

## **THE MAKING OF IMAGERY: WRITING AND TRANSLATING FOR CHILDREN**

Fiera del Libro di Bologna 2005

### **BRIDGES BETWEEN TEXTS. TWENTY YEARS OF LITERARY EXCHANGES THROUGH THE INDEX TRANSLATIONUM**

**Mauro Rosi**

(UNESCO, Culture Sector, Programme Specialist in Book Policies and Translation):

When we think about translation, sometimes we think that it is something related to the translator, with his/her skills and competencies, as well as to the texts and the publishers and eventually the reader. In reality, I think, and this will be the focus of my intervention, that translators and translation depend on a variety of social, economical and even geopolitical factors. That is why, in order to promote translation, sometimes, we need not just to work on the quality of translation, on the text, on the publisher, on the translator but on the whole environment, that is economical, juridical, administrative and geopolitical, which affects in a very important way the work of the translator. Speaking about this environment, which has an impact on the work of translator, I would like also to mention the educational factor in each country and the existence of organizations and institutions like ITHL, and other similar all over Europe, measures the importance of this factor.

At very macrolevel we find of course the geopolitical configuration of countries and relationships and we find centres and suburbs, some egemonic or authoritative centres of culture which dictate or give inspiration and other areas who take inspiration. This is a mechanism that we find in the whole history of culture and it depends on powers and relations among countries.

So I would say that translator's choices are free at a very limited extent. With translator's choices I mean "the way the translator translates". This is true, in particular, in regard to children's literature whose educational value is quite special.

I will give you some statistics from the Index Translationum, a world bibliographical database providing information on all the texts translated worldwide since 1979 until now (it is available on line at [www.unesco.org/cultural/translationum](http://www.unesco.org/cultural/translationum)). But we also have bibliographical information since 1942 the year of foundation of the Index Translationum available only on paper.

So if we look at the statistics of the I.T. and to what is translated, from which country to which country, from which language to which language we can easily find a demonstration of what it was said before.

We can see how the evolution of universal history goes along with the evolution of the history of the international bookmarket . If you look at the most translated works in the 1970's and also 1980's, we find Lenin's works, the Bible and Agatha Christie. This is the "top ten".

During the 1990's, Lenin seems to give way to Disney's translation which reached the very first position in a very short time.

Quindi, grazie all'I.T abbiamo fotografato il successo bibliografico, in termini di traduzioni disponibili, di un pugno di autori internazionalmente conosciuti, nei periodi 1980, 1990, 2000.

Le statistiche sono queste:

	<b>1980</b>	<b>1990</b>	<b>2000</b>
<b>Jules Vernes</b>	148	87	110
<b>Gianni Rodari</b>	14	22	7
<b>Lewis Carrol</b>	44	26	35
<b>Fratelli Grimm</b>	76	40	62
<b>Mark Twain</b>	81	54	41
<b>Astrid Lindgren</b>	46	48	73
<b>DISNEY</b>	256	281	470

Numero di edizioni tradotte delle opere degli autori indicati.

Fonte: Index Translationum on line ([www.unesco.org/culture/translationum](http://www.unesco.org/culture/translationum))

Davanti a questi dati, è evidente che il traduttore non può che tradurre ciò che si decide venga tradotto. Ma al di là del “cosa” si sceglie di tradurre, rimane il problema del “come”. Non intendo approfondire questo punto perché credo che sia di competenza dei traduttologi e degli studiosi ma, a mio parere, è evidente che, dagli studi di traduttologia e interculturalità (ad esempio Lawrence Venuti, *The Scandal of Translation*, 1998) che una traduzione può essere assimilatrice, o, al contrario, esotizzante. La traduzione che assimila molto è quella in cui l’estraneità della cultura di partenza sparisce completamente.

Ricordo, per esempio, nella versione cinematografica disneyana di Robin Hood si svolge un incontro di football americano all’interno della storia, con i rinoceronti come ottime personificazioni del giocatore di rugby. Tipico esempio di “domestication”.

La traduzione “esotizzante”, invece lascia, all’eccesso, le tracce della cultura di partenza nel testo di arrivo. Ad esempi, nella traduzione di un testo sullo zen, con l’intenzione di rendere la cultura giapponese qualcosa di misterioso e lontano. In questo modo si intende portare il lettore in un’altra cultura, farlo viaggiare. Ci sono lettori che cercano questo tipo di viaggio e altri che invece preferiscono trovarsi a proprio agio come a casa propria. Il traduttore si adatta e addomestica o utilizza dei meccanismi di “foreignisation”.

L’esistenza di poli culturali autorevoli ed egemonici ai quali ci si ispira determina il tipo di traduzione e il modo in cui il traduttore lavora. Il traduttore stesso subisce questa egemonia, e si adatterà al contesto, a seconda che egli si trovi in un centro in una periferia.

La conclusione è che per valorizzare la traduzione e lavorare sulla qualità della traduzione, l’ideale è infatti la traduzione che non è né “foreignising” né “domesticating” ma quella che si sottrae con le proprie scelte a quei rapporti di forza, è necessario l’intervento degli addetti alle politiche culturali – Policies and non politics – di qui l’importanza di istituti come quello di Nilli Cohen e lo sforzo dell’Unesco per rendere accessibile ai traduttori, agli editori, ai responsabili governativi dei singoli paesi e iniziative come l’Index Translationum e della World Directory of Children’s Books Translators.

## **TRADUZIONE, RISCrittURA E TRANSCREAZIONE DELL'ALTRO NEI FILM DI WALT DISNEY**

**Elena di Giovanni**

(University of Forlì; member of IATIS: International Association for Translation & Intercultural Studies)

Tutti i film prodotti dalla Disney nell'ultimo decennio del XX sono incentrati sulla rappresentazione di culture distanti nello spazio e/o nel tempo rispetto a quella che si può senz'altro considerare come la cultura narrante nei film, ovvero la cultura americana.

Se in un primo momento la scelta di impregnare i grandi *cartoons* di un intero decennio sulla rappresentazione di culture altre può far pensare alla volontà da parte della Disney di promuoverne la conoscenza a livello mondiale, un'analisi appena più approfondita rivela chiaramente che le immagini dell'altro che compaiono nei film disneyani sono prive di spessore reale, si fondano unicamente su stereotipi visivi e verbali che vengono convenzionalmente attribuiti alle culture altre nell'immaginario americano e occidentale in genere.

Nonostante la scelta di stereotipi culturali per narrare l'alterità possa in parte essere giustificata dalla necessità di rendere le rappresentazioni dell'altro facilmente comprensibili per il pubblico infantile, vedremo che lo scopo principale è quello di far risaltare, per contrasto con queste immagini fisse e stereotipate dell'altro, la cultura narrante. Quest'ultima, infatti, contrappone sempre se stessa all'altro nei film disneyani e, nell'insieme, emerge come protagonista.

L'obiettivo di questo studio è quindi di osservare la natura e la funzione degli stereotipi culturali visivi e verbali che vengono utilizzati nei film disneyani per narrare l'alterità e analizzare le traduzioni italiane per meglio comprendere il ruolo e l'importanza relativa delle culture narrate e di quella narrante nei film di Walt Disney.

Per quanto possa sembrare strano, è proprio attraverso l'osservazione delle traduzioni italiane che il ruolo preponderante della cultura narrante rispetto a quelle narrate emerge a chiare lettere.

Per comprendere la natura e il ruolo degli stereotipi culturali, è necessario fare un breve riferimento ai cosiddetti *cultural studies*, gli studi interculturali che sempre più diventano parte integrante degli studi sulla traduzione. In particolare, ciò avviene in maniera più esplicita e sistematica da quando due studiosi della traduzione, S. Bassnett e A. Lefevere, hanno definito agli inizi degli anni Novanta il cosiddetto *cultural turn* (la svolta culturale) degli studi sulla traduzione.

Ciò che i due studiosi hanno posto in rilievo è l'assoluta necessità di considerare sempre la traduzione in relazione all'ampio contesto culturale in cui viene prodotta e fruita e, d'altro canto, il ruolo fondamentale della traduzione nell'ambito della comunicazione interculturale, intendendo la traduzione in senso lato come 'passaggio' di valori, tradizioni ed espressioni.

Fondamentale il contributo di Edward Said, anche nell'ambito degli studi sulla traduzione, in particolare grazie al sempre citato testo del 1978 intitolato *Orientalism*. Nonostante Said si sia occupato soprattutto della rappresentazione dell'alterità culturale (che lui chiama Oriente) nel mondo occidentale in letteratura, vediamo che egli prende in considerazione anche ciò che accade attraverso i media, in particolare (cosa che a noi interessa) attraverso la TV e il cinema.

Un altro studioso che si è occupato di studiare le rappresentazioni di culture minori nel mondo occidentale è Ziauddin Sardar, il quale nei suoi scritti analizza in dettaglio il ruolo svolto dal medium cinematografico e dai cartoni animati nel perpetrare gli stereotipi culturali. È interessante osservare come Sardar parli di “strands”, ovvero di “stralci”, “pezzi”, che vengono tratti da una sorta di repertorio fisso e più o meno comune al mondo occidentale per rappresentare in maniera stereotipata una cultura altra.

Uno degli aspetti più interessanti del lavoro di Sardar è dato dalla sua indagine delle cause che portano alla selezione di alcune culture piuttosto che altre nelle rappresentazioni dell’alterità attraverso il cinema. A questo proposito, e ciò si ritrova esattamente nei film Disneyani, si può sostenere che le culture narrate risultano quasi sempre *arretrate, inferiori* rispetto alla cultura narrante, sia in relazione all’attuale sviluppo (nel caso delle culture distanti nello spazio) che in termini di contrasto tra la situazione attuale della cultura narrante e quella di una società/cultura distante nel tempo.

Passiamo quindi a parlare di traduzione nel senso più corrente del termine, nonostante sia sempre più frequente, sia all’interno che al di fuori dei *translation studies*, il riferimento al concetto di traduzione anche in relazione alla rielaborazione, riscrittura e ricreazione di valori, tradizioni e intere culture.

Basti citare, a tale proposito, l’evoluzione che si è avuta in seno agli studi sulla traduzione facendo riferimento ad alcune ormai celebri definizioni, che si rivelano peraltro applicabili sia alla traduzione ‘culturale’ in senso lato che alla traduzione da una lingua all’altra.

Traduzione come ADDOMESTICAMENTO (Venuti)

Traduzione come RISCrittURA (Lefevere et al)

Traduzione come TRANSCREAZIONE (Mukherjee, Trivedi, Kothari, ecc)

Alcuni esempi serviranno a chiarire il discorso.

In *The Hunchback of Notre Dame*, ad esempio, viene rappresentata la cultura francese del Medioevo. Numerosi studiosi sostengono che proprio il Medioevo sia da considerarsi, per antonomasia, il periodo oscuro dell’evoluzione dell’umanità, per cui si presta particolarmente a contrapporsi, nella narrazione filmica, alla rappresentazione di una cultura dinamica e ultramoderna come quella americana, ed è ciò che avviene nel film disneyano del 1996.

Un altro esempio interessante è dato da *Aladdin*, film del 1992 in cui viene rappresentata la cultura ‘araba’, non meglio precisata. Ecco le parole utilizzate dal venditore ambulante che funge da narratore e all’inizio del film introduce la storia e la sua ambientazione.

Sin dall’inizio, appare evidente il punto di vista che è implicito nel film.

Ma vorrei ora spendere due parole sulla natura degli stereotipi culturali impiegati nei film, per poi riferirmi in maniera più specifica ai film disneyani.

Come ben sapete, la fruizione dei film, anche di quelli animati, si fonda su un insieme di immagini e suoni che vengono percepiti in rapida sequenza dagli spettatori. Questi ultimi, quindi, hanno poco tempo per comprendere ed interpretare i *segnali* sonori e visivi e devono, quindi, accettare la sequenza stabilita dai creatori dei film.

Questa caratteristica intrinseca del linguaggio filmico può senz'altro venire sfruttata per orientare la percezione di fatti e culture da parte degli spettatori.

Sebbene la scelta di narrare le culture lontane attraverso stereotipi verbali e visivi sia in parte giustificabile, come si è detto, in termini di adattamento al target audience dei film disneyani, ciò che disturba è l'utilizzo *esclusivo* di segni verbali e visivi fortemente stereotipati, senza alcun altro riferimento all'evoluzione della cultura in questione né alla sua realtà 'vera'.

Pertanto, nei film disneyani gli stereotipi culturali assumono il valore di *metonimie culturali*, poiché stanno come parti per descrivere il tutto, senza ulteriori dettagli relativi ai mondi narrati e con la sola, forte contrapposizione del mondo della cultura narrante nella sua piena vitalità e forza.

Passiamo ora ad esaminare la natura e il ruolo delle metonimie culturali, verbali e visive, in azione nei film disneyani.

Innanzitutto, è bene ricordare che, nell'impiego di queste metonimie si riscontrano delle regolarità.

In primo luogo, le metonimie si concentrano notevolmente all'inizio dei film, quando il ritratto dell'altro viene impostato per poi fungere da sfondo esotico alla narrazione.

In secondo luogo, le metonimie culturali sono riconducibili a categorie ben precise, anch'esse piuttosto stereotipate nell'ambito delle rappresentazioni dell'alterità. Tra queste si distingue senz'altro la categoria del cibo.

Esempi: *Aladdin*.

Il venditore ambulante che funge da narratore nel film appare, in prima istanza, come una figura lontana su un cammello, con un turbante in testa che avanza lentamente nel deserto.

I colori che dominano la scena sono i toni del rosso e del giallo, la scena è accompagnata da una musica arabeggiante.

La prima frase pronunciata dal narratore contiene uno stereotipo linguistico tipicamente associato alla cultura in questione (*salaam*), il quale è però seguito immediatamente da "good evening", quasi a voler annullare il senso di straniamento implicito nell'uso di *salaam*.

La battuta seguente pronunciata dal narratore ("if you can make it there you can make it anywhere") rivela un altro stereotipo culturale, questa volta vagamente offensivo. Il narratore coglie l'occasione del contatto col 'pubblico', sebbene virtuale, per vendere la sua mercanzia, confacendosi alla tipica immagine che vuole gli arabi come venditori a caccia di soldi.

In *Mulan*, film in cui viene evocata la cultura cinese, l'imperatore che compare nella scena iniziale evoca, con la sua prima battuta, un paio di elementi fortemente convenzionali che sono tipicamente associati alla cultura cinese. In primo luogo, le sue parole rivelano quella saggezza proverbialmente attribuita agli anziani e ai grandi uomini di questo popolo, e in secondo luogo non si può non notare il riferimento al riso, elemento cardine della tradizione culinaria della Cina. Ciò che più interessa è l'impiego particolare di questa metonimia culturale.

Dall'immagine e dalle parole dell'imperatore, si passa subito alla seguente in cui si vede in primo piano una ciotola di riso e due bacchette che piluccano il riso stesso. Si tratta del primo contatto tra il pubblico e la protagonista, che viene appunto rivelata in questa scena, partendo dalle sue mani che tengono le bacchette in questione.

## RIFERIMENTI ALLA CULTURA NARRANTE

Oltre all'uso, limitato e metonimico, degli stereotipi visivi e verbali legati alle culture altre, i film disneyani si contraddistinguono per i continui riferimenti alla cultura americana narrante, sia sul piano visivo che su quello verbale.

Sarà sufficiente fornire qualche esempio per chiarire questo punto.

Partiamo proprio da *Mulan* e dalla trasformazione che la ciotola di riso sembra subire, poco dopo le prime scene in cui la cultura altra viene introdotta e posta come sfondo delle vicende. Con un ribaltamento di prospettiva, vediamo infatti che il riso si trasforma in *porridge, bacon and eggs*, piatto non troppo tipico dei soldati cinesi di cui Mulan è appena entrata a far parte. Nel suo primo giorno di addestramento militare, infatti, Mulan riceve dal drago Mushu che funge da suo assistente e protettore una ciotola di ciò che in italiano, proprio per la difficoltà di adattare un riferimento alla cultura narrante più che a quella narrata, viene chiamata "farinata di avena".

Un esempio altrettanto interessante si ritrova in *Hercules*. Mentre Ade, il re degli inferi, tenta di istruire i suoi due assistenti Pain e Panic su come vuole distruggere Ercole e impedire che diventi un eroe, si accorge che i due sono già in possesso del merchandising dell'eroe, in impeccabile stile americano. Pain sta bevendo da un bicchiere di carta con cannuccia che reca il logo di Ercole, mentre Panic indossa dei modernissimi sandali il cui logo, AIR HERC, costituisce un indubbio richiamo ad un famoso modello di scarpe americane. Si tratta delle AIR Max di Nike che, guarda caso, sono state lanciate sul mercato americano proprio nello stesso anno in cui fu distribuito Hercules, ovvero il 1997.

Il caso limite in cui appare in tutta la sua evidenza la presenza della cultura narrante è il seguente, tratto da *Atlantis*. Si tratta della battuta pronunciata da Joshua Reed, un dottore di origini afroamericane che prende parte alla spedizione verso il continente perduto. Con queste parole Joshua si presenta ai compagni di spedizione: "I got a shipskin from Howard U". "Shipskin" è un termine che permette di far riferimento sia alla "pelle di pecora" sia a "diploma", in quanto ha anche questo significato. In italiano si perde inevitabilmente il riferimento alla Howard University of Washington, università per afroamericani.

Ci tengo a sottolineare che la mia analisi non intende essere una critica ai traduttori italiani, i quali, al contrario, hanno fatto di tutto per ricreare, laddove era possibile, la vivacità e la spontaneità dei dialoghi originali. Ma è proprio la quantità dei riferimenti alla cultura narrante presenti nei film a rendere veramente difficile questo lavoro.

Non è infatti tanto la cultura narrata, la cultura esotica che fa da sfondo al film a porre difficoltà di adattamento ma è, per assurdo, la cultura più vicina a quella italiana, ossia la cultura americana attraverso cui il film è filtrato, che diventa arduo rendere nella sua specificità.

È infatti sul piano verbale che il ruolo predominante della cultura americana nei film disneyani si manifesta in tutta la sua evidenza.

Per fare solo un esempio, è bene ricordare che tutti i protagonisti dei nove film Disney di questo decennio parlano con accento fortemente americano, senza alcuna inflessione straniera, utilizzano espressioni decisamente colloquiali e riferimenti alla società americana contemporanea (*Just call me Al*).

Tuttavia, per meglio osservare come lo scontro verbale tra cultura narrante e culture narrate si traduca in un assoluto trionfo per la prima, il confronto tra le versioni originali e quelle italiane dei film si rivela particolarmente illuminante.

La necessità di dare spazio ad una *terza cultura* nell'incontro tra quella narrata (l'alterità) e quella americana narrante, implica una più dettagliata considerazione e definizione dei ruoli rispettivamente svolti dalle due culture nei film.

Prendendo in considerazione il passaggio dall'inglese all'italiano dei film disneyani, appare chiaro quanto sia facile trasferire dalla lingua originale a quella di arrivo i riferimenti stereotipati e metonimici utilizzati nella rappresentazione dell'altro, che spesso fanno parte di un repertorio codificato comune ai paesi occidentali.

Al contrario, le difficoltà per i traduttori si manifestano nel dover adattare le espressioni tipiche e i riferimenti alla cultura americana di cui i film abbondano.

In conclusione, risulterà evidente come l'incredibile quantità di riferimenti alla cultura americana narrante non possano che rendere difficile l'adattamento linguistico di questi film per la cultura ricevente e portare spesso alla neutralizzazione e semplificazione del testo filmico.

Come spero di aver dimostrato, la cultura distante che funge da sfondo alle vicende narrate risulta facilmente comprensibile e traducibile, poiché evocata attraverso metonimie visive e verbali che fanno parte di un repertorio convenzionale condiviso dal pubblico, mentre la cultura americana, apparentemente più vicina, si rivela talmente preponderante da rendere difficile la traduzione dei film in una seconda lingua.

In linea generale, si può dire che l'effetto che producono questi film, in cui il ruolo dell'altro è definito e reso marginale con grande attenzione, è ciò che Jack Zipes definisce "domestication of the imagination", un addomesticamento dell'immaginazione che si riflette anche, inevitabilmente, nella traduzione.

La versione approfondita di questo studio sarà pubblicata sulla rivista on line "New Voices in Translation Studies" (<http://www.iatis.org/newvoices/index.htm>). (l'articolo non comparirà prima della fine di luglio)

Si rimanda chi fosse interessato ad approfondire l'argomento a:

E. Di Giovanni, *Visual and Verbal Aspects of Otherness: from Disney to Coppola* (in corso di stampa), con R.M. Bollettieri Bosinelli e I. Torresi, in *Identity, Community, Discourse*, a cura di Pina Cortese, Bern et al: Peter Lang.

E. Di Giovanni, *Cultural Otherness and Global Communication in Disney Films at the Turn of the Century* in *The Translator*, numero speciale su "Screen Translation", Volume 9, Numero 2, 2003, Manchester: St Jerome, pp. 206-223.

## **LA LETTERATURA SVEDESE PER RAGAZZI, OVVERO TUTTO QUELLO CHE AVRETE VOLUTO SAPERE SUL SESSO E NON AVRETE MAI OCCASIONE DI LEGGERE**

**Laura Cangemi**

Il titolo è volutamente provocatorio: l'intenzione è di sollevare e discutere con voi alcuni aspetti della produzione svedese per gli adolescenti che qui in Italia risultano ancora difficili da far accettare dalle case editrici, analizzando da un lato l'evoluzione della letteratura per ragazzi in Svezia negli ultimi anni, dall'altro i motivi della "resistenza" che incontrano nel nostro paese le proposte di pubblicazione di alcuni libri svedesi, in particolare quelli rivolti alla fascia d'età che va oltre i dodici anni.

Non si tratta tanto di argomenti "scabrosi" (per quanto il titolo che ho voluto scegliere possa farlo pensare), quanto di una questione molto più ampia, che investe il linguaggio usato, l'autenticità dei dialoghi, la rappresentazione fedele della vita di tutti i giorni dei ragazzi di oggi.

La letteratura per ragazzi ha avuto, in Svezia, un'evoluzione diversa da quella italiana. Il concetto che i libri per l'infanzia dovessero essere per forza educativi e moralmente edificanti fu superato, forse prima che in qualsiasi altro paese, con la comparsa sulla scena di Astrid Lindgren, che con Pippi Calzelunghe sconvolse la letteratura per ragazzi non solo svedese ma mondiale (tanto che in diversi paesi i libri di Pippi venivano pesantemente tagliati). I personaggi della Lindgren sono spesso ribelli, anticonformisti, originali e non troppo "politically correct". Sulla scia di questa piccola "rivoluzione", molti autori svedesi hanno cominciato a descrivere la realtà con gli occhi dei bambini e dei ragazzi, a riportarne i dialoghi così come si svolgono nella realtà, a usare il loro linguaggio e spesso anche a portare alla luce manchevolezze e incoerenze del mondo degli adulti. Su questa linea si muovono, fin dagli anni '50 e '60, non solo Astrid Lindgren ma anche Gunnel Linde e la grande Maria Gripe.

Questa tendenza continua e viene portata forse alla sua massima espressione da Ulf Stark, il quale affronta nei suoi libri, anche quelli dedicati ai più piccoli, argomenti in genere ritenuti tabù come la morte e, pur se solo "di striscio", la scoperta della sessualità, fase importantissima nell'evoluzione dei ragazzini, che però viene un po' messa da parte nei libri per ragazzi. Con la sua consueta leggerezza e il suo immancabile senso dell'umorismo, Ulf Stark riesce a cogliere, in pochi fotogrammi, il dramma dell'adolescente che si ritrova all'improvviso diverso dal bambino che era, incapace di rapportarsi all'altro sesso nella maniera spontanea di pochi mesi prima. L'aspetto che interessa Ulf Stark è soprattutto quello delle fantasie, il gusto del proibito fine a se stesso di cui magari ancora non si comprende appieno il significato (come nel caso di Ulf che, in *Ulf, Percy e lo sceicco miliardario*, racconta una barzelletta sporca che non ha capito e viene allontanato da tavola dal padre), la ricerca di una nuova identità perché quella di bambino è andata irrimediabilmente perduta. Splendido, in questo senso, è il ritratto di Simone in *Il paradiso dei matti*, ragazzina che viene scambiata per un maschio a causa della zazzera corta e del nome francese che il professore prende per nome maschile e che rinuncia a chiarire l'equivoco finendo per cacciarsi in un mare di guai, salvo finire smascherata dal ragazzino che le piace dopo una avventurosa gara di nuoto. Ed è proprio in questo libro che compare la prima erezione – del tutto involontaria – di un dodicenne imbarazzato. Credo che sia la prima erezione comparsa su un libro per ragazzi edito in Italia, eppure, a quanto mi consta, i ragazzini che leggono il libro, arrivati a quel passo, non lo trovano né scandaloso né imbarazzante, semplicemente perché è la conseguenza logica di quanto è venuto prima, del lungo e tortuoso percorso che ha portato Simone a spacciarsi per maschio per poi

tornare, faticosamente, alla sua identità femminile e a riconoscere di essere attratta dall'altro sesso.

Ulf Stark non è l'unico autore svedese che abbia avuto il coraggio di affrontare questi argomenti: oltre a lui, sono diversi gli scrittori che affrontano il mondo degli adolescenti in maniera realistica e autentica, usando il loro linguaggio. Tra questi ci sono sicuramente Katarina Mazetti (*Det är slut mellan Gud och mig*), Mats Wahl (*Vinterviken, John-John*), Ylva Karlsson (*Josefin, Horisontvägen*), Sara Kadefors (*Sandor slash Ida*), Cannie Möller (*Balladen om Sandra Ess*), Katarina Kieri (*Inte en grekisk gud precis, Dansar Elias, nej*), Mikael Engström (*Dogge*), i quali però, a differenza di Stark, si rivolgono esplicitamente a un pubblico di ragazzi sopra i tredici-quattordici anni.

Da quanto detto finora potrebbe sembrare che la Svezia abbia superato da tempo la fase in cui i libri per ragazzi venivano "epurati" da ogni riferimento al sesso, ma in realtà anche lì il percorso è stato compiuto solo a metà. Basti pensare al fatto che il primo libro per ragazzi di Per Olof Enquist, *La montagna delle tre grotte*, è stato accolto anche da una buona dose di critiche perché l'autore (che è uno dei mostri sacri della letteratura svedese per adulti) si era lasciato andare a considerazioni che qualche critico ha considerato "imbarazzanti" sulla propria compagna Gunilla (che in Svezia è sottosegretario alla Cultura), semplicemente perché nel libro la nipotina del nonno protagonista si chiede come mai il nonno trovi che Gunilla abbia un bel "häck" ("didietro" ma anche "siepe"), e per il fatto che lo stesso nonno protagonista (che è poi Enquist stesso) ami intrattenere i nipotini con barzellette su cacca e scoregge. Tra parentesi posso dirvi che lo stesso libro, uscito in Italia un anno fa, è stato riportato indietro da un signore alla libreria che gliel'aveva consigliato con la motivazione che "conteneva troppe parolacce".

Anche in Svezia, dunque, e anche tra gli autori che hanno capito che se i lettori adolescenti smettono di leggere il motivo è da ricercarsi nel fatto che i libri che a loro si rivolgono non parlano il loro linguaggio, vige ancora una certa autocensura. E qui è necessario soffermarsi un attimo sull'argomento "censura", che è un concetto molto più complesso e stratificato di quanto non possa sembrare a prima vista.

#### LIVELLI DELLA "CENSURA"

Autocensura dell'autore. A questo proposito vorrei citare una riflessione di Ulf Stark, il quale dice: "Nella letteratura per l'infanzia è stato scritto pochissimo non solo sul sesso ma anche sulle fantasie erotiche, che vengono molto prima delle esperienze vere e proprie, ma che hanno grandissima importanza nella crescita. In fondo, una delle fasi più sconvolgenti della vita è proprio quella in cui il corpo comincia a reagire per conto suo. Fino a dodici anni circa, il mio rapporto con il mio corpo era molto semplice: io e lui eravamo la stessa cosa. Ci abitavo dentro senza rifletterci sopra troppo, anche se avrei desiderato naturalmente che le mie gambe corressero più veloci o mi facessero saltare più in alto. Poi, all'improvviso, sono stato sommerso dall'ondata peccaminosa degli ormoni e quello che fino ad allora era stato il 'pisellino' ha cominciato ad avere una vita sua. Poteva indurirsi alla vista di un paio di gambe accavallate in metropolitana o risvegliarsi davanti alla pubblicità di un reggiseno e di notte si metteva allegramente a fare la fontanella mentre io dormivo senza che io potessi farci niente. Perché questi fenomeni non dovrebbero essere descritti? Fanno parte della natura dell'uomo, e che cosa ci guadagnano i ragazzi a vederli censurati da una letteratura che potrebbe invece prenderli sul serio, evitando che si continui ad attingere ancora e sempre ai giornalini pornografici".

Censura “preventiva” delle case editrici straniere che propongono i libri per la pubblicazione nei diversi paesi.

Censura “preventiva” dei collaboratori a cui le case editrici italiane affidano la lettura e il giudizio sui libri proposti dalle case editrici straniere.

Censura della casa editrice italiana

Autocensura del traduttore (secondo la linea impartita dalla casa editrice)

Censura del revisore all’interno della casa editrice

Censura dei librai, che scelgono di acquistare un certo tipo di libri e altri no

Censura degli insegnanti, che influenzano le scelte delle case editrici

Censura dei genitori (ammesso che leggano i libri che leggono i figli)

## **TRANSLATING HEBREW LITERATURE FOR CHILDREN**

**Nilli Cohen**

(Institute for the Translation of Hebrew Literature, Tel Aviv, [www.ithl.org.il](http://www.ithl.org.il))

Children's literature in Hebrew and its translation into other languages is a rather special story because modern Hebrew itself has a unique history. So I would like first to say a few words about the revival of the Hebrew language and the emergence of children's literature as a context for the information that I will give you afterwards. Hebrew ceased to be a spoken language in 200 A.D., in other words nearly two thousand years ago. Between then and the beginning of the XXth century it was used only as a language of religion, philosophy and written literature but it had no territorial base, that is, it belonged to a people, not to a country. In the early 1920s Palestine, or the land of Israel, became once again the centre of Hebrew and after 1800 years it was revived as a spoken language. New generations of writers and readers emerged and literature as well as publishing, flourished. During this time the vocabulary of the Hebrew language expanded from some 8,000 words, inherited from the biblical era to more than 120,000. Today, Hebrew is a vibrant, rich modern language but at the same time it has preserved its affinity with the biblical Hebrew and anyone fluent in modern Hebrew is also familiar with the language of the Bible. The story of modern Hebrew literature is closely connected to the revival of the Hebrew language.

Children's literature in Hebrew began to develop in Palestine and Israel at the beginning of the XXth century as part of the attempt to build a Jewish cultural centre in the land of Israel. The need to establish a cultural infrastructure was most crucial for children's literature because of the pressing needs of the budding educational system.<sup>1</sup> Teachers and educators could not afford to wait a long time for the creation of children's texts, a whole cultural and educational structure had to be established, from children's songs to fairy tales, from poems to short stories, novels and non-fiction prose, from the festive ceremonies in kindergartens and schools to the very text-books themselves. It is true that children's literature in Hebrew already had a history and a rich repertoire of texts that had been written in Europe, but this tradition could only be used partially because of the very different circumstances. In the last 80 or so years, Hebrew literature for children has undergone tremendous change. It started as a literature that didn't have a natural reading public because Hebrew was only starting to be used as an everyday language and has over the years acquired a large and stable reading public. Along the way, it has managed to free itself from the early constraints of ideological and educational purposes and has become a fully fledged system containing both popular and high literature. It now has a native reading audience and functions on the same bases as any other natural literature in the Western world. What are the basic factors operating in the Israeli publishing marketplace? Israel's population is now some 6.8 millions and this figure includes about 1.5 million Arab citizens and a million or so immigrants from the former Soviet Union who are not yet fluent in Hebrew. So we are talking about a total Hebrew reading public of some 4 million people counting children and adults. We should bear this fact in mind when we look at the Israeli book market and the reading habits of the Israeli public. At present about 6,000 books are published annually in Israel with an average print-run of 2,000 to 3,000 for each book. On the

---

<sup>1</sup> Numerical information and statistics in this report are taken from Israel's National Bureau of Statistics as well as the Bibliographical Database of the Institute for the Translation of Hebrew Literature. For some of the historical background, see Prof. Zohar Shavit, "Israeli Children's Literature – An Historical Survey," in *Modern Hebrew Literature*, vol 16, 1996, pp. 3-6.

other hand, sales figures of quality fiction are impressive. Writers of quality including young authors, poets and authors of children's books can make the best seller list and sell tens of thousands of copies of their books. Sales of 50 to 60,000 are not a rare phenomenon and such well-known writers as Amos Oz or Abraham B. Yehoshua sell 100,000 copies or more of each of their titles. In 2003, 5,853 titles were published in Israel, about 90% of them were published in Hebrew, but books also appeared in 38 other languages. As for Hebrew books for children, our records shows that they stand at a steady 5% of the total number of books published yearly, excluding school books, non fiction or any kind of free prints. In 2003, 374 new books for children were published and, in 2004, 422 new titles. There are about 110 commercial publishers in Israel, close to half of them produce less than 10 books annually. There are about 23 large publishing houses and each of them publishes more than 50 books annually. In addition, there are several hundreds publishers of religious literature and the observant and ultra-orthodox public.

But let me go back for a moment and look at the changes in publishing for children. In the beginning there were more translations than original Hebrew works. The reason was that there weren't enough children's books actually written in Hebrew when the cultural centre was transferred from Europe to Israel at the beginning of the XXth century. Also, publishing houses wanted to show that all the educational and cultural needs of the child could be met in Hebrew. This, as well as the need to fill up the system as quickly as possible, and to approximate the situation of cultures left behind in Europe, made the translation of so called classical literature for children a top priority. In a short period of time, many works such as *Alice in Wonderland*, *Huckleberry Finn*, *David Copperfield*, and so on were translated into Hebrew. Sometimes the translations were so popular and influential that many readers didn't even realise that they were translated. For example, Leah Goldberg, who was a leading poet and one of the best known Israeli writers for adults, published the *The Scatterbrain from Kfar Azar* in 1968 which became a classic. Very few people realized that this was in fact a translation of a Russian book by Samuel Marshak, called *The Upside-Down Man*.

At the beginning of the 1950s a non-official group of children's books emerged, in other words popular books that had no direct ideological or educational purpose. This may be considered a major step towards normalisation. The first detective stories aroused a very violent reaction. "These books are poison," wrote a critic. But the children took no notice and found their way to popular literature either by reading detective stories for adults or by reading popular fiction in translation. National independence was also reflected in the growing number of original Hebrew books for children, and as a result the ratio began to change: translations still appeared in great numbers but more original Hebrew books were also published. It is significant that the basic attitude in Israel towards children's literature has always been extremely serious. Children's books had to live up to extremely high expectations and to function under severe financial limitations. Nevertheless publishing policy gradually changed and started operating on a normal commercial basis. Books were chosen for publication either because they were considered valuable or sellable or both. So from 1960s on, the system changed and children's literature began to flourish.

What about translations of Hebrew books for children into foreign languages? Until the early 1980s the number of Hebrew books translated into other languages was significant. Let's look at a few figures comparing translations into the main European languages over the past two decades: 1983 to 1993, 1994 to 2004. There has been an increase of 150 % for English from 19 books to 47, 130 % for German, 20 % for French, 380 % for Spanish, 180 % for Dutch and 1000 % for Italian (from 4 books in the first decade to 44 in the second).

Two main conclusions can be drawn. First, figures in the beginning were very low, so the growth in the recent second decade has been remarkable. Secondly, the cumulative number shows a new direction in the dissemination of children's books abroad compared to the previous period. In fact, target figures, number of languages and aspirations have become more ambitious in recent years.

A few more figures of interest: Hebrew children's literature started appearing in translation only in the 1930s, English and German in 1936, French in 1946, Spanish in 1949, Italian in 1958. Translation into Arabic started only in 1966. The language in which the largest number of children's books has been translated is German with 128 books to date, then English with 74, Italian with 48, Spanish with 36, Arabic and Dutch with 29 each. Books for children are currently being translated into 41 languages and these figures relate to complete books, not individual stories in anthologies or journals.

How do these figures compare to the publication of adult Hebrew books abroad? One tends to assume that interest in adult fiction in a certain foreign market will arouse interest in children's books as well, that the writer of adult fiction who does well in certain markets will have his or her children's books published there too, and that this will bring about more translations of other authors. If we compare the number of adult versus children's books translated over the past two decades we get the following results: in English, in the first decade, children's books make up 60 % of the total number of translated books, whereas in the second decade the percentage rises already to 15, an increase of 9 %; in German, the percentage has not changed over the past 20 years and stands at the steady 21 %; Spanish shows an increase of 22 %; Italian 15 % (up from 12 % in the first decade to 27 % in second decade). And for reference, again: in Israel today Hebrew books for children are about 5 % of the total published per year.

What has the role of the ITHL (the Institute for the Translation of Hebrew Literature) been in this process? The Institute was founded in 1962 and its purpose was and is to translate and promote Hebrew literature worldwide. Until the beginning of the 1990s it concentrated only on adult books. During the 1980s general interest in Hebrew literature emerged, mainly in Europe. At the same time, new directions were opening up in world publishing at various international bookfairs. New series of quality books for young adults were announced. The publishers wanted to introduce their youth to new cultures and develop their interest in other people. So, in winter 1990 we decided to explore the market reaction and we prepared our first pilot list of children's literature. Books were selected for their literary merit and were classified according to relevant age groups and sections. Our catalogue also includes a number of historical novels from biblical time right up to contemporary Israel. Our effort, together with market conditions and the cooperation of publishers abroad, has proved very fruitful. We have sold rights for many children's books and some of them have been very successful commercially. For example, *The Soul Bird* by Michal Snunit which was first published in German by Karlsen in 1991 and became a huge commercial as well as educational success.

On the whole, however, foreign publishers are most interested in Hebrew books for young adults which deal with the contemporary Israeli experience. We have also noticed that it is much easier to generate interest in books which deal with the Arab-Israeli conflict, such as the award winning trilogy by Daniella Carmi, *Samir and Jonathan, The Explosion on Ahalan Street, To Be the Daughter of a Gipsy*. (tutti tradotti in italiano da Mondadori)

Unfortunately, there is less interest in fiction that deals with universal subjects. But one must remember that there are many quality books published worldwide and it is rarely in the publishers' interest to import young adult fiction unless it has a very specific form and flavour.

One way we used to promote our young adult series abroad was to offer translation subsidies by ITHL. Our goal was achieved mainly in two markets, the first was a series of about twenty selected titles published in German by Alibaba Verlag in hard cover, then in paperback by DTV Fisher....

It was introduced through a pro-active series of meetings with Israeli authors mainly in German schools. Although the series generated very good reviews and introduced a large number of titles to a specific market in a short time, most of them had a short commercial life with the exception of a few which are still reprinted on a regular basis, for example *Aviya's Summer* by Gila Almagor, *The Explosion on Ahalan Street* by Daniella Carmi and *Wasserman* by Yoram Kaniuk. However, the series served as a very good platform and stimulus for introducing Hebrew children's literature to the German speaking world and also to the rest of the world.

A second example is a wonderful list published by Logues in Spain. They have published books by Daniella Carmi, Nava Semel, Gila Almagor... and again the books were introduced to the Spanish reading public mainly through the school system.

A central theme in Hebrew adult fiction, as in children's books, is World War II and the Holocaust. We have encountered considerable interest in foreign rights for books on this subject and interest is growing steadily, with an occasional peak when a big museum is established or some anniversary is to be celebrated. Most publishers seem to search for quality books on the subject and Israeli fiction has proved a very valuable resource in this case. We have works written by survivors, by second and third generation as well as by authors who deal with the collective Jewish memory. Publishers' decisions for books about the Holocaust are of course very professional but we have noticed, for instance, that a number of markets don't like books that don't have a happy ending. For obvious reasons this does not happen in Israel.

The most successful Israeli author for children abroad is Uri Orlev and his books have been translated into 36 languages worldwide. Orlev won the Andersen prize in 1996 and has received several other international as well as Israeli awards. He survived the Holocaust with his younger brother and many of his works deal with the Holocaust. But even his wonderful children's book, *Granny Knits* was rejected for publication in certain markets, including the USA and Germany, because publishers said the end was too harsh for kids.

#### *Who translates the books?*

Last but not least, our translators. ITHL works with some 200 translators worldwide and we consider them to be our most important asset. Without a qualified and talented translator whose work has been accepted by the publisher, there will be no deal. The problems of translation or re-creation in another language is a vast topic – not for now – and some of our best children's books have not yet been published abroad because of translation difficulties. It is sometimes more problematic than with adult books because it takes a fine even musical talent or even a children's author in the target language, to render children's books in another language. Sometimes it is a special style or rhyme, sometimes the subject matter. *The Wondrous Journey of the Toad*, written by one of Israel's greatest author for adults, Yaakov Shabtai, aroused a lot of interest when it was first introduced in our catalogue but it was published in translation only after Mirjam Pressler, who loved it, adapted and translated it into German. The same was true when Elena Lowenthal made a beautiful translation of it into Italian. We are still looking for the right people to translate the book into other European languages.

Before I complete my report, a note regarding translations from Hebrew into Arabic and vice versa. Many attempts have been made to translate from and into Arabic and a certain number of books have been published over the years, alas not enough. We feel

strongly that literature has become one of the optimal means of communication between our peoples. ITHL has worked on translations into Arabic, according to its aims, from the very start, but with limited results. We usually try to cooperate with foreign publishers and to have our books published by them, in their market, for the best exposure. Speaking of translation into Arabic we have duly approached publishers in Jordan, Egypt, Lebanon and Palestine. It our hope that the present positive developments in the Middle-East will bring greater interest in publishing literature for adults and children and help us talk, people to peole, children to children.