

***La grammatica della fantasia* arriva in Brasile: problemi e difficoltà nella prima traduzione in lingua portoghese di Gianni Rodari**

ELISA ALBERANI

Università degli Studi di Milano

elisa.alberani@unimi.it

*Con un po' di esercizio,
è possibile prendere lezioni di ottimismo
anche da Giacomo Leopardi.*

Gianni Rodari

INTRODUZIONE

L'opera *La Grammatica della Fantasia* di Gianni Rodari, rappresenta un punto di non ritorno sia nella vita artistica del suo autore, sia nell'evoluzione delle scienze pedagogiche. Con questa 'grammatica', composta da un insieme di lezioni ricche di suggerimenti e giochi linguistici, Rodari ha donato a intere generazioni l'accesso alla fantasia dentro alle aule scolastiche, insieme ad una concezione diversa dell'errore – come un qualcosa che non è più negativo, ma necessario e utile per l'apprendente. L'entrata della 'Fantasia' nelle politiche educative destinate alla scuola primaria ha significato un cambiamento negli approcci didattici e pedagogici a partire, in particolare, dalla fine degli anni '70 del secolo scorso. Di ciò bisogna dare parte del merito alle opere di Rodari, soprattutto alla sua *Grammatica*: pubblicata nel 1973, riscontra immediatamente un grande successo sia a livello nazionale che mondiale.

Molte opere dell'autore erano già state tradotte negli anni '50¹, ma il boom delle edizioni straniere avverrà soprattutto a partire dalla metà degli anni '70, anche grazie alla vincita del premio Andersen². Se negli anni '50 e '60 il mercato traduttivo dei testi di Rodari si

¹ Le primissime traduzioni sono quasi tutte verso lingue di paesi dell'Europa dell'Est o orientali: le prime due edizioni in lingua russa risalgono al 1953, così come la prima bulgara; la prima ed. polacca, lituana e cinese – quest'ultima per 'via' russa – al 1954; lettone al 1956; slovacca al 1957; albanese e ceca al 1959; solo la prima traduzione tedesca si inserisce in tale panorama, essendo risalente al 1954, ma se nella maggior parte delle altre lingue citate le edizioni e traduzioni proseguono negli anni successivi, per la seconda edizione tedesca bisognerà attendere gli anni '70.

² Gianni Rodari è uno degli scrittori italiani più tradotti all'estero, ad oggi le sue opere sono state tradotte

rivolgeva quasi esclusivamente ai paesi dell'ex blocco orientale, nei due decenni successivi, la situazione muta notevolmente, con un mercato maggiormente europeo e sudamericano, con traduzioni verso lingue 'forti' quali francese, inglese, spagnolo e tedesco, ma anche verso la lingua portoghese. La prima traduzione edita in Portogallo avverrà infatti nel 1984 e sarà *As aventuras de Cebolinho*³ (a cui seguirà la pubblicazione di quasi tutte le opere principali)⁴.

Ancora diversa sarà la sua ricezione nel continente americano: se per approdare in America del Nord si dovrà attendere fino al 2002, le prime traduzioni sudamericane sono invece molto precedenti, in particolare quelle cilena, *Cuentos Infantiles Italianos* (1981)⁵, e brasiliana, che, curiosamente è proprio *A Gramática da Fantasia*, pubblicata nel 1982 per la casa editrice *Summus* di São Paulo.

Ci si interroga dunque sulle ragioni di questa prima pubblicazione, quasi un *unicum* nell'iter editoriale della fortuna dell'autore all'estero. Si cercherà di capirne le dinamiche, tenendo conto del periodo storico e letterario in cui questa traduzione si inserisce e la sua ricezione nel paese sudamericano. Parte delle ragioni che aiutano a comprendere la tipologia di ricezione, si possono riscontrare anche nelle scelte effettuate dal traduttore brasiliano Antonio Negrini. Elementi che aiutano a comprendere come tale opera 'meta-linguistica' abbia assunto una forma in lingua portoghese, con le innumerevoli difficoltà insite nella traduzione di un lavoro di questa tipologia.

GIANNI RODARI E LA POLITICA DELLA FANTASIA

Si può parlare degli uomini anche parlando di gatti e si può parlare di cose serie e importanti anche raccontando fiabe allegre. Facciamo il caso del signor Isacco Newton. Ora una volta, se è vero quello che raccontano, stava seduto sotto un albero di mele e gli cadde una mela in testa. Un altro al suo posto, avrebbe detto quattro parole poco gentili e si sarebbe cercato un altro albero per stare all'ombra. Invece il signor Newton comincia a domandarsi: e perché quella mela è caduta all'ingiù? Come mai non è volata all'insù? Come mai non è caduta a destra o a sinistra, ma proprio in basso? Quale forza misteriosa l'attira in basso? Occorre una grande fantasia, una forte immaginazione per essere un vero scienziato, per immaginare cose che non esistono ancora e scoprirle, per immaginare un mondo migliore di quello in cui viviamo e mettersi a lavorare per costruirlo⁶.

in circa 50 lingue. Nel 2000 ha avuto luogo un convegno dedicato alla sua fortuna e ricezione nel mondo.

³ *As aventuras de Cebolinho* (trad. Carlos Grifo Babo), Lisboa, Presença, 1984.

⁴ Cfr. *Histórias para brincar* (trad. M. Franco de Sousa), Lisboa, Círculo de Leitores, 1985. *Pequenos vagabundos* (trad. Simonetta Neto), Lisboa, Caminho, 1986. *Histórias ao telefone* (trad. Maria da Assunção Santos), Lisboa, Teorema, 1987. *Novas histórias ao telefone* (trad. Maria da Assunção Santos), Lisboa, Teorema, 1988. *Zé Jasmim na terra dos aldrabões* (trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Caminho, 1991. *Gramática da fantasia: introdução à arte de inventar histórias* (trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Caminho, 1993.

⁵ *Cuentos Infantiles Italianos*, Santa Fé de Bogotá, Alfaguara; Santiago de Chile, Aguilar Chilena de Eds., 1981.

⁶ Estratto del discorso tenuto da Rodari durante la consegna del premio Andersen.

Gianni Rodari (Omegna, 1920 - Roma, 1980) è stato un intellettuale di grande respiro e viva intelligenza che ha saputo valorizzare e diffondere i concetti di libertà e fantasia nell'Italia uscita da poco dalla Seconda Guerra Mondiale. Dare all'infanzia e a chi se ne occupa una sensibilità differente nel guardare e comprendere le cose, significa investire sulle generazioni future. Dalla sua formazione al suo impegno politico, letterario ed educativo, è possibile comprendere meglio la sua 'politica della fantasia'⁷: l'autore del celeberrimo *Libro degli errori* compie i suoi studi prima in seminario e poi all'Istituto magistrale Manzoni di Milano, conseguendo il diploma nel 1937. Quando l'Italia entra in guerra, viene esonerato dal servizio militare, vince il concorso per maestro nel 1941 e incomincia ad insegnare in provincia di Varese. In questo periodo si iscrive al partito fascista, ma nel 1944 aderirà al partito comunista, divenendo militante attivo nella lotta partigiana. Successivamente diventa funzionario e giornalista in varie testate vicine al partito. Nel 1947 inizia a lavorare per *l'Unità*, a Milano, come cronista e inviato speciale; nel 1949 apre la rubrica intitolata "La domenica dei Piccoli".

Fin dai primi anni di militanza politica e lavoro giornalistico, inizia a scrivere per l'infanzia, in particolare racconti. Un'esperienza che risulterà fondamentale quando, nel 1950, si trasferirà a Roma per dirigere il settimanale per bambini *Il Pioniere*. In questi anni, oltre a collaborare con diversi giornali e riviste (tra le altre, *Noi Donne* e *La Repubblica dei Ragazzi*), pubblica molte opere che risulteranno fondamentali per la sua crescita autoriale, in particolare *Il libro delle filastrocche* (1950), *Il Romanzo di Cipollino* (1951) e *Il libro dei mesi* (1952). Nel novembre del 1952 compie il suo primo viaggio in URSS e l'anno seguente fonda il giornale *Avanguardia*, organo nazionale della Fgci.

La seconda metà degli anni '50 è segnata da diversi cambiamenti importanti: tornerà a lavorare per alcuni anni all'*Unità* dove sarà inviato e capocronista, in seguito passerà a lavorare per *Paese sera*, allontanandosi dal partito comunista, ma rimanendo un giornalista politicamente attivo. Il lavoro di scrittore per l'infanzia non sarà mai messo da parte, ma l'inizio della fama nazionale e mondiale è da ricondurre alle pubblicazioni per i tipi di Einaudi: nel 1960 esce *Filastrocca in cielo ed in terra*, nel 1962 *Favole al telefono*, nel 1964 *Il libro degli errori* e *La Freccia Azzurra*, nel 1966 *La torta in cielo e in terra*. Alla fine degli anni '60 Rodari collaborerà in maniera intensa a progetti educativi, oltre a divenire, nel 1968, direttore del *Giornale dei Genitori*. Nel 1970 vince il Premio Andersen, 'Nobel' della letteratura per l'infanzia.

In questi anni partecipa inoltre a numerosi incontri con insegnanti ed educatori e dagli appunti raccolti in vari cicli di conferenze vede la luce, nel 1973, l'opera *Grammatica della fantasia*, un punto di riferimento ancora oggi per chi si occupa di educazione infantile. Anche il 1978 sarà un anno molto importante: farà il suo primo viaggio in Bulgaria, in veste di membro del Comitato Internazionale e pubblicherà le opere *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio*, *Il teatro. I ragazzi la città*. «*La storia di tutte le storie*» e *La gondola fantasma. Gli affari del signor Gatto. I viaggi di Giovannino Perdigiorno*. Nel 1979 comincia ad accusare i primi problemi di salute che lo porteranno alla morte il 14 aprile del 1980.

Uno degli aspetti più peculiari dell'opera di Gianni Rodari è legato all'uso della lingua: attraverso gli strumenti della parola e del gioco ha saputo democratizzare l'accesso all'uso della lingua italiana, sdoganando il concetto di errore, concepito come una tappa

⁷ Cfr. Roghi, Vanessa, *Lezioni di Fantastica: storia di Gianni Rodari*, Bari, Roma, Laterza, 2020; <https://centro-studi-gianni-rodari-orvieto.business.site/>; <http://www.giannirodari.it> (ultima consultazione: 20/08/2020).

fondamentale nel processo di apprendimento e come punto di partenza per dare sfogo alla creatività e alla Fantasia. Le regole vengono infrante e poi ricomposte, frammenti testuali divengono nuovi testi, nuove storie.

L'opera sulla quale focalizziamo la nostra attenzione, considerata da molti la più importante, non contiene favole, ma teoria e pratica: la *Grammatica della fantasia* ha un sottotitolo molto esplicativo, ossia "una introduzione all'arte di inventare storie", proprio perché si tratta di un saggio teorico-pratico, in cui, attraverso 44 capitoletti e 17 schede, l'autore suggerisce a bambini, studenti, genitori, insegnanti, come inventare storie partendo da giochi di parole o 'errori' (grammaticali, fonetici...).

Dal 6 al 10 marzo del 1972 a Reggio Emilia, su invito del comune, ebbi una serie di incontri con una cinquantina di insegnanti delle scuole per l'infanzia (ex materne), elementari e medie, e presentai in forma, per così dire, conclusiva e ufficiale, tutti i miei ferri del mestiere.

Tre cose mi faranno ricordare quella settimana come una delle più belle della mia vita. La prima è che il manifesto fatto affiggere per l'occasione dal comune annunciava in tutte le lettere "Incontri con la Fantastica" e io potei leggere sui muri stupefatti della città quella parola che mi faceva compagnia da trentaquattro anni. La seconda è che nello stesso manifesto si avvertiva che le «prenotazioni» erano limitate «a cinquanta»: un numero maggiore di presenti, ovviamente, avrebbe trasformato gli incontri in conferenze, che non sarebbero state utili a nessuno; ma l'avvertimento sembrava esprimere il timore che folle incontenibili muovessero, al richiamo della «Fantastica», all'assalto della sala ricavata dall'ex palestra dei pompieri, ornata di colonne di ferro dipinte di violetto, in cui si teneva il convegno. Questo era emozionante. La terza ragione di felicità, la più sostanziosa, risiede nella possibilità che mi fu data di ragionare a lungo e sistematicamente, con il controllo costante della discussione e della sperimentazione, non solo sulla funzione dell'immaginazione e sulle tecniche per stimolarla, ma sul modo di comunicare a tutti quelle tecniche, per esempio di farne uno strumento per l'educazione linguistica (ma non soltanto...) dei bambini. Alla fine di quel «breve corso» mi trovai il testo di cinque conversazioni, grazie al registratore che le aveva raccolte e alla pazienza di una dattilografa. [...] Io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola. «Tutti gli usi della parola a tutti» mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo⁸.

Rodari consegna a tutti le armi per imparare ad usare la creatività e l'immaginazione, in una parola, la fantasia, senza averne paura. Il bambino, con il suo processo di apprendimento, è sempre al centro del suo discorso in quanto è produttore di cultura, e tenere conto di tale aspetto significa investire sulla possibilità di un mondo migliore.

⁸ Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 6-7. Si ricorda che numerose saranno le riedizioni dell'opera in lingua italiana fin dall'anno della sua uscita, di particolare importanza l'edizione del 2013 in occasione dei 40 anni dalla prima pubblicazione (*Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi), in quanto è arricchita da diversi testi inediti di scrittori e studiosi dell'opera di Rodari che riflettono in particolare sull'accoglienza ricevuta dall'opera in Italia e nel mondo.

Se una società basata sul mito della produttività (e sulla realtà del profitto) ha bisogno di uomini a metà – fedeli esecutori, diligenti riproduttori, docili strumenti senza volontà – vuol dire che è fatta male e che bisogna cambiarla. Per cambiarla, occorrono uomini creativi, che sappiano usare la loro immaginazione. [...] «Creatività» è sinonimo di «pensiero divergente», cioè capace di rompere continuamente gli schemi dell'esperienza⁹.

LA GRAMMATICA DI RODARI ARRIVA IN BRASILE: RAGIONI DI UNA SCELTA EDITORIALE 'INUSUALE'

PER UNA BREVE CONTESTUALIZZAZIONE: LA LETTERATURA PER L'INFANZIA IN BRASILE

È risaputo che la letteratura dedicata all'infanzia è stata, per molto tempo, un oggetto considerato minore, secondario, negli studi critici e letterari. L'attenzione verso tale 'setto-re', destinato ai più piccoli, si è sviluppata con il processo di urbanizzazione e con il rafforzamento e la democratizzazione dei sistemi scolastici, ossia grazie all'industrializzazione del prodotto libro. Un cambiamento che avviene molto lentamente, in Europa verso la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo, mentre in America Latina, e in Brasile in particolare, dalla fine del XIX secolo in poi. Il libro per bambini diviene dunque un prodotto industriale, iniziando ad attrarre l'attenzione degli agenti che lavorano in tale industria, ma rimane a lungo inserito in una categoria ritenuta inferiore dall'accademia e dalla critica¹⁰.

Lo scostamento temporale a cui si è accennato fa sì che all'inizio della diffusione della letteratura per l'infanzia in Brasile, il punto di riferimento fosse l'Europa e il passaggio spesso obbligato fosse quello delle traduzioni effettuate in Portogallo. Questo significa che anche la visione pedagogica trasmessa fosse di impronta eurocentrica e fortemente moralizzante (tra gli autori più tradotti incontriamo Lewis Carroll, Carlo Collodi, Jules Verne).

Con gli inizi del XX secolo, il passaggio portoghese è sempre meno presente e le opere scelte vengono tradotte direttamente in Brasile, subendo spesso processi di adattamento e nazionalizzazione molto importanti. A titolo esemplificativo si ricordano le numerosissime traduzioni a cura di Monteiro Lobato in cui vengono brasilianizzati molti aspetti delle favole di Perrault, Grimm e Andersen, tra gli altri, – così come la lingua utilizzata inizia a prendere le distanze dalla norma europea. Il ruolo di Lobato sarà fondamentale sia come traduttore, sia, soprattutto, come autore, in quanto è con lui che si è soliti dare l'avvio alla nascita di una letteratura per l'infanzia veramente brasiliana, nazionale e 'folcloristica': si riscontrano in tali opere determinate visioni ideologiche, razziali e culturali che è possibile comprendere solo se lette in quella contingenza storica e che, negli anni successivi, sono state fortemente criticate e rigettate.

In generale, a parte qualche figura interessante, il panorama brasiliano rimane piuttosto stagnante fino agli anni '70, periodo in cui, come riporta Sandroni,

notam-se algumas modificações nesse quadro, que se vai alterando no sentido de uma grande diversificação da produção com o aparecimento de novos

⁹ *Ivi*, p. 140.

¹⁰ Cfr. Lajolo, Marisa - Zilberman, Regina, *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*, São Paulo, Ática, 2007, p. 17.

autores para atender ao crescimento do público leitor provocado pela lei da reforma de ensino que obriga a adoção de livros de autor brasileiro nas escolas de 1º grau. Mais uma vez a literatura infantil se vê ligada ao sistema de ensino¹¹.

Dunque, diviene essenziale il ruolo dello Stato che, per legge, limita il mondo delle traduzioni e dà maggiore spazio ad autori brasiliani. Fatto che, tuttavia, non porta a un cambiamento radicale in quanto negli anni '70 e '80 i testi in traduzione continuavano a dominare lo scenario del mercato editoriale per l'infanzia. Ciò che cambia è la scelta delle opere da tradurre e il controllo sulla traduzione stessa, attuate direttamente dall'apparato dittatoriale. Nonostante vi fosse un controllo abbastanza attento da parte della censura, in realtà la letteratura destinata a bambini veniva ancora considerata di secondaria importanza, elemento che portò a far 'passare' tra le maglie della censura opere nazionali di autori come Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Fernanda Lopes de Almeida che «através do universo mágico dos livros infantis, puderam desacreditar os valores que sustentavam a política de linha dura dos militares, de certo modo induzindo uma geração a pensar por si e a desconfiar de ideias que matam»¹².

Successivamente, con l'inizio del processo di democratizzazione, anche molti autori stranieri di ottimo livello vengono ritradotti o tradotti per la prima volta. Negli ultimi decenni la situazione è ulteriormente cambiata e migliorata, risultando il mercato brasiliano dei libri per l'infanzia – a differenza di quello per 'adulti' – uno dei più attivi e transnazionali nel panorama mondiale. Non casualmente, il grande boom editoriale di cui oggi siamo testimoni – basti ricordare l'altissimo numero di case editrici brasiliane presenti ogni anno alla Fiera del libro di Bologna (20 nell'edizione 2019) –, vede il suo inizio verso la metà degli anni '80 del secolo scorso, periodo in cui la vendita di libri per l'infanzia raggiunge una diffusione senza precedenti¹³.

IL RUOLO DELLE TRADUZIONI NEL 'POLISISTEMA' BRASILIANO: RODARI E LA SUA GRAMÁTICA

Un ruolo fondamentale nell'evoluzione della letteratura per l'infanzia in Brasile è stato svolto dalle traduzioni: molti autori brasiliani del secolo scorso si sono formati e hanno formato una letteratura infantile nazionale, leggendo opere tradotte, per lo più europee. L'inizio del periodo positivo del settore letterario in esame coincide con l'inizio del processo di (ri)democratizzazione ed è esattamente in tale contingenza storica che si inserisce l'arrivo di Gianni Rodari e della sua *Grammatica* oltreoceano. Come avviene in tutti i sistemi letterari, nella scelta editoriale delle opere da tradurre e lanciare sul mercato, entrano in gioco numerosi fattori economici e politici, così come quei flussi di potere centro-periferia che Gideon Toury applica alla teoria dei polisistemi letterari di matrice zohariana. Il critico israeliano Even-Zohar elenca tre casi in cui la letteratura in traduzione può occupare una posizione primaria in un sistema letterario:

1. Se è particolarmente giovane e non ancora 'cristallizzato';
2. Se è 'periferico' o 'debole';

¹¹ Sandroni, Laura, «De Lobato à década de 70», in Serra, Elizabeth D'Ângelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998, p. 17.

¹² Bordini, Maria da Glória, «A literatura infantil nos anos 80», in Serra, Elizabeth D'Ângelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998, p. 38.

¹³ Cademartori, Lígia, *O que é literatura infantil*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 11.

3. Se sta attraversando una fase di svolta, di crisi o di vuoto letterario¹⁴.

Pur riconoscendo il rischio dell'esagerata generalizzazione in cui il discorso sui polisistemi letterari può condurre la presente analisi¹⁵, si è scelto di farne ricorso ritenendolo di particolare utilità per comprendere le dinamiche ricettive solo ed esclusivamente riguardanti il 'sottosistema' della letteratura per l'infanzia. Non si prenderanno in esame, dunque, i legami, le confluenze, tra sistemi, ossia come si muove il sistema letterario della letteratura per l'infanzia in relazione agli altri settori letterari brasiliani. Condividendo il fatto che

The hypothesis that translated literature may be either a central or peripheral system does not imply that it is always wholly one or the other. As a system, translated literature is itself stratified, and from the point of view of polysystemic analysis it is often from the vantage point of the central stratum that all relations within the system are observed. This means that while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral¹⁶.

Partendo da tali premesse, è possibile asserire che fino all'inizio del XXI secolo, le opere per l'infanzia in traduzione occupavano una posizione centrale nel polisistema letterario brasiliano, considerato, quest'ultimo, periferico. Pertanto, la letteratura tradotta «participates actively in shaping the center of the polysystem»¹⁷, in quanto sarà sempre la cultura ricevente a scegliere i testi da tradurre e questi ultimi, una volta entrati nel sistema d'arrivo, avranno vita propria, autonoma rispetto ai prototesti. Per quanto riguarda altri settori letterari, come anticipato, il modello proposto non è sicuramente applicabile nello stesso modo. Oltretutto, è importante sottolineare che l'analisi che si propone è relativa alle traduzioni del secolo scorso, in quanto a partire dagli anni 2000 la situazione è mutata anche per la letteratura per l'infanzia, elemento che dimostra l'estrema dinamicità e mutevolezza di un polisistema letterario¹⁸.

Concentrandoci, però, sugli anni '80 del secolo scorso, è innegabile il ruolo centrale delle traduzioni dei libri per l'infanzia: la letteratura in traduzione ha un ruolo innovativo¹⁹ e dunque le strategie traduttive adottate hanno di solito una maggiore indipendenza rispetto alle 'norme' della cultura meta. Traduzioni che – nelle parole di Gideon Toury – tendono

¹⁴ *Ivi*, p. 47.

¹⁵ Tale rischio è dovuto al fatto che il critico israeliano sostiene che solitamente il ruolo della letteratura in traduzione è periferico, quasi mai centrale, e non applica particolari distinguo alla tipologia di genere, pubblico etc..., in sostanza, a tutti quegli elementi extratestuali che studi di impronta funzionalista hanno portato in primo piano.

¹⁶ *Ivi*, p. 49.

¹⁷ Even-Zohar, Itamar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Poetics Today*, 11, 1 (1990), p. 46.

¹⁸ Oggi è possibile affermare che il mondo editoriale brasiliano di libri per bambini goda di buona salute, nonostante dal 2014 siano stati chiusi praticamente tutti i programmi e progetti nazionali, finanziati dallo Stato, inerenti al mondo della lettura per i più giovani (come il *Programa Nacional Biblioteca da Escola* (PNBE/MEC) nato nel 1997 e chiuso dall'attuale governo nel 2017). Il mercato editoriale, nonostante la complessità dell'attuale situazione politica, risulta piuttosto vivace in entrambe le direzioni: numerose opere straniere vengono tradotte e altrettante numerose opere brasiliane vengono tradotte all'estero, dimostrando la grande vitalità del sistema letterario in oggetto.

¹⁹ Even-Zohar, Itamar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *op. cit.*

al polo dell'adeguatezza, prendendo le distanze dal criterio di accettabilità²⁰. Si tratta di due poli opposti che hanno tra loro tutta una gamma di sfumature intermedie e che non vanno analizzati come elementi statici, ma è evidente che buona parte delle traduzioni brasiliane di libri per l'infanzia degli anni '80 e '90 si avvicinano ad una traduzione *source-oriented*, a differenza di quanto accade in altri polisistemi in cui la traduzione di libri per l'infanzia si avvicina maggiormente al polo dell'accettabilità (poiché, teoricamente, il lettore modello può avere più difficoltà a comprendere elementi estranei alla propria cultura).

L'approccio all'adeguatezza non è univoco, né riscontrabile in ogni traduzione del periodo, ma se nella fase precedente vi erano stati tentativi importanti di addomesticamento di molte opere tradotte, in quella in esame tale tendenza è molto meno presente: la strategia straniante diviene dunque l'approccio più comune, con qualche piccola eccezione. Tenendo presente il tipo di letteratura, è importante interrogarsi su che cosa significhi utilizzare tali strategie traduttive. Se, in generale, possono portare ad un ulteriore sviluppo dell'immaginazione e della fantasia da parte del bambino, in un'opera come la *Gramática*, il rifiuto all'addomesticamento porta ad un appiattimento, straniamento e molte volte incomprensione, in quanto si tratta di un'opera fondata su giochi linguistici in lingua italiana e su numerosissime 'immagini' culturali inerenti alla realtà italiana. Non dobbiamo dimenticare lo *Skopos* di questa traduzione, ossia rendere fruibile ad un pubblico brasiliano - composto da alunni, insegnanti e educatori - tecniche innovative di gioco linguistico per una democratizzazione dell'uso della lingua. Se la traduzione rimane molto ancorata all'italianità insita nell'originale, dobbiamo domandarci cosa possa 'arrivare' al pubblico di lingua portoghese e in che modo il lettore brasiliano possa sfruttare al meglio i suggerimenti rodariani se fatica a comprenderne l'essenza.

Un altro elemento interessante è il fatto che la *Gramática da Fantasia* esca negli anni '80, periodo in cui il Brasile inizia a vivere un boom di traduzioni e adattamenti di opere straniere per l'infanzia. Tuttavia, invece di tradurre i 'classici' racconti di Rodari, viene tradotta, non senza numerose difficoltà, un'opera teorica, più per i grandi che per i piccoli. La scelta è sicuramente riconducibile alla collezione editoriale in cui il testo si inserisce: la traduzione di Antonio Negrini viene pubblicata dalla casa editrice *Summus* di São Paulo, e si tratta dell'undicesimo volume della collezione "Novas buscas em educação". La *Summus editorial* si occupa in questi anni in maniera importante di nuovi progetti educativi e cerca di far conoscere differenti prospettive pedagogiche. Ciò aiuta a comprendere la scelta della traduzione del libro in oggetto, a discapito di altri che vedranno la luce in traduzione solo molti anni dopo. L'intento educativo è ben chiaro:

Esta coleção está preocupada fundamentalmente com um aluno vivo, inquieto e participante; com um professor que não tema suas próprias dúvidas; e com uma escola aberta, viva, posta no mundo e dente de que estamos chegando ao século XXI. Neste sentido, é preciso repensar o processo educacional. É preciso preparar a pessoa para a vida e não para o mero acúmulo de informações. A postura acadêmica do professor não está garantindo maior mobilidade à agilidade do aluno (tenha ele a idade que tiver). Assim, é preciso trabalhar o aluno como uma pessoa inteira, com sua afetividade, suas percepções, sua expressão, seus sentidos, sua crítica, sua criatividade... [...] É necessário nos instrumentarmos com os processos vividos pelos outros educadores como contraponto aos nossos, tomarmos contato com experiências mais antigas mas que permanecem inquietantes, pesquisar

²⁰ Toury, Gideon, *Descriptive translation studies – and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

o que vem se propondo em termos de educação (dentro e fora da escola) no Brasil e no mundo. A coleção *Novas Buscas em Educação* pretende ajudar a repensar velhos problemas ou novas dúvidas, que coloquem num outro prisma, preocupações irresolvidas de todos aqueles envolvidos em educação: pais, educadores, estudantes, comunicadores, psicólogos, fonoaudiólogos, assistentes sociais e, sobretudo, professores... Pretende servir a todos aqueles que saibam que o único compromisso do educador é com a dinâmica e que uma postura estática é a garantia do não-crescimento daquele a quem se propõe educar²¹.

La maggior fortuna ricettiva e critica di Rodari in Brasile è sicuramente riconducibile proprio alla *Gramática*, anche se ci riferiamo a qualche breve saggio, una decina di articoli e qualche tesi di laurea e di dottorato²². Il numero di riedizioni è abbastanza importante (l'ultima risale al 2003 e si tratta dell'undicesima, che è stata aggiornata e segue l'accordo ortografico), così come la reperibilità dell'opera, ancora oggi decisamente molto alta. Elementi che ci danno un'idea della possibile ricezione, anche se a livello prettamente astratto, poiché non è possibile confrontare dati più tangibili quali numeri delle vendite e inserimento del volume nei programmi scolastici. Siamo solo a conoscenza, grazie alla ricerca condotta da Daniela Bunn, che negli anni '80 e '90 le proposte presentate nel libro furono utilizzate da professori brasiliani e in corsi universitari, ma

enquanto alguns encontraram em Rodari um apoio híbrido que mudaria suas formas de trabalharem com a literatura em sala de aula, outros se depararam com problemas por não saberem conduzir bem as técnicas ou seus resultados, pois também estavam despreparados ou vinham de uma formação tradicional que não permitia o livre uso da imaginação e da fantasia como propunha o autor, muito menos conheciam os pressupostos teóricos²³.

Per il resto, come menzionato, a parte la pubblicazione de *O livro dos porquês* nel 1991, tutte le altre opere di Rodari verranno tradotte solo negli ultimi anni. Sappiamo però che hanno sempre goduto di un certo successo e molte di queste sono state inserite nei Programmi di Lettura nazionali o rientravano negli elenchi stilati dal *Programa Nacional Biblioteca da Escola*, quando attivo. Inoltre, per alcuni anni, la *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)* ha assegnato un premio letterario dedicato al pedagogo italiano, il *Prêmio Gianni Rodari para o melhor livro-brinquedo*.

LA GRAMÁTICA DA FANTASIA IN TRADUZIONE

L'edizione brasiliana rispetta molto fedelmente l'originale italiano: la struttura è praticamente la stessa, vengono solo aggiunte la presentazione a cura di Ruth Rocha e una nota su Gianni Rodari. Solo la scelta dell'immagine di copertina prende le distanze dalla versione italiana: se in quest'ultima troviamo un disegno estremamente minimalista, nell'edizione

²¹ Rodari, Gianni, *Gramática da Fantasia*, São Paulo, Summus, 1982, p. 5.

²² Cfr. Bunn, Daniela, *A imagem alimentar e o advento do menor na literatura infantil: estranhamentos de Gianni Rodari*, Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Literatura, na área de concentração Teoria Literária, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011, p. 56.

²³ *Ibidem*.

brasiliiana ritroviamo un quadro dell'artista Edith Derdyk che proprio per la stessa casa editrice aveva già pubblicato, qualche anno prima, il suo primo libro dedicato ad un pubblico infantile. Nelle edizioni successive le immagini in copertina cambieranno notevolmente in quanto si avvicineranno sempre più allo stile minimalista scelto dalle edizioni italiane.



Figura 1

Il tema principale dell'opera è la Parola, dunque è naturale che Rodari scelga accuratamente i termini da usare e con cui giocare, da sfruttare ed esplorare. Fa un uso della parola spesso inedito, sia dal punto di vista semantico e sintattico, che contestuale, portando alla creazione di un'opera fortemente poetica. Dopo tale premessa, risulterà piuttosto evidente riscontrare diversi problemi e difficoltà traduttive, spesso dovuti alla natura stessa dell'opera. Come accennato, l'approccio principalmente utilizzato è straniante, come è possibile intuire già dall'Indice: se un tipo di traduzione letterale non dà particolari problemi nei primi capitoli (1. Antefatto = Antecedentes; 2. Il sasso nello stagno = A pedra no pântano; 3. La parola «ciao» = A palavra «olá»; 4. Il binomio fantastico = O binômio fantástico, ecc.), nei capitoli successivi il mantenimento senza alcun cambiamento o chiarimento di riferimenti culturali e letterari (quali i versi di Giosuè Carducci, il libro di Franco Passatore, il personaggio della Befana e di Pierino), può portare a difficoltà di comprensione notevoli. Il traduttore, decidendo di non attuare nessuna strategia pragmatica²⁴, né sostituzione culturale²⁵, chiede al lettore uno sforzo di interpretazione e astrazione notevole, che si reitera in tutti i capitoli che riguardano questi elementi.

Si riportano di seguito, per esemplificare quanto sostenuto, alcuni estratti della traduzione brasiliana.

In ogni capitolo del libro viene suggerita un'attività creativa. Nel secondo, per esempio, Rodari propone il gioco degli acrostici, creando, a partire da una parola, delle frasi (non per forza di senso compiuto). La traduzione brasiliana delle parole *sasso* e *stagno* in *pedra* e *pântano*, è sicuramente una buona soluzione in quanto mantiene l'assonanza, seppur con un suono differente, e al contempo richiama l'idea di un ecosistema esistente in Brasile, il *pântano*, su cui si gioca la narrazione del capitolo. Vengono presentati numerosi esempi di associazioni partendo dalla parola *pedra*, con gli stessi meccanismi

²⁴ Cfr. Chesterman, Andrew, *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, John Benjamins, 1997, pp. 104-108.

²⁵ Baker, Mona, *In Other Words: A coursebook on translation*, London, Routledge, 1992, pp. 26-42.

utilizzati da Rodari e, con l'uso di un filtro culturale, il risultato è sicuramente apprezzabile. Senonché, nella seconda parte (di questo stesso capitolo), ritornando ad una traduzione letterale senza alcuna spiegazione ulteriore, il lettore brasiliano si ritrova a dover comprendere, da solo, che in italiano *pedra* può essere tradotto con *sasso* ed è trascinato in pochi secondi dal *pântano* alle rive del lago Maggiore e poi nella campagna lombarda:

<p>«Sasso», da questo punto di vista, è per me Santa Caterina del Sasso, un santuario a picco sul lago Maggiore. Ci andavo in bicicletta. Ci andavamo insieme, Amedeo e io. [...] Amedeo andò negli alpini e morì in Russia. Un'altra volta la figura di Amedeo mi tornò da un «ricercare» sulla parola «mattoni», che mi aveva ricordato certe basse fornaci, nella campagna lombarda, e lunghe camminate nella nebbia, o nei boschi, [...]»²⁶.</p>	<p>“Pedra”, desse ponto de vista, para mim é “Santa Catarina del Sasso”, um santuário ao alto do lago Maggiore. Ali eu andava de bicicleta, aliás, Amadeo e eu. [...] Amadeo andou algum tempo pelos Alpes e morreu na Rússia. Uma outra vez lembrei-me de Amadeo, através de um exercício com a palavra “tijolo”, que me remetia às olarias dos campos lombardos e às longas caminhadas pelos bosques ou pela neve; [...]»²⁷.</p>
---	---

In seguito, si ritorna alla creazione dell'acrostico con la parola *pedra*, trovando soluzioni sicuramente funzionanti, formando così anche in portoghese frasi di senso compiuto:

<p>Il sasso nello stagno S – Sulla A – altalena S – saltano S – sette O – oche</p> <p>S – Settecento A – avvocati S – suonavano S – settecento O – ocarine</p> <p>Quel settecento è un prolungamento automatico del sette precedente. Le ocarine si sono imposte sulla spinta, evidente, delle oche: ma non si può ignorare che le ha favorite anche la vicinanza, in questa ricerca, con gli strumenti musicali nominati poco sopra. Un corteo di settecento avvocati che suonano l'ocarina non è un'immagine da buttar via²⁸.</p>	<p>A pedra no pântano P – Pequenos E – elefantes D – dormiam R – roncando A – alto</p> <p>P – Palavras E – elegantes D – diziam R – roucas A – asneiras</p> <p>A palavra elegantes foi sugerida pelo elefante da sequência anterior, assim como rouca foi praticamente imposta por roncando. De qualquer forma, palavras elegantes dizendo asneiras não é uma imagem de se jogar fora²⁹.</p>
--	---

Spesso il traduttore brasiliano traduce per omissione³⁰, non solo di qualche parola ma anche di interi paragrafi, come avviene alla fine di questo secondo capitolo. A causa di

²⁶ Rodari, Gianni, *La grammatica della fantasia*, op. cit., p. 9. D'ora in avanti IT.

²⁷ Rodari, Gianni, *A gramática da fantasia*, op. cit., p. 15. D'ora in avanti PB.

²⁸ IT, pp. 11-12.

²⁹ PB, p. 16.

³⁰ Baker, Mona, op. cit.

queste omissioni e delle frequenti traduzioni letterali, la spiegazione di come utilizzare il gioco linguistico esposto non è lineare ed efficace, nonostante la presentazione dell'esempio degli acrostici risulti intuitivo e funzionale.

Nel quarto capitolo, *O binômio fantástico*, il traduttore continua a seguire un approccio straniante, dando forte priorità al prototesto, salvo alcune eccezioni, come quella di seguito illustrata:

<p>Nel «binomio fantastico» le parole non sono prese nel loro significato quotidiano, ma liberate dalle catene verbali di cui fanno parte quotidianamente. Esse sono «estraniate», «spaesate», gettate l'una contro l'altra in un cielo mai visto prima. Allora si trovano nelle condizioni migliori per generare una storia³¹.</p>	<p>No binômio fantástico as palavras não estão presas a seu significado cotidiano, mas libertas da cadeia da qual fazem parte cotidianamente. São “estranhas”, “desambientadas”, jogadas uma contra as outras em mares nunca dantes navegados³². Só então encontram-se em condições ideais para gerar uma história³³.</p>
---	--

Il traduttore decide di usare il celeberrimo verso camoniano per trasmettere un'immagine di un qualcosa di inedito, di 'mai visto prima', attraverso, dunque, una sostituzione culturale ottenendo, a livello semantico, un cambiamento enfatico e di astrazione³⁴ - una scelta, tuttavia, forse più adatta ad un lettore modello portoghese che brasiliano.

Nel capitolo 6, *O que aconteceria se*, Rodari propone la creazione di ipotesi fantastiche partendo appunto dalla domanda “Che cosa succederebbe se...”, scegliendo a caso soggetto e predicato. Nella versione portoghese ritroviamo, ancora una volta, riferimenti alla toponomastica italiana: «O que aconteceria se a cidade de Reggio Emilia voasse? [...] O que aconteceria se de repente Milano fosse cercada pelo mar?»³⁵. Anche in questo caso la traduzione letterale degli esempi rodariani creano uno straniamento nel lettore brasiliano che, pur comprendendo senza difficoltà che Reggio Emilia e Milano sono due città, deve compiere un'ulteriore operazione astrattiva quando forse sarebbe stato sufficiente scegliere due città brasiliane abbastanza note, in quanto il gioco presupponeva di elaborare, da una domanda con riferimenti concreti, storie in forma orale. La stessa strategia traduttiva non viene però utilizzata per altri riferimenti: per esempio, sempre in questo stesso capitolo, il padre di Rodari, *Giuseppe*, diviene *José*, il gioco *Rischiatutto* viene tradotto con il suo corrispettivo brasiliano *Arrisca Tudo* - eliminando riferimenti quali viale Mazzini e Mike Bongiorno, ma mantenendo il riferimento alla valletta Sabina che si trasforma nella 'partner do apresentador', parafrasando ed esplicitando e, al contempo, alterando il livello linguistico del metatesto usando parole meno espressive e connotate culturalmente³⁶.

Nel capitolo 8, *O prefixo arbitrário*, Rodari crea nuove parole attraverso l'aggiunta di un prefisso e analizza ciò che ne consegue:

³¹ IT, p. 17.

³² Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, canto I, Porto, Porto Editora, 2009, p. 71.

³³ PB, p. 22.

³⁴ Chesterman, *op. cit.*

³⁵ PB, p. 28.

³⁶ *Ivi*, p. 30.

Basta una “s” a trasformare un « temperino » - oggetto quotidiano e trascurabile, per di più pericoloso e offensivo - in uno « stemperino », oggetto fantastico e pacifista, che non serve a far la punta alle matite, ma a fargliela ricrescere quand'è consunta. Con rabbia dei cartolai e dell'ideologia consumistica. [...] Lo stesso prefisso mi dà lo « staccapanni », cioè il contrario dell'« attaccapanni »: non serve per appendervi gli abiti, ma per staccarli quando se ne ha bisogno, in un paese di vetrine senza vetri, negozi senza cassa e guardaroba senza scontrino . Dal prefisso all'utopia ³⁷ .	Basta un “des” para transformar um “ canivete ” – objeto cotidiano e negligenciável, porém perigoso e agressivo – em um “ descanivete ”, objeto fantástico e pacifista, que não serviria para fazer a ponta de lápis, mas que, quem sabe, ajudaria a fazê-la crescer de novo, contra a vontade dos donos das papelarias e contra a ideologia do consumo. [...] O mesmo prefixo me dá o “ descabide ”, isto é, o contrário do “cabide”: não serve para pendurar roupas, mas sim para dependurá-las quando precisamos delas, em um lugar de vitrines sem vidros e cofres sem segredos . Do prefixo à utopia ³⁸ .
--	---

In questo caso, la traduzione della parola *temperino* in *canivete* è forse ancor più funzionale che nell'originale: il traduttore, attraverso la tecnica della divergenza, ha ‘espanso’³⁹ le possibili trasformazioni che questa parola può subire con l'aggiunta di un prefisso, in quanto in portoghese non ha solo il significato di temperino, ma anche di coltellino. Nell'ultima parte, invece, il traduttore ha adottato altre strategie: ha mantenuto l'immagine delle ‘vetrine senza vetri’, ma ha trasformato l'idea ironica e politica dei ‘negozi senza cassa e guardaroba senza scontrino’ in semplici ‘cofres sem segredos’ (scrigni/casseforti senza segreti), applicando, attraverso il metodo della compressione, una riduzione di contenuto⁴⁰, non facendo cogliere al lettore brasiliano quelle immagini che si collegano direttamente al riferimento finale all'utopia.

Il capitolo nove, *O Erro Criativo*, è forse quello che crea maggiori difficoltà di comprensione al lettore del metatesto. Premettendo che il compito del traduttore risulta, in questo caso, particolarmente ingrato e arduo, è innegabile che la resa portoghese presenti non pochi problemi. Ancora una volta il traduttore sceglie un approccio straniante, mantenendo gli esempi italiani – che hanno senso solo parzialmente in lingua portoghese – e cerca di ovviare al palese problema di comprensione, aggiungendo due note in cui spiega il significato italiano, senza davvero chiarire il meccanismo del gioco:

³⁷ IT, p. 28

³⁸ PB, p. 33.

³⁹ Cfr. Vinay, Jean-Paul – Darbelnet, Jean, «A Methodology for Translation», in *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, trans. and eds. Sager, Juan – Hamel, Marie-José, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

⁴⁰ *Ibidem*.

<p>Da un lapsus può nascere una storia, non è una novità. Se, battendo a macchina un articolo, mi capita di scrivere «Lamponia» per «Lapponia», ecco scoperto un nuovo paese profumato e boschereccio: sarebbe un peccato espellerlo dalle mappe del possibile con l'apposita gomma; meglio esplorarlo, da turisti della fantasia. Se un bambino scrive nel suo quaderno «l'ago di Garda», ho la scelta tra correggere l'errore con un segnaccio rosso o blu, o seguirne l'ardito suggerimento e scrivere la storia e la geografia di questo «ago» importantissimo, segnato anche nella carta d'Italia. La Luna si specchierà sulla punta o nella cruna? Si pungerà il naso?...⁴¹</p>	<p>Não é novidade que de um lapso pode nascer uma história. Se, batendo à máquina um artigo, me acontece de escrever “Lamponia”(1) em vez de “Lapponia”, acabei de descobrir um novo país, cheiroso e arborizado: seria um pecado apagá-lo do mapa das possibilidades; melhor explorá-lo, como turistas do fantástico. Se uma criança escreve em seu caderno “L'ago di Garda” (2) posso escolher entre corrigir-lhe o erro com uma marca vermelha, ou segui-la em sua ousadia e escrever a história e a geografia deste “ago” importantíssimo, assinalado até no mapa da Itália. Será que a Lua surge na ponta da agulha ou pelo buraco? E será que a ponta da agulha machuca a Lua?</p> <p>(1) Lamponia faz referência a Lampone, um arbusto que dá frutos muito aromáticos, bastante comum na Europa, mas desconhecido no Brasil. (N.T.)</p> <p>(2) “L'ago di Garda” é ao mesmo tempo um erro gráfico e um acerto sonoro. As palavras começadas por vogal, em italiano, recebem os artigos definidos “lo/la”. No caso, “l'ago” seria “a agulha” e “lago” seria “il lago”. (N.T.)⁴²</p>
--	---

Nella pagina successiva, ma sempre in questo stesso capitolo, dopo un paragrafo sui problemi derivanti dal suono della lettera h, la traduzione riprende il gioco di parole inerente il **Lago** e dimostra il suo funzionamento attraverso una parola in portoghese⁴³, proponendo poi le stesse ipotesi di correzione già enunciate prima:

Se uma criança escreve em seu caderno “As lagoas” em vez de “Alagoas”, tenho duas escolhas: ou corrigir-lhe o erro com uma caneta vermelha, ou segui-la em sua ousadia e escrever a história e a geografia dessas “lagoas” importantíssimas; quem sabe possa até encontrá-las no mapa ou ficar imaginando o reflexo da lua sobre tantos espelhos⁴⁴.

Anche il problema, molto italiano, dell'uso della lettera ‘acca’, non è di facile risoluzione. In questo caso il mantenimento degli esempi italiani non avrebbe avuto alcun senso, sarebbe stato assolutamente incomprensibile per il lettore brasiliano. Infatti, se all'inizio il traduttore arranca cercando un gioco di parole con il vocabolo ‘história’, che non suona

⁴¹ IT, p. 30.

⁴² PB, p. 36.

⁴³ Molto interessante la soluzione trovata dal traduttore portoghese, José Colaço Barreiros, nella sua versione della *Gramática*, del 1993: «Estrela Pomar (por Estrela Polar) ...descobri uma nova estrela perfumada e silvestre: seria uma pena correr com ela das cartas astronómicas do possível (...) será melhor criar uma nova astronomia, só para sermos guiados para o norte por essa estrela carregadinha de frutas maduras doces e sumarentas...». Barreiros, José Colaço, «Para traduzir, não basta...» (Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia), *Babilónia*, 4 (2006), p. 156.

⁴⁴ PB, p. 37.

molto bene, successivamente decide di ridurre e condensare l'originale⁴⁵, fornendo un solo esempio che, però, risulta sicuramente funzionante:

Se da tutte le parole del dizionario italiano scompare l'acca, che i bambini scrivendo dimenticano tanto spesso, possono verificarsi interessanti situazioni surrealistiche: i «cherubini», decaduti a semplici «cerubini», precipitano dal cielo; il capostazione di «Chiusi-Chianciano», degradato a dirigente di «Ciusi-Cianciano», si sente menomato e dà le dimissioni. O ricorre ai sindacati ⁴⁶ .	Se de todas as palavras do dicionário desaparecer o “h”, que as crianças esquecem tão frequentemente, a “ história ” humana vira uma “história” fantástica . A hora , transformada em ora , pede demissão do relógio e vai trabalhar na gramática, como conjunção ou advérbio ⁴⁷ .
---	---

Sempre nel capitolo 9, viene illustrata la possibilità di inventare storie partendo dalla confusione tra parole. L'esempio riportato da Rodari, ossia la confusione tra 'più cattivo' e 'putativo', viene percepito anche dal lettore italiano di oggi come frutto del suo tempo, ma il meccanismo usato dal bambino è molto chiaro, rintracciare il noto in un qualcosa di sconosciuto. Il problema della traduzione letterale brasiliana è abbastanza evidente, non portando alla comprensione dei meccanismi alla base di tale 'confusione' linguistica:

Di ritorno dall'asilo, una bambina domandava alla mamma: «Non capisco, la suora dice sempre che san Giuseppe è tanto buono, e questa mattina ha detto invece che è il padre “ più cattivo ” di Gesù Cristo». Evidentemente la parola « putativo » non le aveva detto nulla: la sua mente interpretava il suono calandolo in forme già possedute ⁴⁸ .	De volta do internato, uma menina perguntava à sua mãe: «Não entendo, mamãe, a madre sempre diz que S. José é muito bom; hoje, ela chamou ele de um nome feio , disse que ele é o pai putativo de Jesus Cristo». Evidentemente a palavra “ putativo ” não lhe dizia nada: sua mente interpretava a sonoridade da palavra com base em outra já conhecida ⁴⁹ .
---	--

Gli ultimi due esempi sono tratti, rispettivamente, dal capitolo dodici (*Construção de um limerick*) e quattordici (*A falsa adivinhação*), in quanto il traduttore mette in atto strategie opposte: nel primo caso continua a tradurre letteralmente, ma trattandosi nell'originale italiano di una traduzione di un limerick inglese, l'uso di questa strategia crea uno straniamento eccessivo. Oltretutto, la traduzione in portoghese del limerick viene fatta a partire dalla traduzione italiana dello stesso e viene mantenuto anche il riferimento alla sua edizione italiana: «São famosos os de Edward Lear. Eis um deles [na tradução italiana de Carlo Izzo (Lear, “Il libro dei nonsense”, Einaudi, Torino 1970)]»⁵⁰.

⁴⁵ Vinay – Darbelnet, *op. cit.*

⁴⁶ IT, p. 30.

⁴⁷ PB, p. 37.

⁴⁸ IT, p. 31.

⁴⁹ PB, p. 37. Ancora una volta la versione portoghese riesce a trovare una confusione linguistica 'sostitutiva', mantenendo, oltretutto, lo stesso campo semantico: «Ao chegar do infantário uma menina perguntou à mãe: “Não percebo, a freira fala sempre muito bem da Nossa Senhora, mas hoje disse que ela era a amalucada mãe de Jesus Cristo”. Evidentemente a palavra imaculada não lhe dizia nada...» Barreiros, José Colaço, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ PB, p. 45.

Nel capitolo 14, invece, il traduttore sembra prendere coraggio e usa strategie di addomesticamento, sostituzione culturale e modulazione, cambiando, per esempio, il riferimento toponomastico e il nome del protagonista, ma mantenendo il modello alla base del ‘finto indovinello’ (la risposta è già nei versi) e lo schema di rime:

«Un signore di nome Osvaldo andò in Africa e senti caldo. Si domanda: aveva caldo così perché era nato a Forlì o perché si chiamava Osvaldo?» ⁵¹	Um homem de nome Alaor esteve na África e sentiu calor. Pergunta-se: sentiu calor assim porque nasceu em Erechim ou porque se chamava Alaor? ⁵²
---	--

Concludendo, gli esempi che avallano la tesi dell’uso preponderante di strategie di straniamento, quasi esclusivamente *source-oriented*, sono molto numerosi. L’approccio utilizzato dal traduttore è piuttosto omogeneo in tutta l’opera, con poche eccezioni. Come dimostrato, questo rifiuto quasi totale per l’addomesticamento porta a numerose difficoltà di lettura da parte del lettore del metatesto, vista la natura stessa di quest’opera prettamente metalinguistica.

Si tratta, tuttavia, di difficoltà che intaccano soprattutto i primi capitoli in quanto, nei successivi, i punti di partenza su cui Rodari costruisce la narrazione sono spesso rappresentati da elementi più universali, quali, per esempio, i personaggi delle favole classiche come Cenerentola, Cappuccetto Rosso, Pinocchio, Biancaneve ecc. Ciononostante, è indubbio che lo sforzo richiesto al lettore brasiliano sia molto gravoso. La profonda ironia e sagacia insite nell’originale si perdono irrimediabilmente nella traduzione e la *Gramática* si trasforma così in un libro precluso ai più giovani e, forse, anche agli adulti non fortemente motivati.

CONCLUSIONI

Non è forse un caso che in quasi nessuna altra lingua straniera l’inizio della fortuna editoriale di Rodari abbia mai coinciso con la traduzione e pubblicazione della *Grammatica della Fantasia*. Se in tutte le opere di Rodari ritroviamo tantissimi riferimenti culturali e linguistici al suo essere italiano, in quest’opera tali elementi sono portati all’estremo: il linguaggio e la realtà (in cui il linguaggio stesso si evolve) sono i due elementi fondanti da cui partire per la costruzione di una Grammatica della Fantasia. Trasportare la capacità trasformativa di un linguaggio in un’altra lingua è l’operazione audace che tutti i traduttori della *Grammatica* hanno dovuto affrontare. Le scelte traduttive effettuate nella versione brasiliana, oggi risultano di non facile condivisione, ma se analizzate nel polisistema letterario brasiliano di quel periodo è possibile comprenderle meglio, tenendo presenti le dinamiche e le relazioni di potere – in particolare tra centro e periferia.

Ciononostante, è indubbio che al lettore brasiliano della *Gramática* venga richiesto un importante sforzo astrattivo e che questo elemento abbia potuto incidere sulla ricezione dell’opera stessa e, soprattutto, sulla pubblicazione delle altre opere di Rodari in Brasile. Il discorso è molto più complesso, in quanto bisognerebbe analizzare numerosi fattori economici, politici, editoriali ecc, che influiscono sulla scelta di tradurre e pubblicare

⁵¹ IT, p. 43.

⁵² PB, p. 51.

un'opera straniera in un sistema letterario, ma è possibile ipotizzare che la pubblicazione di quest'opera specifica di Gianni Rodari, come primo libro, abbia forse influenzato negativamente sulla scelta di pubblicare le altre opere. Sono pochissimi i paesi in cui dopo la prima uscita di un testo di Rodari, sono intercorsi molti anni prima di vedere la pubblicazione di altre opere, eppure il Brasile rientra in questa casistica. Le ragioni sono numerose, economiche prima di tutto, ma non è possibile escludere che vi siano state anche ripercussioni dovute alla resa traduttiva della *Grammatica*.

BIBLIOGRAFIA

- Argilli, Marcello, *Gianni Rodari: una biografia*, Torino, Einaudi, 1990.
- Arroyo, Leonardo, *Literatura infantil brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1990.
- Barreiros, José Colaço, «'Para traduzir, não basta...' (Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia)», *Babilônia*, 4 (2006), pp. 151-163.
- Baker, Mona, *In Other Words: A coursebook on translation*, London, Routledge, 1992.
- Bordini, Maria da Glória, «A literatura infantil nos anos 80», in Serra, Elizabeth D'Ángelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras. Associação de Leitura do Brasil, 1998, pp. 33-46.
- Bunn, Daniela, *A imagem alimentar e o advento do menor na literatura infantil: estranhamentos de Gianni Rodari*, Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Literatura, na área de concentração Teoria Literária, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- Cademartori, Lúgia, *O que é literatura infantil*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 2009.
- Caramori, Alessandra, *Expressões Idiomáticas em Rodari: subsídios para elaboração de um dicionário bilíngue*, Tese de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, 2006.
- Centro Studi Gianni Rodari: <https://centro-studi-gianni-rodari-orvieto.business.site/> (data consultazione: 28/08/2020)
- Chesterman, Andrew, *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, John Benjamins, 1997.
- Coelho, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria e Análise*, São Paulo, Quiron, 1982.
- De Luca, Carmine, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamento degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari: convegno nazionale di studi*, Reggio Emilia 10-12 novembre 1982, Teatro municipale R. Valli, Bergamo, Juvenilia, 1983.
- Even-Zohar, Itamar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Poetics Today*, 11, 1 (1990), pp. 45-51.
- Faria, Flora De Paoli, «Gianni Rodari: Uma Pedagogia da Recriação do Mundo», *Ipotesi, Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 1, n. 2 (1998), pp. 55-66.
- Lajolo, Marisa – Zilberman, Regina, *Um Brasil para crianças. Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*, São Paulo, Global, 1986.
- , *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*, São Paulo, Ática, 2007.
- Lima, Lia Araujo Miranda, *Traduções para a primeira infância: o livro ilustrado traduzido no Brasil*, Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2015, 196 f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

- Prades, Dolores (org.), *Crianças e Jovens no século XXI: leitores e leituras*, São Paulo, Livros da Matriz, 2013.
- Roghi, Vanessa, *Lezioni di Fantastica: storia di Gianni Rodari*, Bari, Roma, Laterza, 2020.
- Sandroni, Laura, «De Lobato à década de 70», in Serra, Elizabeth D'Ângelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998, pp. 11-26.
- Toury, Gideon, *Descriptive translation studies – and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, New York, Routledge, 2002.
- Vinay, Jean-Paul – Darbelnet, Jean, «A Methodology for Translation», in *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, trans. and eds. Sager, Juan – Hamel, Marie-José, Amsterdam, John Benjamins, 1995 (1° ed. nel 1958 come «Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction», in L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge), pp. 84-93.

OPERE DI GIANNI RODARI TRADOTTE E PUBBLICATE IN BRASILE (PRIME EDIZIONI):

- A estrada que não levava a lugar algum*, Trad. Glória Kok. São Paulo, Editora 34, 2016.
- Zero, pra que te quero?*, Trad. Cláudio Fragata, Il. Elena Del Vento, São Paulo, FTD, 2014.
- O homem do sonho*, Trad. Francisco Degani, Il. Anna Laura Cantone, São Paulo, Biruta, 2013.
- O Trólebus 75*, Trad. Renata Bottini, Il. Bianca Gomez, São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2013.
- Inventando números*, Il. Alessandro Sanna, Porto Alegre, Edelbra, 2012.
- Tonico, o invisível*, Trad. Francisco Degani, Il. Alessandro Sanna, São Paulo, Biruta, 2011.
- Um Zoo Cheio de Histórias*, Trad. Marina Colasanti, Il. Fulvio Testa, São Paulo, Editora FTD, 2010.
- O pintor*, Trad. Roberta Barbi. São Paulo, Berlendis e Vertecchia, 2010.
- Um bolo no céu*, Trad. Francisco Degani. Il. Francesco Altan, Petrópolis, Biruta, 2009.
- O homem da chuva*, Trad. Francisco Degani. Il. Nicoletta Costa, Petrópolis, Biruta, 2009.
- A guerra dos sinos*, Trad. Francisco Degani. Il. Pef, Petrópolis, Biruta, 2009.
- Agente X-99*, Trad. Francisco Degani, São Paulo, Biruta, 2009.
- Animais sem Zoológico*, Trad. Monica Stahel. Il. Anna Laura Cantone, Petrópolis, Biruta, 2008.
- Alice viaja nas histórias*, Trad. Silvana C. Leite e Denise M. Marino. Il. Anna Laura Cantone, Petrópolis, Biruta, 2007.
- Uma história atrapalhada*, Trad. Silvana C. Leite e Denise M. Marino, Petrópolis, Biruta, 2007.
- Histórias para brincar*, Trad. Cide Piquet. Il. Andrés Sandoval, São Paulo, Editora 34, 2007.
- Quel Cafouillage!*, Trad. Sofia Turcani. Il. Alessandro Sanna, Paris, Kaléidoscope, 2007.
- Fábulas por telefone*, Trad. Silvana Cobucci Leite. Il. De Patricia Lima, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- Quem sou eu?*, Trad. e Il. Michele Iacocca, São Paulo, Salamandra, 2005.
- Os Anões de Mântua*, Trad. e Il. Michele Iacocca, São Paulo, SM, 2004.
- Um e 7*, Trad. Liliana e Michele Iacocca, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- Era duas vezes o Barão Lamberto*, Trad. Maria Suzette Casellato, Projeto Gráfico Geraldo Alves, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- O livro dos porquês*, Trad. e Il. Liliana e Michele Iacocca, SP, Ática, 1991.
- Gramática da Fantasia*, Trad. Antonio Negrini, São Paulo, Summus, 1982.