, va notato che nella versione del 1971 si è voluto inserire una spiegazione del nome di Eva-Lotta, forse considerato troppo strano per un bambino italiano:

Eva-Lotta (Eva-Carlotta) Lisander, figlia del signor Lisander, fornaio-pasticciere (Lindgren 2013c: 9)

dove l'originale invece riporta solo

bagarns Eva-Lotta. (Lindgren 2013a: 9)

(Eva-Lotta, la figlia del fornaio)

Spesso, quando si trovavano usanze tipiche della cultura d'origine che non avevano corrispondenti diretti nella cultura d'arrivo, si ricorreva a una spiegazione al giorno d'oggi non più considerata necessaria. È il caso, per esempio, del brano in cui viene raccontato un episodio durante il quale i tre protagonisti «spelade hartsfiol» (Lindgren 2013c: 23, lett. suonarono il violino di pece greca). Si tratta di uno scherzo piuttosto comune nella Svezia di altri tempi che consisteva nell'attaccare uno spago al telaio di una finestra e, tenendolo teso, sfregarvi sopra un pezzo di pece greca provocando un insopportabile stridore. Nel brano in questione la scena viene descritta da Astrid Lindgren così:

Och den där mörka höstkvällen, när de spelade hartsfiol för den ettrige bankkamrern som alltid var så elak mot sin hund, då hade Eva-Lotta stått kvar utanför hans fönster och gnidit på tråden med sin hartsbit, ända tills bankkamrern kom utspringande och närapå tog henne på bar gärning. (Lindgren 2013c: 23)

Laura Cangemi inventa il termine «serenata spaccatimpani» per definire lo scherzo, dato che nel brano stesso viene spiegato più o meno come si svolge:

E quella buia sera autunnale in cui avevano fatto la 'serenata spaccatimpani' al direttore della banca, che trattava sempre male il suo cane, Eva-Lotta era rimasta lì a far stridere sul filo attaccato al telaio della finestra il suo pezzo di pece greca finché il direttore non era uscito di corsa e per poco non l'aveva colta sul fatto. (Lindgren 2013a: 20)

L'unico particolare che viene aggiunto nella versione del 2009 è «attaccato al telaio della finestra», per far capire bene la dinamica dell'evento. Nell'edizione del 1971 invece troviamo:

Come quella sera, l'autunno precedente, che avevano fatto la 'serenata' al direttore della Banca, quello irascibile e sempre tanto cattivo col suo cane. Eva era rimasta sotto la finestra a far vibrare il suo filo proprio fino al momento in cui il direttore era saltato fuori di corsa per coglierla in flagrante. (Lindgren 1971: 26)

con una lunga nota a piè di pagina che riporta:

La ‘serenata’ o ‘sviolinata della pece’ è un giochetto in uso in Svezia. Consiste nell’inserire un ago legato con uno spago entro lo stucco di una finestra e nel far vibrare lo spago passandoci sopra un pezzo di pece greca. La vibrazione sonora che così si produce all’interno della stanza può riuscire addirittura esasperante. È un giochetto molto popolare tra i bambini (n.d.t.). (Lindgren 1971: 26)

Non sto a sottolineare come un bambino, dopo aver letto tale nota, si sia probabilmente dimenticato completamente di cosa stesse succedendo nella scena.

Un altro problema che si presenta spesso nella traduzione di libri per bambini è quello della valuta straniera. In realtà, non è un problema reale, visto che i bambini sanno che in altri paesi ci sono altri tipi di moneta, così come nel passato i soldi erano diversi. Tuttavia, anche in questo romanzo, nella versione del 1971 si è voluto spiegare la moneta svedese inserendo addirittura una nota a piè di pagina in cui si fornisce il cambio con le lire italiane, operazione senza alcun significato, visto che i rapporti tra una moneta e l’altra variano di giorno in giorno. Dunque, dove nell’originale troviamo

Åtta och femti (Lindgren 2013c: 63)

senza neanche il nome della valuta, nella traduzione edita da Vallecchi leggiamo

Otto corone e cinquanta (Lindgren 1971: 68)

e una nota a piè di pagina che riporta

Una corona svedese è pari a circa 120 lire italiane (n.d.t.).

Nella versione del 2009, invece, si è preferito lasciare

Otto corone e cinquanta. (Lindgren 2013a: 52)

Anche più avanti, quando Kalle annota i dati relativi all’auto dei due malviventi, Emilia Cantagalli Marullier ha ritenuto opportuno spiegare la marca di pneumatici ignota al lettore italiano, traducendo

Det var en splitter ny Gislaved. (Lindgren 2013c: 96)

con

era nuovissima, di marca svedese, ‘una Gislaved’. (Lindgren 1971: 103)

Laura Cangemi, invece, ha lasciato semplicemente

una nuovissima Gislaved. (Lindgren 2013a: 77)

Scelta a mio avviso comprensibilissima, visto che dal contesto si capisce benissimo che si sta parlando della gomma dell’auto.

Anche traducendo l’ultima frase del libro nella versione del 1971 si è ritenuta necessaria una spiegazione: Anders ha appena dichiarato di nuovo aperta la guerra delle due rose e conclude l’incontro tra la Rosa Bianca e la Rosa Rossa in maniera molto altisonante, dicendo

Och tusen sinom tusen själar skola gå in i döden och in i dödens natt! (Lindgren 2013a: 183)

(e mille e ancora mille anime entreranno nella morte e nelle tenebre della morte!)

Nell’edizione degli anni Settanta si rende molto più esplicita questa frase, traducendo

E migliaia di guerrieri cadranno combattendo e le loro anime scenderanno nella valle della morte! (Lindgren 1971: 205)

mentre l’edizione di Feltrinelli riporta

e mille e mille anime manderà nelle tenebre della morte! (Lindgren 2013a: 149)

IV.2.2.3 Esempi di domesticazione ed esotizzazione

Subito nel primo capitolo troviamo un esempio di esotizzazione gratuito: durante la sua prima elucubrazione, Kalle dichiara che da grande vuole trasferirsi

När han blev stor skulle han ge sig av till Londons slumkvarter så fort det fanns någon möjlighet. (Lindgren 2013c: 6)

La frase, come scrive Laura Cangemi, si può fedelmente tradurre con

Da grande, non appena ne avesse avuta la possibilità, sarebbe partito alla volta dei bassifondi londinesi. (Lindgren 2013a: 8)

Nella versione del 1971, invece, Kalle si domanda

perché diavolo dev'esserci gente che ha la fortuna di nascere negli *slums* londinesi (Lindgren 1971: 5-6)

inserendo una nota a piè di pagina in cui troviamo riportato:

Così si chiamano i quartieri più poveri e malfamati delle città inglesi e americane (n.d.t.). (Lindgren 2013a: 6)

Questo tipo di stravolgimento crea nel lettore un immaginario molto diverso rispetto a quanto evocato dal semplice utilizzo della parola italiana corrispondente a quella svedese, cioè *bassifondi*.

Nel sesto capitolo, invece, troviamo un evidente caso di domesticazione: dove in svedese leggiamo

Hur ska man gå när man bara har ett par mjuka makaroner, där bena skulle ha suttit?
(Lindgren 2013c: 77)

nella versione del 1971 troviamo

Ma come si può camminare quando al posto delle gambe ci si ritrovano solo due bastoncini di *pastafrolla*? (Lindgren 1971: 84)

mentre l'edizione del 2009 riporta

Come si fa a camminare, quando al posto delle gambe ci si ritrova con degli spaghetti rammolliti? (Lindgren 2013a: 63)

Modificando solo i «makaroner» (maccheroncini) in «spaghetti». La scelta di Emilia Cantagalli Marullier è sicuramente dovuta al modo di dire italiano *avere le gambe di pastafrolla*, ma non è certo in linea con le moderne tendenze traduttive.

Un altro esempio di esotizzazione, sempre anglicizzante, è la traduzione dello svedese «Herr» e «Fröken» (Lindgren 2013c: 88, 180) con «Mr» e «Miss» (Lindgren 1971: 97, 202) che troviamo nella versione del 1971, mentre l'edizione del 2009 traduce giustamente i termini in italiano, mettendo «Signor» e «Signorina» (Lindgren 2013a: 72, 146).

IV.2.2.4 Esempi di taglio

Il primo evidente taglio operato da Emilia Cantagalli Marullier lo troviamo subito nelle prime pagine: quando viene presentata Eva-Lotta, la ragazza sta cantando una canzoncina che tutti i bambini svedesi conoscono.

[Eva-Lotta] satt i sin gunga i rödrutig bomullsklänning. Hon gungade och åt på en bulle.
Hon sjöng också, för hon var en dam som kunde många konster.
'Det var en gång en flicka, som hette Josefin, Josefin-fin-fin, Jose-jose-jose-fin...'
(Lindgren 2013c: 9)

([Eva-Lotta] era sulla sua altalena e indossava un vestito di cotone a quadretti rossi. Si dondolava e mangiava una ciambellina. Cantava, anche, perché era una dama che conosceva molte arti.
'C'era una volta una ragazza, che si chiamava Josefin, Josefin-fin-fin, Jose-jose-jose-fin...')

E due pagine più avanti continua la canzone:

'Eva-Lotta!' ropade Kalle.
'Den enda skatt hon hade, det var en symaskin, symaskin-skin-skin, syma-ma-ma-maskin',
fortsatte Eva-Lotta obekymrat. (Lindgren 2013c: 11)

('Eva-Lotta!' la chiamò Kalle.
'L'unico tesoro che aveva, era una macchina da cucire, macchina-na-na, da cuci-cuci-cuci-re',
continuò Eva-Lotta senza battere ciglio.)

Laura Cangemi ha tradotto la canzone mantenendo la rima ma non tutto il significato:

Eva-Lotta, [stava] seduta sull'altalena nel suo vestito di cotone a quadretti rossi. Mentre si dondolava, mangiava una ciambellina, e intanto cantava anche, perché era una ragazzina dalle mille risorse.

‘C’era una fanciulla di nome Josefìn, Josefìn-fin-fin, Jose-jose-jose-fin...’ (Lindgren 2013a: 10)

e poi

‘Eva-Lotta!’ la chiamò Kalle.

‘...che si era innamorata di un ciabattin, ciabattin-tin-tin, ciaba-ciaba-ciabattin...’
continuò lei senza farci caso. (Lindgren 2013a: 11)

Nella versione del 1971, invece, la canzone è stata del tutto eliminata:

Eva-Lotta era sull’altalena; indossava un vestitino a quadretti rossi e si dondolava mangiando una ciambellina. Ogni tanto, cantava.

Eva-Lotta infatti aveva molte doti. (Lindgren 1971: 9)

e ancora

‘Eva-Lotta!’ chiamò Kalle a voce altissima, e cominciò a cantare a squarciagola la prima canzone che gli venne in mente.

Eva-Lotta continuò a dondolarsi imperturbabile. (Lindgren 1971: 10)

Parlando di tagli, salta all’occhio l’eliminazione del termine «rigurgitare» dalla versione del 1971. Nel libro originale infatti si legge, in due occasioni,

Jag har sett dej, när du var så liten så du bara låg i vaggan och skrek och **kräktes** och bar dej åt hela dagarna. (Lindgren 2013c: 17)

Vem han än var, så hade han nog kräkts när han var liten, han också. (Lindgren 2013c: 18)

tradotto fedelmente da Laura Cangemi con

Ti ho visto quand’eri così piccola che non facevi altro che startene nella tua culla a strillare e **rigurgitare** e fare il diavolo a quattro dalla mattina alla sera. (Lindgren 2013a: 15)

Chiunque fosse, da neonato aveva **rigurgitato** pure lui. (Lindgren 2013a: 15)

Nella versione del 1971, invece, il termine è stato proprio eliminato, scrivendo

Ti ho conosciuta che eri piccola così e te ne stavi tutto il santo giorno nella cullina a piagnucolare, a frignare e ad agitarti. (Lindgren 1971: 19)

Chiunque fosse, anche costui, da piccolo, aveva piagnucolato e frignato. (Lindgren 1971: 20)

Nello stesso capitolo, poche righe più in basso, troviamo un altro taglio senza nessun senso: nel descrivere lo zio Einar, Kalle elenca i suoi dati segnaletici, tra cui

ögonbrynen sammanväxta, rak näsa, lätt utstående tänder (Lindgren 2013c: 18)

Queste tre caratteristiche, tradotte fedelmente da Laura Cangemi con

sopracciglia unite, naso dritto, denti leggermente sporgenti (Lindgren 2013a: 16)

sono stati inspiegabilmente eliminati nella versione del 1971.

Nel quinto capitolo, invece, durante un dialogo tra sé e sé Kalle

grep sin inbillade åhörare i rockslagen (Lindgren 2013c: 61)

cioè, come riporta la traduzione del 2009,

afferrò per il bavero il suo interlocutore immaginario. (Lindgren 2013a: 51)

Nella versione del 1971, invece, troviamo tutt'altro:

l'ascoltatore immaginario lo seguiva quasi affascinato. (Lindgren 1971: 66)

Forse un ragazzino non deve fare azioni violente neanche con personaggi di fantasia?

Nell'ottavo capitolo, quello che nella versione del 2009 è intitolato «La Guerra delle Due Rose» (Lindgren 2013a: 78), troviamo un lunghissimo brano che nella traduzione del 1971 era stato pesantemente modificato per eliminare la presenza nel giardino della casa di Eva-Lotta di un gabinetto esterno, cosa molto comune in Svezia ancora oggi, soprattutto nelle casette estive. Il brano in questione nell'originale è così:

Men segerlyckan hade gjort den vite ledaren övermodig.

‘Hälsa rödingarna att jag har tagit fem minuters permission för naturbehov’, sa han och kastade sig nerför repet. Han beräknade att han skulle hinna uppnå det lilla huset med hjärta på dörren, innan De Röda upptäckte att han hade lämnat vinden. Hans beräkning slog inte fel. Han slank inom dörren och reglade ordentligt om sig. Men han hade inte tänkt på återtåget. Bakom knuten stod Sixten, och hans ansikte fick nästan ett förklarar skimmer, när han kom underfund med var han hade sin fiende. Det tog honom ungefär två sekunder att rusa fram och lägga på haspen på utsidan, och det triumferande skratt han sen upphävde var det mest olycksbådande Eva-Lotta och Kalle hade hört på länge.

‘Vår ledare måste befrias från sin ohyggliga fångenskap’, sa Eva-Lotta bestämt.

Rödingarna dansade en krigsdans i glädjeyran.

‘Den Vita Rosen har skaffat sig ett nytt högkvarter’, flinade Sixten, ‘så hädanefter kommer den rosen att dofta ljuvligare än någonsin.’

‘Stå kvar här och häda dom’, sa Eva-Lotta till Kalle, ‘så ska jag se vad jag kan göra.’

Det fanns en trappa till från bagerivinden, men den ledde inte ut i det fria. Den ledde rakt ner i bageriet. Här hade Eva-Lotta en möjlighet att komma ut utan att motståndarna märkte det. Hon kilade genom bageriet, tog sig ett par kakor i förbifarten och försvann ut genom dörren i byggnadens andra ände. Sen gjorde hon en kringgående rörelse och lyckades efter långa omvägar praktisera sig upp på staketet bakom uthuset utan att bli osberverad av De Röda. Beväpnad med en lång käpp kravlade hon sig upp på uthustaket. Anders hörde att något försiggick över hans huvud, och det sände honom en stråle av hopp i hans ömkliga belägenhet. Under tiden var Kalle fullt sysselsatt med att utslunga hädelser mot Sixten och hans kumpaner för att hålla deras uppmärksamhet riktad mot bagerivinden. Det kom ett oändligt spännande ögonblick, när Eva-Lotta sträckte ner käppen för att pilla av haspen. Om De Röda vände sig om i denna stund skulle allt vara förlorat. Kalle iakttog med spänning varje rörelse hos Eva-Lotta, och det ville till stor självbehärskning från hans sida för att fortsätta med hädandet.

‘Arans luspudlar, det är vad ni är’, sa han, just som Eva-Lottas försök kröntes med framgång. Anders kände att dörren gav efter, och han gjorde ett störtlopp på hundra meter fram till en av de gamla almarna. Tack vare mångårig träning tog det honom bara ett ögonblick att klänga sig upp i trädet, och när De Röda förbittrade över flykten som ett koppel med blodhundar trängdes under honom skrek han att den förste som vågade sig upp i trädet skulle han klubba till så att hans egen mor inte kände igen honom. I sista stund erinrade sig Sixten Eva-Lotta. Hon höll just på att sätta sig i säkerhet. Men det skulle snart visa sig, att hon hade köpt sin ledares frihet på bekostnad av sin egen. De Röda omringade uthuset och Eva-Lotta föll som en mogen frukt i deras uppsträckta händer, när hon skulle klättra ner på staketet.

‘Fort, för henne till vårt högkvarter’, skrek Sixten. (Lindgren 2013c: 102-105)

Il tutto è stato rispettosamente tradotto da Laura Cangemi nel seguente modo, con la sola aggiunta della specificazione «il gabinetto esterno» (nell'originale era «la casetta con il cuore sulla porta»):

L'ebbrezza della vittoria aveva però reso troppo spavaldo il capo della Rosa Bianca.

‘Dite alle Rose Rosse che mi sono preso un permesso di cinque minuti per impellenti bisogni fisici’ disse lasciandosi scivolare lungo la corda. Aveva calcolato di riuscire a raggiungere il gabinetto esterno con il cuoricino sulla porta prima che le Rose Rosse si accorgessero che era sceso dalla soffitta. In effetti, non aveva sbagliato: infilò la porta e la chiuse bene dall'interno. Non aveva però pensato all'operazione di rientro. Dietro l'angolo c'era Sixten, il cui viso, quando gli fu chiaro che aveva in mano il nemico, sembrò quasi illuminarsi. Gli ci vollero circa due secondi per precipitarsi davanti al gabinetto e mettere il gancio da fuori, e la risata trionfante in cui proruppe subito dopo era la più sinistra che Eva-Lotta e Kalle avessero udito da tempo.

‘Il nostro capo dev'essere liberato dalla sua orrenda prigionia’ disse Eva-Lotta, determinata. Le Rose Rosse avevano improvvisato una danza di guerra, esaltatissime.

‘La Rosa Bianca si è trovata un nuovo quartier generale’ ridacchiò Sixten. ‘D'ora in poi quella rosa avrà un profumo più inebriante che mai!’

‘Resta qui e offendili’ ordinò Eva-Lotta a Kalle. ‘Intanto io vedo cosa posso fare.’

Dalla soffitta del forno scendeva un'altra scala, che però non portava all'aperto, ma direttamente nei locali del panificio. Lì Eva-Lotta aveva la possibilità di uscire senza che gli avversari se ne accorgessero. Attraversò di corsa il forno, arraffando qualche dolcetto di passaggio, e uscì dalla porta all'estremità opposta. Poi fece una manovra d'accerchiamento, dopo lunghe deviazioni, riuscì a salire sulla staccionata dietro il gabinetto esterno senza essere vista dalle Rose Rosse. Armata di un lungo bastone, si arrampicò sul tetto. Anders sentì che sopra la sua testa stava succedendo qualcosa, e nella sua misera situazione sentì rinascere un raggio di speranza. Nel frattempo Kalle era tutto occupato a coprire di ingiurie Sixten e i suoi compagni per tenere la loro attenzione concentrata sulla soffitta. Ci fu un attimo di incredibile tensione nel momento in cui Eva-Lotta calò il bastone per far scattare il gancio. Se le Rose Rosse si fossero voltate a quel punto, sarebbe stato tutto perduto. Kalle osservò sulle spine ogni gesto di Eva-Lotta, e dovette fare uno sforzo sovrumano per continuare a lanciare impropri ai nemici.

‘Siete dei pezzenti senza onore, ecco cosa siete!’ sbottò proprio nel momento in cui i tentativi di Eva-Lotta venivano coronati dal successo. Anders sentì che la porta cedeva e fece uno scatto mai visto di circa cento metri fino a uno dei vecchi tigli. Grazie a un allenamento pluriennale gli ci volle un attimo a risalire lungo il tronco, e quando le Rose Rosse, beffate, gli si riunirono sotto come un branco di cani da caccia, urlò che il primo che avesse osato arrampicarsi si sarebbe preso tante di quelle legnate in testa che sua madre non l'avrebbe riconosciuto. All'ultimo momento, però, Sixten si ricordò di Eva-Lotta, che si stava mettendo al sicuro. Ben presto sarebbe stato chiaro che aveva conquistato la libertà

del suo capo a prezzo della propria. Le Rose Rosse circondarono il gabinetto ed Eva-Lotta cadde nelle loro mani come un frutto maturo mentre si accingeva a scendere dalla staccionata.

‘Presto, portatela al nostro quartier generale!’ gridò Sixten. (Lindgren 2013a: 82-84)

La versione del 1971, invece, è completamente diversa, vediamo come:

La partita sembrava finita così, per il momento. Ma Sixten era uno stratega, e dopo aver fatto allontanare i suoi guerrieri in modo che fossero fuori della portata delle Rose Bianche, ordinò:

‘Silenzio! Non fate il minimo rumore, devono credere che ce ne siamo andati. Mentre io resto qui, voi due aggirate la casa, arrivate strisciando dall’altro lato del giardino e vi tenete nascosti. Se stiamo fermi abbastanza a lungo, quelli manderanno qualcuno in ricognizione e noi potremo saltargli addosso e farlo prigioniero.’

Benka e Jan si mossero silenziosamente come Sixten aveva ordinato: lui si distese ventre a terra al riparo del boschetto di ontani, disposto ad attendere anche a lungo, se necessario.

Il ritorno della calma fu accolto con grida di scherno dal trio della Rosa Bianca appostato in solaio. Per un po’ continuarono a piovere insulti contro le Rose Rosse, ma poi le Rose Bianche finirono per zittirsi e Sixten, che se la rideva soddisfatto, sentì Eva-Lotta esclamare: ‘Per San Codardo, quei vigliacchi se ne sono andati e ci hanno piantati in asso. E ora che si fa?’

Su nella soffitta si tenne un consiglio di guerra e fu deciso di mandare Eva in ricognizione. C’era un’altra scala che dal solaio portava direttamente in panetteria; si poteva passare di lì senza attirare l’attenzione del nemico. Eva fece questa strada, prese al volo qualche biscotto e uscì all’aperto dall’altra parte. Non c’erano nemici in vista; superò furtivamente l’angolo della casa e stava proprio per portarsi sotto la finestra della soffitta e dare il segnale di via libera ai compagni in attesa, quando sentì un grido da far gelare il sangue: Jan e Benka le arrivarono addosso come un ciclone.

‘Presto, portiamola immediatamente al quartier generale!’ ordinò Sixten. (Lindgren 1971: 112-113)

Come si può notare, il brano è stato modificato al punto di essere irriconoscibile. Un’operazione di questo tipo è ovviamente inammissibile in una traduzione moderna, motivo per cui si è giustamente ritenuto necessario commissionare una nuova traduzione del libro.

Un altro piccolo taglio, che però modifica di parecchio la natura dei sogni a occhi aperti di Kalle, lo troviamo nell’ultimo capitolo. Nell’originale leggiamo

Ärlighet varar längst, det sa till och med Artur Berg till mej en gång. (Lindgren 2013c: 180)

Laura Cangemi traduce fedelmente

L'onestà viene sempre ripagata, me l'ha detto perfino Artur Berg, in un'occasione.
(Lindgren 2013a: 147)

Nella versione del 1971, invece, il fatto che Artur Berg si fosse rivolto a Kalle in prima persona nel dire questa frase viene omissis, traducendo:

'l'onestà è la miglior politica!' Perfino Artur Berg l'ha affermato, un giorno. (Lindgren 1971: 203)

IV.2.2.5 Errori di traduzione e scelte discutibili

Di veri e propri errori di traduzione e di scelte discutibili se ne trovano tanti, nella versione del 1971. Di seguito ne elencherò alcuni.

Già nelle prime pagine troviamo un piccolo errore che cambia completamente il significato di una frase intera: l'affermazione

På nedre botten låg affären. (Lindgren 2013c: 8)

tradotta da Laura Cangemi con

Il negozio era al piano terra. (Lindgren 2013a: 9)

è invece stata interpretata da Emilia Cantagalli Marullier come

Al piano terreno c'era **un** negozio. (Lindgren 1971: 8)

facendo sembrare al lettore che ci sia un negozio qualsiasi, non il già menzionato negozio del padre di Kalle.

Poco più avanti, Anders dice a Kalle:

'Be din farsa om lite karameller.' (Lindgren 2013c: 8)

cioè

‘Chiedi un po’ di caramelle a tuo padre.’ (Lindgren 2013a: 9)

Nella versione del 1971 le «caramelle» sono diventate «liquirizia»:

‘Perché non chiedi a tuo padre se ci dà un po’ di liquirizia?’ (Lindgren 1971: 9)

Poco dopo, leggiamo

‘Pappa, jag tar några stycken av dom randiga!’ [...] Men Anders hade för ögonblicket inget intresse av ‘dom randiga’. (Lindgren 2013c: 9)

ovvero

‘Papà, prendo una manciata di quelle a strisce!’ [...] Al momento, però, [Anders] non sembrava troppo interessato alle caramelle a strisce. (Lindgren 2013a: 10)

mentre nell’edizione Vallecchi c’è scritto

‘Pa’, posso prendere due chewing-gum?’ [...] Ma una volta tanto Anders non degnò di uno sguardo né la liquirizia né i chewing-gum. (Lindgren 1971: 9)

Ci si può domandare quale sia il motivo di questo cambiamento.

Anche il mestiere che vuole fare Anders da grande è stato modificato: nell’originale si tratta di

lokomotivförare (Lindgren 2013c: 10)

cioè

capotreno (Lindgren 2013a: 10)

mentre nella versione del 1971 è diventato un

ingegnere ferroviario (Lindgren 1971: 10).

Parlando di nuovo di nomi propri, il barbone della cittadina, chiamato in svedese

Fredrik med foten (Lindgren 2013C: 11)

(Fredrik col piede)

è stato tradotto da Emilia Cantagalli Marullier con

Federico-lo-scemo (Lindgren 1971: 12)

aggiungendo una valenza negativa al soprannome dell'uomo, oltre a italianizzarne il nome. Laura Cangemi, invece, ha optato per

Fredrik Piedone (Lindgren 2013a: 11)

epiteto molto più rispettoso dell'originale.

Alla fine del primo capitolo, la signora Apelgren chiama i tre protagonisti

vanartiga barn (Lindgren 2013c: 15)

cioè

ragazzini maleducati (Lindgren 2013a: 14)

ma nella versione del 1971 sono addirittura diventati

delinquenti minorili (Lindgren 1971: 15)

modifica che cambia molto il tono delle parole della signora.

Anche l'opinione che ha all'inizio Kalle dello zio Einar cambia molto nell'edizione Vallecchi. Nell'originale lo chiama

långskranglig olycka (Lindgren 2013c: 18)

(disgrazia secca e lunga)

tradotto da Laura Cangemi con

ficcanaso lungo lungo (Lindgren 2013a: 16)

mentre Emilia Cantagalli Marullier lo ha definito

bel tipo (Lindgren 1971: 20)

modificandone di parecchio la valenza.

Emilia Cantagalli Marullier commette invece un vero e proprio errore traducendo la parola

dum (Lindgren 2013c: 21)

con

picchiato (Lindgren 1971: 23).

È vero che *dum* può voler dire anche stupido, ma in questo caso è lampante che stia piuttosto per cattivo oppure

antipatico (Lindgren 2013a: 18)

come ha giustamente tradotto Laura Cangemi.

Un altro esempio di scelta discutibile troviamo nelle considerazioni di Anders sullo zio Einar:

‘Jag skulle ha lust att ge honom en hink och spade, så kunde han sitta för sej själv nånstans och leka’, viskade Anders. (Lindgren 2013c: 24)

tradotto con

‘Mi verrebbe voglia di dargli secchiello e paletta, così potrebbe sedersi a giocare da qualche parte [da solo]’ bisbigliò Anders. (Lindgren 2013a: 21)

nella versione del 2009, e invece modificata così nell'edizione del 1971:

‘Oh, quasi quasi gli regalo un sonaglino, così si mette buono da qualche parte e gioca da solo’, sussurrò Anders a Kalle ed Eva-Lotta. (Lindgren 1971: 27)

Probabilmente non era (e in realtà tutt'ora non è) abitudine dei bambini italiani giocare con secchiello e paletta se non al mare, però anche questa modifica cambia radicalmente il senso della frase.

Nel sesto capitolo, quando Kalle dice che è suo dovere correre dei rischi in quanto detective, il protagonista sottolinea che altrimenti

var det lika bra att slå detektivyrket ur hågen och bli varm korvgubbe eller nånting sånt. (Lindgren 2013c: 70)

cioè

tanto valeva lasciar perdere [il mestiere del detective] e intraprendere la carriera di venditore di hot dog, o qualcosa del genere. (Lindgren 2013a: 58)

Nella versione del 1971 si è ritenuto troppo difficile spiegare la figura del venditore di hot dog e quindi si è preferito modificare mettendo

tanto valeva rinunciare completamente alla professione di investigatore e metter su un chiosco di bibite, croccanti, semi e noccioline. (Lindgren 1971: 77)

Un'altra scelta poco comprensibile della traduzione del 1971 è quella di tradurre

den blomkrukan hade minsann fört ett liv, som om det var en hel blomsteraffär! (Lindgren 2013c: 75)

con

quel vaso aveva fatto un baccano come se fosse saltata una santabarbara. (Lindgren 1971: 83)

quando la frase in realtà significa

(quel vaso aveva fatto un tale baccano, come se si trattasse di un intero negozio di fiori!)

Laura Cangemi, più vicina all'originale, ha invece tradotto

Quel vaso aveva fatto un fracasso tale che sembrava fosse crollata una serra intera!

(Lindgren 2013a: 62)

Un vero e proprio errore di interpretazione lo troviamo invece nella scena della rissa/duello tra Anders e Sixten. Durante il combattimento, gli altri due della Rosa Bianca spronano il loro capo gridando

'Heja, Anders' (Lindgren 2013c: 85)

la cui traduzione letterale e fedele, in questo contesto, è

'Forza, Anders!' (Lindgren 2013a: 70)

Nella versione del 1971 troviamo invece un inappropriato

'Urrah per Anders!' (Lindgren 1971: 94)

L'ultimo esempio che voglio citare è proprio alla fine del libro, quando il capo della Rosa Bianca dichiara guerra ai nemici gridando al capo della Rosa Rossa un sonoro

'Snorunge!' (Lindgren 2013c: 183)

facilmente traducibile con

'Moccioso!' (Lindgren 2013a: 148)

Emilia Cantagalli Marullier, invece, forse trovando questo epiteto troppo volgare per un libro per bambini (anche se su questa presunta volgarità ci sarebbe da discutere) ha modificato il grido in

'Che ti possa crescere la coda!' (Lindgren 1971: 205)

Tra l'altro, questa è un'offesa ricorrente in tutti i libri di Astrid Lindgren, quindi una tale modifica rendeva anche impossibile apprezzare le ricorrenze semantiche e stilistiche intertestuali che tanto caratterizzano l'opera della scrittrice svedese.

In conclusione a questa analisi si può sottolineare come gli esempi citati, lungi dall'essere considerati esaustivi, rendono comunque perfettamente l'idea dell'inadeguatezza della prima versione all'attento occhio moderno e di quanto fosse realmente necessaria una ritraduzione del celebre giallo per ragazzi che ha profondamente segnato la storia del genere in Svezia ma non solo. Va reso merito a Feltrinelli che ha compiuto questo passo, anche se poi non ha portato a termine il suo intento fino in fondo.

IV.3 *Ronja*

Ronja Rövardotter (1981) è l'ultimo romanzo di Astrid Lindgren e – come ha dichiarato Laura Cangemi durante il recente incontro pubblico tenutosi il 29 ottobre 2016 a Stampa (Svizzera) in occasione del “Laboratorio italiano traduce l'infanzia” di Castasegna – per molti versi è

proprio la summa della sua opera. Non è un libro relegabile in una categoria: contiene elementi della fiaba popolare (per quanto le creature dei boschi siano solo in parte attinte alla tradizione), del romanzo storico (Astrid teneva molto all'ambientazione medievale), del melodramma (la scelta lacerante tra la lealtà di Ronja al padre o a Birk), della commedia (la *vis comica* di Skalle-Per, che io ho chiamato Cocciapelata, non è trascurabile) e del romanzo di formazione.



Figura 15. *Lovis e Ronja*.
Illustrazione di Ilon Wikland
(Lindgren 1985: 12)

Ripercorriamo innanzitutto la storia che racconta il romanzo, per comprenderne appieno la forza.

Ronja Rövardotter (lett. Ronja la figlia del brigante) è ambientato in un ipotetico Alto Medioevo e parla di una bambina che vive in un castello in mezzo al bosco con una banda di briganti. Suo padre, il capo dei briganti, si chiama Mattis e sua madre Lovis.

La notte in cui nasce Ronja la foresta e il castello dei briganti sono scossi da un forte temporale, le «vildvittror» (creature fantastiche simili ad arpie; Lindgren 1985: 7) volano nel cielo e Lovis canta durante il parto, perché

det gick lättare då, påstod hon, och ungen skulle troligen bli av en gladare sort, om den kom till jorden under sång. (Lindgren 1985: 7)

(così era più facile, sosteneva [Lovis], e il bambino sarebbe con tutta probabilità diventato un tipo più allegro, se fosse venuto al mondo con un canto)

Quando finalmente Ronja è nata, suo padre la mostra fiero a tutti i briganti, dichiarando che quella sarebbe diventata il prossimo capo dei briganti. Quella stessa notte un fulmine cade proprio sul castello, spaccando a metà l'edificio e anche la montagna sottostante e creando un profondo crepaccio che verrà soprannominato «helvetesgapet» (Lindgren 1985: 18, lett. la bocca dell'inferno).

L'infanzia di Ronja viene raccontata in poche pagine, fino ad arrivare al momento in cui è abbastanza grande da uscire da sola nel bosco. Prima di lasciarla andare Mattis le fa una serie di raccomandazioni pregandola di stare attenta agli innumerevoli pericoli del bosco, e Ronja lo ascolta attentamente per poi dedicare giorni e giorni a sfidare proprio quei pericoli che il padre le aveva chiesto di evitare. Un giorno, mentre è concentrata a stare attenta a non cadere dentro *helvetesgapet*, incontra un altro bambino. Il ragazzo, che si chiama Birk, è il figlio del capo della banda rivale, i Borka. Birk rivela a Ronja che la sua famiglia e tutti i briganti del clan Borka si sono trasferiti nella metà abbandonata del castello di Mattis. I due si sfidano a saltare da una parte all'altra della voragine, in un crescendo di emozione e rischio, finché Birk non cade, rimanendo aggrappato al bordo. Ronja gli salva la vita tirandolo su con il suo laccio di cuoio, per poi dargli un pugno in faccia. Una volta tornata nella grande sala Ronja racconta a Mattis che i Borka hanno infestato l'altra metà del castello, scatenando le terribili ire del padre.

Quando Ronja incontra di nuovo Birk, stavolta nel bosco, è lui a salvarla dagli «underjordiska» (i sottoterrestri; Lindgren 1985: 60) che cercano di attirarla in mezzo alla



Figura 16. Ronja e Birk. Illustrazione di Ilon Wikland (Lindgren 1985: 38)

nebbia. Passa molto tempo prima che i due si incontrino di nuovo: arriva l'inverno e arriva la neve. Un giorno Ronja esce con gli sci e rimane incastrata con un piede nella tana dei «rumpnissar» (i «culotti»; Lindgren 1985: 72). Non riesce a liberarsi e viene attaccata da una *vildvittra*. Al calar della notte arriva infine Birk e, alla faccia dell'essere acerrimi nemici, lei lo abbraccia piangendo. Il ragazzo le salva di nuovo la vita e prima di separarsi Ronja gli confessa che vorrebbe che lui fosse suo fratello. Lui accetta, pronunciando per la prima volta uno dei *leitmotiv* dell'intero romanzo: «'Ronja, sōstra mi'» (Ronja, sorella mia; Lindgren 1985: 79).

Ronja ovviamente sa di non poter rivelare a suo padre che Birk è diventato come un fratello per lei: Mattis si infurierebbe. L'inverno però è lungo e fuori è difficile incontrarsi perché è sempre buio e pieno di neve. A Ronja viene l'idea di liberare un passaggio nei sotterranei che uniscono le due metà del castello e finalmente può vedere Birk senza che nessuno lo sappia. Lo trova molto dimagrito, perché i Borka non hanno un granché da mangiare. Lei si prende cura del fratello, gli porta cibo dalla cucina di Lovis e gli toglie i pidocchi.

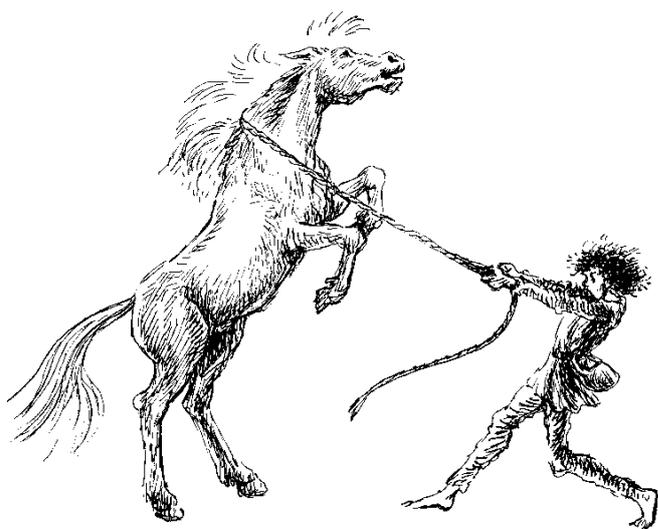


Figura 17. Ronja cattura Rackarn. Illustrazione di Ilon Wikland (Lindgren 1985: 109)

E infine, dopo un lunghissimo inverno, torna la primavera e Ronja la accoglie con il suo grido di gioia. Lei e Birk si incontrano vicino al lago e decidono di catturare due cavalli selvaggi, che chiamano «Vildtoringen» e «Rackarn» (lett. lo scalmanato e il malandrino; Lindgren 1985: 110). Con la primavera anche la rivalità tra le due bande di briganti riprende vigore: i briganti di Borka colpiscono con una freccia Sturkas, uno dei briganti di

Mattis, e quest'ultimo si vendica prendendo in ostaggio Birk. Il padre di Ronja intima a Borka di lasciare il castello, altrimenti non riavrà più suo figlio. I due clan si ritrovano sul bordo di *helvetesgapet*, ognuno dal proprio lato, per la negoziazione. A questo punto Ronja compie un clamoroso gesto di sfida contro suo padre e contro tutto il brigantaggio: salta dall'altra parte della voragine facendosi catturare dai nemici. Mattis dichiara che non ha più una figlia e le madri si scambiano nuovamente i figli in modo che non ci siano più prigionieri.

Sia la famiglia di Ronja che quella di Birk dimostra il proprio disaccordo nei confronti dell'amicizia tra i due giovani, i quali alla fine decidono di andare a vivere dentro «Björngrottan» (la Grotta dell'Orso; Lindgren 1985: 136), una caverna abbarbicata sulle rive rocciose dell'impetuoso fiume che attraversa la foresta. La vita dei due ragazzi si trasforma nel racconto di una *robinsonade*: cacciano, pescano, vivono il bosco come non mai. Una sera d'estate alla grotta si presenta Lill-Klippen, uno dei briganti di Mattis, con il pane e un messaggio di Lovis: la madre di Ronja implora la figlia di ritornare a casa, ma lei si rifiuta fino a quando non sarà di nuovo figlia anche di suo padre.

Un giorno Birk e Ronja, mentre fanno il bagno nel fiume, vengono attaccati dalle vildvittor e la corrente li porta pericolosamente vicino all'enorme cascata, aggrappati a una betulla caduta. Per miracolo il tronco si incastra in uno scoglio a pelo d'acqua e i due riescono a mettersi in salvo. Al loro ritorno alla Grotta dell'Orso i ragazzi trovano Lovis ad aspettarli, che prega nuovamente Ronja di tornare a casa. La ragazza dice che lo farà solo se sarà suo padre a chiederglielo. A Birk la visita non va giù e appena sono soli afferma di voler avere Ronja tutta per sé almeno per questa unica estate. È già convinto che quando torna l'inverno Ronja lo lascerà per tornare dalla sua famiglia.

La vita selvaggia dei ragazzi prosegue tra caccia, pesca, cavalcate, nuotate e grandi camminate nel bosco. Finché un giorno, dopo mesi di battaglia con sé stesso e con il proprio orgoglio, Mattis non si presenta dalla figlia. Una mattina, quando va a prendere l'acqua alla sorgente, Ronja lo trova lì, seduto su una roccia. L'uomo riesce a chiedere scusa e ad ammettere i propri errori, e Ronja gli getta le braccia al collo. Mattis la implora di tornare con lui al castello, e Birk dice che anche lui ha voglia di vedere i suoi genitori, quindi i ragazzi si separano, con la promessa di vedersi tutti i giorni.

Più passa il tempo e più la vita dei briganti si fa dura. A un certo punto Skalle-Per propone addirittura che la banda di Mattis e quella di Borka si uniscano, ma inizialmente Mattis non ne vuole sapere. Poi però si rende conto che se vogliono sopravvivere non hanno scelta e propone a Borka un accordo. I due si sfidano per vedere chi deve essere il capo della nuova grande banda di briganti e Mattis vince. Borka confida nel fatto che prima o poi il capo



Figura 18. Mattis e Ronja.
Illustrazione di Ilon Wikland
(Lindgren 1985: 105)

diventerà Birk, ma sia lui che Ronja affermano di non voler mai fare i briganti.

La salute del vecchio Skalle-Per peggiora sempre di più e prima di morire l'uomo racconta a Ronja di una montagna d'argento, la cui esistenza gli era stata rivelata da un «grådvärg» (nano grigio; Lindgren 1985: 226) a cui aveva salvato la vita. Quando Skalle-Per muore, Mattis ne è distrutto. Ma la vita continua, e in primavera Ronja e Birk tornano alla Grotta dell'Orso. Il romanzo si chiude un nuovo «jubelskrik» (grido di gioia; Lindgren 1985: 236) di Ronja.

Come già visto, Ronja viene alla luce in un mondo selvaggio e pieno d'amore: l'amore della madre, del padre, di tutti i briganti e poi anche di Birk. Vivi Edström, nel suo *Vildtoring och lägereld* (1992), lo definisce «un romanzo familiare, un romanzo sulla visione della vita, una storia d'amore e di briganti, [ma anche] un libro carnevalesco in cui feste, danze e musica si alternano a scene brutali» (Edström 1992: 256).

Mattis, il padre di Ronja, è selvaggio, impulsivo, ma anche dolce e infantile. È «naif, pieno del suo rango e spensierato, si vanta e segue ogni impulso e ha facilità a provare sia amore che odio. [...] Manca di pazienza, perfino nei confronti della sua stessa rabbia ed è abituato a non doversi mai controllare» (Törnqvist 2015: 176-177). Solo alla fine riesce a mettere da parte il proprio orgoglio e chiedere perdono alla figlia.

Lovis, d'altro canto, ha una grande forza di volontà, ma «sa anche essere dolce e attenta, prendersi cura e consolare» (Törnqvist 2015: 150). Al contrario del marito ha una pazienza pressoché infinita e si occupa con amor materno di tutta la banda dei briganti di Mattis: li nutre, li veste, li lava (anche d'inverno, quando li scaraventa fuori sulla neve a darsi una strigliata). Anche quando Ronja se ne va a vivere con Birk nella foresta, Lovis mantiene un occhio vigile sui due ragazzi, mentre Mattis si dispera e tiene il broncio.

Birk è il fratello spirituale di Ronja. È «pragmatico, [...] tenace, calmo e pacato, più realista che uomo di fantasia» (Törnqvist 2015: 176). Lui e Ronja sono sempre alla pari, sia quando si tratta di cacciare, pescare o arrampicarsi che quando c'è bisogno di occuparsi della casa-grotta, pulire, cucinare e fare il fuoco.

Già la scena iniziale, con la nascita di Ronja in mezzo al temporale, le *vildvittror* che volano intorno al castello e un fulmine tanto forte da rompere a metà il castello, crea nel lettore un'aspettativa alta. La spaccatura del castello e della montagna porta all'ingresso dei nemici nella casa dei briganti, e *helvetesgapet* prende così anche un «significato simbolico. Denota la spaccatura tra due società, ma crea anche una crepa nella famiglia di

Mattis con il grande conflitto tra padre e figlia. Diviene compito di Ronja ‘unire queste due metà e farlo senza violenza’, come scrive Maria Bergom-Larsson» (Edström 1992: 259).

La descrizione dell’infanzia come un’età selvaggia, dominata dal rischio, dall’avventura, dal gioco, dalla sfida è in *Ronja Rövardotter* sviluppata al massimo. Il rapporto con la natura giunge al culmine nel rapporto di Ronja con la foresta:

Visst hade hon hört Mattis och Lovis tala om vad som fanns utanför Mattisborgen, älven hade de talat om. Men inte förrän hon nu såg hur den med vilda forsar kom brusande fram djupt under Mattisberget, förstod hon vad älvar var. Skogen hade de talat om. Men inte förrän hon nu såg den så mörk och underlig med alla sina susande träd, förstod hon vad skogar var, och hon skrattade tyst bara för att älvar och skogar fanns. (Lindgren 1985: 20)

(Certo, aveva sentito Mattis e Lovis parlare di ciò che si trovava fuori dal castello di Mattis, del fiume avevano parlato. Ma solo quando lo vide passare scrosciando in profondità sotto la montagna di Mattis spinto da correnti selvagge, solo allora capì cosa fossero i fiumi. Della foresta avevano parlato. Ma solo quando la vide, cupa e misteriosa con tutti i suoi alberi fruscianti, solo allora capì cosa fossero le foreste, e rise silenziosamente per il semplice fatto che i fiumi e le foreste esistevano.)

Ronja è come l’essere umano primordiale alla scoperta del mondo, un «animaletto sano che sa correre come una volpe. Cosa si provi a muoversi nel bosco, a sentire il muschio morbido sotto i piedi nudi e a scoprire il modo in cui le stelle si specchiano nel laghetto viene descritto con forte sensualità: qui c’è spazio per la poesia» (Edström 1992: 262).

Per la sua descrizione della natura, Astrid Lindgren si è ispirata alle antiche tradizioni nordiche, alla mitologia norrena. «Le *vildvittror* che in *Ronja Rövardotter* vengono giù dalle montagne sono una specie di arpie che senza motivo, solo per desiderio di crudeltà, si buttano sulle ‘piccole persone’» (Edström 1992: 263). Anche i *grådvärgar* (nani grigi) sono pericolosi, visto che cercano di attirare la gente nel sottosuolo, ma *rumpnissar* (culotti) e altre creature sono solo buffi. Gli esseri che popolano la foresta di Ronja sono tutti scaturiti dalla fantasia di Astrid. Non c’è spazio per le tradizionali creature del bosco.

La storia è tutta ambientata nella foresta, non si parla quasi mai di una civiltà fuori dal bosco di Mattis. Brevi riferimenti ci fanno capire che esistono signori ricchi e contadini, ma nulla più. «Il racconto si concentra totalmente sul [mondo dei briganti] e sulle possibilità di cambiamento o rovina che può contenere» (Edström 1992: 264).

La relazione tra Ronja e Birk è una delle componenti più importanti del libro: nata in segreto, senza che i rispettivi genitori ne sappiano niente, questa dona ai due ragazzi una via di fuga, un modo di crescere come individui. Ronja, la prima volta che vide Birk sul bordo del *helvetesgapet*, «skrattade tyst åt att han fanns» (rise silenziosamente per il fatto che lui esisteva; Lindgren 1985: 33). Quando Ronja salva la vita a quello che per nascita è il suo acerrimo nemico, crea un legame tra loro un legame indissolubile. Quando a sua volta Birk le salva la vita non lasciandola andare dai sottoterrestri e poi tirandole fuori il piede dalla tana dei culotti, i due diventano qualcosa di più: fratello e sorella. Questo è il primo passo verso il superamento della divisione tra i briganti, verso lo scioglimento di una faida durata per generazioni, ma inizialmente «l'amicizia tra i bambini acuisce il conflitto tra i clan e lo spinge al suo drammatico culmine» (Edström 1992: 266).

La vita dei due ragazzi nella foresta simboleggia molte cose: ripercorre stadi primordiali della cultura riportando il senso della vita alla sopravvivenza e all'ingegno, poeticamente rappresenta il paradiso terrestre con il bosco e le stelle e il cielo e l'alba e l'amore dei due ragazzi per la natura.

[Ronja] älskade ju sin skog med allt vad däri fanns. Alla träd, alla små sjöar och tjärnar och bäckar som de red förbi, alla mossiga bergknallar, alla smultrongläntor och blåbärsställen, alla blommor, alla djur och fåglar. (Lindgren 1985: 184)

(Ronja amava il suo bosco con tutto ciò che c'era al suo interno. Tutti gli alberi, tutti i piccoli laghi e stagni e ruscelli a cui passavano accanto a cavallo, tutte colline rocciose ricoperte di muschio, tutte le radure piene di fragoline, le piante di mirtilli, tutti i fiori, tutti gli animali e gli uccelli.)

Secondo Vivi Edström in tutto questo c'è anche una componente sensuale:

C'è una forza erotica nella scena in cui Ronja e Birk fanno il bagno nel corso d'acqua e vengono risucchiati verso la selvaggia e vorticosa [cascata chiamata] Glupafallet, per poi ovviamente riuscire a mettersi in salvo all'ultimo momento sulla spiaggia, sfiniti. Il tutto con le vildvittror che stridono sopra di loro. (Edström 1992: 268)

Di conflitti, dunque, in questo romanzo ce ne sono diversi: tra i due clan, tra i briganti e la società, tra la vita onesta e quella disonesta, tra genitori e figli. Nel corso della storia, però, «i dirompenti conflitti nel mondo di Mattis volgono pian piano verso una crisi e una soluzione» (Edström 1992: 273). Mattis chiede perdono a sua figlia, le due famiglie rivali

si uniscono per sopravvivere, Ronja e Birk rifiutano la vita da briganti nella speranza di poter fare di meglio.

Astrid Lindgren ha dichiarato in un'intervista di voler rendere democratici i bambini senza usare metodi didattici. No, lei [...] mostra che la vita è troppo importante e bella per essere sprecata. Mostra anche come l'antagonismo si trasforma in risoluzione e riconciliazione. I legami familiari vengono riparati con la tolleranza reciproca. (Edström 1992: 274)

Per usare le parole di Maria Bergom-Larsson, Ronja Rövardotter è «un romanzo di pace e futuro, in cui avviene un processo di civilizzazione» (Edström 1992: 275). Il tutto immerso in una maestosa e meravigliosa natura.

IV.3.1 La prima traduzione del 1982

Il merito di aver portato Ronja in Italia è di Margherita Forestan, l'allora *editor* della collana "Libri da Leggere" di Mondadori. Alla ricerca di nuovi classici da inserire nel catalogo, la Forestan prese un appuntamento con Rabén & Sjögren alla Fiera del libro per ragazzi di Bologna, edizione 1980. Fu così informata del fatto che Astrid Lindgren, i cui diritti per l'Italia erano detenuti esclusivamente da Salani, stava scrivendo un nuovo libro che secondo la casa editrice svedese poteva funzionare nella collana Mondadori. Per non perdere l'opportunità di provare a pubblicare Ronja Rövardotter in Italia, Margherita Forestan iniziò a scrivere lunghe lettere alla scrittrice svedese, la quale le rispondeva con delle cartoline. La *editor* riuscì a convincere il proprio direttore a comprare immediatamente il libro appena finito e la Rabén & Sjögren accettò l'offerta di Mondadori.

Arrivò dunque il momento di trovare un traduttore dallo svedese all'italiano in grado di confrontarsi con un'opera di tale portata letteraria e fu scelta Mona Attmark Fantoni. Per citare direttamente le parole di Margherita Forestan nel suo articolo "Negoziale un talento letterario" (2008):

Si cercò qualcuno che traducesse il romanzo dallo svedese, ma sono tuttora del parere che *Ronja* non abbia avuto una buona versione italiana e dunque vada oggi ritradotto. Purtroppo [...] spesso si incontrano traduttori impreparati o frettolosi, che conoscono poco la lingua originale e ancor meno l'opera dell'autore nel suo insieme. [...] Penso quindi che sarebbe opportuna una riedizione, in quanto una nuova traduzione, eseguita anche alla luce delle tante notizie, degli studi e analisi sulle opere di Astrid Lindgren, offrirebbe nuove emozioni ai lettori. (Forestan 2008: 301)

Ronja uscì nei “Libri da Leggere” nel 1982, successivamente fu riedita nel 1989 all’interno della collana “Gaia Junior”, dov’è rimasta fino al 2015, quando è passata negli “Oscar Mondadori Junior”. Sempre con la stessa traduzione di Mona Attmark Fantoni, revisionata da Isabella Fanti.

Come già menzionato, Mondadori ha finalmente commissionato a Laura Cangemi una nuova traduzione di *Ronja*, che uscirà nel corso del 2017 nella collana “Contemporanea” che già ospita *Lotta combinaguai*.

Si procede ora con l’analisi della vecchia traduzione, per capire quali siano i suoi punti deboli. In generale si può dire che la traduzione italiana non è corredata di immagini e ha un’impostazione indirizzata a una fascia d’età più alta rispetto all’originale: Gaia Junior lo classifica dai tredici anni in su, mentre in Svezia viene catalogato nella fascia 6-9 (solo in rari casi 9-12). Ciò ovviamente influisce sulla percezione del romanzo da parte del potenziale lettore.



Figura 19. *Ronja* (1992)

IV.3.1.1 Esempi di semplificazione

Nel primo capitolo, quando viene descritta l’infanzia di Ronja, Astrid Lindgren dice che tutto il mondo della bambina è compreso tra le mura di pietra della grande sala del castello di Mattis, ma che

[Getter] hade hon sett i getstallet, dit Lovis tog henne, när hon skulle **mjölka**. (Lindgren 1985: 17)

(Le capre le aveva viste nella stalla in cui Lovis la portava quando le doveva **mungere**.)

In italiano questo passaggio è stato tradotto con

le caprette [...] che aveva visto nella stalla, quando era andata a **prendere il latte** con Lovisa. (Lindgren 2015e: 13)

Questa semplificazione toglie vicinanza con le semplici mansioni rurali che tanto sono care alla scrittrice svedese e inoltre in italiano ha rimandi non pertinenti al racconto: se si hanno gli animali il latte non lo si va a prendere, si munge.

Per quanto riguarda i nomi dei dodici briganti di Mattis, sono stati semplificati mantenendo un sentore nordico:

Skalle-Per och Tjegge, Pelje och Fjosok, Jutis och Joen, Labbas och Knotas, Turre och Tjorm, Sturkas och Lill-Klippen (Lindgren 1985: 27-28)

sono diventati in italiano

Zucca-Per e Trullo, Pite e Urne, Kaspar e Olmak, Bode e Tromse, Turre e Tor, Arno e Kukko (Lindgren 2015e: 22)

Come già menzionato nel paragrafo II.5.4, «alcuni [dei nomi dei briganti] sono scaturiti dalla fantasia di Astrid Lindgren, mentre altri li ha presi dal suo atlante scolastico delle Alpi scandinave. Poco a ovest di Storuman si trova per esempio il lago Fjosoken, che ha dato il nome al brigante Fjosok, e Tjegge ha preso in prestito il nome al lago Tjeggevas» (Törnqvist 2015: 23). Modificare questi nomi significa cambiare radicalmente le origini del romanzo. Le uniche eccezioni sono Skalle-Per e Lill-Klippen, i cui nomi vanno per forza tradotti perché sono portatori di un significato che altrimenti sarebbe impenetrabile al lettore: Zucca-Per ricalca puntualmente l'originale, mentre Kukko perde tutto il significato dello svedese (lett. piccolo scampolo).

Parlando di Helvetesgapet, Astrid dice che

[Ronja] hade varit på taket många gånger men aldrig gått nära den farliga avgrunden som öppnade sig så tvärt utan något skyddande **murkrön**. (Lindgren 1985: 31-32)

(Ronja era stata sul tetto molte volte, ma non si era mai avvicinata alla pericolosa voragine che si apriva bruscamente senza nessuna **merlatura** protettiva.)

Questa frase è stata tradotta in italiano con

[Ronja] era salita sul tetto molte volte, ma non si era mai avvicinata tanto a quell'abisso pericoloso che si spalancava a un tratto senza che ci fosse **un appiglio** dove potersi afferrare. (Lindgren 2015e: 25)

La scelta di togliere il riferimento alla merlatura, tipica dei castelli medievali, porta a un appiattimento del linguaggio di Astrid, così ricco e dettagliato nell'originale, andando a influire pesantemente sullo stile dell'autrice.

Anche più avanti semplificando

fårsteken (Lindgren 1985: 44)

(l'arrosto di **pecora**)

in

l'arrosto di **agnello** (Lindgren 2015e: 34)

ci si avvicina molto all'immaginario del lettore allontanandosi però dall'ambientazione originale del romanzo.

IV.3.1.2 Esempi di spiegazione e domesticazione

Un esempio per tutti di come una spiegazione possa anticipare la narrazione modificando l'andamento del testo: nel primo capitolo, quando i briganti sentono il tuono assordante subito dopo la nascita di Ronja, Skalle-Per dice

'Det där smällde bra', sa Skalle-Per när han också hade lugnat sej lite. 'Jag ger mej satan på att den slog ner.'

Ja, nog hade åskan slagit ner och det med besked, så mycket såg man när morgonen kom. Den uråldriga Mattisborgen högst uppe på Mattisberget hade rämnat mitt itu. (Lindgren 1985: 13)

('Che schianto', disse Skalle-Per dopo essersi calmato un po' anche lui, 'Diavolo, quello è caduto di sicuro.'

Eh sì, il fulmine era caduto e pure per bene, lo si vide quando arrivò la mattina. L'antichissimo castello di Mattis, in cima alla montagna di Mattis, si era spezzato a metà.)

In italiano la frase è stata tradotta con

'Un bel tuono', disse Zucca-Per quando si fu un po' ripreso, 'Scommetto che il fulmine è caduto **qui da noi**.'

Già, era caduto proprio da loro, come fu possibile vedere la mattina seguente.
L'antichissimo Castelmatteo sul Monte Matteo si era spaccato in due. (Lindgren 2015e: 9)

Innanzitutto parlando apertamente di tuono e di fulmine si vuole spiegare la frase di Skalle-Per, operazione del tutto inutile e che inibisce il ragionamento logico, inoltre è stato inserito anche un elemento che anticipa la narrazione: «qui da noi». In questo momento non si sa ancora che il castello è spaccato a metà e, anche se la rivelazione avviene poche righe più tardi, introdurre il sospetto che possa essere caduto un fulmine proprio lì cambia il dipanarsi degli eventi e toglie l'effetto sorpresa voluto da Astrid Lindgren.

Per quanto riguarda le domesticazioni, va fatto senz'altro notare che i **nomi** di Mattis, Lovis e Undis sono stati italianizzati in traduzione: «Lovis» e «Mattis» (Lindgren 1985: 7) sono diventati «Lovisa» e «Matteo» (Lindgren 2015e: 5), mentre «Undis» (Lindgren 1985: 34) è stato modificato in «Undisa» (Lindgren 2015e: 27), probabilmente perché si aveva la percezione che per i bambini italiani i nomi che finiscono in consonante fossero troppo difficili da pronunciare.

IV.3.1.3 Errori e scelte discutibili

Già nel primo capitolo si trovano molte imprecisioni, vediamone alcune. L'incipit del romanzo è il seguente:

Den natten då Ronja föddes gick åskan över bergen, ja, det var en åsknatt så att **allt oknytt som höll till** i Mattisskogen förskrämt kröp undan i sina hålor och gömslen (Lindgren 1985: 7)

(La notte in cui nacque Ronja un temporale imperversava sulla montagna, sì, c'era un temporale tale che tutte **le creature che popolavano** il bosco di Mattis si rifugiarono spaventate nelle loro tane e dentro i nascondigli)

In italiano la frase è stata resa con

La notte in cui nacque Ronja uno spaventoso temporale si abbatté sulla montagna. Eh sì, c'erano lampi e tuoni dappertutto e perfino **le strambe creature che vagavano** nel Bosco Matteo si ripararono strisciando spaventate nelle loro tane e dentro i nascondigli. (Lindgren 2015e: 5)

La parola *oknytt* indica tutte le creature della tradizione popolare, che però nel bosco di Mattis sono normali, non «strambe». Questa scelta di inserire una nota di giudizio negativo influisce a mio avviso sulla percezione dell'ambientazione da parte del lettore. Inoltre, queste creature popolano il bosco, ci vivono, non ci «vagano», verbo che dà l'idea di qualcosa che gira senza scopo e senza meta. Le creature del mondo di Ronja sono ben organizzati, vivono la loro vita e il bosco con naturalezza, e questo credo debba essere mantenuto.

Subito sotto, Astrid Lindgren scrive che

Lovis sjöng **när** hon födde barn. (Lindgren1985: 7)

(Lovis cantava **mentre** partoriva)

tradotto in italiano con

Lovisa cantava, **in attesa** di partorire. (Lindgren 2015e: 5)

Piccola imprecisione che però influisce sulla frase successiva, in cui si dice che venendo al mondo con un canto, il bambino sarebbe stato di indole più allegra.

Arriviamo ora a una delle espressioni di più difficile traduzione, come già accennato nel paragrafo II.5.4: «**åt pipsvängen**» (Lindgren 1985: 12). Si tratta di una parola inventata da Astrid Lindgren per dire *a farsi benedire, al diavolo, in malora*. Quest'ultima, «**in malora**» (Lindgren2015e: 8), è infatti la soluzione adottata da Mona Attmark Fantoni e senz'altro calca bene il significato. Come afferma anche Laura Cangemi, però, «ha il grave (almeno per me) difetto di essere un'espressione che esiste nella lingua italiana»³⁸, mentre in svedese non esiste. Andrebbe dunque inventata una nuova espressione il cui stile rispetti quello della scrittrice e si inserisca bene nel testo italiano. Si vedrà cosa si è inventata Laura Cangemi.

³⁸ Si veda l'intervista al paragrafo IV.3.2.1.

Poco più avanti, quando i briganti si accorgono che il castello si è spaccato in due, leggiamo

Från översta murkrönet och ner till djupaste källarvalv var borgen nu delad i två halvor med en avgrund emellan. (Lindgren 1985: 13)

(Il castello era spaccato in due parti, **dalla merlatura più alta** fino ai sotterranei più profondi, con in mezzo una voragine.)

In italiano è stato commesso un errore nella traduzione di *murkrön* (merlatura), mettendo

Da cima a fondo, **dalla cima della torre più alta** fino alla volta più bassa del sotterraneo, il castello si era spaccato in due e si era aperto un baratro nel mezzo. (Lindgren 2015e: 9)

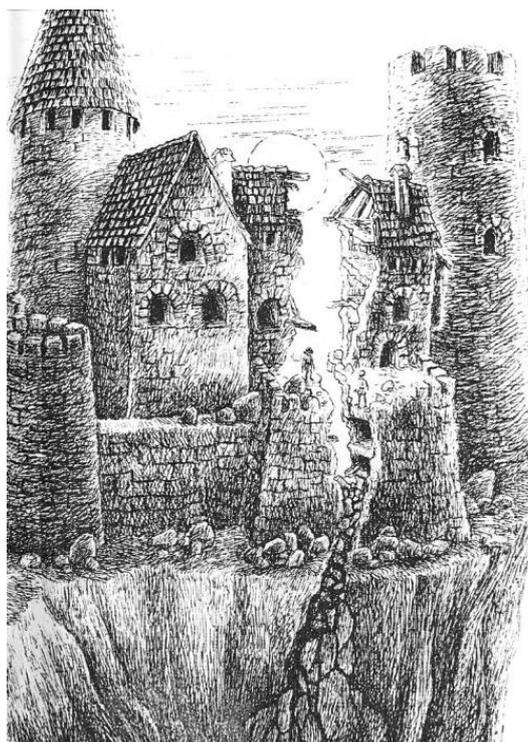


Figura 20. Il castello di Mattis spaccato in due. Illustrazione di Ilon Wikland (Lindgren 1985: 37)

Ora, è poco probabile che una torre si spacchi a metà e non crolli, quindi l'immagine che viene data nella traduzione è falsata, come si può evincere anche dall'immagine che poco più avanti corredata l'originale. Come già scritto, probabilmente la parola **merlatura** sembrava troppo difficile per il lettore bambino italiano.

Sempre nello stesso capitolo, Mattis dice

‘Hela borgen har vi ändå aldrig **använt**’ (Lindgren 1985: 13)

(‘In ogni caso tutto il castello non l’abbiamo mai **usato**’)

tradotto con

‘In realtà, non abbiamo mai **occupato** tutto il castello.’ (Lindgren2015e: 10)

Mettendo così cambia leggermente la sfumatura di significato: **occupare** di solito si usa per qualcosa che non appartiene a chi lo occupa, mentre il castello è dei briganti di Mattis da generazioni.

Quando vengono descritti i primi mesi di vita di Ronja, viene detto che

en liten unge just hade lärt sej **krypa** runt stensalen (Lindgren 1985: 14)

(una bimbetta aveva appena imparato a **gattonare** in giro per la sala di pietra)

tradotto con

una piccoletta aveva appena imparato a **camminare carponi** per la sala di pietra (Lindgren 2015e: 10).

Più avanti, lo stesso termine (*krypa*) è stato tradotto con «**camminare a quattro zampe**» (Lindgren 2015e: 11). È pur vero che *krypa* significa anche *camminare carponi* e pure *camminare a quattro zampe*, ma questi termini non si usano solitamente per descrivere una bambina che ha appena imparato a *gattonare*.

Più avanti c'è un elemento che denota un cambio di registro: quando viene presentato per la prima volta, si dice che

Borka, det var **ärkefienden**. (Lindgren 1985: 15)

(Borka era l'**acerrimo nemico**.)

La parola *ärkefienden* è di registro alto, antico. Mentre la scelta di tradurre in italiano

Borka era **il suo nemico numero uno**. (Lindgren 2015e: 12)

mi sembra che esuli un po' troppo dal registro originale. Il linguaggio di Astrid Lindgren è sì molto semplice, ma mai banale. Inoltre in questo libro, come ha sottolineato Lena Törnqvist nel suo *Man tar vanliga ord. Att läsa om Astrid Lindgren* (2015), ha operato una scelta molto opulata per quanto riguarda le parole che va assolutamente rispettata:

Ha ripulito e asciugato [il linguaggio], tolto tutte le parole inutili, si è dedicata con molta cura a usare solo parole dirette e semplici che dovevano avere un corrispondente nel medioevo ed è stata ‘granitica’ nell’evitare prestiti che sono entrati nello svedese successivamente, come per esempio prestiti dal francese arrivati nel Settecento, [...] e nel tenere lontane parole ancora più moderne. (Törnqvist 2015: 19)

In una descrizione di Ronja, Mattis afferma che

‘Hon är vacker som en liten vittra, håll med om det! **Lika** smidig, **lika** mörkögd och **lika** svarthårig.’ (Lindgren 1985: 17)

(‘È bella come una piccola *vittra*³⁹, dovete ammetterlo! **Altrettanto** agile, **altrettanto** scura di occhi e **altrettanto** nera di capelli.’)

In italiano invece si cambia la struttura della frase, mettendo

‘È bella come una strigetta, dovete ammetterlo. **Altrettanto** agile e con gli occhi neri e i capelli neri.’ (Lindgren 2015e: 13)

Va sottolineato che le ripetizioni sono un tratto fondamentale dello stile di Astrid Lindgren, danno cadenza alle frasi e familiarità alle espressioni. Toglierle significa andare a modificare radicalmente la struttura narrativa della scrittrice, operazione inammissibile secondo i moderni parametri della traduttologia. Inoltre, si è tolta la ripetizione di «altrettanto», ma si è aggiunta quella di «neri», che non era presente nell’originale.

Più avanti, quando Mattis fa le sue raccomandazioni a Ronja prima di lasciarla andare nel bosco, lei risponde sempre

‘Ja, då så’ (Lindgren 1985: 18)

(‘Ah, allora va bene’)

che in italiano è stato tradotto solo con

‘Va bene’ (Lindgren 2015e: 14)

³⁹ L’ho volutamente lasciato in originale, non avendo io dedicato il tempo di un traduttore alla ricerca di nomi calzanti per le varie creature.

un'espressione riduttiva rispetto all'originale, che sottintende 'Ah, va bene, allora non c'è bisogno di preoccuparsi'.

All'inizio del secondo capitolo, quando Ronja vede per la prima volta il bosco, leggiamo

Hon förstod snart hur dum hon hade varit. (Lindgren 1985: 20)

(Capì presto quanto fosse stata stupida.)

non

Più andava avanti, più capiva di essere stata una stupida. (Lindgren 2015e: 16)

come erroneamente tradotto da Mona Attmark Fantoni.

I tempi verbali passati sono sempre un problema, quando si traduce dallo svedese. A riprova di questo fatto, subito sotto troviamo un intero brano che è stato interpretato in maniera non del tutto corretta:

Visst hade hon hört Mattis och Lovis tala om vad som fanns utanför Mattisborgen, älven hade de talat om. Men inte förrän hon nu såg hur den med vilda forsar kom brusande fram djupt under Mattisberget, förstod hon vad älvar var. Skogen hade de talat om. Men inte förrän hon nu såg den så mörk och underlig med alla sina susande träd, förstod hon vad skogar var, och hon skrattade tyst bara för att älvar och skogar fanns. (Lindgren 1985: 20)

(Certo, aveva sentito Mattis e Lovis parlare di ciò che si trovava fuori dal castello di Mattis, del fiume avevano parlato. Ma solo quando lo vide passare scrosciando in profondità sotto la montagna di Mattis spinto da correnti selvagge, solo allora capì cosa fossero i fiumi. Della foresta avevano parlato. Ma solo quando la vide, cupa e misteriosa con tutti i suoi alberi fruscianti, solo allora capì cosa fossero le foreste, e rise silenziosamente per il semplice fatto che i fiumi e le foreste esistevano.)

La versione italiana suona così:

Matteo e Lovisa parlavano di quello che esisteva fuori di Castelmatteo e li aveva sentiti: parlavano del fiume. Ma ora soltanto, vedendolo per la prima volta uscire scrosciando a

torrenti impetuosi dalle profondità del Monte Matteo, capì cos'era un fiume. Parlavano del bosco, ma ora soltanto, vedendolo per la prima volta così oscuro e misterioso con tutti i suoi alberi sussurranti, capì cos'era un bosco e sentì crescerle dentro un riso di felicità per il semplice fatto che i fiumi e i boschi esistevano. (Lindgren 2015e: 16)

Innanzitutto la scelta del modo imperfetto non è azzeccata in questo caso, ma tutto il brano si presenta zoppicante alla lettura, segno forse di una scarsa conoscenza della lingua di partenza oppure di quella d'arrivo.

Veniamo adesso a quella su cui secondo Laura Cangemi⁴⁰ «la vecchia versione [ha] mancato completamente il bersaglio»: «**skitstövel**» (Lindgren 1985: 27). Come già accennato, la parola significa letteralmente “**stivale di merda**” e viene usata alla stregua di “stronzo” in italiano. Ora, la versione del 1982 l'ha tradotta con «**porco**» (Lindgren 2015e: 22), mancando completamente il significato. Inoltre il termine ricorre per tutto il romanzo, creando una percezione completamente sbagliata dell'offesa che i briganti si dicono con così tanta leggerezza.

Uno dei più significativi simboli di maternità, per Ronja, è la canzone che sua madre Lovis le canta ogni sera prima di dormire. In svedese si chiama

Vargsången (Lindgren 1985: 29)

(La Canzone del Lupo)

in italiano è stata tradotta come

La Canzone dei Lupi (Lindgren 2015e: 23).

Questo era perfettamente plausibile quando la traduzione uscì per la prima volta, nel 1982, visto che dal titolo non si evince se di lupi ce ne sia uno solo o più di uno. Tuttavia, da quando è uscito il film di Tage Danielsson nel 1984 e dunque la canzone del lupo è stata

⁴⁰ Si veda l'intervista al paragrafo IV.3.2.1.

scritta, sarebbe stato opportuno modificare questo titolo mettendolo al singolare, dato che nel testo della canzone si parla di un solo lupo⁴¹.

Poche righe più avanti Lovis, parlando di Ronja, dice

‘Åsknattsbarn är du, vittrenattsbarn också, såna blir det lätt **vildtoringar** av, det vet man.’
(Lindgren 1985: 29)

(‘Sei figlia di una notte di temporale, e pure figlia di una notte di vitto, e quelle come te diventano facilmente delle **scavezzacollo**, questo si sa.’)

Qui reputo che la versione italiana abbia toppato un’altra volta, traducendo con

‘Figlia del temporale, sei, e anche figlia delle strigi. Presto sarai come un’**elfa dei boschi**, si sa. (Lindgren 2015e: 24)

Tradurre *vildtoring* con *elfa dei boschi* è veramente fuorviante: Ronja è tutto meno che un’*elfa dei boschi*. È un maschiaccio, agile come una *vildvittra*, non ha paura di niente, è al pari dell’amico Birk in tutto e per tutto, se non addirittura un pochino più forte e più matta. Appunto una *scavezzacollo*. Definirla *elfa dei boschi* ne dà un’immagine totalmente falsata e contrastante con l’idea di Astrid Lindgren. Inoltre lo stesso aggettivo sarà il nome che Ronja darà al cavallo di Birk più avanti nella storia (Lindgren 1985: 110), quindi non mantenerlo costante – com’è stato fatto chiamandolo «Selvaggio» (Lindgren 2015e: 88) – all’interno del romanzo tradisce le intenzioni dell’autrice.

⁴¹ *Vargsången*

Testo: © Astrid Lindgren / Musica: © Björn Isfält

Scritta per il film *Ronja Rövardotter* del 1984, regia di Tage Danielsson.

«Vargen ylar i nattens skog, / han vill men kan inte sova. / Hungern river hans vargabuk, / och det är kallt i hans stova. / Du varg, du varg, kom inte hit, / ungen min får du aldrig. / Vargen ylar i nattens skog, / ylar av hunger och klagan. / Men jag ska ge'n en grisasvans, / sånt passar i vargamagar. / Du varg, du varg, kom inte hit, / ungen min får du aldrig. / Vargen ylar i natten skog, / och hittar sig inget byte. / Men jag ska ge'n en tuppakam, / att stoppa ner i sitt knyte. / Du varg, du varg, kom inte hit, / ungen min får du aldrig. / Sov, mitt barn, i bädden hos mor, / låt vargen yla i natten. / Men jag ska ge'n en hönsaskank, / om ingen annan har tatt 'en. / Du varg, du varg, kom inte hit, / ungen min får du aldrig.»

(Il lupo ulula nel bosco notturno, / vuole ma non riesce a dormire. / La fame gli squarcia il suo addome da lupo, / e fa freddo nella sua tana. / Lupo, lupo, non venire qui, / il mio bimbo non lo avrai mai. / Il lupo ulula nel bosco notturno, / ulula di fame e lamento. / Ma io gli darò una coda di maiale, / è una cosa adatta alle pance di lupo. / Lupo, lupo, non venire qui, / il mio bimbo non lo avrai mai. / Il lupo ulula nel bosco notturno, / e non riesce a trovarsi una preda. / Ma io gli darò la cresta di un gallo, / da infilare nel suo fagotto. / Lupo, lupo, non venire qui, / il mio bimbo non lo avrai mai. / Dormi, bambino mio, nel letto di mamma, / lascia ululare il lupo nella notte. / Ma io gli darò un osso di pollo, / se non l’ha preso nessun altro. / Lupo, lupo, non venire qui, / il mio bimbo non lo avrai mai.)

Riguardo alla già menzionata scelta delle parole operata da Astrid Lindgren, troviamo nelle pagine successive un altro errore: l'interiezione «**hu**» (Lindgren 1985: 32), che esprime una paura, il fatto che qualcosa faccia impressione, un brivido, è stata tradotta in italiano con «**uffa**» (Lindgren 2015e: 25), che esprime invece noia o disappunto. Inoltre la parola *uffa*, secondo quanto riporta il Nuovo Dizionario De Mauro, è entrata nella lingua italiana solo nel 1981⁴², quindi è stata usata qui in maniera totalmente anacronistica.

Nel capitolo in cui Ronja e Birk saltano da una parte all'altra della spaccatura nel castello, Birk alla fine cade giù, ma Ronja riesce a salvarlo con la sua cinghia di cuoio. Una volta tornato su, il ragazzo dice

‘Jaså, här ligger du!’

‘Ja, här ligger jag’, sa Ronja. ‘Har du hoppat färdigt nu?’ (Lindgren 1985: 41)

(‘Ah, te ne stai qui sdraiata?’)

‘Sì, me ne sto qui sdraiata’, disse Ronja. ‘Hai finito di saltare, adesso?’)

Gli scambi di battute molto ironici caratterizzano tutta la relazione tra Ronja e Birk, e sminuirli significherebbe modificare il rapporto scherzoso e insieme serio tra di loro. La traduzione italiana a mio avviso non rende al meglio questo dialogo:

‘Ah, ci sei!’ Birk le disse.

‘Già, ci sono’, disse Ronja. ‘Hai finito di saltare, adesso?’ (Lindgren 2015e: 31)

Le *vildvittror* sono profondamente cattive, questo si è capito. In questa cattività risiede anche la loro voglia di veder scorrere il sangue degli uomini senza motivo. Non per mangiare, solo per il gusto di ferire. Nella scena in cui Ronja rimane incastrata con il piede nella tana dei *rumpnissar*, una *vildvittra* arriva da lei minacciandola così:

‘Arbeta ska du får göra! Hos oss i bergen! Tills blodet rinner! Annars **river** vi dej, annars **klöser** vi dej!’ (Lindgren 1985: 74)

(‘Ti faremo lavorare! Da noi sulle montagne! Finché non scorrerà il sangue! Altrimenti ti **graffiamo**, altrimenti ti **scortichiamo!**’)

⁴² Si veda <http://dizionario.internazionale.it/parola/uffa>.

In realtà *riva* e *klösa* sono sinonimi, significano entrambi *graffiare*, ma qui ovviamente andava trovata una soluzione accettabile. A mio avviso la vecchia versione italiana, purtroppo, non ci è riuscita:

‘Lavorerai per noi! Lassù, in montagna! Finché il sangue scorrerà! Altrimenti ti **graffieremo**, altrimenti ti **sbraneremo**!’ (Lindgren 2015e: 59)

A favore della prima traduttrice va detto che qui ha mantenuto la ripetizione di *annars/altrimenti*. Però il verbo *sbranare*, sia che venga inteso nel significato di «divorare facendo a brandelli» che nel senso di «dilaniare, fare a pezzi»⁴³, è comunque troppo. Le *vildvittror* non hanno intenzione di *sbranarla, mangiarla o farla a pezzi*, è già abbastanza spaventoso (anzi, forse di più) che le vogliano *graffiare la pelle a sangue*.

Sempre durante la stessa scena, quando finalmente Birk viene a salvarla, tirandole su la gamba incastrata, uno dei *rumpnissar* dice, col suo modo stranissimo di parlare con una pronuncia scorretta e strampalata:

‘Väcker lille gossen, och **han får jord i ygon**a, voffor gör ho på detta viset?’ (Lindgren 1985: 77-78)

(lett., ignorando gli errori di pronuncia, ‘Sveglia il piccolino, e gli va la terra negli occhi, perché fa così?’; si potrebbe rendere con ‘Sveglia il piccolino, e **gli va terra negli occhi**, perché fa così?’)

In italiano la frase è stata resa a mio avviso anche troppo scorretta rispetto a quanto non stravolgesse l’originale, ma soprattutto è stato fatto un vero e proprio errore di traduzione:

‘Sveglio bambino e **viene in terra puff**, perché farre così?’ (Lindgren 2015e: 61)

Nell’originale al piccolo *va la terra negli occhi*, mentre nella traduzione *cade in terra*.

Dopo questo breve *excursus*, che non vuole assolutamente essere esaustivo ma far capire in generale quali sono i problemi di questa traduzione, possiamo solo confermare le parole di Margherita Forestan nel dire «che *Ronja* non abbia avuto una buona versione italiana»

⁴³ Si veda il Nuovo De Mauro: <http://dizionario.internazionale.it/parola/sbranare>.

(Forestan 2008: 301). Va certamente detto anche che Mona Attmark Fantoni non aveva certo a disposizione gli strumenti che ci sono al giorno d'oggi e che dal 1982 a ora sono stati fatti innumerevoli studi sull'opera di Astrid Lindgren che hanno portato a una conoscenza molto più ampia del suo stile, del suo linguaggio e dell'intento celato dietro i suoi romanzi. Era però palese, anche con le circostanze attenuanti, che *Ronja* avesse bisogno di una nuova veste italiana, fatta da un traduttore esperto, competente in letteratura infantile svedese e con una profonda conoscenza dell'opera della più grande scrittrice svedese di libri per bambini di tutti i tempi. Per fortuna questo momento è arrivato, non resta che aspettare la pubblicazione della traduzione di Laura Cangemi nel 2017. Vediamo come si è posta la traduttrice nei confronti di un compito così importante.

IV.3.2 Ritradurre Ronja: una sfida delicata. Intervista a Laura Cangemi

Riguardo alla ritraduzione di *Ronja*, visto che ancora non è uscita e quindi non ho materiale scritto su cui lavorare, ho contattato la traduttrice Laura Cangemi per farle qualche domanda a riguardo. Ecco le sue risposte:

SM: **Come ci si sente ad affrontare la ritraduzione di uno dei più coinvolgenti romanzi di un mostro sacro della letteratura infantile mondiale come Astrid Lindgren?**

LC: Da un lato, sicuramente ci si sente onorati per essere stati scelti per questo compito, dall'altro ci si rende conto di dover attingere a tutte le proprie risorse per rendere giustizia a un capolavoro denso di problemi traduttivi. Sono contenta di aver ricevuto questa proposta adesso e non all'inizio della mia carriera, perché per affrontare un testo del genere serve esperienza. Inoltre va detto che in Italia Astrid Lindgren è ancora nota quasi esclusivamente come autrice di *Pippi Calzelunghe* (1958), e la mia speranza è che, dopo *Lotta Combinaguai* (2015), anche *Ronja* (2017) possa contribuire a far capire nel nostro paese la statura di questa straordinaria scrittrice.

SM: Come hai affrontato il confronto con la precedente traduzione? Hai mantenuto qualche scelta fatta dal precedente traduttore?

LC: Ho deciso di completare la stesura iniziale prima di riaprire la vecchia traduzione, che avevo letto anni fa. Un paio di scelte coincidevano, ma non di più. C'è da dire che non ho ancora discusso con la persona che farà la revisione e può darsi che su alcuni nomi, per esempio, qualche modifica venga fatta.

SM: Come hai affrontato il “problema” dei nomi propri? Li hai lasciati come nell'originale o hai dovuto/preferito italianizzarne qualcuno?

LC: «Skalle-Per» (Lindgren 1985: 8), letteralmente **Per-Teschio**, secondo me doveva avere un nome efficace in italiano. Dopo aver vagliato alcune possibilità ho optato per **Cocciapelata**, che secondo me rende bene e con quella terza sillaba 'pe' richiama come suono l'originale. Sempre tra i briganti ho dovuto tradurre il nome di «Lill-Klippen» (Lindgren 1985: 28), che è diventato **Scampolino** (*klipp* è proprio un ritaglio di stoffa e *lill* richiama il fatto che è il più giovane della banda). Sugli altri nomi dei briganti ho fatto diverse ricerche e ho scoperto che l'autrice si era ispirata a vari toponimi. Ho dunque deciso di lasciarli com'erano nell'originale, diversamente dalle traduttrici della versione precedente.

SM: E per quanto riguarda le creature fantastiche presenti nel bosco di Ronja? Hai seguito le scelte del primo traduttore o li hai inventati ex novo?

LC: L'unico nome uguale alla versione precedente è quello dei **culotti**. Inizialmente avevo ipotizzato **sederoni**, ma dopo un sondaggio tra le mie figlie ho verificato che **culotti** risultava più simpatico. Il ragionamento più complesso è stato quello che riguardava le «**vildvittror**» (in alcuni punti chiamate «**grymvittror**» e in altri semplicemente «**vittror**»; Lindgren 1985: 7). Il fatto è che queste creature non hanno nulla a che fare con le **vittror** delle credenze popolari nordiche (che assumono nomi diversi a seconda delle zone, sia in Svezia che in Norvegia), ma sono scaturite dalla fantasia dell'autrice. Partendo dall'aspetto fisico, che viene descritto nel dettaglio, ho optato dopo vari passaggi per il termine **strigagne**, perché strige è un altro nome della civetta ed evoca anche le streghe, e la

terminazione –agne richiama l’aggettivo grifagno, che mi sembrava descrivesse in modo appropriato queste creature malvagie. La vecchia traduzione, ho scoperto dopo, aveva usato la parola «**strigi**» (Lindgren 2015e: 5), ma le **strigi** sono creature della tradizione classica latina e una delle raccomandazioni di Astrid ai suoi traduttori (in particolare di *Ronja*) era mantenere il carattere nordico e medievale dell’ambientazione. È comunque degno di nota che anche Mona Attmark Fantoni avesse condiviso almeno in parte il mio ragionamento.

SM: Per i loro modi i parlare decisamente non standard che strategia hai usato? I «rumpnissar» (Lindgren 1985: 71) come parlano? Hai usato un dialetto esistente o hai semplicemente fatto sì che parlassero sgrammaticato?

LC: Non tanto sgrammaticato, quanto scorretto dal punto di vista della pronuncia, ricalcando le scelte di Astrid stessa. Il modo di parlare dei **culotti** riflette la loro ottusità, ma è un’ottusità simpatica e tale deve rimanere. L’idea di usare un dialetto italiano non mi ha neanche sfiorata, perché non sarebbe stata di alcuna efficacia.

SM: Ti sei vista costretta in qualche punto ad aggiungere, tagliare, semplificare, domesticare? Se sì, per quale motivo?

LC: No, non ho né aggiunto né tagliato niente, e nemmeno ho semplificato. L’unica domesticazione, se tale può essere definita, è quella dell’italianizzazione dei due nomi precedenti, a cui si può aggiungere per esempio «**Helvetesgapet**» (Lindgren 1985: 18), tradotta con **Voragine Infernale**, e la strettoia chiamata «**Vargklämman**» (Lindgren 1985: 45), che è diventata la **Strizzalupi**. Ma in questo caso non tradurre avrebbe significato tradire l’intento dell’autrice, perché i bambini svedesi capiscono il significato dei due nomi e negare questa possibilità ai lettori italiani sarebbe stato un grave errore. Lo stesso vale per i nomi dei cavalli, «**Rackarn**» e «**Vildtoringen**» (nella mia versione, **Malandrino** e **Scavezzacollo**; Lindgren 1985: 110).

SM: Durante la traduzione hai rivisto il film svedese su Ronja o guardato il nuovo cartone animato giapponese?

LC: Ho scelto consapevolmente di non rivedere il film di Tage Danielsson del 1984 e di non guardare la nuova serie giapponese, per non farmi influenzare nella traduzione. Per me l'unico punto di riferimento doveva essere il testo originale.

SM: **Come sono stati i rapporti con la casa editrice riguardo alla scelta di ritradurre il romanzo? Come si sono posti nei confronti delle tue scelte traduttive?**

LC: Decidendo di affidare a me la ritraduzione, la redazione di Mondadori Ragazzi mi ha dato la massima libertà. L'anno scorso ho tradotto *Lotta på Bråkmakargatan* (1961) e la collaborazione è stata ottima, per cui credo che anche questa volta non ci saranno attriti. La revisione è nelle mani di Maria Bastanzetti, bravissima traduttrice e revisora, e sono convinta che i suoi consigli saranno preziosi anche in quest'occasione.

SM: **Per pura curiosità, come hai reso i termini «morronfjärt» (Lindgren 1985: 129) e «jubelskrik» (Lindgren 1985: 104)? Il primo è stato accettato dalla casa editrice?**

LC: Scoreggia mattutina e grido di gioia. Come dicevo, il libro è ancora in fase di lavorazione, ma sono convinta che la casa editrice non avrà difficoltà ad accettare la mia scelta. Le decisioni più difficili riguardano però altre due espressioni. La prima è «**skitstövel**» (Lindgren 1985: 27), che in svedese è piuttosto forte e significa **stronzo** (letteralmente **stivale di merda**) ed è tra l'altro usata molto spesso, in genere per indicare un prepotente maschilista: in questo caso, alla fine ho deciso di tradurre con **carogna**, perché l'alternativa **merdaccia**, che a me piaceva molto, ha purtroppo dei rimandi fantozziani del tutto inappropriati. Trovo che proprio su questo termine (tradotto con «**porco**», Lindgren 2015e: 22) la vecchia versione abbia mancato completamente il bersaglio. La seconda, «**åt pipsvängen**» (Lindgren 1985: 12), ricorre in tutto il libro ed è talmente importante da aver spinto gli organizzatori del nuovo parco tematico di Vimmerby a chiamarlo proprio *Pipsvängen*. In questo caso la difficoltà maggiore consiste nel fatto che l'espressione viene usata in due modi diversi: per mandare qualcuno **åt pipsvängen** e per esprimere la paura che qualcosa vada **åt pipsvängen**. La soluzione più facile

(adottata dalla vecchia soluzione) sarebbe «**in malora**» (Lindgren 2015e: 8), che risponde bene ai due scopi, ma ha il grave (almeno per me) difetto di essere un'espressione che esiste nella lingua italiana (mentre *pipsvängen* è un'invenzione di Astrid) e soprattutto risulta molto blanda, senza traccia della grinta che non solo Ronja ma anche Birk, Mattis e altri personaggi mettono nel lanciare l'imprecazione.

V. Tradurre oggi dallo svedese all'italiano: il ruolo della formazione

Nei paesi scandinavi la promozione culturale è considerata un elemento chiave per la crescita della nazione, sia internamente che all'estero. Il “Consiglio per la cultura” svedese *Kulturrådet* (*Swedish Arts Council*) è un ente statale che ha il compito di sostenere le politiche culturali svedesi, favorire lo sviluppo della cultura in generale e amministrare i fondi statali stanziati ogni anno. Tra questi sono compresi anche finanziamenti dedicati alla traduzione e alla promozione della letteratura svedese all'estero. In Finlandia, invece, è *FILI* (*Finnish Literature Exchange*) a occuparsi del supporto alla traduzione, alla pubblicazione e alla promozione della letteratura finlandese in altri paesi. Poiché in Finlandia è presente una minoranza linguistica svedese piuttosto consistente (circa il 5,5% della popolazione totale) che ha una propria produzione letteraria, *FILI* si occupa anche della promozione della letteratura svedese di Finlandia.

Dalla collaborazione tra *Kulturrådet* e *FILI* è nato, nel 2013, il progetto di un “Seminario di formazione per traduttori di letteratura per ragazzi dallo svedese all'italiano” con l'intento di ovviare alla mancanza di un team di buoni traduttori dallo svedese specializzati in letteratura infantile tramite la creazione di un percorso di formazione specifica nel campo della traduzione della letteratura per bambini. L'obiettivo principale era ed è quello di creare un ponte culturale tra le tre realtà, quella svedese e quella finlandese da un lato, quella italiana dall'altro, per permettere ai bambini italiani di godere il più possibile del vasto panorama editoriale per l'infanzia dei due paesi nordici.

Premessa significativa alla nascita del Seminario è stata la partecipazione della

Svezia alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna 2013 in qualità di ospite d'onore dove, come di consueto, il concorso "In altre parole" del Centro Traduttori della Fiera stessa è stato dedicato alla lingua del paese ospite, in questo caso non solo allo svedese ma alle tre lingue scandinave (svedese, danese, norvegese). Sulla scia di questa presenza nel panorama italiano, infatti, il *Kulturrådet* e il *FILI* hanno deciso di promuovere un seminario di traduzione dallo svedese all'italiano dedicato appunto alla letteratura infantile. In Italia tale iniziativa è stata supportata dalla casa editrice milanese Iperborea, specializzata in letteratura nord-europea, e dall'Università degli studi di Milano.

Come coordinatrice italiana del seminario è stata scelta Laura Cangemi. Come già menzionato, Laura Cangemi, laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso l'Università degli Studi di Milano col massimo dei voti, lavora dal 1995 come interprete per il Parlamento Europeo e dal 1987 come traduttrice editoriale principalmente dallo svedese e dall'inglese per numerose case editrici. La Cangemi ha all'attivo oltre 160 libri tradotti dallo svedese, dall'inglese e dal norvegese – di cui più di cento libri per ragazzi – e, di conseguenza, è sicuramente una delle figure più competenti nel campo della traduzione di letteratura infantile in Italia.

Giacché per la prima edizione del 2013-14 il Seminario era organizzato su due sedi, Milano e Roma, per il gruppo della capitale viene scelta Maria Cristina Lombardi, professore associato di Lingue e Letterature Nordiche presso l'Università di Napoli "L'Orientale" e traduttrice prevalentemente di poesia (è la traduttrice ufficiale di Tomas Tranströmer, premio Nobel per la letteratura).

V.1 La prima e la seconda edizione del Seminario

L'ammissione alla prima edizione del Seminario, a numero chiuso con dodici posti disponibili a Milano e quindici a Roma, prevedeva il superamento di una prova di traduzione a cura di Laura Cangemi tratta da *Yakup Tokstollen* di Ulf Stark (2012), ma i traduttori con opere pubblicate all'attivo sono stati ammessi d'ufficio. Una volta creati i due gruppi, sono iniziati gli incontri a cadenza mensile e il lavoro individuale da casa. In questa tesi ci soffermeremo sul percorso del gruppo di Milano di cui ho fatto parte e dei progetti comuni ai partecipanti del Seminario, sia di Roma che di Milano.

V.1.1 Approccio e metodo di lavoro

La posizione di Laura Cangemi rispetto alle varie linee teoriche sulla traduzione è ben riassunta da lei stessa nel suo articolo “Quando l’infedeltà non è un peccato: le inevitabili scappatelle creative nella traduzione letteraria”:

Spesso si sentono contrapporre le traduzioni *belle e infedeli* a quelle *brutte e fedeli*. Io vorrei invece contrapporre al concetto di *fedeltà* quello di *rispetto*: rispetto delle intenzioni dell'autore, prima di tutto, ma anche dell'intelligenza del pubblico a cui il libro si rivolge. (Cangemi 2009)

Di conseguenza anche il suo metodo traduttivo, quello del gruppo di Milano di cui la sottoscritta ha fatto parte, si fonda soprattutto sul rispetto dell'intenzione dell'autore, senza addomesticare e appiattare, nel tentativo di «ottenere in maniera il più possibile *naturale* nella versione italiana del testo lo stesso effetto voluto dall'autore» (Cangemi 2009). Per esempio, la scelta di non uniformare elementi culturali, gastronomici e usanze del testo di partenza significa rispettare l'intelligenza dei giovani lettori.

Le finalità del seminario, il metodo di lavoro e le modalità di iscrizione sono state illustrate il 23 maggio 2013 durante un incontro introduttivo aperto a tutti, tenuto da Zoi Santikos (*Kulturrådet*), Tiia Strandén (*FILI*), Laura Cangemi e Maria Cristina Lombardi. Nel corso della stessa giornata ai partecipanti è stato offerto un primo assaggio metodologico, tramite l'analisi del testo utilizzato per la sezione svedese del concorso “In altre parole” del Centro Traduttori alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna 2013 da parte del vincitore, Andrea Stringhetti, e di Laura Cangemi. Inoltre è stata tracciata una breve panoramica della narrativa svedese contemporanea per l'infanzia da parte della Cangemi, mentre Tiia Strandén si è occupata di presentare i principali autori finlandesi di lingua svedese per ragazzi.

Il seminario vero e proprio si è strutturato in otto incontri giornalieri a cadenza mensile da giugno 2013 a febbraio 2014, di cui due in comune tra il gruppo di Milano e quello di Roma, e una presentazione finale presso il Centro Traduttori il 24 marzo 2014 alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna.

Durante la prima metà del seminario tutti i partecipanti di un gruppo hanno lavorato su uno stesso brano dei tre testi utilizzati: *Skjut apelsinen* di Mikael Niemi (2010), *Alla döda små djur* di Ulf Nilsson e Eva Eriksson (2006) e *Allan och Udo* di Minna Lindeberg e

Linda Bondestam (2011). Dopo l'assegnazione del brano, ognuno traduceva individualmente e inviava successivamente la traduzione alla coordinatrice. All'incontro successivo si procedeva con una revisione a coppie del testo volta alla ricerca di eventuali errori, ma anche di soluzioni buone. Infine il gruppo intero si confrontava sul testo in una tavola rotonda di traduttori. Questo tipo di operazione è stata molto utile per prendere consapevolezza del fatto che spesso non esiste una soluzione giusta, ma solo tante soluzioni possibili.

Durante la seconda metà del seminario il lavoro si è svolto su libri interi: *Vem är rädd för... Berättelser om vargen* di varie autrici finlandesi (2008), *Liten och stark* di Ulf Stark (2007) e *Klassresan* di Moni Nilsson (2001). I testi sono stati suddivisi tra i partecipanti in modo che ognuno ne avesse una parte: i primi due testi sono stati assegnati a due gruppi di traduttori, mentre a *Klassresan* abbiamo lavorato tutti e dodici. Anche in questo caso si traduceva individualmente e in un secondo momento si procedeva con la revisione, ma questa avveniva per via telematica: ognuno inviava la propria parte tradotta a tutti gli altri, che commentavano il file con le loro osservazioni. All'incontro successivo si leggeva in plenaria il testo tradotto per intero, apportando via via eventuali modifiche. Al termine dell'incontro ognuno rileggeva il proprio brano e mandava poi la versione definitiva a tutti gli altri.

La tavola rotonda dei traduttori si è rivelata essere un metodo di lavoro molto utile: di fatto si tratta di una revisione a ventisei occhi invece di due. Inutile dire che ogni piccola sottigliezza veniva individuata.

V.1.2 I problemi di traduzione: come individuarli e come risolverli

Durante un lavoro di traduzione ci si imbatte sempre in espressioni che non si lasciano tradurre facilmente. Possono essere parole difficili, concetti che non esistono nella lingua d'arrivo, giochi di parole, poesie, rime, parole inventate dall'autore originale che non esistono neanche nella lingua di partenza. Si potrebbe credere che individuarli sia facile, e molte volte è così, ma ci sono anche delle trappole traduttive in cui è facile cadere, magari senza neanche accorgersene. L'enorme vantaggio di un lavoro di gruppo come quello svolto durante il Seminario è rappresentato dai numerosi occhi esperti che scrutano il testo. Se il traduttore stesso non si era reso conto di un problema traduttivo, c'era sempre almeno uno dei revisori che lo scovava.

Risolvere i problemi di traduzione non è facile: la soluzione può non venire in

mente per giorni, addirittura a volte non viene in mente mai, e bisogna scendere a compromessi col testo. In ogni caso, un lavoro di squadra come la tavola rotonda del Seminario aiuta notevolmente anche nella risoluzione dei problemi: le idee sono molteplici e parlando con gli altri vengono fuori soluzioni a cui uno da solo non avrebbe mai pensato, dato che le esperienze di vita e gli interessi all'interno di un gruppo così variegato per estrazione sociale, età e titolo di studio sono i più svariati. Per mostrare quali possono essere i problemi di traduzione porterò degli esempi tratti proprio dai brani su cui si è lavorato durante il seminario.

Un primo esempio calzante è quello dei giochi di parole. Ce n'era uno già nella prova di traduzione, nel brano tratto da *Yakup Tokstollen* di Ulf Stark (2012). La situazione è questa: il piccolo protagonista, Yakup, ha problemi a leggere e in questa scena gli viene chiesto di leggere una frase davanti a tutta la classe. L'originale fa così:

'HATTEN LÅG PÅ SÄNGEN', läste jag.

Då blev det nästan en storm. Av skratt.

'NEJ, KATTEN LÅG PÅ ÄNGEN', sa fröken. (Stark 2012: 13)

('IL CAPPELLO STAVA SUL LETTO', lessi io.

Si scatenò quasi una tempesta. Di risate.

'NO, IL GATTO STAVA SUL PRATO', disse la maestra.)

Il problema qui è ovviamente rendere le due frasi in modo che siano molto simili come suono e anche come sillabazione. Il significato in sé per sé non è importante, visto che le due frasi non hanno nessun nesso con la realtà e non vengono citati neanche più avanti nel libro. Tuttavia bisognava fare attenzione, perché il significato della prima frase doveva suonare ridicolo, mentre quello della seconda frase credibile. Le soluzioni messe in atto dai vari traduttori sono state svariate.

La modalità di lavoro per giungere a tali soluzioni di solito varia da persona a persona, ma è importante ricordare di non partire necessariamente dalla prima parola. A volte, anzi oserei dire spesso, la soluzione arriva dalla fine, dal secondo elemento della rima. Personalmente, e anche molti dei miei colleghi hanno fatto così, ho proceduto utilizzando un rimario. Partendo dalle quattro parole chiave (**cappello, gatto, letto, prato**) ho fatto una ricerca selezionando i termini che potevano essere plausibili in una frase di un testo scolastico da scuola primaria. Alla fine di molti incroci e tentativi, la mia soluzione è

stata:

‘IL RATTO STAVA SUL **LETTO**’, lessi.

Si scatenò quasi una tempesta. Una tempesta di risate.

‘NO, IL **GATTO** STAVA SUL TETTO’, disse la maestra.

Nella mia soluzione ho mantenuto due delle quattro parole chiave, cioè **gatto** e **letto**, mentre ho cambiato le altre. Una mia collega ha invece optato per una soluzione che manteneva solo una delle parole, cioè **letto**:

- LA GALLINA ERA SUL TETTO - lessi.

[...]

- NO, LA PALLINA ERA SUL **LETTO** - disse la maestra.

Naturalmente in questi casi non c’è una soluzione più giusta, ogni soluzione è valida se risponde alle esigenze del testo.

Un altro elemento che spesso crea problemi nella traduzione è la denominazione dei colori. Come sostiene Hjelmlev, infatti, «non esistono concetti di *colori* anteriori alle lingue che li denominano; e cioè, [...] non esiste, ad esempio, un concetto universale del *verde*, del *blu*, del *grigio*, del *bruno*» (Mounin 1965: 81).

Nel primo testo su cui abbiamo lavorato durante il Seminario, un brano tratto da *Skjut Apelsinen* di Mikeal Niemi (2010), è presente una descrizione del discutibile modo di vestire dell’insegnante di svedese del protagonista:

Vår svensklärare var [...] ständigt klädd i *ljusblå* skjorta med *mellanblå* slips, eller *mellanblå* skjorta till *mörkblå* slips, eller *mörkblå* skjorta till *ljusblå* slips. (Niemi 2010: 45)

Qui si trattava di capire come rendere la combinazione di tre sfumature diverse di **blu**, e le possibilità sono diverse. La mia soluzione è stata una scelta molto letterale, visto che non mi sembrava fosse importante l’esatta sfumatura cromatica, ma piuttosto il fatto che l’insegnante abbia indubbiamente poca fantasia negli abbinamenti:

Il nostro insegnante era [...] costantemente vestito di blu: camicia *blu chiaro* con cravatta *blu medio*, oppure camicia *blu medio* e cravatta *blu scuro*, oppure camicia *blu scuro* e cravatta *blu chiaro*.

Viceversa, un'altra mia collega ha optato per rendere le sfumature cromatiche giuste in italiano, che in effetti in svedese non esistono proprio:

Il nostro insegnante [...] si vestiva sempre con una camicia *azzurra* e una cravatta *celeste*, o una camicia *celeste* con una cravatta *blu*, o una camicia *blu* con una cravatta *azzurra*...

A prescindere dalla scelta di una traduzione più o meno letterale, il problema è anche capire a quali colori in italiano corrispondono realmente le denominazioni svedesi. Facendo una veloce ricerca in rete si scopre che il **celeste** è più chiaro dell'**azzurro** e che l'**azzurro** è più chiaro del **blu**. Seguendo questo principio la traduzione della mia collega presenta delle inesattezze, perché al **blu chiaro** dell'originale ha associato l'**azzurro**, mentre sarebbe stato più corretto che il **blu chiaro** corrispondesse al **celeste**. In questo caso questi dettagli, tuttavia, non influenzano minimamente la qualità della traduzione, perché, come ho già accennato, qui l'importante è sottolineare la mancanza di fantasia nella scelta dei colori dell'insegnante.

Per quanto riguarda la poesia, la letteratura per l'infanzia, soprattutto quella per una fascia d'età bassa, spesso ha delle rime, delle filastrocche o è addirittura tutta in rima. In quanto tale, la poesia è sempre stata considerata pressoché intraducibile. Tuttavia, quando la si trova in un libro bisogna tradurla, quindi si tratta solo di ingegnarsi per capire quali sono gli elementi fondamentali e renderli al meglio nella lingua d'arrivo, cercando di tralasciare il meno possibile, anche perché spesso nei libri per bambini il significato delle poesie è complementare al testo.

Le indicazioni della conduttrice del nostro gruppo, Laura Cangemi, sono state le seguenti: non partire sempre dal primo verso, perché, come ho già accennato sopra, la soluzione può arrivare dal secondo verso, se non dal terzo, dal quarto o dall'ultimo; la metrica è sempre importante perché determina lo stile dell'autore, di conseguenza bisogna cercare di renderla più fedelmente possibile; leggere tutto il libro attentamente, per capire lo stile generale, ma anche quali relazioni ci sono tra i vari elementi poetici e quali funzioni hanno questi ultimi all'interno del testo; individuare le parole chiave di ogni poesia, di ogni verso, di ogni rima e partire da quelle per costruire e ricreare la poesia nella lingua d'arrivo.

Durante il seminario ci siamo confrontati con la poesia per ben due volte. La prima è stata durante la traduzione di alcuni brani tratti da *Alla döda små djur* di Ulf Nilsson (2006), dove uno dei piccoli protagonisti scrive delle piccole poesie da recitare ai funerali che i bambini fanno per gli animali morti che via via trovano. Un esempio di questi piccoli necrologi poetici è il seguente:

Ett litet, litet liv i handen.

Plötsligt borta, djupt i sanden. (Nilsson 2006: 11)

(Una piccola, piccola vita nella mano.

Improvvisamente sparita in profondità nella sabbia.)

La mia prima soluzione, dopo molti tentativi, è stata questa:

Una piccola, piccola vita in una mano.

Improvvisamente sparita nella sabbia, lontano.

Durante l'incontro del seminario, quando abbiamo analizzato le traduzioni di questo brano, il gruppo ha convenuto sul fatto che il secondo verso fosse troppo lungo rispetto all'originale, quindi dopo una piccola limatura la mia versione finale è stata:

Una piccola, piccola vita in una mano.

Improvvisamente vola via, lontano.

Il nostro secondo incontro con la poesia è stato quando abbiamo tradotto un brano tratto da *Allan och Udo* di Minna Lindeberg e Linda Bondestam (2011). Questo piccolo albo illustrato finlandese in lingua svedese è tutto in rima, con una deliziosa tendenza al surrealismo. Al Seminario abbiamo lavorato sulla parte finale, e la terzina conclusiva in svedese è questa:

'Man kan vara två.

Den ena kan förklara och den andra kan förstå

varför mörkret är så stort och stjärnorna så små.' (Lindeberg 2011: 30)

('Si può essere in due.

Uno può spiegare e l'altro può capire

perché il buio è così grande e le stelle così piccole.’)

La resa di questo tipo di poesia è notevolmente più problematica. Il testo è denso di significato, ma essendo un testo interamente poetico, la metrica e lo stile vanno assolutamente rispettati, così come la rima. Per arrivare a una soluzione, in questi casi, bisogna armarsi di un rimario e di un buon dizionario di sinonimi e contrari e procedere per tentativi, senza lasciare vie inesplorate. La mia soluzione è stata la seguente:

‘In due si risplende.
Una coppia dove uno spiega e l’altro comprende
perché le stelle sono piccole e il buio così grande.’

Non è certo la soluzione migliore, ma cerca di mantenere più elementi possibili dell’originale e riprodurre un testo poetico, con rime o consonanze, dove il primo verso è più breve mentre gli altri due sono più lunghi.

Le due versioni migliori, se così si può dire, selezionate dalla conduttrice Laura Cangemi, sono le seguenti, di due miei colleghi:

‘Stare in due, si può fare,
L’uno può capire e l’altro può spiegare
Perché il buio è tanto grande, e le stelle così rare.’

‘Stiamo noi due, ti va?
Uno può capire quando l’altro spiegherà
perché le stelle sono piccole e il buio un’immensità.’

Chiaramente i problemi di traduzione riscontrati durante il Seminario sono molti di più, ma per motivi di spazio mi sono limitata a quelli che mi sembrano essere i più significativi, quelli su cui ci siamo dovuti scervellare a lungo.

V.1.3 *Do the right thing*: qual è la decisione giusta?

In conclusione posso sottolineare, citando Jirí Levý, come «l’attività del tradurre [sia] un processo decisionale» (Nergaard 2007: 63). Ogni traduttore che si trova a confrontarsi con un testo prende, a mano a mano che procede con il lavoro di traduzione, una serie di decisioni che lo portano in una strada piuttosto che in un’altra. Per usare le parole di Riitta

Oittinen,

non esistono due traduzioni uguali. [...] Quindi l'equivalenza deve essere vista come un concetto fluido che ci permette di perseguire una maggiore conoscenza della traduzione senza limitare i nostri orizzonti o negare implicitamente né la condizione umana della traduzione né le fondamentali differenze tra le lingue e tra le espressioni del pensiero in lingue diverse. (Oittinen 2000: 162)

Non esistono, dunque, decisioni completamente giuste o decisioni completamente sbagliate, ma solo un'infinità di soluzioni possibili, tra le quali il traduttore di letteratura infantile, come ogni traduttore, deve districarsi trovando la propria strada, più giusta per lui nel rispetto dei piccoli lettori che si troveranno tra le mani il libro tradotto senza conoscere l'originale e spesso senza neanche sapere che si tratta di una traduzione.

V.1.4 I risultati della prima edizione e il lavoro della seconda

Già la prima edizione del Seminario finanziato dal Kulturrådet e dal FILI ha portato dei buoni risultati nello sviluppo di un metodo di lavoro innovativo nel campo della traduzione in generale, visto che il traduttore è spesso visto come un *lupo solitario*, chiuso nel suo studio insieme a libri, dizionari e supporti per la ricerca e la scrittura. Durante questa esperienza noi partecipanti abbiamo scoperto in prima persona quanto sia produttivo per un traduttore essere invece un *animale da branco*, dove l'unione delle forze e delle idee porta sempre a una soluzione migliore di quella di partenza.

Inoltre, *Klassresan* di Moni Nilsson, uno dei testi tradotti dal gruppo di Milano (riunitosi sotto il nome collettivo di Raidho, la runa che simboleggia il viaggio del pensiero dal sorgere di un problema alla sua soluzione), è stato pubblicato dalla casa editrice bolognese Qudulibri nel 2014 con il titolo *La gita di classe*. La collaborazione con Qudulibri continua ancora oggi, infatti Raidho sta già lavorando al sequel del libro di Moni Nilsson, *Malin + Rasmus = Sant* (2003), e la pubblicazione è prevista per settembre 2017.

Infine, visto il grande successo della prima edizione, il Seminario ha continuato a esistere: nel 2014-2015 c'è stata la seconda edizione, divisa in ben tre gruppi diversi. A Milano sono stati formati due gruppi di dodici traduttori ciascuno, uno dedicato alla letteratura infantile, seguito da Laura Cangemi, e uno dedicato alla letteratura per adulti, curato da Katia De Marco. A Roma, invece, è proseguito il progetto di Maria Cristina Lombardi dedicato alla letteratura per ragazzi. Anche in questo caso la selezione è avvenuta attraverso una prova di traduzione, senza però nessun vantaggio per i traduttori

con opere pubblicate all'attivo. A questa edizione non ho partecipato, anche se ho superato le selezioni, ma le modalità di lavoro sono state le stesse della prima edizione, ma su testi differenti. Poiché non tutti i partecipanti avevano fatto parte dei primi due gruppi, alcune cose sono ovviamente state ripetute.

Infine, nel 2015-2016, il Seminario si è concluso con una terza edizione di livello avanzato riservata esclusivamente ai partecipanti delle prime due edizioni che, previa prova di traduzione, potevano scegliere tra un gruppo dedicato alla letteratura per adulti e uno dedicato alla letteratura per ragazzi. Io ho partecipato a quest'ultimo, sotto la guida di Laura Cangemi, insieme a sette colleghi.

V.2 La terza edizione del Seminario: tradurre Astrid Lindgren

Nel 2015-2016, quindi, si è svolta la terza edizione del Seminario, questa volta di livello avanzato. Il salto di qualità si è visto già nella prova di traduzione: il racconto *Kajsa Kavát*, tratto dall'omonima raccolta di racconti di Astrid Lindgren pubblicata la prima volta nel 1950. Tra tutti i partecipanti alle precedenti edizioni del Seminario che hanno presentato domanda, ne sono stati scelti otto per il gruppo dedicato alla letteratura per adulti e otto per il gruppo della letteratura per ragazzi, tra cui la sottoscritta.

Oggetto del Seminario sono stati dieci racconti tratti da *Kajsa Kavát* (1950) e *Nils Karlsson Pyssling* (1949) scelti direttamente dalla casa editrice che pubblicherà la raccolta italiana, Iperborea. Trattandosi di tutte persone che avevano già avuto modo di sperimentare i metodi di traduzione del Seminario, il tempo è stato gestito in maniera leggermente diversa: sono state fatte due tornate di racconti suddivisi tra gli otto partecipanti. In questa maniera ognuno dei traduttori ha avuto modo di confrontarsi con almeno due colleghi diversi e con due o tre racconti. Il lavoro di traduzione vera e propria è stato fatto interamente a casa, mentre gli incontri sono serviti per confrontarsi con il gruppo su eventuali problematiche o nodi importanti. Per ogni racconto, inoltre, è stata fatta una lettura finale in praesentia perché ognuno potesse commentare anche a voce sulle scelte dei colleghi traduttori.

Oltre al lavoro di traduzione, sono stati fatti due incontri con Elisa Comito, rappresentante del Sindacato Traduttori SLC – Strade, con i redattori di due case editrici italiane e con la traduttrice e studiosa svedese di Finlandia Janina Orlov.

V.2.1 Un caso di traduzione: *Allrakäraste syster*

In prima persona mi sono trovata a confrontarmi con tre racconti: *Prinsessan som inte ville leka* (La principessa che non voleva giocare), *Lite om Sammelagust* (Qualcosa a proposito di Sammelagust) e *Allrakäraste syster* (Sorella mia adorata). Per capire cosa vuol dire affrontare la traduzione di un testo di Astrid Lindgren si prenderà in esame quest'ultimo, che ho tradotto insieme a Barbara Fagnoni.



Figura 21. Barbro accanto al cespuglio di rose.
Illustrazione di Eva Billow (Lindgren 2014b: 108)

Il racconto parla di una bambina, Barbro, la cui sorella gemella sarebbe scappata in giardino subito dopo la nascita e si sarebbe nascosta dietro a un cespuglio di rose. Ylva-Li, così si chiama la sorella gemella (o immaginaria) di Barbro, vive adesso in un regno sotterraneo il cui ingresso è in una buca nella terra proprio sotto il cespuglio. Là le due sorelle hanno due barboncini tutti loro, e anche due cavalli magici con cui galoppo attraverso foreste e valli e campi. Nel racconto si narra di tutto ciò che c'è nel regno di Ylva-Li: il suo Salone Aureo, dov'è regina, la Grande Foresta Terrificante dove vivono i Cattivi, il prato dove vivono i Buoni e infine la Valle più Bella del Mondo, dove i fiori cantano e gli alberi suonano.

Si sa però anche che Barbro fugge dalla realtà perché, a detta sua, suo padre vuole bene solo a sua madre, mentre quest'ultima vuole bene solo al suo fratellino appena nato. Ylva-Li, invece, vuole bene solo a Barbro. Sarà però la stessa sorella immaginaria a porre fine alla fantasia, dicendo a Barbro che quando le rose del cespuglio, chiamato Salikon, appassiranno, vorrà dire che lei è morta. Nel finale, infatti, il padre di Barbro regala alla figlia un barboncino (che desiderava da tanto) e la mattina dopo le rose sono seccate e l'armonia ripristinata.

In generale va detto che il linguaggio di questo racconto è nello stile più fiabesco di Astrid, quindi una cosa da tenere bene a mente durante la traduzione è il rispetto per il registro e il tono.

Il primo problema che abbiamo dovuto affrontare è stato quello dei nomi propri: le due protagoniste si chiamano in svedese «Barbro» e «Ylva-Li» (Lindgren 2014b: 107). Probabilmente il nome della sorella immaginaria di Barbro è ispirato a Ylajali, la donna con cui ha una relazione sentimentale lo scrittore norvegese Knut Hamsun nel suo romanzo autobiografico *Fame* (1890), quindi se si vuole mantenere individuabile il riferimento il nome non va cambiato. Io e Barbara Fagnoni, infatti, abbiamo deciso che i nomi di persona rimanessero invariati: Barbro, Ylva-Li, Nicko (il nanetto che cucina per Ylva-Li), Ruff e Duff (i due barboncini). Abbiamo lasciato come nell'originale anche il nome del cespuglio di rose nella lingua segreta di Barbro e Ylva-Li: Salikon. Il nome Salikon viene dalla fantasia del fratello di Astrid Lindgren, Gunnar, come lui stesso ha raccontato in *Fyra syskon berättar* (Quattro fratelli raccontano, 1992):

Hur föds ett ord? Jag minns en på sätt och vis liknande händelse som ligger fyra, fem år längre fram i tiden. Vid skrivbordet satt jag och målade med olikfärgade kriter ett papper som jag först rutat in. 'Vad ritar du?' frågade Astrid. 'Ett Salikon', svarade jag och skrev in SALIKON i rutorna. 'Jaha', sa Astrid och förstod omedelbart vilken förunderlig sak som ett Salikon egentligen är. Det blev till ett mystiskt papper, ett trollpapper med underliga inneboende egenskaper, något av Graal och Aladdins lampa – kort sagt ett Salikon. (Ericsson 1992⁴⁴)

(Come nasce una parola? Ricordo un evento in qualche modo simile che successe quattro o cinque anni dopo: ero seduto alla scrivania a disegnare con le matite colorate su un foglio che avevo quadrettato. 'Cosa disegni?' mi chiese Astrid. 'Un Salikon', risposi io. Poi scrissi SALIKON nei quadretti. 'Ah', disse Astrid, capendo all'istante che cosa meravigliosa fosse realmente un Salikon. Quello divenne un foglio misterioso, un foglio magico con strani poteri al suo interno, qualcosa del Graal e della lampada di Aladino. In poche parole, un Salikon.)

Nella sua traduzione, invece, Roberta Colonna Dahlman ha modificato i nomi delle due protagoniste, chiamandole «Lisa» e «Mari-lù» (Lindgren 2010: 4, 5), poiché ha ritenuto «che l'originale non funzionasse bene in italiano» (Colonna Dahlman 2016: 279). Oltre alle motivazioni di cui sopra, dovute al riferimento al romanzo di Knut Hamsun, a favore del mantenimento dei nomi originali c'è da dire che il nome Ylva-Li in svedese non esiste, mentre Marilù in italiano sì.

⁴⁴ Si veda <http://www.salikon.se/om-salikon/>

Un altro elemento a cui prestare enorme attenzione è stato il modo in cui Ylva-Li chiama Barbro, che poi è anche il titolo del racconto, cioè

Allrakäraste syster (Lindgren 2014b: 107)

Il neologismo lindgreniano significa letteralmente la sorella più cara di tutte, ma bisognava trovare un modo per renderlo il più poetico e affettuoso possibile. Sia io che la mia collega abbiamo avanzato varie proposte, tra cui

Sorella mia carissima

E

Adoratissima sorella

Ma poi siamo giunte a un accordo su

Sorella Mia Adorata.



Figura 22. Barbro e Ylva-Li nella Valle più Bella del Mondo. Illustrazione di Eva Billow (Lindgren 2014b: 113)

A tal proposito vorrei citare la soluzione di Roberta Colonna Dahlman, che ha tradotto questo racconto nella versione di albo illustrato pubblicato da Il gioco di leggere Edizioni nel 2010 con le immagini originali di Hans Arnold. La traduttrice aveva optato per

Sorellina tuttamia (Lindgren 2010: 3)

ritenendosi «molto soddisfatta della soluzione, perché [le] ha permesso di chiudere il cerchio alla fine della storia, quando Lisa⁴⁵, parlando del cagnolino che ha ricevuto in regalo, esclama ‘Ruff è tutto mio’» (Colonna Dahlman 2016: 280). Riguardo a questo vorrei sottolineare come questa chiusura del cerchio sia scaturita solo dalla fantasia della traduttrice, visto che Astrid Lindgren non aveva predisposto il testo in tal modo. Inserire troppa farina del proprio sacco in traduzione è rischioso, bisogna stare attenti a non perdere di vista il rispetto per l’originale.

⁴⁵ Cioè Barbro.

La traduzione delle parole che Barbro dice nella lingua segreta che condivide con la sorella invece non ci ha creato nessun tipo di problema. Astrid Lindgren fa dire a Barbro

‘Kim hot!’ (Lindgren 2014b: 109)

invece di

‘Kom hit!’

(Vieni qui!)

spiegandone subito dopo il motivo, cioè che si dice così nella loro lingua. Io ho modificato leggermente il significato mettendo

‘Giuni viè!’

invece di

‘Vieni giù!’

Il significato però è plausibile, dato che Ylva-Li è giù nella buca e chiama Barbro che invece è sopra.

Un altro punto fondamentale su cui accordarci tra colleghe è stato quello dei nomi dei luoghi del regno di Ylva-Li. «Gyllene Salen» (Lindgren 2014b: 110) è diventato «il Salone Aureo» mentre «Stora Hemska Skogen» (Lindgren 2014b: 111) è stato tradotto con «la Grande Foresta Terrificante» e «Den Vackraste Dalen i Världen» (Lindgren 2014b: 112) è divenuta «la Valle più Bella del Mondo».

Per quanto riguarda la frase pronunciata alla fine da Barbro riguardo al barboncino regalato dal padre, io e Barbara abbiamo tradotto «Ruff är bara min» (Lindgren 2014b: 116) con «‘Ruff è mio e solo mio’».

In conclusione posso dire che il testo è stato complesso da rendere perché, come già affermato, il linguaggio di Astrid Lindgren è semplice e denso allo stesso tempo, mai banale. Di conseguenza ogni parola, ogni espressione, ogni formula ricorrente va

analizzata e resa al meglio e mai sottovalutata. Lavorare in coppia su questo racconto e su un altro è sicuramente stato un valore aggiunto per il risultato finale, mentre l'unico racconto su cui ho lavorato a sei mani invece ha creato qualche problema per mettere d'accordo tutte e tre le teste pensanti.

V.3 Progetti futuri del *Kulturrådet*

Concluse le tre edizioni del Seminario, il Kulturrådet non ha al momento intenzione di aprire le porte della formazione a nuovi traduttori, bensì di continuare a lavorare con i partecipanti del livello avanzato, mettendo a disposizione un contributo per il *mentorship*. Si tratta di un contributo monetario da richiedere volta per volta per le traduzioni in cui si voglia affiancare a un giovane traduttore la figura di un traduttore più esperto. Al momento sono stati attivati due mentorship, di cui uno è quello che mi affianca Laura Cangemi per la traduzione di *Ett hus utan speglar* (2011) di Mårten Sandén per Rizzoli.

Il lavoro è stato organizzato in questo modo: io (ovvero il giovane traduttore) ho effettuato la mia prima stesura della traduzione, l'ho rivista due volte per giungere a una versione pressoché pubblicabile, lasciando però alcuni punti critici in sospeso tramite commenti a margine. Ho dunque inviato il testo a Laura Cangemi (ovvero il traduttore esperto), la quale ha revisionato la mia traduzione confrontandola con il testo originale e apponendo i suoi commenti a margine dove lo ritenesse necessario. A questo punto io ho letto i suoi commenti, accogliendo molti suggerimenti e rispondendo invece a quelli in cui non ci siamo trovate d'accordo, in un telematico dialogo a distanza. Questo scambio è avvenuto un'ulteriore volta, dopodiché ci siamo incontrate brevemente per chiarire gli ultimi nodi rimasti da sciogliere, per poi inviare la nostra versione definitiva alla casa editrice.

Inutile dire che questa opportunità mi ha dato modo di confrontarmi con la mia capacità traduttiva e analitica, portandomi a migliorare notevolmente e ad accrescere ulteriormente la mia conoscenza sull'argomento. Questo modo di procedere rientra senz'altro in quella che Bruno Osimo chiama «qualità traduttiva» (Osimo 2013) nel senso elevato del termine e che implica investire nella revisione e valutare le traduzioni, pratica che ha un costo elevato e che dovrebbe riguardare i testi letterari, ma anche i testi tecnici.

Purtroppo in Italia questa pratica non è quasi mai applicata se non in rare occasioni come questa, dove interviene la sovvenzione da parte di un ente straniero.

Conclusione

Come ha scritto Georges Mounin citando Edouard Cary, traduttore, interprete e ricercatore di storia della traduzione, «la traduzione dei libri per l'infanzia è un genere particolare, pieno di problemi specifici e di insospettate difficoltà» (Mounin 1965: 151).

In questo studio si è infatti constatato che la traduzione della letteratura infantile è molto più complessa di quanto si possa pensare. Analizzando nel dettaglio la storia di questa disciplina quasi invisibile si scovano problematiche inaspettate e politiche editoriali che condizionano nel profondo il lavoro del traduttore.

Si è anche visto come confrontarsi con un autore del calibro di Astrid Lindgren presupponga un'attenzione maniacale per i dettagli, per il non detto, per le frasi ricorrenti, per una comprensione a tutto tondo del testo su cui si lavora. C'è chi ci è riuscito meglio, chi peggio, ma una cosa è certa: non si è ancora finito di tradurre le sue opere, in Italia.

È ben noto, infatti, che le traduzioni invecchiano molto più degli originali. Quando si parla di classici – sia antichi che moderni – è di estrema importanza considerare questo fatto e a mio avviso un editore ha il dovere morale di rendere giustizia ai libri che pubblica. Riguardo alle vicende italiane dei vari libri di Astrid Lindgren, va detto che nella mia analisi ho preso in considerazione, mediante i moderni strumenti di ricerca e la mia profonda conoscenza dell'opera omnia dell'autrice, ogni aspetto della traduzione: il linguaggio, il contenuto, lo stile, la fedeltà nei confronti dell'originale, il rispetto per le opinioni dell'autrice, eventuali tagli e aggiunte, il ritmo, e posso concludere che c'è ancora da rimettere in sesto l'immagine di molti personaggi. La traduzione di *Pippi Calzelunghe* fatta da Donatella Ziliotto e Annuska Palme era senza dubbio al passo coi suoi tempi ed è riuscita a dare i bambini italiani la possibilità di volare sulle ali della fantasia attraverso le geniali invenzioni della scrittrice svedese, e questo è un fatto di inestimabile valore. Tuttavia, Pippi necessiterebbe oggi di una nuova veste per essere apprezzata fino in fondo, con tutte le sue mille sfumature. *Kalle Blomkvist*, dal canto suo, ha avuto una metamorfosi

parziale, un progetto ottimo a cui i tempi stretti imposti dalla programmazione editoriale hanno tolto la possibilità di fiorire del tutto. Per quanto riguarda Ronja, invece, un futuro non lontano ci regalerà la nuova traduzione di Laura Cangemi, che renderà certamente giustizia all'originale.

Durante la mia esperienza ho anche fatto una grande scoperta, cioè che quello che da molti è considerato un mestiere solitario, introspettivo e poco sociale può invece trarre enorme giovamento dal lavoro di gruppo: una tavola rotonda di traduttori, infatti, si è rivelata uno strumento eccezionale nella risoluzione dei problemi di traduzione che si incontrano nei testi.

Vorrei concludere citando di nuovo le parole di Astrid Lindgren, perché esprimono fino in fondo la magia che pervade la letteratura infantile e che il traduttore ha la fortuna e il dovere di trasportare in un'altra cultura e un'altra lingua, fino a giungere alle orecchie e agli occhi di giovani lettori in erba:

Sono convinta che i bambini abbiano una prodigiosa capacità di immedesimazione, sappiano vivere le cose e le situazioni più insolite, se ad aiutarli c'è un bravo traduttore, e che [...] la loro immaginazione dia il cambio al traduttore quando questi rimane senza fiato.
(Lindgren 1969: 98)

Bibliografia

- Aa. Vv., *Astrid*, Bologna, Giannino Stoppani edizioni, 2007.
- Andersen, Jens, *Denna dagen, ett liv. En biografi över Astrid Lindgren*, Stockholm, Norstedts, 2014 [traduzione dal danese di Urban Andersson].
- Andresson, Fereshteh, *Bröderna Lejonhjärta på arabiska. En semantisk och stilistisk analys av den arabiska översättningen av Bröderna Lejonhjärta*, Göteborgs Universitet, 2011.
- Benjamin, Walter, “Il compito del traduttore”, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 39-52.
- Bernardelli, Andrea e Ceserani, Remo, *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Bertazzoli, Raffaella, *La traduzione, teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006.
- Bettelheim, Bruno, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 2008 (XIII ed., I ed. 1977) [traduzione di Andrea D’Anna].
- Bleza Picherle, Silvia (a cura di), *Rileggendo Astrid Lindgren. Percorsi critici e itinerari interpretativi*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2008.
- Bleza Picherle, Silvia, “È lo stile che fa la differenza”, in Bleza Picherle, Silvia (a cura di), *Raccontare ancora. La scrittura e l’editoria per ragazzi*, Milano, Vita e Pensiero, 2007.
- Bleza Picherle, Silvia, *Astrid Lindgren. Una scrittrice senza tempo e confini*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.
- Boero, Pino e De Luca, Carmine, *La letteratura per l’infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Boëthius, Ulf, “Wild, vicious and ill-mannered. Pippi Longstocking and the debate on uncivilised youth”, in *Astrid Lindgren Centennial Conference: The Liberated Child - Childhood in the Works of Astrid Lindgren*, Stockholm, Svenska Barnboksintitutet, 2007.

- Cangemi, Laura, "Quando l'infedeltà non è peccato: le inevitabili scappatelle creative nella traduzione letteraria". In: Zemella, Teresina (a cura di), *Il traduttore visibile: tradurre ovvero l'infinito gioco delle possibilità: atti del convegno "Il traduttore visibile 4"*, Parma, 2-3 ottobre 2008, Parma, MUP, 2009.
- Cangemi, Laura, "Il mestiere del traduttore di libri per ragazzi". In: *Rapporto sulla letteratura per ragazzi in Italia*, Casale Monferrato, Piemme, 1997.
- Cangemi, Laura, "Tradurre la 'voce' di Astrid", in Blezza Picherle, Silvia, *Astrid Lindgren. Una scrittrice senza tempo e confini*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.
- Colonna Dahlman, Roberta, "Astrid tuttamia", in Blezza Picherle, Silvia, *Astrid Lindgren. Una scrittrice senza tempo e confini*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.
- De Mauro, Tullio, *Capire le parole*, Roma, Laterza, 2002.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2006 (VI ed., I ed. 2003).
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, RCS Libri, 2004 (I ed. 1979).
- Edström, Vivi, *Barnbokens form*, Stockholm, Norstedts Akademiska Förlag, 1980.
- Edström, Vivi, *Astrid Lindgren och våren*, in *Barnboken* 2002:1, pp. 14-20.
- Edström, Vivi, *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1992.
- Edström, Vivi, *Barnbokens form*, Stockholm, Norstedts Akademiska Förlag, 1980.
- Ericson, Gunilla, "Då tappade Astrid tålamodet", in *Svensk Bokhandel*, 1998:4, p. 70.
- Ericsson, Gunnar, Hergin, Stina, Lindgren, Astrid e Lindström, Ingegerd, *Fyra syskon berättar*, Boa i Näs, 1992.
- Even-Zohar, Itamar, "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario" (1978). In: Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2007 (I ed. 1995), pp. 225-238.
- Forestan, Margherita, "Negozicare un talento letterario". In: Blezza Picherle, Silvia (a cura di), *Rileggendo Astrid Lindgren. Percorsi critici e itinerari interpretativi*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2008.
- Fredriksson, Lilian e Karl G., *Blod! Inget tvivel om den saken! Svenska deckare för barn och ungdom från Kalle Blomkvist till gatugängen*, Lund, BTJ Förlag, 2011.
- Galletti, Chiara, "Il problema delle traduzioni per ragazzi", in Blezza Picherle, Silvia, *Astrid Lindgren. Una scrittrice senza tempo e confini*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.

- Hallford, Deborah e Zaghini, Edgardo, *Children's Books in Translation*, Chicago, Milet Publishing, 2005.
- Heldner, Christina, "Hur Pippi Långstrump slapp ur sin franska tvångströja", in *Barnboken*, 2004:1, pp. 11-21.
- Heldner, Christina, "Pippi Långstrumps äventyr i Frankrike", in *Opsis Kalopsis*, 1993:3, pp. 56-61.
- Højrup, Helene, "Astrid Lindgren's *Experimentum Linguae*: Pippi Longstocking as the Liberated Child of Art; or Childhood as the Liberation of Art?", in *Astrid Lindgren Centennial Conference: The Liberated Child - Childhood in the Works of Astrid Lindgren*, Stockholm, Svenska Barnboksintitutet, 2007.
- Jakobson, Roman, "Aspetti linguistici della traduzione" (1959). In: Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2007 (I ed. 1995), pp. 51-62.
- Jendis, Mareike, "Mumin på villovägar". In: *Barnboken*, 2002:1, pp. 26-28.
- Kåreland, Lena, *Möte med barnboken*, Stockholm, Natur och Kultur, 2001 (nuova edizione).
- Klingberg, Göte, "Översättning av barnböcker – mål och konflikter", in *Barnboken*, 1982:1, pp. 4-8.
- Klingberg, Göte, *Children's fiction in the Hands of the Translators*, Lund, CWK Gleerup, 1986.
- Klingberg, Göte, *Svensk barn- och ungdomslitteratur 1591-1839. En pedagogiskhistorisk och bibliografisk översikt*, Stockholm, Natur och Kultur, 1964.
- Kvint, Kerstin, *Astrid världen över. En selektiv bibliografi 1946-2002*, Stockholm, Kvints, 2002.
- Lathey, Gillian (edited by), *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006.
- Lathey, Gillian, *Translating Children's Literature*, London and New York, Routledge, 2015.
- Lazzarato, Francesca e Ziliotto Donatella (a cura di), *Bimbe donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Roma, Artemide, 1987.
- Lennartsdotter, Monika e Wadell, Len, *När Pippi blev Pippi. En receptionsstudie av Pippi Långstrumptrilogin*, Höskolan i Borås, 2008 [tesi di laurea magistrale].
- Levý, Jirí, "La traduzione come processo decisionale" (1967). In: Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2007 (I ed. 1995),

pp. 63-83.

- Lindgren, Astrid, "Traduire des livres d'enfant – est-ce possible?", in *Babel*, n. 2/1969, Vol. XV, pp. 98-100.
- Liseling Nilsson, Sylvia, "I språkens och kulturernas lustgård", in *Barnboken*, 2002:2, pp. 33-35.
- Liseling Nilsson, Sylvia, "Svenska helger och fester i översättning. Bullerby-böckerna på polska", in *Barnboken*, 2004:1, pp. 33-39.
- López, Maria Fernández, "Translation studies in contemporary children's literature: A comparison of intercultural ideological factors". In: Lathey, Gillian (edited by), *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006, pp. 41-53.
- Lumholdt, Helene, "Pippi på Hindi", in *Opsis Kalopsis*, 2002:3, pp. 58-59.
- Lundqvist, Ulla, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Malmö, Rabén & Sjögren, 1979.
- Metcalf, Eva-Maria, *Astrid Lindgren*, Stockholm, Swedish Institute, 2007 (nuova edizione).
- Milles, Ulrika, *In Astrid Lindgren's footsteps*, Stockholm, Swedish Institute, 2007.
- Milton Knowles, Samanta Katarina, *Da Pippi Långstrump a 长袜子皮皮. La traduzione e la ricezione di Pippi Calzelunghe in Cina*, Università degli Studi di Firenze, 2009.
- Mohammadi, M. H., "Pippi Longstocking in the Land of Shahrzad", in *Astrid Lindgren Centennial Conference "The Liberated Child – Childhood in the Works of Astrid Lindgren"*, Stockholm, 2007.
- Mounin, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2006 (I ed. 1965)
- Nida, Eugene A., "Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia" (1959). In: Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2007 (I ed. 1995), pp. 149-180.
- Nikolajeva, Maria, "Barnbokens väg i Mittens Rike", in *Opsis Kalopsis*, 2000:4, pp. 18-23.
- Nikolajeva, Maria, "Till otrohetens försvar. Om att svika texten till förmån för barnläsaren". In: *Barnboken*, 2004a:1, pp. 23-32.
- Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggklossar*, Lund, Studentlitteratur, 2004b (seconda edizione).
- Nikolajeva, Maria, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund, Studentlitteratur, 2009 (seconda edizione).

- Nilsson, Moni, *Klassresan*, Stockholm, Natur & Kultur, 2001.
- Nilsson, Moni, *La gita di classe*, trad. it. di Raidho, Bologna, Qudulibri, 2014.
- O'Connell, Eithne, "Translating for Children". In: Lathey, Gillian (edited by), *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006, pp. 15-24.
- Oittinen, Riitta, "The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children". In: Lathey, Gillian (edited by), *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006, pp. 84-97.
- Oittinen, Riitta, "Translating culture. Children's literature in translation", in *Literatur zonder leeftijd*, 2005:67, pp. 45-56.
- Oittinen, Riitta, *Translating for Children*, New York & London, Garland Publishing Inc, 2000.
- Oravsky, Vladimir, Larsen, Kurt Peter e anonimo, *Från Astrid till Lindgren*, Kristinehamn, FramSteget bokförlag, 2007, 2014.
- Osimo, Bruno, *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Milano, Hoepli, 2001.
- Øster Steffensen, Anette, "Two Versions of the Same Narrative – Astrid Lindgren's Mio, min Mio in Swedish and Danish". In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 48, n° 1-2, 2003, pp. 104-114.
- Ottoson, Meta, "Pippi Långstrump förvandlad till Pippi Lambe Moze", in *Karavan*, 2002:1, pp. 56-58.
- Petrilli, Raffaella, *Il detective e le parole. Le strutture semantiche del «giallo»*, Troina (En), Città Aperta Edizioni, 2004.
- Propp, Vladimir, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, 2006 (I ed. 1976) [traduzione di Salvatore Arcella].
- Puurtinen, Tiina, "Translating Children's Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies". In: Lathey, Gillian (edited by), *The Translation of Children's Literature. A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006, pp. 54-64.
- Reggiani, Claudia, *Il volo di un martin pescatore. Ritratto di Donatella Ziliotto: un'intellettuale per l'infanzia, dalla televisione all'editoria, alla narrativa*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1998.
- Richards, Alan, *Stepping into the dark. Mourning in Astrid Lindgren's "The Brothers Lionheart"*, in *Barnboken* 2007:1-2, pp. 66-74.

- Rotondo, Fernando, “Kalle Blomkvist, il piccolo detective che venne dal freddo”, in Blezza Picherle, Silvia (a cura di), *Rileggendo Astrid Lindgren. Percorsi critici e itinerari interpretativi*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2008.
- Sandén, Mårten, *Ett hus utan speglar*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2011.
- Sandén, Mårten, *Una casa senza specchi* (titolo provvisorio), trad. it. di Samanta K. Milton Knowles, Milano, Rizzoli, pubblicazione prevista settembre 2017.
- Scott, Carole, *Harnessing the monstrous: the dark side of Astrid Lindgren*, in *Barnboken* 2007:1-2, pp. 75-82.
- Shavit, Zohar, “Translation of Children’s Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem”. In: *Poetics Today, Vol. 2:4, Translation Theory and Intercultural Relations*, Durham, Duke University Press, 1981, pp. 171-179.
- Shavit, Zohar, “Translation of Children’s Literature”. In: Lathey, Gillian (edited by), *The Translation of Children’s Literature. A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006, pp. 25-40.
- Shavit, Zohar, *Poetics of Children’s Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1986.
- Silva, Roberta, “La voce della natura tra il sublime e la quiete”, in Blezza Picherle, Silvia (a cura di), *Rileggendo Astrid Lindgren. Percorsi critici e itinerari interpretativi*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2008.
- Stark, Ulf, *Liten och stark*, Stockholm, Bonnier Carlsen, 2007.
- Steffensen, Annette Øster, “Astrid Lindgrens eventyrform”, in *Barnboken*, 2003:1, pp. 59-60.
- Steiner, George, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti, 2004.
- Stolt, Birgit, “How Emil becomes Michel: On the Translation of Children’s Books”. In: Lathey, Gillian (edited by), *The Translation of Children’s Literature. A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006, pp. 67-83.
- Strömstedt, Margareta, “Förord”, in Gaare, Jørgen e Sjaastad, Øysten, *Pippi & Sokrates. Filosofiska vandringar i Astrid Lindgrens värld*, Stockholm, Natur och Kultur, 2002.
- Strömstedt, Margareta, *Astrid Lindgren. En levnadsteckning*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2003.
- Surmatz, Astrid, “Att översätta berättandet”, in Anne Banér (a cura di) *Konsten att berätta för barn. Barnboken*, Stockholm, Centrum för barnkulturforskning, 1996, pp. 59-82.

- Svanberg, Birgitta, "På barnets side", in Møller Jensen (a cura di), *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, København, Rosinante, 1996, vol. 3: *Vide verden 1900-1960*, pp. 475-481.
- Svensson, Sonja, *Vårt behov av Astrid*, in *Barnboken* 2002:1, pp. 3-13.
- Törnqvist, Egil, *Astrid Lindgrens halvsaga: berättartekniken i "Bröderna Lejonhjärta"*, in *Svensk Litteraturtidskrift* 38.2 (1975), pp. 17-34.
- Törnqvist, Lena, *Man tar vanliga ord. Att läsa om Astrid Lindgren*, Lidingö, Salikon Förlag, 2015.
- Yubero, Santiago, Sánchez, Sandra e Serrano, Rosario, "The influence of cultural and social contexts in reading: Transmission of values through Pippi Langstrump", in *Astrid Lindgren Centennial Conference: The Liberated Child - Childhood in the Works of Astrid Lindgren*, Stockholm, Svenska Barnboksinstitutet, 2007.
- Ziliotto, Donatella, "Donatella Ziliotto incontra Astrid Lindgren", in Lindgren, Astrid, *Pippi Calzelunghe*, trad. it. di Annuska Palme Larussa e Donatella Ziliotto, Milano, Salani, 2015a (nuova edizione anniversario).
- Ziliotto, Donatella, "Generazione Bibi, generazione Pippi", in Lazzarato, Francesca e Ziliotto Donatella (a cura di), *Bimbe donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Roma, Artemide, 1987.
- Ziliotto, Donatella, *Un chilo piume un chilo di piombo*, Roma, Lapis Edizioni, 2016 (I edizione 1992).
- Zuliani, Anna, "Alcuni esempi da *Il Natale di Pippi*", in Blezza Picherle, Silvia, *Astrid Lindgren. Una scrittrice senza tempo e confini*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2016.
- Zweigbergk, Eva von, *Barnboken i Sverige 1750-1950*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1965.

Opere di Astrid Lindgren

- Lindgren, Astrid, *Alla vi barn i Bullerbyn*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2008a (XXIV ed.; I ed. 1952).
- Lindgren, Astrid, *Bambole*, trad. it. di Glauco Arneri, Milano, Mondadori, 1992a.

- Lindgren, Astrid, *Boken om Lotta på Bråkmakargatan*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2008b.
- Lindgren, Astrid, *Boken om Pippi Långstrump*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2005a (I ed. 1952).
- Lindgren, Astrid, *Boken om Pippi Långstrump*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2015a (nuova edizione revisionata dall'autrice e da Saltkråkan AB)
- Lindgren, Astrid, *Britt-Mari lättar sitt hjärta*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2003a (nuova edizione, I ed. 1944)
- Lindgren, Astrid, *Bröderna Lejonhjärta*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1993a (IV ed.; I ed. 1973).
- Lindgren, Astrid, *Bullerbyboken*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1987.
- Lindgren, Astrid e Lindenbaum, Pija, *Mirabell*, trad. it. di Laura Cangemi, Firenze, Motta Junior, 2007a.
- Lindgren, Astrid, *Fifi Brindacier*, Mayenne, trad. fr. di Alain Gnaedig, Hachette Livre, 2001 (I ed. 1995).
- Lindgren, Astrid, *I fratelli Cuordileone*, trad. it. di Fiorella Onesti, Milano, Salani, 2000.
- Lindgren, Astrid, *Il drago dagli occhi rossi*, trad. it. di Glauco Arneri, Milano, Mondadori, 1994.
- Lindgren, Astrid, *Kalle Blomkvist il grande detective*, in *Il Grande Detective. Le avventure di Kalle Blomkvist*, trad. it. di Laura Cangemi, Milano, Feltrinelli, 2013a.
- Lindgren, Astrid, *Kalle Blomkvist il "grande" detective*, trad. it. Emilia Cantagalli Marullier, Firenze, Vallecchi, 1971.
- Lindgren, Astrid, *Kajsa Kavatt*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2014a (I ed. 1950).
- Lindgren, Astrid, *Karlsson på taket flyger igen*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1983a (V ed.; I ed. 1962).
- Lindgren, Astrid, *Karlsson på taket smyger igen*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1983b (III ed.; I ed. 1968).
- Lindgren, Astrid, *Karlsson sul tetto*, trad. it. di Grazia Nidasio, Milano, Salani, 2013b (nuova edizione, I ed. 1996)
- Lindgren, Astrid, *Kati i Amerika*, Stockholm, Eriksson & Lindgren, 1998 (I ed. Bonniers 1950).
- Lindgren, Astrid, *Krigsdagsböcker 1939-1945*, Stockholm, Salikon, 2015b.
- Lindgren, Astrid, *Lotta combinaguai*, trad. it. di Laura Cangemi, Milano, Mondadori, 2015c.

- Lindgren, Astrid, *Lotta på Bråkmakargatan*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2005b (XII ed.; I ed. 1961).
- Lindgren, Astrid, *Martina di Poggio di Giugno*, trad. it. di Fiorella Onesti e Isabella Fanti, Milano, Salani, 2003b.
- Lindgren, Astrid, *Mästerdetektiven Blomkvist*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2013c (XX ed., I ed. 1946).
- Lindgren, Astrid, *Mio, min Mio*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1993b (VII ed.; I ed. 1960).
- Lindgren, Astrid, *Nils Karlsson-Pyssling*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2014b (I ed. 1949)
- Lindgren, Astrid, *Pippi Calzelunghe*, trad. it. di Annuska Palme e Donatella Ziliotto Firenze, Vallecchi, 1984 (XX ed.; I ed. 1958 nella collana «Il Martin Pescatore»).
- Lindgren, Astrid, *Pippi Calzelunghe*, trad. it. di Annuska Palme Larussa e Donatella Ziliotto Milano, Salani, 2008c (nuova edizione).
- Lindgren, Astrid, *Pippi Calzelunghe*, trad. it. di Annuska Palme Larussa e Donatella Ziliotto, Milano, Salani, 2015d (nuova edizione anniversario).
- Lindgren, Astrid, *Pippi Långstrump går ombord*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2005c (XXV ed.; I ed. 1946).
- Lindgren, Astrid, *Pippi Långstrump i söderhavet*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1992b (I ed. 1948).
- Lindgren, Astrid, *Pippi Långstrump*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1964 (XV ed.; I ed. 1945).
- Lindgren, Astrid, *Ronja*, trad. it. di Mona Attmark Fantoni, revisione di Isabella Fanti, Milano, Mondadori, 1992c (I ed. it. 1982).
- Lindgren, Astrid, *Ronja*, trad. it. di Mona Attmark Fantoni, revisione di Isabella Fanti, Milano, Mondadori, 2015e (I ed. it. 1982).
- Lindgren, Astrid, *Ronja rövardotter*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1985 (I ed. 1981).
- Lindgren, Astrid, *Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2007b (IV ed.; I ed. 1975).
- Lindgren, Astrid, *Sorellina tuttamia*, trad. it. di Roberta Colonna Dahlman, Milano, Il gioco di leggere Edizioni, 2010.
- Lindgren, Astrid, *Sunnanäng*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2013c (I ed. 1959).
- Lindgren, Astrid, *Ur-Pippi. Originalmanus*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 2007c (scritto dall'autrice nel 1944).

Lingelun 林格伦 (Lindgren), Asitelide 阿斯特里德 (Astrid), *Changwazi Pipi* 长袜子皮皮 (Pippi Calzelungha), trad. cin. di Li Zhiyi 李之义, Beijing, Zhongguo shaonian ertong chubanshe, 2006.

Sitografia

Arndt, Sanna, “Svår väg för Sveriges första kvinnliga advokat”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 01.04.2009), <http://www.advokatsamfundet.se/templates/CommonPage_Advokaten.aspx?id=6130>

“Astrid Lindgren”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 05.03.2009), <http://it.wikipedia.org/wiki/Astrid_Lindgren>

“Astrid Lindgren och världen”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 15.10.2016), <<http://www.astridlindgren.se/sv/varlden-runt/astrid-i-varlden>>

Biernacka-Licznar, Katarzyna, “La nascita della letteratura per l’infanzia nell’Italia unita”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 19.10.2016), <http://www.marszalek.com.pl/italicawratislaviensia/2012/2.Katarzyna%20Biernacka_Licznar.pdf>

“Il vocabolario Treccani”, in *World Wide Web*, s.d. <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>

Kvint, Kerstin, “Astrid Lindgren och världen”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 24.03.2009), <<http://www.astridlindgren.se/varlden-runt/astrid-i-varlden>>

Kåreland, Lena, “Barnlitteraturens utveckling i Sverige”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 10.03.2009), <www.litteraturbanken.se>

Lindgren, Astrid, “Astrid Lindgren berättar om sig själv”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 04.03.2009), <<http://www.alv.se/>>

Lindgren, Astrid, “Pomperipossa I Monismanien”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 08.03.2009), <<http://www.expressen.se/noje/bocker/1.924415/pomperipossa-i-monismanien>>

Massi, Elena, “Ecologia e Letteratura per l’infanzia: il modello di Karin Michaëlis”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 21.10.2016), <<http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/karin-michaelis-ecologia-letteratura-infanzia.html>>

Meri, Tiina, “Pippi Longstocking – Swedish rebel and feminist role model”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 17.02.2009),
<http://www.sweden.se/templates/cs/Article_____11230.aspx>

“Olle Hellbom”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 22.03.2009),
<http://sv.wikipedia.org/wiki/Olle_Hellbom>

Roscini, Alberto, “Centocinquanta (e più) anni di letteratura per l'infanzia”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 19.10.2016),
<http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/bambini/Roscini_1.html>

Rossi, Elisa, “Il caso editoriale Pippi Calzelunghe”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 17.10.2016), < <http://editoria.letteratura.it/lege/articolo%20PIPPI.htm> >

“Världens största barn- och ungdomslitteraturpris”, in *World Wide Web*, s.d. (aggiornato al 08.04.2009),
<http://www.alma.se/templates/KR_Page.aspx?id=862&epslanguage=SV>

Dizionari

Allén, Sture (a cura di), *Svensk ordbok*, Uppsala, Språkdata och Esselte Studium AB, 1986.

Feroldi, Donata e Dal Pra, Elena, *Dizionario analogico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2011.

Folena, Gianfranco e Leso, Erasmo, *Dizionario Universale Italiano. Sinonimi e contrari*, Milano, Mondadori, 2006.

Johanson, Sören (a cura di), *Norstedts italiensk-svenska ordbok*, Stockholm, Svenska bokförlaget Norstedts, 1994.

Ragazzini, Giuseppe e Biagi, Adele, *Dizionario inglese-italiano italiano-inglese*, Milano, Mondolibri su licenza Zanichelli, 1997 (terza edizione).

Tiberii, Paola, *Dizionario delle collocazioni. Le combinazioni delle parole in italiano*, Bologna, Zanichelli, 2012.

Tomba, Tomaso (a cura di), *Norstedts svensk-italienska ordbok*, Stockholm, Svenska bokförlaget Norstedts, 1994.

Zingarelli, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999 (dodicesima edizione).