

La traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini

Da Knert-Mathilde a Martinfranta

Helene Johansen



Masteroppgave i italiensk språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2016

© Helene Johansen

2016

La traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini

Helene Johansen

Veileder: Elizaveta Khachaturyan

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

La traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini

Da Knert-Mathilde a Martinfranta

Per Sophia

Le eroine per bambini italiani, mi figuro, non somigliano alle eroine svedesi né a quelle russe o americane o giapponesi: ognuna di queste bambine è formata dal paese, dalla cultura, dal tempo in cui vive. È certo per questo che la letteratura infantile è così varia, e quindi anche tanto piacevole e divertente.

Astrid Lindgren (1988)

Ringraziamenti

Prima di tutto vorrei ringraziare la professoressa Elizaveta Khachaturyan per la sua disponibilità e per i buoni consigli che mi ha dato durante lo svolgimento del presente lavoro.

I miei ringraziamenti vanno anche all'Istituto norvegese di Roma per la borsa di studio e per avermi dato la possibilità di realizzare un soggiorno di studio a Roma. Grazie anche a Manuela Michelloni, bibliotecaria presso l'istituto, per avermi aiutato a trovare materiale, e a Giusi D'Alessandro, bibliotecaria presso la Biblioteca "Giorgio Petrocchi" della LUMSA Università.

Infine vorrei ringraziare la mia famiglia per la loro pazienza durante questa fase impegnativa.

Indice

Tabelle.....	VIII
Introduzione	1
1 La letteratura per l'infanzia	3
1.1 Le caratteristiche della letteratura per l'infanzia	3
1.2 La traduzione della letteratura per l'infanzia.....	8
1.3 Cenni storici sulla letteratura per l'infanzia	11
1.3.1 Gli inizi della letteratura per l'infanzia	12
1.3.2 La tradizione norvegese nella letteratura per l'infanzia	13
1.3.3 La tradizione italiana nella letteratura per l'infanzia	17
1.4 <i>Vaffelhjarte</i> di Maria Parr.....	20
1.4.1 Un libro tipicamente norvegese per bambini	20
1.4.2 I problemi di traduzione in <i>Vaffelhjarte</i>	24
2 Quadro teorico.....	26
2.1 La cultura e la lingua	26
2.2 Gli elementi specifici a una cultura	29
2.2.1 La classificazione delle parole culturali di Newmark	29
2.2.2 La classificazione dei <i>realia</i> di Vlahov e Florin	30
2.2.3 Il “cultural context adaptation” di Klingberg.....	33
2.2.4 I “cultural-specific items (CSI)” di Aixelà.....	33
2.3 La traduzione degli elementi culturali	35
2.3.1 L'addomesticamento e lo straniamento.....	35
2.3.2 La traduzione dei <i>realia</i> secondo Vlahov e Florin.....	37
2.3.3 Le strategie di Klingberg.....	39
2.3.4 Le strategie di Aixelà	40
2.3.5 Elementi scelti per la nostra analisi.....	42
3 L'analisi della traduzione degli elementi culturali.....	44
3.1 I nomi propri.....	44
3.1.1 La traduzione degli antroponimi	46
3.1.2 La traduzione dei soprannomi	49
3.1.3 La traduzione dei nomignoli e delle forme vezzeggiative	52
3.1.4 La traduzione dei nomi degli animali.....	56

3.1.5	La traduzione dei toponimi	57
3.2	I <i>realia</i> etnografici e geografici	63
3.2.1	La traduzione degli alimenti.....	63
3.2.2	La traduzione delle feste	69
3.2.3	La traduzione degli oggetti particolari	72
4	L'analisi della traduzione della lingua dei bambini	74
4.1	Le esclamazioni e le espressioni forti.....	74
4.1.1	La traduzione delle esclamazioni	76
4.1.2	La traduzione delle sollecitazioni offensive e ostili	79
4.1.3	La traduzione degli epiteti e insulti	80
4.1.4	La traduzione delle parole che fanno parte di un enunciato.....	82
4.2	I giochi di parole e i giochi con parole	86
4.2.1	La traduzione dei giochi di parole.....	88
4.2.2	La traduzione delle parole composte create dai protagonisti	93
	Conclusione.....	98
	Bibliografia.....	100

Tabelle

<i>Tabella 1: Antroponimi</i>	47
<i>Tabella 2: Soprannomi</i>	50
<i>Tabella 3: Nomignoli e forme vezzeggative; Trille-farr</i>	52
<i>Tabella 4: Nomignoli e forme vezzeggative con il suffisso -mor</i>	55
<i>Tabella 5: Forme vezzeggative con vesle</i>	55
<i>Tabella 6: I nomi degli animali</i>	56
<i>Tabella 7: Toponimi</i>	58
<i>Tabella 8: Realia – gli alimenti (cibo e bevande)</i>	63
<i>Tabella 9: Realia – le feste</i>	69
<i>Tabella 10: Realia - gli oggetti</i>	72
<i>Tabella 11: Parole composte, create dai protagonisti bambini</i>	94

Introduzione

La letteratura per l'infanzia ha un ruolo importante nella cultura contemporanea. Il libro per ragazzi non è più considerato solo uno strumento educativo, ma come vera e propria opera letteraria. Nei libri i giovani lettori incontrano mondi familiari o immaginari, e attraverso la lettura di opere tradotte hanno l'opportunità di imparare ad apprezzare altre culture. Nel corso degli ultimi decenni la letteratura per bambini e ragazzi come ambito di studio ha acquisito una maggiore centralità, e oggi viene insegnato nelle università e in numerosi centri di ricerca in tutto il mondo. Anche la traduzione della letteratura per l'infanzia è un argomento molto discusso a livello internazionale. Negli ultimi decenni sono stati condotti molti studi nel campo ma le ricerche in merito alla traduzione della letteratura per l'infanzia in Norvegia sono limitate. La traduzione dei testi per bambini tra italiano e norvegese è ancora poco studiata e in particolare mancano gli studi sulla traduzione dei fenomeni culturali.

L'argomento principale del presente lavoro è la traduzione degli elementi culturali nella letteratura per bambini. Il libro che analizzeremo, *Vaffelhjarte* di Maria Parr, è un libro per bambini, che viene catalogato dall'editore nella sezione 6 – 9 anni (Samlaget 2010). Il libro contiene molti riferimenti alla cultura norvegese e tanti elementi linguistici tipici non solo della lingua norvegese, ma anche della lingua propria dei bambini protagonisti del libro. Attraverso l'analisi della traduzione dal norvegese all'italiano vedremo com'è stata affrontata la traduzione di questi elementi.

Nella tesi saranno presentate alcune delle problematiche riguardanti la traduzione della letteratura per bambini in generale, e la traduzione degli elementi culturali in particolare. In breve il lavoro ha due obiettivi principali: in primo luogo studierò le caratteristiche della letteratura per i bambini, esaminando le problematiche peculiari della traduzione di tale letteratura. In secondo luogo analizzerò la traduzione del libro *Vaffelhjerte*, ricco di caratteristiche proprie della cultura norvegese, per vedere quali strategie sono state applicate nella traduzione dei singoli elementi culturali e per capire se è stato possibile mantenere la sua specifica impronta norvegese nella traduzione del romanzo in italiano.

La tesi è costituita da quattro capitoli. Il primo capitolo conterrà un breve sunto delle caratteristiche della letteratura per i bambini e degli studi e delle analisi teoriche riguardanti la traduzione della letteratura infantile. In seguito sarà presentata una breve panoramica della

storia della letteratura infantile dalle sue origini fino ai nostri giorni. Percorrendo l'evoluzione con particolare attenzione agli eventi e personaggi salienti, cercheremo di individuare le tendenze più rilevanti e le eventuali differenze tra la tradizione nella letteratura per l'infanzia in Norvegia e quella in Italia. Infine seguirà una breve presentazione dell'opera *Vaffelhjarte* di Maria Parr e un'analisi delle problematiche riguardanti la sua traduzione.

Nel secondo capitolo sarà presentato il quadro teorico che sarà alla base della nostra analisi. Iniziamo con una breve presentazione di alcune teorie sul rapporto tra la cultura e la lingua, per poi passare alla presentazione delle diverse strategie disponibili per la traduzione degli elementi specifici di una cultura. Vediamo quali sono considerate le problematiche più centrali di questa attività, e quali sono le soluzioni proposte dai teorici e traduttori più rilevanti.

Il terzo e il quarto capitolo saranno invece dedicati all'analisi della traduzione di *Vaffelhjarte* in italiano. Nel terzo capitolo studieremo come sono stati tradotti gli elementi che sono legati alla cultura norvegese presenti nel libro. Prima esamineremo come sono state affrontate le problematiche che riguardano la traduzione dei nomi propri di persona, i soprannomi, i nomi degli animali e i toponimi. In seguito vedremo come sono state tradotte le espressioni linguistiche che descrivono gli oggetti o i fenomeni legati alla cultura norvegese, ovvero, nello specifico, i nomi degli alimenti (cibi e bevande), delle feste, dei particolari elementi geografici e delle attività legate a essi.

Nel quarto capitolo infine si vedrà come sono stati affrontati i problemi traduttologici riguardanti alcuni elementi linguistici che caratterizzano la lingua dei giovani protagonisti dell'opera. Analizzeremo prima la traduzione delle esclamazioni e delle parole colorite (dette *nestenbanneord* in norvegese), e poi la traduzione dei giochi di parole e degli altri elementi linguistici che fanno parte della lingua creativa dei bambini. Infine daremo uno sguardo veloce alla traduzione delle parole composte, uno degli elementi peculiari della lingua dei bambini. Tutti questi sono elementi strettamente legati alla lingua e alla cultura d'origine dell'opera e sono pertanto difficili da trasmettere in un'altra lingua.

Nella conclusione saranno ricapitolati i risultati ottenuti nell'analisi della traduzione di questo libro per bambini "tipicamente norvegese". Infine saranno proposte possibili idee su come proseguire a condurre altri studi sulla traduzione della letteratura per i bambini in cui sono presenti diversi tipi di elementi culturali o linguistici tipici alla cultura del testo di partenza.

1 La letteratura per l'infanzia

1.1 Le caratteristiche della letteratura per l'infanzia

Che cosa s'intende quando si parla di "letteratura per l'infanzia" e "letteratura per bambini"? Nell'uso più comune, per esempio nei giornali o nei media, o in ambito scolastico o editoriale, l'espressione "letteratura per i bambini" si riferisce a tutte le pubblicazioni destinate ai giovani lettori. Al giorno d'oggi esiste una vasta gamma di pubblicazioni diverse, dai romanzi classici agli albi illustrati, dal formato cartaceo a quello digitale. Il termine "bambini" si riferisce a tutti i lettori giovani, dai bambini più piccoli che ancora non sanno leggere, ai ragazzi e adolescenti. Nelle biblioteche e nelle librerie ci sono sezioni dedicate alla letteratura per i bambini o ragazzi, spesso suddivise in sottosezioni, o fasce d'età, come per esempio "0-2 anni", "3-5 anni", "6-10 anni", "11-13 anni" e così via¹. L'espressione norvegese *Barne- og ungdomslitteratur* riflette il fatto che si tratta di un pubblico vario per quanto riguarda l'età.

La letteratura per l'infanzia è un genere particolare e complesso, e non esiste una definizione univoca del concetto. Una domanda centrale nell'ambito accademico è se la letteratura infantile deve essere definita come le opere scritte e pubblicate per i bambini, oppure come le opere lette dai bambini o per i bambini ad alta voce. Uno studioso che favorisce l'intenzionalità degli autori e editori, definendo la letteratura per l'infanzia come la letteratura scritta e prodotta specificamente per i bambini, è l'educatore svedese Göte Klingberg, specialista di letteratura per l'infanzia (Klingberg 1972, 20-23). Per la studiosa finlandese Riitta Oittinen invece, è centrale il punto di vista del bambino, e per giungere a una definizione della letteratura per l'infanzia rileva il ruolo del lettore giovane. Oittinen ha condotto numerosi studi nel campo e sulla problematica definizione del concetto "letteratura per bambini" scrive:

"Moreover, when speaking of child and children's literature, we should be able to define them somehow. Yet there is little consensus on the definition of childhood, child and children's literature. For this reason I have avoided explicit definitions of these topics but prefer to "define" them implicitly, according to whatever publishers or authors or translators think of as children. I see children's literature as literature read silently by children and aloud to children" (Oittinen 2000, 4).

¹ Cfr. per esempio La Feltrinelli su <http://www.lafeltrinelli.it>

Tuttavia, è un fatto che la letteratura scritta per bambini e ragazzi venga spesso letta anche dagli adulti (Beckett 2009). Il pubblico molteplice è una delle caratteristiche della letteratura per l'infanzia. In alcuni casi ciò implica che le opere esistano su due livelli diversi; uno semplice per il lettore giovane, e uno più complicato per l'adulto, come nota per esempio la studiosa israeliana Zohar Shavit (1986). Shavit descrive questo tipo di opere come ambivalenti, un termine che si riferisce al fatto che i due lettori hanno aspettative e abilità diverse:

These texts belong simultaneously to more than one system and consequently are read differently (though concurrently), by at least two groups of readers. Those groups of readers diverge in their expectations, as well as in their norms and habits of reading. Hence their realization of the same text will be greatly different (Shavit 1986, 66).

Le opere letterarie che esemplificano le caratteristiche dell'ambivalenza in modo maggiore sono, secondo Shavit, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Watership Down*, *Winnie the Pooh*, *The Little Prince* e *The Hobbit* (ibid.).

La letteratura *crossover* è un termine di origine più recente che viene usato in riferimento alle opere che superano le tradizionali fasce d'età di lettura. Il termine viene spesso usato in riguardo alle opere che sono state create per un tipo di lettore, ma ne hanno poi raggiunti anche altri. Un esempio sono le opere scritte per adulti che diventano letteratura per bambini e ragazzi, ma il fenomeno non è unilaterale, come nota per esempio la studiosa americana Sandra L. Beckett: può anche trattarsi della letteratura per bambini e adolescenti che affascina e conquista il pubblico adulto (Beckett 2009, 4). Secondo Beckett, la letteratura *crossover* non si rivolge a un pubblico duale, ma a un pubblico intergenerazionale che include lettori di tutte le età:

Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults. However, crossover texts do not necessarily address a dual audience of children and adults. Some may even seem to target a single audience of hybrid adult-child readers (Beckett 2009, 3).

La stessa Beckett nota che molti libri che sono commercializzati come letteratura per bambini sono anche destinati a lettori adolescenti o adulti, cioè a un pubblico non definito dall'età. Un'altra espressione che riflette la dimensione intergenerazionale del fenomeno *crossover* è il termine inglese *all-ages literature*, con il corrispondente *allalderlitteratur* in norvegese.

Accanto alla letteratura *crossover* si colloca il fenomeno del *crosswriting*, il quale indica la attività di alcuni scrittori di scrivere testi sia per bambini che per adulti, ma che viene anche usato in riguardo alla riscrittura dello stesso testo per un pubblico adulto oppure infantile (Beckett 2009).

La figura dell'adulto è presente in molti aspetti della letteratura per l'infanzia. Sono adulti coloro che scrivono, pubblicano e vendono i libri per i bambini, i bibliotecari li consigliano, i genitori li comprano e i maestri li spiegano. L'adulto agisce per conto del bambino in ogni fase della comunicazione letterale: nel ruolo di scrittore, editore, traduttore, maestro, genitore e così via, e in molti casi anche di lettore, come abbiamo visto. Il rapporto comunicativo fra mittente (adulto) e destinatario (bambino/adulto) è un rapporto non simmetrico, e questa asimmetria è una delle caratteristiche della letteratura per l'infanzia, come nota per esempio Emer O'Sullivan (2006, 100). La letteratura per i bambini è prodotta da adulti che hanno un pubblico di bambini in mente, e rispecchia le idee che gli adulti hanno sui bambini e sull'infanzia. I bambini sono rappresentati nella letteratura per l'infanzia come degli esseri meno potenti e bisognosi di sicurezza, sostiene il professore americano Perry Nodelman, e usa il termine "colonizzante" per descrivere questa mentalità (Nodelman 2008, 76-81, citato in Ommundsen 2012). Anche la studiosa Maria Nikolajeva punta al rapporto squilibrato tra bambino e adulto, nella società e nella letteratura:

Children in our society are oppressed and powerless. Yet, paradoxically enough, children are allowed, in fiction written *by adults* for the enlightenment and enjoyment of children, to become strong, brave, rich, powerful and independent – *on certain conditions and for a limited time* (Nikolajeva 2010, 10).

La letteratura per l'infanzia è sempre stata legata alla pedagogia, come vedremo nei prossimi paragrafi. Essendo appartenente contemporaneamente a due sistemi, quello educativo e quello letterario, la letteratura infantile non è soltanto letta per l'intrattenimento, ma è anche utilizzata come strumento di educazione e di socializzazione (cfr. per esempio Puurtinen 1995). L'attenzione per gli interessi e le capacità del lettore giovane è un aspetto centrale nella produzione della letteratura per i bambini, come osserva anche Klingberg (1986). Lo studioso svedese usa il termine *adaptation*, l'inglese per "adattamento", in riferimento a tutte le considerazioni e valutazioni che gli scrittori e editori fanno nella produzione della letteratura per l'infanzia, per esempio quando lo scrittore decide di utilizzare una lingua semplice e di evitare certi temi, tenendo in considerazione il suo giovane lettore:

As a rule (although not always) children's literature is produced with a special regard to the (supposed) interests, needs, reactions, knowledge, reading ability and so on of the intended readers. An author's or a publisher's consideration of this type and its results are termed adaptation here (Klingberg 1986, 11).

Per quanto riguarda le tecniche stilistiche e narrative caratteristiche del genere, si tende spesso ad assumere che i libri per bambini e ragazzi abbiano caratteristiche peculiari rispetto alla letteratura in generale. Queste differenze possono essere collegate alle diverse capacità cognitive tra i due gruppi di lettori e ai loro ruoli diversi nella società. È naturale assumere che i libri per i bambini presentino una lingua e una trama più semplice, e che i temi siano adatti all'età. Il bambino non ha la stessa conoscenza del mondo o della lingua del lettore adulto, e l'abilità di lettura dipende innanzitutto dall'età, ma anche dalla maturità del bambino. Nonostante ciò, esistono opinioni diverse per quanto riguarda le caratteristiche del vasto campo della letteratura per l'infanzia.

Secondo Nodelman (1992), la letteratura per i bambini è diversa rispetto alla letteratura in generale. Lo studioso divide la letteratura per l'infanzia in cinque categorie principali: la poesia, i libri illustrati, le favole e fiabe, la letteratura saggistica, e la narrativa. La modalità più caratteristica tra queste è la narrativa secondo Nodelman, cioè "the organization of a series of events into the shape we can call a story" (1992, 190). Questa narrativa per i bambini consiste in novelle e storie che hanno alcune caratteristiche particolari:

- simple, but not simplistic
- action-oriented rather than character-oriented
- about children (or childlike animals or other creatures)
- presented from the viewpoint of innocence
- optimistic, and with happy endings
- didactic
- repetitious in diction and structure
- thematically concerned with opposing or balancing utopian and didactic concerns. (ibid.).

Altri studiosi esprimono dubbi per quanto riguarda la presunta semplicità della letteratura per bambini e ragazzi. Nikolajeva per esempio, è dell'opinione che Nodelman generalizzi troppo con queste caratteristiche, e che la narrativa per l'infanzia possa essere complessa quanto la

letteratura per adulti (2004, 28). Nel suo libro *The rhetoric of character in children's literature* (1996), Nikolajeva sostiene che la letteratura infantile si sta avvicinando alla letteratura per gli adulti in quanto è sempre più complessa e letteraria: “Today we are slowly but surely becoming aware of a feature thus far entirely ignored by critics, namely that modern children’s and juvenile literature has grown more “literary” and artistically elaborate” (1996, 6). La studiosa sottolinea per esempio che i temi trattati nella letteratura per bambini e ragazzi non siano sempre ottimistici o innocenti. Sebbene la letteratura per l’infanzia in gran parte segua alcune norme predefinite e abbia alcuni temi ricorrenti, come la ricerca dell’identità, il viaggio, la sopravvivenza, la lotta tra il bene e il male ecc., tratta oltre a questi anche temi più drammatici, come la morte, la guerra e la violenza (Nikolajeva 2004, 66-70). Come Nodelman, anche Nikolajeva osserva che le trame delle opere per bambini tradizionalmente si concentrano più sulle azioni e gli eventi che sulla caratterizzazione dei protagonisti, a differenza delle opere moderne per adulti (2004, 136). La trama delle storie può svolgersi seguendo modelli diversi, ma ricorrenti, come per esempio quello progressivo, cumulativo o episodico, e spesso hanno un lieto fine (Nikolajeva 2004, 49-65). Nikolajeva è dell’opinione che la letteratura per i bambini e ragazzi sia costituita da testi che sono radicalmente diversi della letteratura moderna per adulti, non perché sono più semplici o inferiori, ma perché sono canonici. Con questo intende che i testi sono più vicini alle norme e regole del folklore e dell’arte tradizionale, in quanto seguono modelli ricorrenti non solo per quanto concerne i temi delle storie, ma anche per quanto riguarda la trama, i personaggi, le strutture narrative ecc. (Nikolajeva 1996, 9).

Per quanto riguarda l’ambientazione è comune categorizzare i testi che costituiscono la letteratura per l’infanzia come fantastici o realistici. La narrativa fantastica per bambini e ragazzi è rappresentata dai racconti che propongono avventure al di fuori della realtà, spesso con personaggi che risiedono interamente o in parte in un mondo non reale, oppure che fanno parte di storie interamente ambientate nel mondo reale ma con la presenza di elementi fantastici (Mjør et al. 2000, 94-95). La narrativa realistica, invece, è caratterizzata da storie che tipicamente raccontano di personaggi e situazioni del mondo reale. Spesso queste storie trattano la vita quotidiana dei bambini e sono organizzate in serie composte da diversi episodi o come racconti indipendenti, con la trama non troppo complicata (Mjør et al. 2000, 96).

Un’altra caratteristica della letteratura per l’infanzia è l’uso frequente delle illustrazioni. Solitamente la loro funzione è di decorare l’opera dentro e fuori per renderla più piacevole al

giovane lettore, ma a volte le illustrazioni contribuiscono a creare significato, soprattutto nei libri per i lettori più piccoli. Infine, la letteratura per l'infanzia è caratterizzata dal frequente uso di diversi effetti o strumenti stilistici come per esempio la ripetizione, l'epiteto, l'allitterazione, i giochi di parole e altri tipi di creazioni linguistiche (Nikolajeva 2001, 235-240). Nei paragrafi seguenti vedremo che molti di questi elementi sono presenti nel romanzo per bambini *Vaffelhjarte*, che analizzeremo nella seconda parte della tesi.

1.2 La traduzione della letteratura per l'infanzia

Come campo di studio, la letteratura per l'infanzia è diventata più centrale nel corso degli ultimi sessanta anni. Nel 1953 fu fondata l'organizzazione *The International Board on Books for Young People* (IBBY), e nel 1970 *the International Research Society for Children's Literature* (IRSCL), la quale organizza dei convegni internazionali biennali sulla letteratura giovanile. Inoltre, la letteratura per l'infanzia viene insegnata nelle università, e negli ultimi decenni sono stati fondati molti centri di ricerca, per esempio in Francia, Germania, Gran Bretagna, Finlandia, Belgio e Italia (Tabbert 2002, 304-307). La traduzione per bambini è simile alla traduzione in generale in molti aspetti e alcuni dei teorici dei *Translation Studies*, come Reiss, Toury e Nord si sono interessati anche agli studi della traduzione della letteratura per bambini. In ambito norvegese va segnalato l'importante contributo di Kari Skjønberg (1926-2003). Skjønberg ha scritto diversi articoli e libri sul femminismo e sulla letteratura per i bambini ed è stata una delle voci più rilevanti per lo sviluppo della letteratura per l'infanzia come campo di ricerca in Norvegia del dopoguerra (Arneberg 2014). Il suo libro *Hvem forteller? Om adaptasjoner i barnelitteratur*, pubblicato nel 1979, è uno dei primi libri teorici sulla letteratura per l'infanzia che è stato pubblicato in norvegese. Le ricerche più recenti in merito alla traduzione della letteratura per l'infanzia in Norvegia sono limitate, ma vanno menzionati gli studi Mette Rudvin (1994, 2011), e gli studi e libri di Siri Nergaard per quanto riguarda la traduzione della letteratura norvegese in generale.

La teoria della traduzione è fin dai suoi inizi centrata sul concetto di equivalenza. È compito del traduttore trovare nella sua traduzione parole e strutture equivalenti alle parole e strutture particolari del testo originale. La traduzione però, non implica solo la trasmissione della denotazione, o il significato letterale, di una parola, ma anche la trasmissione della connotazione della parola, ovvero il significato contestuale che può cambiare da testo a testo, come osserva per esempio Nikolajeva (2006, 278). È in questo aspetto che la traduzione per

bambini è diversa dalla traduzione per gli adulti. I lettori adulti sono familiari con fenomeni di altre culture, come per esempio i nomi, luoghi, usanze e tradizioni diversi, mentre i lettori giovani non hanno le stesse conoscenze. Secondo alcuni studi i lettori giovani sono anche meno tolleranti verso degli elementi estranei nella loro lettura (ibid.).

Il concetto di equivalenza è stato molto dibattuto da teorici e traduttori nel corso della storia dei *Translation studies*. Uno studio importante in questo ambito è quello di Roman Jakobson del 1959. Prendendo spunto dalle teorie sulla lingua proposta dal linguista Saussure (1857-1913), Jakobson considera il problema dell'equivalenza di significato tra parole in diverse lingue. Saussure distingue il sistema linguistico (*langue*) dall'atto linguistico del parlante (*parole*), e tenendo conto che il significato tra le parole in diverse lingue fa parte del concetto di *parole* di Saussure, Jakobson punta al fatto che “there is ordinarily no full equivalence between code-units” (Munday 2012, 59). La tendenza caratterizzante dei primi studi sulla traduzione in generale è un approccio *source-oriented*, cioè orientato verso il testo originale. Questo tipo di traduzione è generalmente concepito come un processo che consiste nel trasferire fedelmente il testo di partenza, con lo scopo di arrivare al grado maggiore di “equivalenza” possibile nel testo di arrivo. Le teorie formulate con questo approccio sono spesso chiamate prescrittive. Ne è un esempio lo studio di Klingberg del 1986, considerato fortemente prescrittivo e orientato verso il testo di partenza (cfr. per esempio Nikolajeva 2006, 279). Lo studioso svedese e i suoi seguaci sono dell'opinione che la traduzione deve essere sempre fedele all'originale e il testo di partenza deve essere manipolato il minimo possibile, come vedremo nel capitolo 2 (Klingberg 1986, 17).

Negli ultimi decenni si è assistito a uno spostamento dell'attenzione negli studi sulla traduzione; l'approccio prescrittivo che è stato prevalente in passato è stato sostituito da un approccio descrittivo. In altre parole la domanda “come dovrebbe essere una traduzione?” è stata sostituita con la domanda “com'è una traduzione?” (Tabbert 2002, 304-305). Pertanto, cominciando dalla seconda metà degli anni Settanta, si è assistito ad un cambiamento di paradigma: dal “source-orientedness” si è passato al “target-orientedness”. Questo significa, per dirla in breve, che l'interesse si è spostato dal testo originale al testo tradotto (Toury 1995, 25). Un esponente dell'approccio orientato verso il testo tradotto è Oittinen, per cui è importante prendere in considerazione il punto di vista del lettore bambino. Questo approccio è anche detto “reader-oriented” (cfr. per esempio Nikolajeva 2006, 279):

In all events, if we really take the child's point of view into consideration, we cannot avoid the question: How do children themselves see children's literature? How do they react to it? How do the reactions of the children and adults differ? (Oittinen 2000, 62).

Il riguardo agli interessi e alle capacità del lettore giovane è un aspetto centrale non solo nella produzione letteraria, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, ma anche nella traduzione per i bambini. *L'adaptation*, o l'adattamento, è un termine di cui si sente parlare spesso in connessione con la letteratura infantile. Secondo il dizionario, "adattare" significa "rendere qualcosa adatto a uno scopo o conforme a un uso o a una situazione", o "adeguare", ma esistono diversi modi di usare il termine (Sabatini-Coletti 2011). Abbiamo visto che è usato in riferimento a tutte le considerazioni e valutazioni che gli scrittori e editori fanno nella produzione della letteratura per l'infanzia, come fa Klingberg (cfr. paragrafo 1.1). Nella traduzione il termine "adattamento" è usato soprattutto in riguardo alle modifiche fatte per rendere il testo adatto al lettore giovane che non ha la stessa conoscenza della lingua o del mondo, o la stessa capacità di leggere e di comprendere un testo del lettore adulto. Le modifiche possono essere fatte a livello stilistico, linguistico o testuale. Alcune volte, il risultato finale è un'abbreviazione dell'opera originale, dovuta alle omissioni di parole o di interi passaggi non considerati adatti al lettore bambino, a causa di differenze ideologiche o di diversi punti di vista per quanto concerne gli obiettivi educativi o morali, come nota per esempio Nikolajeva (1996, 47).

Tradizionalmente, la funzione educativa della letteratura per l'infanzia è stata quella prevalente e perciò i testi per i bambini sono adattati, o aggiustati, in base a quelli che gli scrittori e educatori ritengono siano i bisogni, gli interessi, le esperienze e la percezione dei lettori giovani. Un tipo di adattamento molto diffuso nella traduzione della letteratura per l'infanzia è la purificazione, attraverso cui sono modificati degli elementi ritenuti non adeguati per il bambino (Nikolajeva 1996, 47). Anche Shavit è dell'opinione che il traduttore sia sottoposto a ciò che la società considera adeguato per il bambino, da una parte nell'ambito della funzione didattica della letteratura, e dall'altra parte rispetto alle capacità di comprensione del bambino. Secondo Shavit, il traduttore può manipolare il testo in vari modi per renderlo più adeguato e utile per il bambino, ma solo se le modifiche sono effettuate rispettando i due principi su cui si basa la traduzione per bambini:

That is, the translator is permitted to manipulate the text in various ways by changing, enlarging, or abridging it or by deleting or adding to it. Nevertheless, all these

translational procedures are permitted only if conditioned by the translator's adherence to the following two principles on which translation for children is based: an adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally "good for the child"; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society's perceptions of the child's ability to read and comprehend (Shavit 1986, 113).

Oittinen usa il termine "child image" in questo rispetto, e lo definisce come una questione complessa, essendo da una parte una percezione individuale, basata sulla storia personale dell'individuo, e dall'altra parte un concetto collettivo della società, prodotto del tempo (Oittinen 2000, 4). Secondo la studiosa, la nostra immagine dell'infanzia è la base di tutti i prodotti che gli adulti creano per i bambini:

When we write, illustrate, or translate for children, we always do it on the basis of our images of childhood, on the basis of the whole society's image of childhood. When we create for children, we have a special kind of childhood and children in mind. When we censor, what and how we do so is based on our child concept (Oittinen 2000, 53).

L'approccio "reader-oriented" sostenuto da Oittinen suggerisce che il traduttore deve prendere il pubblico di arrivo in considerazione e essere leale verso il destinatario della traduzione. Per questo motivo, prendendo in considerazione i desideri e abilità del pubblico di arrivo, le modifiche effettuate sul testo di arrivo possono essere non solo legittime ma anche necessarie, secondo Oittinen (Nikolajeva 2006).

1.3 Cenni storici sulla letteratura per l'infanzia

Si è visto che la letteratura per l'infanzia ha alcune caratteristiche particolari. Al fine di permettere una migliore comprensione delle sue particolarità, ritengo utile fornire un breve quadro della storia della letteratura per l'infanzia dai suoi inizi fino al giorno d'oggi. Il libro che verrà analizzato è legato alla tradizione e alla cultura norvegese, come si vedrà nel seguito. Per inquadrare il libro nella tradizione letteraria norvegese, è necessario percorrere l'evoluzione della letteratura per l'infanzia in Norvegia, con maggiore attenzione alle opere e alle tendenze salienti. Per evidenziare somiglianze e differenze tra la tradizione norvegese nella letteratura infantile e quella italiana, sarà incluso un paragrafo nel quale si cercherà di rintracciare in modo breve l'evoluzione della letteratura per l'infanzia in Italia. Dato lo spazio

a disposizione ci limiteremo ad una conclusione di tipo generale per quanto riguarda lo stato dell'arte della letteratura per l'infanzia oggi.

1.3.1 Gli inizi della letteratura per l'infanzia

La letteratura dedicata all'infanzia ha le sue radici nelle tradizioni della narrativa orale e della fiaba popolare. Originariamente, la fiaba non ha una specifica destinazione infantile ma alcune delle sue caratteristiche, come per esempio l'uso di schemi fissi e della ripetizione, oltre alla presenza di ingredienti tipici come principesse, castelli, fate, orchi, draghi e così via, contribuiscono a collocarla tra la letteratura apprezzata dal pubblico giovane (Ricci 2012, 325-326). Inizialmente la narrazione delle fiabe e delle favole è orale, ma nel Seicento e Settecento si comincia a raccoglierle e riscriverle. In ambito internazionale, è centrale l'opera *Contes de ma mère l'Oye (I racconti di mia madre l'Oca* in italiano), una raccolta di fiabe condotta dallo scrittore francese Charles Perrault nel 1697, considerata una delle prime raccolte di fiabe esplicitamente destinate a un pubblico di bambini (Ferroni 1991, 411). Altre raccolte centrali sono le fiabe della tradizione popolare tedesca, assemblate e rielaborate dai fratelli Jakob e Wilhelm Grimm nel periodo 1812-1815, e le numerose raccolte firmate dallo scrittore danese Hans Christian Andersen (1805-1875) (Tenfjord e Bache-Wiig 2009).

Anche se la fiaba in origine non ha una specifica destinazione infantile, ha accompagnato l'infanzia per secoli, prima nella forma orale e poi nella forma scritta. La letteratura dedicata in particolare a bambini e ragazzi nasce con la nuova concezione dell'infanzia che si forma nel corso dell'Ottocento. Con l'industrializzazione la società diventa consapevole del fatto che i bambini hanno i loro bisogni particolari e che l'infanzia è un periodo speciale della vita. Due personaggi che hanno contribuito all'immagine nuova dell'infanzia sono il filosofo e medico inglese John Locke (1632-1704) e lo scrittore e filosofo francese Jean Jaques Rousseau (1712-1778). Locke, pioniere dell'illuminismo, afferma che non esistono idee o principi innati, e il contenuto della mente dell'uomo è determinato solamente dall'esperienza, attraverso la percezione e la riflessione (Thorsen e Svendsen 2016). Locke è critico nei confronti dei libri religiosi della scuola e sostiene che i bambini dovrebbero leggere libri adatti a loro, divertenti ma allo stesso tempo formativi (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 15-16). Rousseau, protagonista centrale del romanticismo, sostiene il valore autonomo dell'infanzia, e argomenta che il bambino deve essere trattato da bambino, e educato in armonia con la sua natura. Rousseau associa il bambino con la natura e gli attribuisce delle qualità positive come

la purezza e l'innocenza, e sostiene che il bambino dovrebbe crescere in libertà e in contatto con la natura, protetto dagli aspetti negativi della civiltà, e formarsi attraverso la propria esperienza (Mjør et al. 2000, 15).

La prima letteratura per i bambini ha come compito l'educazione religiosa e sociale, accanto alla formazione generale (Tenfjord e Bache-Wiig 2009). Per trovare materiale da pubblicare come letteratura per i lettori giovani, gli editori e scrittori cercano tra la letteratura per gli adulti. Molti dei primi libri per bambini sono adattamenti delle opere scritte originalmente per un pubblico adulto. Spesso sono abbreviazioni o versioni molto diverse dall'originale, una conseguenza della prassi comune di modificare e censurare elementi non ritenuti adatti per i lettori giovani. I due esempi più famosi di pubblicazioni per bambini adattate da opere scritte originalmente per gli adulti sono *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, pubblicato nel 1719, e *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, pubblicato originalmente nel 1726 (Nikolajeva 1996, 16-17). Con la nuova concezione dell'infanzia e il diffondersi della scolarizzazione, la vita dei bambini cambia radicalmente. Fattori come la lotta contro l'analfabetismo, l'industrializzazione e la crescita economica contribuiscono all'aumento della produzione letteraria per i bambini. Si passa da una letteratura mirata a educare e moralizzare ad una che aspira ad intrattenere e piacere al pubblico giovane. Nel corso dell'Ottocento emergono i primi capolavori della letteratura dell'infanzia a livello internazionale, tra cui il famoso romanzo di Lewis Carroll (pseudonimo di Charles L. Dodgson, 1832 – 1898); *Alice's adventures in Wonderland*, pubblicato nel 1865 (Ferroni 1991, 412). La letteratura per l'infanzia si divide in generi in base al tema, per esempio libri che hanno per protagonisti indiani, pirati, orfani, animali ecc., e comincia a differenziarsi per l'età (Tenfjord e Bache-Wiig 2009). In questo periodo la letteratura privilegia anche la pubblicazione a puntate di racconti d'avventura o di fantascienza, in riviste educative o in giornali per bambini. Questo tipo di pubblicazioni diventa un fenomeno in tutta l'Europa all'inizio del Novecento (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 76-79).

1.3.2 La tradizione norvegese nella letteratura per l'infanzia

In Norvegia la tradizione orale è sempre stata ricca, e *folkediktingen*, cioè la narrazione popolare che veniva trasmessa oralmente, è stata centrale nella costruzione della nazione norvegese (Solbakken e Tørdal). Le fiabe norvegesi sono state raccolte innanzitutto

nell'Ottocento, e la prima raccolta è stata condotta tra il 1841 e il 1844 da Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885) e Jørgen Moe (1813-1882) (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 24).

Anche in Norvegia, la storia della letteratura per l'infanzia comincia con l'adattamento didattico. Prima che gli scrittori cominciassero la produzione di opere dedicate ai bambini e ragazzi, si è modificata la letteratura scritta per adulti per adattarla al pubblico giovane, con scopo educativo; "(...) bearbeiding av voksen litteratur for barn i belærende hensikt", come nota la studiosa norvegese Kari Skjønberg (1979, 8). Un altro fattore che influenza l'evoluzione della letteratura per l'infanzia in Norvegia è la situazione linguistica all'inizio dell'Ottocento. Dal 1537 al 1814, la Norvegia è stata in gran parte oggetto di dominio danese. Dopo l'unione con la Danimarca, finita nel 1814, la lingua scritta in Norvegia rimane il danese e la maggior parte dei libri è in lingua danese, pubblicati in Danimarca per il mercato danese-norvegese (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 18). Con l'indipendenza si vede affermarsi un forte movimento nazionalista e il bisogno di avere una lingua norvegese si fa sempre più pressante. Lo sviluppo della lingua norvegese dal danese avviene attraverso diversi processi di "norvegizzazione", e questo ha conseguenze per i giovani lettori norvegesi osserva Skjønberg (1979, 18). Per essi è difficile leggere le opere vecchie con la lingua non aggiornata e diventa necessario adattare la lingua dei libri del secolo passato per aiutare alla comprensione (ibid.).

La letteratura norvegese per l'infanzia è fin dai suoi inizi influenzata dal realismo letterario, una tendenza che si sviluppa soprattutto nel corso dell'Ottocento e del Novecento in Europa. Il romanzo diventa lo strumento principale d'espressione, che descrive la realtà e la vita quotidiana in modo serio (Store norske leksikon 2014). In Norvegia, una nuova generazione di autori scrive libri per bambini che raccontano la vita in campagna, in paese o in città, e molti alternano la scrittura di libri per bambini e per adulti (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 40). Un libro tipico della prima metà del Novecento è *bygdeskildringen*, che contiene racconti per bambini, ambientati nella campagna o nei piccoli paesi rurali. Sono spesso scritti in *nynorsk* e ritraggono la vita dei bambini in modo realistico e educativo, basandosi sui ricordi d'infanzia degli scrittori stessi (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 230).

Nel corso del Novecento si vede una notevole crescita della produzione letteraria per l'infanzia, soprattutto nel numero di scrittori e nell'offerta di titoli. Nel periodo del dopoguerra le opere di Astrid Lindgren (1907-2002) hanno una grande influenza sullo sviluppo della letteratura per bambini, anche in Norvegia. La vasta produzione della scrittrice

svedese rappresenta una nuova svolta nella letteratura infantile, e uno spunto per prendere le distanze dal moralismo che domina la letteratura per l'infanzia negli anni Cinquanta. Le sue opere, con personaggi anticonformisti e alcune caratteristiche del *nonsense*, hanno ispirato anche autori norvegesi come Zinken Hopp (1905-1987) e Inger Hagerup (1905-1985) (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 208). Fra gli anni Cinquanta e Sessanta, si assiste a una forte espansione del mercato editoriale, grazie alla crescita economica del dopoguerra e l'avvento di nuovi mezzi di comunicazione come la televisione e la radio. In Norvegia un fenomeno che influenza la letteratura per l'infanzia del dopoguerra in modo particolare è la trasmissione alla radio di programmi diretti ai bambini e ragazzi (Skjønberg 1979, 98). Già nel 1924 va in onda il primo programma, intitolato *Eventyrtiden*, e pochi anni dopo diventano popolari le trasmissioni *Guttetimen* e *Piketimen*, cioè programmi radiofonici destinati rispettivamente a ragazzi e ragazze (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 172). Dal 1947 viene trasmesso regolarmente il programma *Barnetimen*, che consiste di radiodrammi, letture e musica, tutto destinato al pubblico giovane, condotto dallo scrittore norvegese Torbjørn Egner (1912-1990). Altri scrittori protagonisti del programma sono Alf Prøysen (1914-1979) e Anne-Cath. Vestly (1920-2008), che raccontano le loro storie per poi pubblicarle come libri. Entrambi sono tra gli scrittori più celebri della letteratura per l'infanzia in Norvegia del Novecento, sia per la loro presenza alla radio per tanti anni, sia per la loro vasta produzione di numerose opere letterarie che hanno avuto successo sia tra i bambini che tra gli adulti norvegesi (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 175).

Nella letteratura nordica per i bambini c'è anche la tradizione di enfatizzare il rapporto speciale tra il bambino e la natura, in linea con la filosofia *rousseauiana*, come osserva la studiosa norvegese Åse Marie Ommundsen nel suo articolo *Avkolonisert barndom, koloniserende teori?* (2012). Ommundsen osserva che nella letteratura nordica esiste la tendenza di ritrarre dei bambini competenti che padroneggiano la vita da soli nella natura (2012, 113). Questa tendenza riflette il fatto che l'infanzia in Norvegia tradizionalmente sia meno protetta rispetto all'infanzia in molti altri paesi europei, sostiene Ommundsen. Riferendosi alla ricerca dell'antropologa Marianne Gullestad (2006), nota che i bambini norvegesi, particolarmente quelli che vivono negli ambienti rurali, hanno la possibilità di giocare liberamente all'aria aperta senza essere controllati o protetti dagli adulti. Siccome c'è una tendenza in Norvegia di considerare il gioco autonomo del bambino nella natura come un aspetto centrale di una buona infanzia, c'è anche meno focus sulla sicurezza che in altri paesi, secondo Gullestad (2006, 43-44).

Nel corso degli ultimi quaranta anni si è assistito a una forte crescita nella produzione della letteratura infantile in Norvegia, e molti libri sono stati venduti all'estero. Il libro norvegese più tradotto e venduto nel mondo è *Sofies verden (Il mondo di Sofia)* di Jostein Gaarder (1952-), pubblicato nel 1991 (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 259). L'opera è considerata una svolta storica per la letteratura infantile norvegese, e un primo esempio di un'opera *crossover* (cfr. per esempio Beckett, 2009). La letteratura *crossover* è diventata un fenomeno distinto negli ultimi anni, e tra i casi di *crossover* più recenti possiamo menzionare la saga di Harry Potter, tradotta in tutto il mondo e ritenuta da molti il "prototipo" del genere (Nikolajeva 1996 e 2006). In Norvegia, come negli altri paesi occidentali, la letteratura tradotta rappresenta una notevole parte del mercato, anche per quanto riguarda la letteratura per l'infanzia. Un altro aspetto che merita attenzione è la situazione linguistica norvegese, come abbiamo indicato prima. Il norvegese oggi ha due forme scritte ufficiali; *bokmål* e *nynorsk*. Abbiamo visto che il *bokmål* si è sviluppato dalla lingua danese che nel corso dell'Ottocento passa attraverso una serie di modifiche fino ad assumere le attuali forme tipicamente norvegesi. Il *nynorsk* è stato creato da Ivar Aasen (1813-1896), linguista e poeta norvegese, e si basa su una sintesi dei dialetti norvegesi (Vikør 2015). Dal 1885 le due lingue scritte hanno pari dignità e nelle scuole superiori della Norvegia è obbligatorio imparare entrambe (Språkrådet). Ognuno può scegliere quale lingua usare come lingua principale, e nell'anno scolastico 2009/10 il 13,2% degli alunni della scuola primaria aveva *nynorsk* come lingua di insegnamento. Questa cifra corrisponde con la stima di *Språkrådet* secondo il quale la maggior parte della popolazione preferisce il *bokmål*, mentre tra il 10% e il 15% della popolazione usa il *nynorsk*. Gli utenti del *nynorsk* si trovano per la maggior parte fuori dell'area metropolitana di Oslo e delle altre città maggiori, cioè nelle regioni rurali e in alcune città della Norvegia occidentale. Il parlato norvegese è caratterizzato dalla posizione forte dei dialetti, che vengono usati in un grado più alto che in molti altri paesi, insieme a diverse forme miste di dialetto e parlato normale (Vikør 2015). Nonostante la parità ufficiale tra le due forme scritte, il numero di opere per bambini e ragazzi pubblicate in *nynorsk* ogni anno è molto più basso rispetto al numero di pubblicazioni in *bokmål*. Secondo la statistica dell'istituto *Norsk Barnebokinstitutt* nel 2014 solo il 10% dei 401 nuovi libri norvegesi era pubblicato in *nynorsk*. Del totale di 570 libri tradotti nello stesso anno solo il 2% era tradotto in *nynorsk*².

² Fonte: <http://barnebokinstituttet.no/statistikk-forskning-50-2/statistikk-over-bokutgivelser-for-barn-og-unge-i-norge-2014/>

Norsk Barnebokinstitutt è un attore importante per la promozione della letteratura infantile norvegese. Oltre a pubblicare dati statistici sulla pubblicazione di libri per bambini e ragazzi in Norvegia, come abbiamo visto sopra, assegna diversi premi, e distribuisce contributi economici per la pubblicazione e la traduzione della letteratura per bambini e ragazzi (Birkeland, Risa, e Vold 2005, 255-270). Per promuovere la letteratura norvegese sono importanti anche gli incentivi dello stato norvegese, in particolare *innkjøpsordningen*, uno schema per il sostegno finanziario per diversi tipi di letteratura. Lo schema è amministrato dal consiglio ufficiale dell'arte in Norvegia, *Norsk kulturråd*, il quale acquista 1000 copie dei nuovi libri di narrativa norvegese per gli adulti e 1550 libri per bambini ogni anno, e li assegna alle biblioteche del paese. Per quanto riguarda la letteratura tradotta in altre lingue, ha un ruolo centrale l'organizzazione NORLA; *Norwegian Literature Abroad*, che promuove l'esporto della letteratura norvegese e diffonde la conoscenza di libri e autori norvegesi all'estero. Un'altra iniziativa che darà attenzione a livello internazionale alla letteratura e agli scrittori norvegesi è la partecipazione alla fiera del libro di Francoforte, dove la Norvegia sarà l'ospite d'onore nel 2019³.

1.3.3 La tradizione italiana nella letteratura per l'infanzia

L'evoluzione della letteratura per l'infanzia in Italia segue in gran parte le tappe che attraversa tale letteratura in Europa, nonostante la frammentazione politica e linguistica del paese. In Italia la fiaba ha una lunga e influente tradizione, sia nella forma orale e popolare che nella forma scritta e letteraria (Lucas 2006, 104). La prima raccolta di fiabe italiane è condotta nel Seicento dallo scrittore napoletano Giovan Battista Basile (1572-1632) e si intitola *Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento dè peccerille* (Ricci 2012, 327). Oltre a essere in gran parte orale, la prima tradizione favolistica italiana è anche localistica, un aspetto che si manifesta nelle diverse varianti regionali e dialettali della stessa fiaba attraverso la presenza di “modifiche stilistiche e contenutistiche, rappresentative della tradizione del luogo” (Ricci 2012, 327).

A causa della mancanza di una lingua nazionale, lo sviluppo del romanzo come genere avviene in ritardo in Italia in rispetto agli altri paesi (Anselmi 2001, 291). Nel momento dell'unificazione del 1861, la maggior parte della popolazione usa il dialetto e l'analfabetismo

³ Fonte : <http://www.forleggerforeningen.no/politikk/aktuelle-politiske-saker/norge-som-gjesteland-i-frankfurt-i-2019/>

è alto. La nascita della letteratura dedicata ai bambini è collegata a diversi processi verificatosi dopo l'unificazione. Oltre alla necessità di stabilire un sistema educativo, si vede affermarsi un bisogno di trovare una lingua nazionale, anche per combattere l'analfabetismo nella popolazione. La questione della lingua, già oggetto di dibattito da qualche tempo, s'intreccia con lo sviluppo della letteratura infantile (Marazzini 2004) e solo alla fine dell'Ottocento nasce una vera e propria letteratura italiana per l'infanzia. In questo periodo esordiscono le due opere che avranno l'importanza maggiore per la letteratura per ragazzi in Italia; *Le avventure di Pinocchio* di Collodi è pubblicato nel 1883 e *Cuore* di Edmondo De Amicis nel 1886 (Ricci 2012, 330). *Le avventure di Pinocchio* è considerato uno dei libri più celebri di tutta la letteratura italiana del secondo Ottocento. La storia originale è a puntate e appare sul *Giornale per i bambini* tra il 1881 e il 1883, con il titolo *Storia di un burattino*. L'autore si firma con il nome di Carlo Collodi (pseudonimo di Carlo Lorenzini, 1826 – 1890), ed è già conosciuto come giornalista e editore da tempo (Ferroni 1991, 440). La storia di Pinocchio ha una grande fortuna anche all'estero. La prima edizione è seguita da una serie di edizioni illustrate e numerosi rifacimenti, soprattutto teatrali. La rappresentazione di Pinocchio nei film è anche significativa, dal primo film uscito nel 1910 alla versione famosa di Walt Disney, cartone animato prodotto nel 1939 (Ferroni 1991, 442). *Cuore* di Edmondo De Amicis (1846-1908) è l'altro capolavoro del genere infantile dello stesso periodo, pubblicato nel 1886 e spesso paragonato all'opera di Collodi. I romanzi di Collodi e De Amicis sono considerati dei capolavori di questo genere in Italia, ma hanno anche una grande importanza sia per il processo che porta all'unità, che per la questione della lingua nazionale (Ricci 2012, 331).

La storia della letteratura infantile del Novecento in Italia è particolarmente segnata dalla figura di Gianni Rodari (1920 – 1980). Rodari è uno scrittore, pedagogista e giornalista cresciuto negli anni della seconda guerra mondiale. Alcune delle opere di Rodari sono scritte nel solco della tradizione della fiaba, e molte sono ispirate all'opera di Collodi, come come afferma lo scrittore stesso: "The brothers Grimm, Andersen e Collodi ... have been among the great liberators of childrens literature, freeing it from the pedagogical tasks that were assigned to it" (Collodi 1996, 31, citato in Lucas 2006, 105). Nel 1973 Rodari scrive e pubblica *Grammatica della fantasia*, e lo presenta come uno strumento per l'educazione linguistica per i bambini, così contribuendo anche a questo scopo (Ricci 2012, 341-343). Rodari viene spesso menzionato come uno dei molti scrittori italiani detti *crosswriters*, cioè autori di letteratura sia per bambini e adolescenti che per adulti (Beckett 2009, 10), ed è anche considerato uno dei

maggiori esponenti della narrativa fantastica e umoristica nell'Italia del dopoguerra (Schwartz 2005).

Nel corso degli anni la produzione di libri per bambini e ragazzi in Italia subisce un forte incremento, come nel resto dell'Europa. Cominciando dagli anni settanta, numerose librerie e biblioteche pubbliche riservano la loro attenzione alla letteratura per l'infanzia. Questa viene insegnata in diverse università, oltre che nei centri di studio non legati all'istruzione universitaria. Un esempio di un centro di documentazione e di promozione della letteratura giovanile è il *Centro Studi Letteratura Giovanile* della biblioteca internazionale E. De Amicis di Genova, fondato nel 1962 (Colin 2007, 451). Occorre peraltro menzionare la *Fiera Internazionale del Libro per Ragazzi* che si svolge ogni anno a Bologna, attraendo visitatori da tutto il mondo. Per quanto riguarda la produzione libraria in Italia, i dati Istat mostrano che nel 2014⁴ è stato pubblicato un totale di 4621 opere per ragazzi in Italia, tra cui 2221 sono testi letterari moderni (48,1%) e 148 sono testi letterari classici (3,2%). Tra i “testi letterari moderni” la categoria “altri romanzi e racconti” è la più grande con 1870 titoli, mentre il numero di “libri di avventura e gialli” sono 312, e “poesia e teatro” 39. La percentuale di libri tradotti è alta; secondo i dati di Istat su *La produzione libraria in Italia* nel 2013 e 2014; “oltre un libro per ragazzi su tre (37,9%) è tradotto da una lingua straniera e nel 19% dei casi la lingua originale è l'inglese” (Istat 2015, 12). Molte case editrici mostrano una forte vocazione internazionale, come per esempio Iperborea che è stata fondata nel 1987 “con il preciso obiettivo di far conoscere la letteratura dell'area nord-europea in Italia”⁵. Oltre alle case editrici esistenti da tempo, come la Salani che pubblica la serie di Harry Potter di J. K. Rowling, le opere di Roald Dahl e degli scrittori scandinavi come Astrid Lindgren, Tove Jansson, e Jostein Gaarder⁶, si è negli ultimi anni assistito ad una fioritura di imprese editoriali che hanno deciso di investire sul settore dei giovani lettori (Bellatalla 2014).

Oggi i giovani lettori possono scegliere fra tanti generi: il giallo, il rosa, l'horror, la fantascienza e così via, e negli ultimi decenni il campo della letteratura per bambini e ragazzi si è esteso anche per quanto riguarda il formato. Grazie allo sviluppo digitale e tecnologico, ci sono molte scelte in formato multimediale, oltre all'offerta tradizionale in forma cartacea (Ricci 2012). Per quanto riguarda lo stato di arte della letteratura per bambini e ragazzi oggi, sia in Norvegia che in Italia, ci limitiamo qui ad osservare che essa rappresenta un campo

⁴ Reperibile sul sito di Istat; La produzione libraria in Italia: <http://www.istat.it/it/archivio/183783>

⁵ Fonte: Sito internet di Iperborea: http://iperborea.com/chi_siamo/

⁶ Fonte: Sito internet della casa editrice Salani : http://www.salani.it/chi_siamo.php

vasto e complesso. Percorrendo l'evoluzione della letteratura per l'infanzia abbiamo visto che la tradizione nella letteratura per l'infanzia nei due paesi è diversa in molti aspetti, ma abbiamo anche rilevato alcune tendenze generali. Passiamo ora alla presentazione e l'analisi del libro norvegese *Vaffelhjarte* di Maria Parr.

1.4 *Vaffelhjarte* di Maria Parr

1.4.1 Un libro tipicamente norvegese per bambini

Vaffelhjarte è un romanzo per bambini pubblicato in Norvegia nel 2005, con illustrazioni di Bo Gaustad. È il primo romanzo scritto dalla norvegese Maria Parr. Maria Parr è nata nel 1981 a Vanlyven in Møre e Romsdal, nell'ovest della Norvegia. È laureata in lettere e lingue nordiche all'Università di Bergen e lavora come maestra in una scuola elementare in Norvegia. Parr ha scritto due romanzi per bambini, *Vaffelhjarte* nel 2005 e *Tonje Glimmerdal* nel 2009, entrambi scritti in *nynorsk*. Ha anche scritto alcune novelle e nel 2015 ha tradotto una serie di favole classiche in *nynorsk*, pubblicate nel libro *Barnas store eventyrbok*⁷ (Samlaget, 2015).

Il sottotitolo di *Vaffelhjarte* è *Lena og eg i Knert-Mathilde*. La trama del libro ruota intorno ai due protagonisti; Trille, un ragazzo di nove anni che è il narratore della storia, e Lena, l'amica di Trille e la sua vicina di casa. Lena è una bambina forte e indipendente, mentre Trille è più sensibile e premuroso. Trille vive con la mamma e il papà, i tre fratelli e il nonno. Lena vive solo con la mamma e sogna di avere un papà. Insieme i due bambini combinano tanti guai nel loro regno, la baia chiamata Knert-Mathilde, situata su un fiordo nell'ovest della Norvegia. Trille considera Lena come la sua migliore amica, e vorrebbe tanto che Lena gli dicesse che lui è il suo migliore amico. Ma non è sicuro che sia così. *Vaffelhjarte* racconta delle avventure quotidiane dei due bambini nel giro di un anno. La natura e il paesaggio hanno un ruolo importante nel libro. La storia si svolge in un piccolo paese vicino al mare e alla montagna, un "regno" che costituisce il mondo per i bambini protagonisti. I due bambini vivono in stretto legame con la natura, e il paesaggio viene osservato da fuori e descritto al lettore mediante le

⁷ Fonte: Samlaget: <http://samlaget.no/nn-no/barn%20og%20unge/6-9-aar/barnas-store-eventyrbok/innbunden.aspx>

loro parole. Ne è un esempio la descrizione del paese all'inizio del libro attraverso le parole di Trille:

Vi bur i ei vik som vert kall Knert-Matilde, Lena og eg. Farfar seier at Knert-Matilde er et kongerike. Han skrønar for det meste, farfar, men eg likar å tenke at han har rett, og at Knert-Matilde er eit kongerike, vårt kongerike. Vi har store markar mellom husa og sjøen, og over markene går ein liten grusveg ned til fjøra. Ved den vegen veks det rognebærtre som ein kan klatre i når det blæs (Parr 2005, 7).

Un tratto distintivo dello stile di Maria Parr è legato al suo uso della lingua. La giovane scrittrice è molto interessata alla lingua e alla narrativa orale, e scrive le sue opere in *nynorsk*. Essendo una lingua meno usata in Norvegia, l'uso del *nynorsk* segnala l'appartenenza dell'emittente a un certo gruppo regionale o sociale. La scelta di scrivere in *nynorsk* è stata una scelta consapevole, come afferma la scrittrice stessa in un'intervista alla rivista dell'Università di Stavanger *Nynorsk i bruk*, dove esprime il suo impegno per questa forma di norvegese:

Det er svært viktig at elevar som skriv nynorsk får lese og høyre gode barnebøker på si eiga målform. Skal dei kunne skrive, må dei ha noko å lese! Difor er eg bevisst på at eg gjer noko viktig når eg skriv nynorsk, avsluttar Maria Parr (Støylen 2009, 23).

Molti critici commentano sulle somiglianze tra Maria Parr e la scrittrice svedese Astrid Lindgren. I protagonisti di Parr, in particolar modo quelli femminili come Lena di *Vaffelhjarte* e Tonje di *Tonje Glimmerdal* (entrambi tradotti in italiano da Alice Tonzig, l'ultimo uscito in Italia nel 2016), hanno alcune caratteristiche in comune con i personaggi di Lindgren. Entrambe sono ragazze forti e determinate, che vivono una vita piena di movimento e avventure. Nina Goga, studiosa norvegese presso l'Università di Bergen, ha analizzato i libri di Parr e nel suo articolo *Landskap og bannskap i Maria Parrs forfatterskap* (2011) propone la possibilità di esplorare le somiglianze tra le figure femminili di Parr e quelle di Lindgren (Pippi, Lotta e Ronja) (Goga 2011, 7). L'editore Beisler che ha pubblicato la traduzione di *Vaffelhjarte* in italiano, introduce Parr come la "nuova Astrid Lindgren norvegese" sulla copertina del libro (Parr 2014). Sebbene sia molto ispirata alla scrittrice svedese, Parr stessa ritiene che la sua ispirazione maggiore sia la narrativa orale norvegese, come afferma in un'intervista sulla rivista *Lokalhistorisk magasin* nel 2013:

Jeg blir ofte spurt hvem som er forbildene mine når jeg skriver. Da har jeg som regel svart Astrid Lindgren, men i den senere tid har jeg reflektert over det, og jeg tror inspirasjonen like mye kommer fra muntlig historiefortelling. Det er hverdagshistoriene som inspirerer meg (Nissen 2013, 23).

Maria Parr ha ricevuto vari riconoscimenti e premi importanti sia in Norvegia sia all'estero per la sua produzione letteraria. In Norvegia *Vaffelhjarte* ha avuto un grande successo, e dal libro è stata tratta una serie televisiva molto popolare nel 2011. Nel 2005 il libro ha vinto il *Nynorsk barnelitteraturpris*, un premio per il migliore libro per bambini in *nynorsk*, e lo stesso è accaduto nel 2009 con il suo secondo libro *Tonje Glimmerdal*. Sempre nel 2005 *Vaffelhjarte* è stato nominato al premio *Brageprisen*, vinto successivamente nel 2009 con *Tonje Glimmerdal*. Nel 2009 Parr ha vinto anche il premio norvegese *Teskjekjerringprisen*, che è un premio creato nel 1974 in onore dello scrittore e cantautore norvegese Alf Prøysen, con la seguente giustificazione della giuria:

"en forfatter som med troverdighet og selvfølgelighet lar sine litterære personer være sentrum i verden. (...) I en nordisk tradisjon der respekten for det enkelte barns selvstendighet er inneforstått, møter vi barndommens utfordringer og begrensninger. Med sikkerhet og stor sjarm framstår bøkene som solide to-etasjers tekster, altså god litteratur for både barn og voksne" (UiA 2016).

Infine, la scrittrice ha vinto il premio *Ole Vig-prisen* nel 2009, un premio assegnato ai giovani che hanno dato un contributo "eccezionale nel campo dell'informazione pubblica, dell'arte o del lavoro culturale" (Askheim 2012).

Vaffelhjarte ha suscitato interesse anche all'estero, ed è stato tradotto in più di 26 lingue (Samlaget 2010). Il romanzo è stato tradotto in italiano nel 2014 da Alice Tonzig e s'intitola *Cuori di Waffel*. Ha vinto il Premio Legambiente, il Libro dell'anno 2015 e nel 2016 è stato tra i cinque finalisti per il Premio Strega Ragazze e Ragazzi 2016⁸. Nel 2015 ha vinto il Premio Andersen, uno dei premi più prestigiosi in Italia, per la categoria 9/12 anni, con questo giudizio:

Per la capacità di intrecciare una narrazione coinvolgente e incalzante, attraverso le avventure dei protagonisti, scandite capitolo dopo capitolo. Per il riuscito inserirsi nella tradizione della narrativa scandinava per bambini, sapendo raccontare, con

⁸ Cfr. Premio Strega ragazze e ragazzi: <http://www.premiostrega.it/PSR/scelte-le-cinquine-finaliste/>

apparente semplicità e grande equilibrio, luci e ombre dell'infanzia, soffermandosi sui temi dell'amicizia e della separazione, del rapporto con gli adulti, e soprattutto, del piacere dell'avventura quotidiana».⁹

Il libro è proposto dall'editore *Samlaget*, che l'ha pubblicato in Norvegia, come un libro per i bambini di età 6-9 anni (Samlaget 2010). L'editore Beisler propone il libro "dai nove anni" sulla copertina del libro pubblicato in Italia e lo presenta come un libro "divertentissimo e travolgente" (Parr 2014). Come afferma il giudizio del premio Andersen citato sopra, un tema centrale del romanzo è l'amicizia, non solo tra i bambini, ma anche tra adulto e bambino. In particolare, è centrale il rapporto tra i bambini e gli anziani nella famiglia e nel paese, e soprattutto con il nonno e la prozia (la "zia-nonna"), la cui scomparsa introduce dolore e mancanza nella vita del protagonista Trille. Il libro tratta anche temi seri come l'amore, la morte e la perdita di un'amica che si trasferisce in un'altra città, e infine racconta dell'infanzia, un tema che è centrale anche del secondo romanzo di Parr, *Tonje Glimmerdal* (Samlaget 2010). *Vaffelhjarte* contiene delle illustrazioni in bianco e nero, distribuite in modo regolare attraverso il testo. *Cuori di waffel* ha le stesse illustrazioni dell'edizione norvegese, anche sulla copertina del libro, e all'interno della copertina c'è una presentazione dell'illustratrice Bo Gaustad.

Come accennato prima, nella letteratura nordica per i bambini esiste la tradizione di enfatizzare il rapporto speciale tra il bambino e la natura, e ne è considerato un esempio *Tonje Glimmerdal* di Maria Parr (Ommundsen 2012). Alla luce di quanto appena detto, si può dire che anche *Vaffelhjarte* fa parte di una tradizione tipica della narrativa scandinava per bambini, costituita da opere che raccontano dell'infanzia di bambini che vivono indipendenti e in contatto con la natura. Possiamo anche notare che il libro mostra alcune delle caratteristiche della letteratura *crossover*. La giustificazione della giuria del premio *Teskjekjerringprisen* citato sopra, per esempio, descrive il libro come "god litteratur for både barn og voksne", cioè buona letteratura sia per bambini che per adulti. Anche l'editore norvegese, Samlaget, suggerisce che il libro può essere apprezzato non solo dai bambini. Nella presentazione del romanzo sul sito internet viene citata la motivazione alla base della nomina per il premio *Brageprisen*, in cui il libro è descritto come un *høytlesningsbok*, cioè un libro da leggere ad alta voce: "... en overbevisende smakfull **høytlesningsbok**, med ramsalt humor, elleville påfunn, finurlige ordspill, lekne kommentarer og uventet dramatik" (Samlaget 2010). Questa

⁹ Cfr. Andersen la rivista: <http://www.andersen.it/miglior-libro-912-anni/>

descrizione suggerisce infine che *Vaffelhjarte* è un'opera radicata nella tradizione norvegese della narrazione orale, dalla quale Parr prende ispirazione. A nostro avviso è un libro che si presta ad essere letto ad alta voce, anche perché è scritto in *nynorsk*, visto che potrebbe essere difficile da leggere per la maggior parte dei giovani lettori che non hanno familiarità con questa forma del norvegese.

1.4.2 I problemi di traduzione in *Vaffelhjarte*

Nel romanzo di Maria Parr sono presenti molti elementi linguistici tipici della cultura e della lingua norvegese, che rappresentano una difficoltà per il traduttore. Il romanzo presenta molteplici riferimenti alla vita quotidiana della Norvegia rurale e alle tradizioni popolari norvegesi, e la lingua dei personaggi è ricca di elementi caratteristici del norvegese in generale, e della regione nella quale si svolge la storia in particolare.

Molte delle attività dei protagonisti sono legate alla natura e al paesaggio del luogo in cui si svolge la storia, e molte delle particolarità linguistiche e culturali della realtà norvegese nel libro hanno la loro origine nella topografia e cultura della regione. Il primo aspetto culturale che rappresenta un problema per il traduttore è la presenza dei nomi norvegesi dei personaggi e dei luoghi presenti nel racconto. La maggior parte dei nomi propri di persona sono tipici norvegesi, ed i numerosi soprannomi sono molto locali, spesso con riferimento alla provenienza geografica o alla professione del personaggio che lo porta. Sebbene i toponimi presenti nel libro non siano abbondanti, sono tuttavia legati alla geografia e alla tradizione locale, tipici della regione. Inoltre, ci sono tanti elementi specifici della cultura norvegese nel libro, tra cui i cosiddetti *realia*, cioè espressioni specifiche per definire gli oggetti o i fenomeni legati alla cultura norvegese. Soprattutto ci sono molti riferimenti agli alimenti tipici norvegesi, oltre a riferimenti alle tipiche feste norvegesi e ad alcuni oggetti che hanno una specificità legata alla loro origine nella tradizione della zona e del paese.

Al di là della presenza degli elementi menzionati finora abbiamo l'uso del *nynorsk* e di alcune parole in dialetto, un fattore che contribuisce a collocare la trama della storia nella Norvegia occidentale rurale. Secondo Goga (2011), che ha studiato il legame tra il paesaggio, i personaggi e la loro lingua nei due libri di Maria Parr, i protagonisti fanno uso di una lingua non colta, essendo appartenenti a un luogo rurale e non colto: “På samme måte som utegangerne Lena og Tonje foretrekker den ukultiverte utmarken, har de også glede av å uttrykke seg i et ukultivert språk, i språkets utmark, i hverdagsspråkets kraftuttrykk, også kalt

banning” (Goga 2011, 3). Goga usa la parola *nestenbannskap* per caratterizzare le parole che i protagonisti usano, vale a dire parole che non sono parolacce, ma vi sono molto vicine:

Når visse språklige markører i Parrs forfatterskap her betegnes som bannskap, vil kanskje mange reagere og protestere fordi det i Parrs tekster faktisk ikke finnes et eneste ekte banneord. Her er ikke faen eller satan eller helvete, men her er rikelig med søren ta, fy flate, forbarka, fordundre, for dengande, svarte, honden-dondre og drit. Altså den slags kreative språklige uttrykk som i stedet for banning går under betegnelsen nestenbanning, men som selvsagt er helt uløselig knyttet til de originale banneordene (Goga 2011, 4).

I protagonisti, come nota Goga, usano la lingua per prendere forza nel rapporto con i loro avversari come per esempio il compagno di classe, Kay-Tommy, oppure nell’incontro con gli adulti autoritari “ (...) ruster seg med språket, eller ruster opp i språket, for å utfordre, gå til kamp eller ta innersvingen på truende eller autoritære motstandere” (Goga 2011, 4). Le espressioni e parole colorite che i protagonisti usano rappresentano un altro aspetto culturale come vedremo nel capitolo 2.

La narrazione della storia avviene in prima persona e attraverso le parole di Trille partecipiamo alla vita dei giovani protagonisti. La narrativa alterna il discorso narrativo, i dialoghi, e il discorso indiretto, attraverso cui sono riportate le opinioni e le parole degli altri, Lena in particolare. I due protagonisti sono molto attenti al loro uso della lingua, e la usano in modo creativo e umoristico. È una lingua ricca di espressioni e costruzioni tipiche della lingua dei bambini, con un’alta frequenza di esclamazioni, giochi di parole, neologismi, modi di dire, metafore e così via. I protagonisti hanno le loro espressioni e parole preferite che sono ripetute attraverso il testo. Il testo originale presenta anche una serie di parole composte, non lessicalizzate, ma risultato della creatività linguistica dei bambini e importanti per l’umorismo del libro.

Tutti gli elementi menzionati finora rappresentano delle difficoltà per i traduttori. Nel prossimo capitolo percorreremo le teorie più rilevanti sul legame fra la lingua e la cultura e vedremo quali sono le strategie a disposizione per la traduzione dei diversi elementi legati ad una cultura specifica.

2 Quadro teorico

2.1 La cultura e la lingua

La nozione di cultura è molto complessa e la definizione del termine cultura è sempre stata un centro di dibattito, anche nel campo della traduttologia. Che cosa è la cultura, come si codifica nella lingua, e come si traducono gli elementi specifici a una cultura da una lingua a un'altra? Il dizionario online de il Sabatini Coletti (2011) propone una definizione divisa in una serie di punti che coprono diversi aspetti del termine:

cultura[cul-tù-ra] s.f.

1 Insieme di conoscenze che concorrono a formare la personalità e ad affinare le capacità ragionate di un individuo; nel l. corrente, insieme di approfondite nozioni: una persona di grande c.

2 Insieme delle conoscenze letterarie, scientifiche, artistiche e delle istituzioni sociali e politiche proprie di un intero popolo, o di una sua componente sociale, in un dato momento storico SIN civiltà: c. greca; la c. borghese dell'Ottocento || c. orale, il sapere trasmesso a voce

3 antrop. L'insieme delle credenze, tradizioni, norme sociali, conoscenze pratiche, prodotti, propri di un popolo in un determinato periodo storico: c. patriarcale; c. industriale || c. di massa, insieme di nozioni, valori e modelli di comportamento indotti dai mass media | c. materiale, gli oggetti, i manufatti, gli attrezzi di una data popolazione

Come vediamo dalla definizione, la cultura si manifesta su diversi strati o livelli, da quelli più profondi, costituiti dalle conoscenze, credenze e i valori di un gruppo o un popolo, ai livelli più superficiali, costituiti per esempio dai costumi, le norme di comportamento, i manufatti e i simboli appartenenti al gruppo.

L'influenza della cultura sulla lingua, e vice versa, è un fenomeno discusso da molti filosofi e studiosi. Già nell'Ottocento, il filosofo tedesco Wilhelm von Humboldt aveva affermato che "ogni lingua influisce sulla visione del mondo e sul modo di categorizzarlo" (Dardano e Trifone 1997, 710). L'idea che la lingua ha il potere di influenzare la visione del mondo è il punto centrale nel relativismo linguistico e della cosiddetta "ipotesi di Sapir-Whorf", esposta

nella prima metà del Novecento dai due linguisti e antropologi americani, Edward Sapir e Benjamin Whorf. L'ipotesi ha avuto due interpretazioni. La versione forte, nota anche come *determinismo linguistico*, esprime che la nostra lingua determina il nostro modo di pensare e ha suscitato diverse controversie nel corso del tempo (Kramsch 1998, 12-13). La versione più debole, che va sotto il nome di *principio di relatività linguistica*, ipotizza che la lingua ha il potere di influenzare la visione del mondo ed è generalmente accettata oggi (cfr. per esempio Kramsch 1998, 2006 e 2014, Pavlenko 2014). Le famose parole di Sapir esprimono la base del principio della relatività linguistica:

È un'illusione immaginare che uno si adatti alla realtà senza l'uso della lingua e che la lingua sia meramente un mezzo incidentale per risolvere specifici problemi di comunicazione. Il fatto è che il 'mondo reale' è in larga misura costruito sulle abitudini linguistiche del gruppo. Nessuna lingua è sufficientemente simile a un'altra per essere considerata rappresentante della stessa realtà sociale. I mondi in cui vivono società diverse sono mondi distinti, non meramente lo stesso mondo con attaccate diverse etichette (Sapir, citato in Bettoni 2006, 23).

Nel suo libro *Language and culture* (1998), Claire Kramsch discute i vari aspetti del rapporto tra la lingua e la cultura. Secondo Kramsch, la cultura influisce sull'individuo attraverso tre livelli, o strati; 1) lo strato sociale (o diastratico), 2) lo strato storico (o sincronico), e 3) lo strato dell'immaginazione, o "imagination" (1998, 8).

Il primo strato, quello sociale, si manifesta attraverso delle comunità discorsive ("discourse communities") (Kramsch 1998, 6). Le persone che si identificano come membri di un gruppo sociale (la famiglia, il quartiere, l'appartenenza professionale o etnica, nazione) acquisiscono comuni modi di vedere il mondo attraverso le loro interazioni con gli altri membri dello stesso gruppo. Queste prospettive sono rinforzate nel corso della loro vita attraverso le istituzioni come la famiglia, la scuola, il posto di lavoro, la chiesa, il governo e così via. Gli atteggiamenti comuni, le credenze, i valori ecc., si riflettono nel modo in cui i membri del gruppo usano la lingua, per esempio attraverso che cosa scelgono di dire o non dire, e come scelgono di dire quello che vogliono dire. Quindi, oltre ad avere le comunità linguistiche ("speech community"), costituito da un gruppo di persone che usano lo stesso codice linguistico, abbiamo anche delle comunità discorsive, un termine usato in riferimento ai modi comuni in cui i membri di un certo gruppo sociale usano la lingua per accomodare le loro esigenze sociali (Kramsch 1998, 6).

La cultura deve anche essere considerata attraverso un prospettivo storico, secondo Kramersch, e il secondo strato della cultura è quello storico (Kramersch 1998, 7). Tutte le manifestazioni di una tale cultura, sia materiali che non-materiali, si sono sviluppati e solidificati con il trascorrere del tempo. Aspetti non-materiali della cultura, come per esempio atteggiamenti, credenze, valori e usanze ecc., si conservano nella memoria dei membri del gruppo che ne hanno sentito parlare o li hanno sperimentati in prima persona, per poi essere trasmessi in parola o scrittura alla generazione futura. Le pratiche quotidiane di un gruppo si basano sulle tradizioni condivise attraverso il tempo. Il prospettivo diacronico focalizza anche sul modo in cui un gruppo sociale si rappresenta attraverso la produzione materiale nel tempo. Gli elementi materiali della cultura di una società, come per esempio progressi tecnologici, monumenti, opere d'arte e oggetti della cultura popolare, sono prodotti e conservati attraverso meccanismi istituzionali come musei, scuole, biblioteche, governi, aziende e media, che fanno anche parte della cultura (Kramersch 1998, 7-8)

Infine, secondo Kramersch, le comunità discorsive sono caratterizzate non solo da fatti e artefatti, ma anche da “common dreams, fulfilled and unfulfilled imaginings”:

Discourse communities are characterized not only by fact and artifacts, but by common dreams, fulfilled and unfulfilled imaginings. These imaginings are mediated through the language, that over the life of the community reflects, shapes and is a metaphor for its cultural reality. (...). Language is intimately linked not only to the culture that is or the culture that was, but also to the culture of the imagination that governs people's decisions and actions far more than we may think (Kramersch 1998, 8).

Focalizzando su questi aspetti dinamici della cultura, Kramersch propone una definizione basata sulla supposizione che la cultura è una combinazione dei diversi strati o livelli:

In summary, culture can be defined as membership in a discourse community that shares a common social space and history, and common imaginings. Even when they have left that community, its members may retain, wherever they are, a common system of standards for perceiving, believing, evaluating, and acting. These standards are what is generally called their ‘culture’ (Kramersch 1998, 10).

Nell'insegnamento delle lingue è stato comune usare i termini inglesi “*big C*” culture e “*small c*” culture per distinguere tra diversi elementi culturali. Per Kramersch, il termine “*big*

C” culture si riferisce alla cultura come un concetto umanistico, e comprende la conoscenza generale del patrimonio di una nazione, come la storia, le istituzioni, la letteratura e l’arte. Il termine “*small c*” culture invece si riferisce alla cultura come un concetto sociolinguistico, e comprende degli elementi culturali della vita quotidiana dei parlanti; “the native speakers’ ways of behaving, eating, talking, dwelling, their customs, their beliefs and values” (Kramersch 2006, 12-13). Kramersch nota però, che con la crescente attenzione sull’immigrazione e sulla globalizzazione degli ultimi decenni per esempio, il concetto di cultura nell’insegnamento delle lingue è stato ridefinito. Invece di vedere la cultura come un concetto territoriale o nazionale viene ridefinito e equiparato con il concetto di *discourse*, come definito per esempio da James Gee (1990); “ways of using language, of thinking, feeling, believing, valueing, and of acting that can be used to identify oneself as a member of a socially meaningful group or ‘social network’” (Gee 1990 citato in Kramersch 2006, 16).

Attraverso il nostro percorso delle teorie sul legame fra la lingua e la cultura abbiamo visto che la specificità culturale di una società o di un gruppo si codifica nella lingua dei membri di tale società o gruppo in diversi modi. In primo luogo si manifesta sul livello lessicale della loro lingua, per esempio attraverso la presenza di elementi o fenomeni che fanno parte del “*big C*” culture e del “*small c*” culture. In secondo luogo, la specificità culturale si codifica sul livello pragmatico della lingua dei parlanti, cioè nel modo in cui la lingua viene usata nel contesto e nell’interazione con gli altri parlanti (Kramersch 1998, 25-36).

2.2 Gli elementi specifici a una cultura

Nella seconda parte del presente lavoro analizzeremo come i diversi aspetti culturali in un romanzo per i bambini sono stati tradotti. Nel paragrafo precedente abbiamo percorso alcune teorie sul legame fra la lingua e la cultura. Nei paragrafi seguenti saranno presentate le teorie più rilevanti per l’analisi della traduzione degli elementi specifici a una cultura. Iniziamo con una breve presentazione delle teorie su come definire e classificare gli elementi culturali, per poi passare alla presentazione delle strategie disponibili per la traduzione di tali elementi.

2.2.1 La classificazione delle parole culturali di Newmark

Lo studioso inglese Peter Newmark è stato una figura centrale nella fondazione dei *Translation studies* e tra i primi studiosi al livello internazionale che ha affrontato il problema

della traduzione degli elementi culturali in generale. Lo studioso definisce la cultura come “the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language and its means of expression” (Newmark 1988, 94), e nota che i riferimenti alla cultura emittente in un testo possono manifestarsi in modi diversi:

Language does contain all kinds of cultural deposits, in the grammar (genders of inanimate nouns), forms of address (like Sie usted) as well as the lexis (‘the sun sets’) which are not taken account of in universals either in consciousness or translation. Further, the more specific a language becomes for natural phenomena (e.g., flora and fauna) the more it becomes embedded in cultural features, and therefore creates translation problems (1988, 95).

Newmark chiama questi elementi “cultural words”. Li definisce come “token words which first adds local colour to any description of their country of origin, and may have to be explained, depending on the readership and kind of text” (Newmark 1988, 95), e le ordina in cinque categorie:

- 1) Ecology: Flora, fauna, winds, plains, hills;
- 2) Material culture (artefacts): food, clothes, houses and towns, transport.
- 3) Social culture: work and leisure.
- 4) Organisations, customs, activities, procedures and concepts: political and administrative, religious, artistic.
- 5) Gestures and habits.

Come vedremo in seguito, la classificazione di Newmark è simile a quelle proposte da altri teorici che hanno studiato gli elementi culturali.

2.2.2 La classificazione dei *realia* di Vlahov e Florin

La classificazione degli elementi culturali specifici di Newmark (1988) è stata preceduta dalla teoria di Vlahov e Florin. I due traduttori bulgari sono stati i primi a condurre uno studio profondo sul fenomeno degli elementi lessicali che denotano oggetti unici e fenomeni caratteristici di una cultura o una certa comunità linguistica. Nel loro articolo *Neperovodimoe v perevode. Realii* del 1969, scritto in russo e che non è stato tradotto, discutono questa tema. Secondo lo scrittore e teorico italiano Bruno Osimo, che si è occupato degli studi dei

traduttologici dell'Europa orientale e che ha analizzato la teoria di Vlahov e Florin, sono stati loro a introdurre il termine *realia* per "le parole che denotano cose materiali culturospecifiche" (Osimo 2011, 111). Secondo Vlahov e Florin, queste parole si trovano in tutte le lingue e rappresentano un problema particolare per il traduttore:

In ogni lingua ci sono parole che, senza distinguersi in alcun modo nell'originale dal co-testo verbale, ciò nondimeno non si prestano a trasmissione in un'altra lingua con i mezzi soliti e richiedono al traduttore un atteggiamento particolare: alcune di queste passano nel testo della traduzione in forma invariata (si trascrivono), altre possono solo in parte conservare in traduzione la propria struttura morfologica o fonetica, altre ancora occorre sostituirle a volte con unità lessicali di valore del tutto diverso di aspetto o addirittura "composte". Tra queste parole s'incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura ecc. di un certo popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi. Proprio queste parole nella teoria della traduzione hanno ricevuto il nome di «realia». (Vlahov e Florin, citati in Osimo 2011, 111).

Vlahov e Florin propongono di definire il termine *realia* in modo seguente:

[...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue (tradotto e citato in Osimo 2011, 112).

Allo stesso modo di Newmark, Vlahov e Florin hanno proposto una tassonomia per classificare gli elementi specifici di una cultura. Secondo Vlahov e Florin i *realia* possono essere di tipo geografico, etnografico o politico-sociale (Osimo 2011, 112). La prima categoria, quella dei *realia* geografici, contiene *realia* dei tipi seguenti, illustrati con alcuni degli esempi presi dall'analisi di Osimo (2014):

- oggetti della geografia fisica e della meteorologia: steppa, prateria, tampa, fiordo, mistral, tornado, tsunami;
- nomi di oggetti geografici legati all'attività dell'uomo: polder

- denominazioni di specie endemiche: kiwi, koala, sequoia, iguana delle Galapagos.

La seconda categoria, i *realia* etnografici, “sono le parole che significano concetti della disciplina che studia la vita quotidiana e la cultura dei popoli, le forme della cultura materiale e spirituale, le consuetudini, la religione, arte, folclore ecc.” (Osimo 2014). Tra gli esempi usati da Osimo ho scelto di riportare i più rilevanti per la mia analisi:

- vita quotidiana: šči, paprika, pie, spaghetti, trattoria, sauna, bistrot, drugstore; kimono, sari, sarong, toga, mocassini, sombrero, jeans; igloo, vigvam, bungalow, hacienda, anfora; trojka, cab, gondola;
- lavoro: brigadiere, farmer, gaucho, consierge;
- arte e cultura: tarantella, coro, canzonetta, blues; balalajka, tam tam, banjo; saga, bylina, commedia dell'arte, arlecchino, petruška; geisha, carnevale, ramadan, pagoda, sinagoga;
- oggetti etnici: bantu, copto, cosacco, basco; cockney, gringo, gorilla, yankee; carioca, kanaka;
- misure e denaro: piede, miglio, ettaro, pertica, quarto; rublo, dollaro, copeco, lira, dinaro, peseta, talento, grand, verdone.

Infine, secondo Vlahov e Florin, la categoria dei *realia* politici e sociali contiene al suo interno i tipi seguenti, con alcuni esempi proposti da Osimo (2014);

- entità amministrative territoriali: governatorato, regione, provincia, dipartimento;
- organi e cariche: forum; assemblea del popolo, storting, kneset, дума, senato, camera, congresso, giunta, consiglio comunale, municipio, ispolkom, camera alta;
- vita sociale e politica: peronisti, tupamaros, Ku Klux Klan, wig, tory, teste di cuoio; partigiani, carbonari, occidentalisti, slavofili, magen adom, mezzaluna rossa; NEP, lobby, bolscevico, tifoso, consigliere di Stato, società civile, Lord, Sir, ser, Madame, ministero dei beni culturali, piano quinquennale, college, Liceo, campus; nobiltà, junker, terzo stato, Gentry, mercanti, paria, intoccabili, samurai;
- *realia* militari: legione, coorte, falange, orda; archibugio, P38, moschetto, carabina, katjuša; generale, maresciallo, guastatore, genio, dragone, corazziere, paracadutista.

2.2.3 Il “cultural context adaptation” di Klingberg

Lo studioso svedese Göte Klingberg, uno dei primi a dedicarsi alla traduzione della letteratura per l’infanzia, ha introdotto il termine “cultural context adaptation” per descrivere le modificazioni che possono essere applicate sul testo di partenza nella traduzione, con particolare attenzione alla letteratura per i bambini. Klingberg ha individuato diversi elementi culturali che potrebbero non essere riconoscibili per i giovani lettori del testo di arrivo: (Klingberg 1986, 17, nella mia traduzione):

1. Riferimenti letterari;
2. Lingue straniere nel testo d'origine;
3. Riferimenti alla mitologia e alle credenze popolari;
4. Cenni storici, religiosi e politici;
5. Costruzione e arredi per la casa, alimenti;
6. Usanze, costumi, giochi;
7. Flora e fauna;
8. Nomi propri di persona, titoli, nomi di animali domestici, nomi di oggetti;
9. Nomi geografici;
10. Pesi e misure.

Klingberg ha organizzato le categorie in base alla loro importanza nella traduzione della letteratura per l’infanzia. La traduzione dei riferimenti letterari o storici potrebbe portare più problemi che la traduzione dei pesi e delle misure, la cui traduzione potrebbe essere altrettanto problematica nella traduzione di un libro per adulti che nella traduzione di un libro per bambini (Klingberg 1986, 18).

2.2.4 I “cultural-specific items (CSI)” di Aixelà

Uno studio più recente degli elementi culturali specifici è stato condotto negli anni Novanta da Javier Franco Aixelá, professore e traduttore spagnolo. Aixelá ha studiato come sono stati tradotti gli elementi particolari della cultura americana in alcune opere tradotte in spagnolo. Invece di presentare una classificazione dei “cultural-specific items” (CSI), Aixelà propone la definizione seguente:

Those textually actualized items which function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this

problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text (Aixelà 1996, 58).

Come si vede, Aixelà prende in considerazione l'aspetto dinamico dell'elemento culturale-specifico nella sua definizione:

This definition leaves the door open for any linguistic item to be a CSI depending not just on itself, but also on its function in the text, as it is perceived in the receiving culture, i.e. insofar as it poses a problem of ideological or cultural opacity, or acceptability, for the average reader or for any agent with power in the target culture (Aixelà 1996, 58).

Quello che dice Aixelà è che nella traduzione un CSI non esiste di per sé. Anzi esiste come risultato di un conflitto derivante da qualsiasi riferimento linguistico rappresentato in un testo di partenza che, trasferito in una lingua di destinazione, pone un problema di traduzione, a causa della non esistenza o del diverso valore (determinato dall'ideologia, dall'uso, dalla frequenza ecc.) di tal elemento nella cultura ricevente (ibid.).

Per Aixelà quindi, un CSI è soltanto un CSI nella sua materializzazione testuale, e sempre dal punto di vista del lettore appartenente alla cultura di arrivo. La sua definizione sottolinea che un elemento linguistico potrebbe essere un CSI in una lingua, mentre non lo è in un'altra (1996, 57-58). Come esempio possiamo usare la parola inglese; *Valentines day*. Questo elemento può essere un CSI per un lettore cinese, se in Cina non si conosce questa festa, mentre lo stesso elemento non è un CSI per un lettore norvegese, perché questa festa è festeggiata anche in Norvegia ultimamente. Infine, nota Aixelà, un elemento può perdere lo status di CSI con il corso del tempo (1996, 58). Un esempio è un elemento linguistico che è stato un CSI per un lettore di un testo negli anni Cinquanta, mentre lo stesso elemento non lo è più per un lettore dello stesso testo oggi, se l'elemento è diventato più noto o diffuso con il passare del tempo (il quale potrebbe essere il caso per *Valentines day* dell'esempio sopra).

Secondo Aixelà si può dividere i "culture-specific items" (CSI) in due categorie principali; i nomi propri e le espressioni comuni:

... we may distinguish two main categories from the point of view of the translator:
proper nouns and common expressions (for want of a better word to cover the world of

objects, institutions, habits, and opinions restricted to each culture and that cannot be included in the field of proper names) (Aixelà 1996, 59).

Come vedremo più avanti abbiamo nel nostro testo di partenza elementi che appartengono a entrambe le categorie proposte da Aixelà.

2.3 La traduzione degli elementi culturali

Il problema della traduzione degli elementi specifici a una cultura è stato uno dei temi centrali nella storia dei *Translation studies*. Il lessico legato a una certa cultura, o di una certa comunità linguistica, contiene parole e modi di dire che caratterizzano fenomeni e oggetti rappresentativi di tale cultura; parole ed espressioni con un “colore” locale o storico che non hanno un esatto corrispondente in un’altra cultura. Le diverse strategie e procedure da applicare per la traduzione di questi elementi culturali sono state analizzate da diversi studiosi che hanno proposto varie classificazioni. Nei paragrafi seguenti vedremo quelle più rilevanti per il nostro studio. Cominciamo con le strategie generali dell’addomesticamento e dello straniamento, che sono approcci globali che ogni traduttore deve tenere presente.

2.3.1 L’addomesticamento e lo straniamento

Due strategie centrali nella scienza della traduzione, e che riguardano principalmente quanto si adatti il testo alla cultura di arrivo, sono le strategie di addomesticamento e straniamento. Uno dei primi studiosi che ha parlato di queste strategie è il filosofo tedesco Friedrich Schleiermacher. Già nel 1913 aveva detto: “O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore, e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore, e gli muove incontro lo scrittore” (Schleiermacher, citato in Eco 2007, 192). Detto in altre parole, il traduttore deve scegliere se tradurre in modo che il testo tradotto rimanga vicino al testo di partenza, lasciando elementi sconosciuti che il lettore deve affrontare, o se tentare di facilitare la lettura al lettore di arrivo, traducendo gli elementi sconosciuti con degli elementi più familiari. Il problema è stato riassunto bene da Umberto Eco che pone la domanda: “... una traduzione deve condurre il lettore a comprendere l’universo linguistico e culturale del testo di origine, o deve trasformare il testo originale per renderlo accettabile al lettore della lingua e della cultura di destinazione?” (Eco 2007, 171).

Uno studioso centrale per quanto riguarda le teorie di addomesticamento e straniamento è Lawrence Venuti, professore e traduttore americano. Come Schleiermacher, Venuti promuove l'approccio straniante nel processo traduttivo. Venuti considera lo straniamento come una strategia desiderabile per rendere la cultura di arrivo consapevole delle differenze linguistiche e culturali del testo straniero (Munday 2012). Questo fine può essere realizzato, secondo Venuti, con uno stile traduttivo che è non-fluente, straniante e eterogeneo, designato per far visibile la presenza del traduttore e per evidenziare l'identità straniera del testo originale (Munday 2012, 219). L'approccio predominante nella cultura anglosassone invece è quella dell'addomesticamento secondo Venuti, che critica questa tendenza perché implica "an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values" (Venuti 2008, 15). La tendenza di addomesticare comporta il traduttore a tradurre in un modo trasparente e 'invisibile' al fine di ridurre al minimo l'estraneità del testo di arrivo, dice Venuti, così richiamando le parole di Schleiermacher che descrive una traduzione nella quale il traduttore "lascia il più possibile in pace il lettore, e gli muove incontro lo scrittore" (Munday 2012, 218). Inoltre, secondo Venuti, l'addomesticamento fa in modo che solo i testi che sono adatti per questa strategia saranno scelti per la traduzione. Vale a dire che solo i testi non troppo estranei sono tradotti, così aumentando l'aderenza al canone letterario domestico (Venuti 2008, 1).

Infine Venuti sottolinea che l'addomesticamento e lo straniamento sono considerati di essere parte di un continuum, relativi a scelte etiche fatte dal traduttore per allargare il campo di conoscenza della cultura di arrivo (Munday 2012, 200):

The terms 'domestication' e 'foreignization' indicate fundamentally ethical attitudes towards a foreign text and culture, ethical effects produced by the choice of text for translation and by the strategy devised to translate it (...) (Venuti 2008, 19).

L'addomesticamento e lo straniamento sono particolarmente rilevanti per quanto riguarda la letteratura per l'infanzia. Siccome il lettore giovane non ha la stessa conoscenza di altre culture come un lettore adulto, il traduttore deve decidere se aiutare il giovane lettore nelle potenziali difficoltà poste dalla cultura diversa o se stimolare nel lettore il fascino per ciò che è estraneo. Nei paragrafi seguenti vediamo quali strategie sono disponibili per la traduzione degli elementi culturali e come queste strategie possono essere ordinate sulla scala, o sul continuum, a seconda del loro grado di addomesticamento o straniamento.

2.3.2 La traduzione dei *realia* secondo Vlahov e Florin

Abbiamo visto che nella traduzione il termine latino *realia* è usato per descrivere oggetti e fenomeni che sono particolari di una cultura, e che non hanno un elemento corrispondente nella lingua di arrivo. Questi *realia* hanno varie rese possibili nella traduzione di un testo. Grazie al lavoro di Osimo (2011, 2014) siamo in grado di analizzare le considerazioni di Vlahov e Florin a questo proposito. Per riportare il *realia* all'interno del testo di arrivo, la prima possibilità del traduttore, è usare la trascrizione, cioè “la trasmissione di suoni di una lingua straniera (solitamente nome proprio, denominazione geografica, termine scientifico) usando le lettere dell'alfabeto della cultura ricevente” (Osimo 2014). La trascrizione può essere effettuata carattere per carattere, oppure secondo le regole di pronuncia della cultura ricevente, per esempio il francese *cachemire* dall'hindi “Kašmir” (Osimo 2011, 112). Se la parola originaria è di alfabeto diverso da quello della cultura ricevente, il traduttore può usare la traslitterazione, cioè la “trasmissione di lettere di una parola straniera mediante lettere dell'alfabeto della cultura ricevente” (Osimo 2014), per aiutare il lettore di interpretare il messaggio.

Con la trascrizione, o la traslitterazione, il traduttore tenta di conservare l'elemento estraneo del testo originale. Con la traduzione invece, il traduttore tenta “la maggiore appropriazione dell'elemento estraneo” (Osimo 2014). Esistono varie possibilità per la traduzione dei *realia*. La prima strategia trattata da Osimo, è la creazione di un neologismo, o un calco, nella cultura ricevente; “con materiale della lingua ricevente si forma una parola semplice o composta traducendo alla lettera gli elementi dell'espressione nella cultura emittente” (Osimo 2014). L'esempio riportato da Osimo è “grattacielo” per l'americano *skyscraper*. Esistono anche i mezzi calchi, come nota Osimo; “nei quali si conserva solo una parte di un'espressione composta, per esempio la traduzione del tedesco *Dritte Reich* è in italiano Terzo Reich, in russo *tretij rejh*, in inglese Third Reich” (Osimo 2014). La seconda possibilità principale per la traduzione dei *realia* è la traduzione approssimativa, che è la strategia più diffusa secondo Osimo, sempre riferendosi a Vlahov e Florin. La traduzione approssimativa dei *realia* ha vari sottotipi, come nota Osimo, tra cui il primo è la sostituzione con “un'espressione generica di significato più ampio”. Con l'uso di una parola o espressione più generale o “internazionale”, o di significato più ampio, della cultura ricevente si traduce in modo generico e neutro il significato del fenomeno della cultura emittente, così perdendo il colorito locale e la connotazione particolare della parola o espressione, per esempio “vino rosso” per il francese

Beaujolois, oppure “organizzazione criminale” per *‘ndrangheta* (Osimo 2011, 112). Questa strategia è descritta da Osimo come “il ricorso al noto principio traduttivo della generalizzazione” (Osimo 2014).

Un altro tipo di sostituzione, come nota Osimo, è la spiegazione del *realia* del testo originale usando l’esplicitazione o la descrizione. Il traduttore spiega o esplicita il contenuto denotativo del *realia* con una perifrasi, per esempio “violinista ambulante proveniente dalle regioni ungheresi” per l’ungherese *cigány*, oppure aiuta a individuare l’origine dell’elemento di *realia* con l’aggiunta di un aggettivo, come per esempio “la pampa argentina”, dove il traduttore ha aggiunto la parola “argentina” per spiegare che cosa è il *pampa* (Osimo 2011, 113). Alcuni esempi per la traduzione tra le due lingue, riguardanti la cultura norvegese, e rilevanti a questo studio, possono essere “costume nazionale norvegese” per il norvegese *bunad* o i “fiordi norvegesi” per *fjord*, rispettivamente.

La terza possibilità, o sottotipo della traduzione approssimativa, è la sostituzione del fenomeno della cultura emittente con un “omologo locale”, cioè con un *realia* della cultura ricevente, per esempio *art nouveau* come resa francese di “Jugendstil” (Osimo 2011, 112). Questa strategia è problematica secondo Vlahov e Florin (tradotto e citato da Osimo 2011, 113):

La sostituzione con omologo locale porta a un’inaccettabile “sostituzione” del colorito del prototesto con un colorito proprio [...] c’è capitano situazioni paradossali in cui gli analoghi più prossimi di *realia* estranei alla cultura ricevente sono *realia*, spesso pure estranei, spesso internazionali, ma vicini, comprensibili al lettore e in una misura o nell’altra privi di colorito (Vlahov S. 1986, 101).

Osimo menziona anche la possibilità della sostituzione con un “analogo funzionale”, strategia che prevede la sostituzione del *realia* della cultura emittente con un altro elemento della cultura ricevente che suscita nella tale cultura una reazione simile nel lettore. Un esempio dell’uso di questa strategia riportato da Osimo è la sostituzione di uno strumento musicale poco conosciuto ma molto diffuso nella cultura emittente con uno strumento molto conosciuto nella cultura ricevente; “ed è qui che, per esempio, il mandolino napoletano può diventare un banjo nel far west” (Osimo 2014).

Le ultime due possibilità trattate da Osimo sulla base delle teorie di Vlahov e Florin, sono l'uso di un altro vocabolo della cultura emittente spacciato per forma originaria dell'elemento di *realia* (per esempio l'inglese *latte* col significato di *cappuccino*, oppure l'italiano *football* col significato di *soccer*); e la traduzione contestuale dove si prende in considerazione una frase intera e invece di tradurla parola per parola si sostituisce l'intera frase con un'espressione che ha un significato simile (Osimo 2014).

2.3.3 Le strategie di Klingberg

Abbiamo visto che secondo Klingberg è necessario aggiustare il testo di partenza al quadro di riferimento del lettore bambino. Per lo studioso svedese è importante ritenere lo stesso grado di adattamento nella traduzione come nel testo originale:

A problem when children's fiction is translated is that some elements of cultural context obviously are not known to the same extent to the readers of the target text as to the readers of the source text. When the translator does nothing about this, the degree of adaptation of the target text will be less than that of the source text. The target text will then easily become difficult to understand, or less interesting to its readers than the source text (Klingberg 1986, 11).

Klingberg propone i seguenti modi per effettuare l'adattamento del contesto culturale (Klingberg 1986, 18):

1. La spiegazione aggiunta: L'elemento culturale nel testo di partenza è mantenuto ma una spiegazione breve è aggiunta nel testo.
2. La riformulazione: Ciò che dice il testo di partenza è riformulato senza l'uso dell'elemento culturale.
3. La traduzione esplicativa: La funzione o l'utilizzo dell'elemento culturale è spiegato senza usare il nome straniero dell'elemento.
4. La spiegazione al di fuori al testo: La spiegazione dell'elemento culturale è riportata come una nota, una prefazione o simile.
5. La sostituzione con un equivalente nella cultura della lingua d'arrivo.
6. La sostituzione con un equivalente approssimativo nella cultura della lingua d'arrivo.
7. La semplificazione: Un concetto più generale è usato al posto del concetto specifico.
8. L'omissione: Parole, frasi, paragrafi o capitoli sono cancellati.

9. La localizzazione: L'intero ambiente culturale del testo di partenza è spostato più vicino ai lettori del testo di arrivo.

Nonostante il bisogno di adattare il testo per il lettore bambino, è importante conservare gli elementi stranieri del testo di partenza il più possibile, secondo Klingberg. Con il suo approccio prescrittivo favorisce la strategia della spiegazione aggiunta:

The ways which ought to be tried in the first instance are those which aim at an elucidation of the difficult cultural element. A short added explanation is often enough, and it is in fact remarkable how much it can achieve (Klingberg 1986, 19).

Essendo forme di spiegazione, anche le strategie di riformulazione e traduzione esplicativa possono essere usate, secondo Klingberg. Aggiunge che, sebbene sia sgradita nei libri per bambini, una soluzione potrebbe essere l'aggiunta di una spiegazione dell'elemento problematico fuori il testo, per esempio come una nota a piè di pagina, piuttosto che una prefazione o un'appendice (Klingberg 1986, 19). Per quanto riguarda le strategie di semplificazione, omissione o localizzazione, Klingberg è dell'opinione che non siano da consigliare, e neppure la sostituzione con elementi appartenenti alla lingua di arrivo. Il testo deve essere adattato il meno possibile per consentire al lettore di imparare a conoscere una cultura diversa, e lo scopo degli adattamenti per Klingberg è di facilitare la comprensione o di rendere il testo più interessante per il lettore giovane (Klingberg 1986, 12).

2.3.4 Le strategie di Aixelà

La classificazione presentata da Aixelà ordina le possibili strategie per la traduzione degli elementi culturali specifici in base al grado di manipolazione interculturale (1996, 60). La sua tassonomia contiene undici procedure, divise in due categorie principali; la conservazione e la sostituzione. Le strategie, o procedure, della conservazione sono le seguenti (nella mia traduzione) (Aixelà 1996, 61-65):

- La ripetizione; che consiste nella riproduzione dell'elemento culturale nella sua forma originaria nel testo di arrivo;
- L'adattamento ortografico; consiste nell'introduzione di lievi cambiamenti grafici attraverso procedure come per esempio la trascrizione o traslitterazione;

- La traduzione linguistica (non-culturale); che consiste nella sostituzione con un elemento più comprensibile, che fa sempre parte della cultura di partenza;
- La glossa extratestuale; la spiegazione in forma di una nota a piè di pagina, una nota finale, un glossario o qualche altro tipo di commento che si accompagna a una delle altre strategie indicate, fuori il testo;
- La glossa intratestuale; che consiste nell'inserimento di qualche forma di spiegazione o esplicitazione nel testo di arrivo.

Le strategie seguenti fanno invece parte della categoria della sostituzione:

- La sinonimia; consiste nell'uso di uno o più sinonimi per evitare la ripetizione dello stesso elemento culturale più volte nel testo di arrivo;
- L'universalizzazione limitata; la sostituzione dell'elemento culturale del testo di partenza con un elemento che è più vicino alla cultura di arrivo, ma sempre considerato parte della cultura di partenza;
- L'universalizzazione assoluta; consiste nella sostituzione dell'elemento culturale presente nel testo di partenza con un elemento neutrale che non ha connotazioni straniere;
- La neutralizzazione; la sostituzione dell'elemento culturale nel testo di partenza con un elemento che appartiene alla cultura di arrivo;
- L'omissione; l'eliminazione dell'elemento culturale presente nel testo di partenza senza che vi sia alcun tipo di sostituzione;
- La creazione autonoma; l'inserimento nel testo di arrivo di elementi che non hanno alcun corrispondente nel testo di partenza.

Come si vede, Aixelà ha diviso le strategie a seconda del loro grado di manipolazione. Da una parte si trovano le procedure conservative, che fanno in modo di tenere la traduzione più vicina al testo originale (le procedure stranianti). Dall'altra parte si trovano le procedure sostitutive, cioè quelle che danno più importanza al testo di arrivo (le procedure addomesticanti):

The scale, from a lesser to a greater degree of intercultural manipulation, is divided in two major groups separated by their conservative or substitutive nature, i.e. by the conservation or substitution of the original reference(s) by other(s) closer to the receiving pole. (Aixelà 1996, 61).

Le procedure possono essere combinate, come nota Aixelà, vale a dire che il traduttore può usare diverse strategie per lo stesso elemento nello stesso testo (1996, 60).

2.3.5 Elementi scelti per la nostra analisi

Nel libro di Maria Parr che analizzeremo nei capitoli successivi sono presenti molti elementi culturali che fanno parte delle tassonomie presentate all'inizio di questo capitolo. Il primo elemento culturale che incontriamo nel romanzo sono i nomi propri di persona e di luogo, compresi per esempio nella categoria di Klingberg (1986); "Nomi propri di persona, titoli, nomi di animali domestici, nomi di oggetti" (cfr. paragrafo 2.2.3). Altri elementi culturali presenti nel libro, come gli alimenti norvegesi e gli oggetti particolari, sono compresi nella categoria "material culture" di Newmark (1998), e fanno anche parte dei *realia* di Vlahov e Florin (1986) (cfr. paragrafo 2.2.1 e 2.2.2, rispettivamente).

Alcune delle tassonomie presentate nel paragrafo 2.2 contengono gruppi di elementi culturali come per esempio gesti e abitudini; ("gestures and habits") (Newmark 1988), e "usanze, costumi, giochi" (Klingberg 1986). Per Aixelà (1996) le espressioni comuni costituiscono una delle due categorie dei "cultural-specific items". A nostro avviso l'uso particolare della lingua da parte dei giovani protagonisti fa parte degli elementi culturali. Abbiamo per esempio visto che i protagonisti usano le esclamazioni e le parolacce leggere. L'uso delle parolacce dipende dal fenomeno dell'interdizione che varia da cultura a cultura, come afferma Nora Galli de' Paratesi: "l'interdizione è profondamente determinata dalla cultura e dal gusto delle varie epoche di una stessa civiltà" (1964, 23). Come parte delle abitudini dei parlanti, le espressioni e parole tipiche della loro lingua colorita possono rientrare nei gruppi che contengono elementi culturali come abitudini, costumi ecc., menzionati sopra. Nello stesso modo, prendiamo come supposizione che l'uso dei giochi di parole e degli altri elementi creativi, come le parole composte, fa parte della cultura dei protagonisti e della cultura norvegese, oltre a fare parte di una caratteristica della lingua norvegese. Nell'analisi che segue cercheremo di vedere se questi elementi sono stati conservati o sostituiti, e in quale modo e in quale grado sono stati tradotti con termini che riproducono lo stesso effetto nel testo di arrivo.

Gli studiosi presentati nei paragrafi precedenti hanno proposto definizioni e tassonomie diverse, e hanno usato termini vari per etichettare le loro strategie per la traduzione degli elementi culturali. Tuttavia abbiamo visto che molte delle strategie descritte hanno dei punti in comune, e che comprendono procedure simili come la conservazione (o il mantenimento),

la modificazione, la spiegazione/esplicitazione, l'universalizzazione, la localizzazione, l'omissione, e così via. Così, nella nostra analisi possiamo individuare le strategie usate per la traduzione di ogni elemento culturale individuato nel libro, facendo riferimento alle tassonomie descritte nel paragrafo 2.3.

Infine abbiamo notato che le strategie proposte per la traduzione degli elementi culturali possono essere ordinate su una scala, a seconda del loro grado di adattamento, con le strategie più stranianti da una parte e le strategie più addomesticanti dall'altra. Partendo dal presupposto che tutti i traduttori fanno certi tipi di adattamento dell'originale, possiamo anche valutare il grado di adattamento in ogni caso. Trattandosi della letteratura per l'infanzia il traduttore sarà motivato anche dalla necessità di rendere il testo più accessibile o accettabile per il lettore bambino, che non ha la stessa conoscenza di altre culture come il lettore adulto.

3 L'analisi della traduzione degli elementi culturali

In questo capitolo analizzeremo la traduzione degli elementi presenti nel libro che sono legati alla cultura norvegese sulla base delle strategie descritte finora. Prima vediamo come sono state affrontate le problematiche che riguardano la traduzione dei nomi propri di persona, i soprannomi, i nomi degli animali e i toponimi. Nella seconda parte del capitolo vediamo come sono stati tradotti gli elementi che designano gli oggetti o fenomeni legati alla cultura norvegese, anche detti *realia*.

3.1 I nomi propri

Nel capitolo 2 abbiamo visto che alcuni studiosi, come Klingberg e Aixelà, includono i nomi propri nella loro definizione degli elementi culturali specifici. Per Aixelà (1996) i nomi propri costituiscono una delle due categorie principali in cui si possono dividere gli elementi culturali (cfr. paragrafo 2.2.4).

I nomi propri sono studiati nel settore della linguistica che si chiama l'onomastica e formalmente sono divisi in due sottocategorie definite "antroponimi" (nomi di persona) e "toponimi" (nomi di luogo). Inoltre, ne fanno parte anche i nomi di animali, di organizzazioni, di aziende, ecc. La definizione di "nome proprio" della grammatica di Dardano e Trifone è la seguente: "I nomi propri designano un particolare "individuo" di una specie o categoria; un essere umano (Carla), una nazione (Francia), una città (Bergamo), ecc" (1997). È comune vedere i nomi propri in confronto ai nomi comuni. Mentre i nomi comuni si riferiscono a un'intera classe di persone, cose o animali, la funzione principale dei nomi propri è quella di identificare un referente unico, vuol dire che i nomi propri sono "monoreferenziali" (Nord 2003, 183). Nonostante la funzione principale dei nomi propri sia di identificare un referente unico; cioè una persona, una città, un paese e così via., è opinione comune tra gli studiosi che i nomi propri possano avere altre funzioni, specialmente in un testo letterario. Sebbene siano considerati non-descrittivi nel mondo reale, i nomi propri sono portatori d'informazione, specialmente in un testo letterario secondo Nord:

In the real world, proper names may be non-descriptive, but they are obviously not non-informative: If we are familiar with the culture in question, a proper name can tell

us whether the referent is a female or male person (Alice – Bill), maybe even about their age (some people name their new-born child after a pop star or a character of a film that happens to be en vogue) or their geographical origin within the same language community (e.g., surnames like McPherson or O'Connor, a first name like Pat) or from another country, a pet (there are “typical” names for dogs, cats, horses, canaries, etc., like Pussy or Fury), a place (Mount Everest), etc. Such indicators may lead us astray in real life, but they can be assumed to be intentional in fiction (Nord 2003, 183).

Secondo il professore belga Theo Hermans (1988), i nomi propri possono essere suddivisi in due categorie. La prima contiene i nomi convenzionali (*conventional names*), appartenenti al sistema ordinario dei nomi, e considerati non motivati e senza significato. La seconda categoria contiene i nomi con significato (*loaded names*), i quali possono anche avere diverse connotazioni. Esempi di questo tipo di nome sono alcuni nomi usati nelle opere letterarie, o i soprannomi (Hermans, citato in Aixelà 1996, 59). Nel romanzo che analizzeremo sono presenti nomi appartenenti a entrambe le categorie.

I nomi di persona sono importanti nelle opere letterarie. I personaggi rappresentano il punto centrale di una storia, e nei libri per bambini in particolare assumono un ruolo fondamentale (Nikolajeva 2004, 238). Lo scrittore sceglie per i suoi personaggi nomi che possono contenere specifici significati, o nomi che descrivono in modo esplicito il referente in questione, come affermato da Nord:

To find a name for their fictional characters, authors can draw on the whole repertoire of names existing in their culture, and they can invent new, fantastic, absurd or descriptive names for the characters they create. We may safely assume, therefore, that there is no name in fiction without some kind of auctorial intention behind it, although, of course, this intention may be more obvious to the readers in one case than in another (Nord 2003, 183).

Spesso i nomi utilizzati nelle opere letterarie si riferiscono a personaggi che non sono reali. Nella letteratura per i bambini appaiono spesso dei personaggi immaginari o antropomorfici (per esempio animali con comportamenti umani). Per protagonisti di questo tipo gli scrittori usano spesso nomi che sono creativi e inventati, più carichi di significato. Questo è il caso

anche per quanto riguarda i toponimi letterari che possono riferirsi a luoghi sia reali, che immaginari.

3.1.1 La traduzione degli antroponimi

Ogni lingua ha un sistema di nomi propri di persona che fanno parte della cultura del paese. In Italia i nomi propri di persona sono spesso riconoscibili in rispetto al genere dalla loro desinenza. La maggior parte dei nomi maschili italiani ha la desinenza in -o. La desinenza dei nomi femminili è per la maggior parte -a. Al giorno di oggi sono anche in uso dei nomi, sia maschili che femminili, che finiscono in consonante, per esempio Ivan, Alex, Christian, Miriam, ma tradizionalmente i nomi italiani sono caratterizzati dalla loro desinenza e dal fatto che la maggior parte dei nomi propri di persona forma la variante femminile sostituendo la desinenza del maschile con la desinenza -a, per esempio: Paolo -> Paola, Emanuele -> Emanuela, Giovanni -> Giovanna¹⁰.

In Norvegia invece, è più difficile capire il sesso di una persona solo dalla desinenza del suo nome. Sia i nomi maschili che i nomi femminili possono avere la desinenza in -a o -e, oppure in consonante, per esempio i nomi abbastanza diffusi come Ola (maschio), Hilde e Siv (entrambi femminili). Spesso i nomi maschili e femminili non hanno la stessa radice, cioè non si può cambiare il genere del nome sostituendo solo la desinenza. Esempi sono alcuni dei nomi più usati in Norvegia oggi come Nora ed Emma¹¹, nomi femminili che non hanno una variante maschile, e Lukas e William, che non hanno una variante femminile.

Per l'analisi della traduzione dei nomi propri ci riferiamo anche alle strategie proposte da van Coillie nel suo articolo *Character Names in Translation – A Functional Approach* (2006), sebbene a causa dello spazio non siano presentate in modo dettagliato. Queste sono strategie sviluppate con particolare attenzione alla traduzione dei nomi nella letteratura per l'infanzia.

Molti dei personaggi presenti nel romanzo di Maria Parr hanno nomi propri tipicamente norvegesi, cosiddetti convenzionali nella terminologia di Hermans (1988). Nella tabella seguente vediamo la traduzione di alcuni dei nomi propri di questo tipo:

¹⁰ Fonte: Istat; *Quanti bambini si chiamano...?*, reperibile sul sito: <http://www.istat.it/it/prodotti/contenuti-interattivi/calcolatori/nomi>

¹¹ Fonte: Statistisk sentralbyrå; *Navn 2014*, reperibile sul sito: <https://www.ssb.no/befolkning/statistikker/navn/aar/2015-01-27>

Tabella 1: Antroponimi

Nomi mantenuti	
Theobald Rodrick Yttergård Danielsen	Theobald Rodrick Yttergård Danielsen
Lena Lid	Lena Lid
Magnus, Minda, Tor, Ellisiv, Margot, Isak, Lars, Ola, Kari, Vera Johansen	Magnus, Minda, Tor, Ellisiv, Margot, Isak, Lars, Ola, Kari, Vera Johansen
Nomi sostituiti	
Konstanse Lillefine	Rigoberta Felicetta
Nomi modificati	
Kai-Tommy	Kay-Tommy

In generale, la strategia più utilizzata per la traduzione dei nomi propri del libro, è la riproduzione del nome originale senza alcuna modifica nella forma, anche se il nome potrebbe essere pronunciato in modo diverso nella lingua di arrivo. *Magnus, Minda, Tor, Ellisiv, Margot, Isak, Lars, Ola, Kari e Vera* sono tutti esempi di nomi norvegesi nel romanzo originale, la maggior parte non immediatamente riconoscibile per il lettore italiano. La loro presenza nel testo di arrivo attira l'attenzione del lettore, ricordandolo che il testo appartiene alla sfera culturale norvegese. È interessante osservare che anche il cognome del protagonista, *Yttergård*, è stato mantenuto con la lettera norvegese *å*, che non fa parte dell'alfabeto italiano.

Solo alcuni nomi convenzionali del testo originale sono stati cambiati nella traduzione. Un esempio è il nome di battesimo della sorella minore di Trille. Solitamente, la sorella è soprannominata *Krølla* (tradotto in *Ricciola* in italiano, come vedremo nel seguito), ma il suo vero nome viene raccontato da Trille nel modo seguente:

Krølla er god som gull. Eigentleg heiter ho noko like rart som meg. Konstanse Lillefine eller noko. Eg hugser ikkje heilt. (P. 29)	Ricciola vale tanto oro quanto pesa. In realtà ha un nome strano quanto il mio, Rigoberta Felicetta o qualcosa del genere. Non mi ricordo bene. (P. 23).
--	--

Il nome *Konstanse Lillefine* è stato tradotto con “Rigoberta Felicetta”. La strategia utilizzata è coerente con quella che Klingberg chiama *localizzazione*. Rigoberta Felicetta non è un nome norvegese, e sebbene non sia un nome molto comune neanche in Italia, sarà più familiare al lettore italiano che un nome tipico norvegese. Possiamo assumere che il nome sia stato scelto per i suoi elementi fonetici, che devono portare alla costruzione del soprannome *Ricciola*, nello stesso modo che è stato costruito il soprannome *Trille* dagli elementi fonetici del nome *Theobald Rodrik* (di cui parleremo più avanti). Una possibile traduzione del nome *Konstanse* sarebbe stata “Costanza”, che è un nome italiano più usato rispetto a “Rigoberta”, ma che non sarebbe stato possibile usare per arrivare alla costruzione del soprannome Ricciola. Sostituendo il nome originale e norvegese, *Konstanse Lillefine*, con un nome più vicino alla cultura italiana, il testo viene manipolato in favore del lettore di arrivo, con l’effetto domesticante (o localizzante usando la terminologia di Klingberg).

Infine, abbiamo rilevato un esempio in cui il nome proprio è stato modificato, sebbene in un modo non significante. Si tratta del nome del compagno di classe dei protagonisti; *Kai-Tommy*. Il nome è stato riportato come “Kay-Tommy” nella traduzione, ed è un esempio dell’uso di una strategia non menzionata nell’elenco di strategie di Klingberg, ma che Aixelà nomina “l’adattamento ortografico”. *Kai* è un nome diffuso in Scandinavia e potrebbe non essere molto comune in italiano, nonostante che secondo alcune fonti derivi etimologicamente dal nome latino Gaius/Caius, un nome romano che potrebbe significare “ignoto”. Il portatore più famoso del nome è stato Gaio Giulio Cesare, “generale romano, triumviro, dittatore”, considerato uno dei personaggi più importanti e influenti della storia romana (Treccani).

Come accennato, potrebbe essere necessario effettuare un adattamento fonetico o morfologico del nome nella lingua di arrivo per renderlo più familiare ai lettori della cultura di arrivo e, così facilitare il loro processo di lettura. La modificazione del nome *Kai-Tommy* potrebbe essere stata fatta per aiutare la pronuncia del nome in italiano. In italiano l’elemento fonetico “ai” è uno iato, definito come “l’incontro di due vocali in successione”, che “non formano un dittongo, ma appartengono a due sillabe diverse (Dardano e Trifone, 1997, 700). Uno *iato* è pronunciato con la separazione tra le due vocali forti, e quindi non come il dittongo “ai” in norvegese. Con la sostituzione della –i con una –y, la pronuncia del nome in italiano è molto uguale alla pronuncia in norvegese.

3.1.2 La traduzione dei soprannomi

La definizione data del dizionario italiano online de *il Sabatini Coletti* di soprannome è “appellativo scherzoso o ingiurioso attribuito a una persona, con riferimento a caratteristiche fisiche o morali, qualità, provenienza” (Sabatini-Coletti 2011). I soprannomi fanno parte della categoria di nomi con significato, detti *loaded names* (cfr. paragrafo 3.1). Un tipo di soprannome è il nomignolo, che secondo il dizionario è un “soprannome affettuoso” (Sabatini-Coletti 2011). L’uso dei nomignoli e dei soprannomi può segnalare l’intimità e l’affezione per una persona, oppure l’appartenenza della persona a un certo gruppo. I soprannomi possono anche esprimere disprezzo e distanza, e molti soprannomi sono semplificazioni di nomi che sono difficili da pronunciare (Kruken et al. 2010).

L’uso dei soprannomi è piuttosto frequente nelle zone rurali della Norvegia e nel libro di Maria Parr la maggior parte dei personaggi ha un soprannome. Il protagonista viene soprannominato Trille e nel brano riportato sotto racconta la storia dietro il nome:

<p>Mamma og pappa kalla meg for Theobald Rodrik. Etterpå angra dei. Det er ikkje fint gjort å gi ein liten baby eit så stort namn. Men gjort er gjort. No har eg hett Theobald Rodrik Danielsen Yttergård i ni år. Det er ei god stund. Det er heile livet. Alle kallar meg heldigvis for Trille, så eg merkar ikkje så mykje av det, anna enn når Lena av og til spør:</p> <p>- Kva var det du heitte no igjen, Trille?</p> <p>Då svarar eg:</p> <p>- Theobald Rodrik.</p> <p>Og så ler Lena lenge og høgt. Av og til slår ho seg på låra også. (P. 12)</p>	<p>Mamma e papà mi hanno chiamato Theobald Rodrik. Poi si sono pentiti. Non è una bella cosa dare un nome così gigantesco a un bimbo piccolo. Ma ciò che è fatto è fatto. Ormai sono nove anni che mi chiamo Theobald Rodrick Danielsen Yttergård. Un bel po’ di tempo! Praticamente da tutta la vita. Per fortuna mi chiamano Trille, così non ci penso molto, tranne quando Lena a volte mi chiede: «mi ripeti com’è che ti chiami veramente, Trille?»</p> <p>Allora io rispondo: «Theobald Rodrik.»</p> <p>E lei scoppia a ridere. A volte si dà anche delle manate sulle cosce. (P. 9)</p>
---	---

Il soprannome norvegese del protagonista è l’unico soprannome che è stato mantenuto nella traduzione. Nel libro non è spiegato esplicitamente perché il protagonista è chiamato Trille, ma possiamo dedurre che il soprannome sia stato creato dai suoi genitori usando i suoni centrali del suo nome di battesimo, *Theobald Rodrik*. In norvegese, il verbo *trille* significa

“rotolare” (Blücher et al. 2010), e la parola potrebbe anche essere associata a una cosa rotonda, che rotola. Non sappiamo se si può attribuire la scelta di soprannome anche al significato e alle connotazioni della parola *trille*, ma dalle illustrazioni nel libro non sembra che Trille sia rotondo. La scelta di mantenere il soprannome norvegese potrebbe essere dovuta al fatto che il nome di battesimo del protagonista non è stato tradotto, e che il soprannome deve corrispondere ai suoni di questo nome. Ciò implica che il significato del nome e le sue eventuali connotazioni non sono trasmessi al lettore italiano. Tuttavia, riportando il soprannome senza modificazioni viene ricordato al pubblico di arrivo che il testo appartiene alla sfera culturale norvegese.

Come vediamo nella tabella 2, la maggior parte dei soprannomi sono stati tradotti:

Tabella 2: Soprannomi

Soprannomi mantenuti	
Trille	Trille
Soprannomi tradotti	
Krølla	Ricciola
Bakke-Jon	Jon del Colle
Brattbakke-Jon	Jon del Colle Ripido
Bakke-Marie	Marie del Colle
Matros-Birger	Birger il marinaio
Soprannomi modificati	
Yttergård-Lars	Lars Yttergård
Ola-Lovise	La moglie di Ola, Lovise

La sorella minore di Trille viene soprannominata *Krølla* nel libro originale, tradotto come “Ricciola” nel testo di arrivo. *Krøller* si traduce in “ricci” in italiano (Blücher et al. 2010), e il soprannome quindi allude all’aspetto fisico della persona cui è riferito, cioè ai capelli ricci

della bambina. Con la traduzione del soprannome è stato conservato il significato del nome, e anche il lettore italiano si può immaginare questo personaggio come una bambina con i capelli ricci. È interessante notare che traducendo il soprannome di *Krølla* in “Ricciola”, è anche stato necessario sostituire il nome di battesimo *Konstanse Lillefine* con “Rigoberta Felicetta”, come abbiamo visto nel paragrafo precedente.

Un tipo di soprannome usato abbastanza spesso nel libro è la combinazione del nome proprio convenzionale più il soprannome, dove la funzione dell’aggiunta è di caratterizzare il portatore del nome in qualche modo. Spesso il nome aggiunto indica l’appartenenza geografica o parentale della persona, oppure si riferisce al suo mestiere. L’uso di questo tipo di soprannome è stata una pratica diffusa nelle zone rurali della Norvegia, e questi soprannomi sono spesso chiamati *tilnavn* in norvegese (Utne 2011, 77).

Il primo esempio che incontriamo nel libro è *Bakke-Jon*, uno degli abitanti del paese e amico del nonno di Trille. La parola *bakke* in norvegese si traduce in “collina” o “salita” in italiano (Haakonsen e Ulleland 1989), e *Bakke-Jon* è un anziano che si chiama Jon e che abita in cima alla collina. Il soprannome è stato tradotto come “Jon del Colle”, e così viene riportato il significato dell’aggiunta *bakke*. *Bakke-merra* è il nome della cavalla di Bakke-Jon, tradotto in italiano come “Giumenta del Colle”, e *Bakke-Marie* è il soprannome della moglie di Bakke-Jon, tradotto come “Marie del Colle”. Più tardi nel libro, dopo che Trille ha portato Lena sul bob fino alla cima della collina, Bakke-Jon che ci abita diventa *Oppoverbakke-Jon* e Bakke-merra diventa *Oppoverbakke-merra*. I nomi sono stati tradotti come “Jon del Colle Ripido” e “Giumenta del Colle Ripido”, rispettivamente. Un altro esempio di un soprannome che rimanda al mestiere della persona, è *Matros-Birger*, il soprannome del marinaio del paese. In italiano è stato tradotto come “Birger il marinaio”.

La strategia usata in questi casi è quella della traduzione letteraria, o diretta, una strategia che non viene menzionata nelle tassonomie di Klingberg o Aixelà, ma che è in conformità con una delle strategie di van Coillie; “translation (of names with a particular connotation)” (van Coillie 2006, 127). La strategia usata per tradurre i soprannomi riportati negli esempi sopra è stata scelta perché questi nomi hanno un significato, cioè sono nella categoria *loaded names* di Hermans (1988). Van Coillie spiega la strategia nel modo seguente: “When names have specific connotations, it is common practice to reproduce that connotation in the target language...” (2006, 127). Come abbiamo visto, sono state tradotte le parti dei nomi che sono portatori di un significato.

Negli esempi trattati sopra abbiamo anche visto che la traduzione dal norvegese all'italiano è condizionata dalla differenza delle strutture delle due lingue. La traduzione segue la struttura della lingua di arrivo, nella quale non si può usare la forma composta con il trattino, una costruzione tipica della lingua norvegese. Nella lingua italiana l'ordine delle parole è diverso, e in alcuni dei casi è necessario usare una preposizione, come nel nome "Jon del Colle".

Tuttavia, va detto che non è stato possibile usare la strategia della traduzione diretta per tradurre tutti i soprannomi del libro. Il soprannome del padre di Trille ne è un esempio. Lui viene chiamato *Yttergård-Lars* nella lingua di partenza, un soprannome che si può parafrasare in "Lars della famiglia o della fattoria che si chiama Yttergård" in italiano. La funzione del soprannome è di indicare la famiglia alla quale appartiene il padre in modo esatto. In questo caso la traduttrice ha sostituito semplicemente con "Lars Yttergård". La traduzione di *Ola-Lovisa* è simile. Questo è il soprannome di Lovisa, che è la moglie di Ola. Nella traduzione questo soprannome è reso con "La moglie di Ola, Lovise".

3.1.3 La traduzione dei nomignoli e delle forme vezzeggiate

Nel romanzo di Maria Parr sono spesso utilizzati diversi nomignoli o forme vezzeggiate dei nomi propri. In norvegese è abbastanza comune l'uso dei nomignoli affettivi, soprattutto all'interno del nucleo familiare. Sono chiamati *kosenavn* o *kjelenavn* in norvegese, ed esempi sono *Vesla*, *Lillegutt*, *Veslemor*, *Veslebror* ecc. (Utne 2011). Come si vede da questi esempi, si usa il suffisso *-mor* che significa "madre" in modo diminutivo per esprimere l'affezione per una femmina, e nel libro ci sono alcuni esempi di questo fenomeno. Anche se la variante maschile sembra molto meno usata, il suffisso *-farr*, un'altra forma di *-far*, che significa "padre" o "papà" in italiano secondo il dizionario (Haakonsen e Ulleland 1989), è usato nel libro per formare il vezzeggiativo *Trille-far*. Nel *Vaffelhjarte* questo è il nome vezzeggiativo più frequente, usato ben ventitré volte. Ne vediamo alcuni esempi:

Tabella 3: Nomignoli e forme vezzeggiate; Trille-farr

<p>- Få ned føda, Trille-farr. Vi skal ut og kjøyre. Ein vert ikkje gift av å sitte her! (P.56)</p>	<p>«Manda giù giovane Trille, che ce ne andiamo a fare un giro. Non si vede il mondo restando seduti al tavolo di cucina!» (P. 46)</p>
<p>- Nei, er det Trille-farr og Lena! Velsigne dykk, eg har ikkje sett dykk heile sommaren!</p>	<p>«Toh, guarda, il giovane Trille e Lena! Dio vi benedica, è tutta l'estate che non vi</p>

sa ho da vi kom. (P. 78)	vedo!», esclamò appena ci vide. (P. 65)
- Nei, sjå der er Trille-farr ! seier farfar da og er veldig glad. (P. 93)	«Toh, guarda, il giovane Trille! », esclama allora il nonno molto contento. (P. 77)
- Det er bra for Lena å ha ein Isak. Au! Så det må du tole, Trille-farr . (P. 116)	«È un bene per Lena avere un Isak. Ahia! Quindi devi sopportarlo, giovane Trille. » (P. 97)
- Ja, det er sant som dagen, Trille-farr . No har englane det fint der oppe! Og her sit vi... (P. 127)	«Sì, è vero come il tramonto del sole, giovane Trille . Adesso gli angeli lassù chissà che festa che fanno! E noi siamo qui...» (P. 106)
- Ja, skit la gå. Skulle ikkje Trille-farr og veslegrannen klare å ta seg av en hest? sa han til slutt. (P. 163)	«Ma sì, che diamine, perché mai il giovane Trille e la Piccoletta non dovrebbero riuscire a prendersi cura di un cavallo», esclamò alla fine. (P. 135)
- Trille-farr har noko han vil spørje deg om, kremta han og puffa meg over golvet. (P. 163)	«Il giovane Trille ha qualcosa da chiederti», disse poi schiarendosi la gola e dandomi una piccola spinta in avanti. (P. 136)
- Så så, Trille-farr . (P. 168)	«Calma, calma giovane Trille. » (P. 141)
- Eg har vorte senil, Trille-farr . (P. 174)	«Sono diventato rimbambito, giovane Trille. » (P.146)
- Trille-farr og Veslegrannen , sa han mildt, eit par gonger, og rista på hovudet. (P. 195)	«Il giovane Trille e la Piccoletta », ripeté affettuosamente un paio di volte scuotendo la testa. (P. 164)

Dal totale di 23 casi di *Trille-farr* individuati nel libro originale, “giovane Trille” è la forma tradotta più frequente, usata 15 volte. Negli altri casi il nomignolo è stato tradotto con altre forme vezzeggiative:

- Det er ikkje nødvendig å vere redd, Trille-farr . Det hjelper ingen. (P. 123)	«... Non è necessario avere paura, Trille mio . Non aiuta nessuno.» (P. 103)
Tenk om ho kunne opne dei og sjå på meg og seie «Neimen Trille-farr , så fin du er!». (P. 126)	Pensate se le avesse aperte e guardandomi avesso detto: «ma quanto sei bello oggi, Trille mio! » (P. 106)

- Klart du vert glad att, Trille-farr , sa pappa og løfta meg opp i fanget mitt, som om eg var ein liten unge. (P. 139)	«Certo che sarai di nuovo felice, Trille mio », disse papà prendendomi in braccio come se fossi un bebè. (P. 115)
- Du er ein liten luring du, Trille-farr , sa mamma og kika opp bak avisa. (P. 84)	«Tu sei proprio un furbetto, caro il mio Trille », disse la mamma alzando gli occhi dal giornale. (P. 71)
- Nei, Trille-farr , heldigvis ikkje, men det var mykje anna som ikkje var så triveleg. (P. 101)	«Per fortuna no, mio piccolo Trille , ma c'erano molte altre cose che non erano affatto piacevoli.» (P. 84)
- Går det bra med deg, Trille-farr ? spurde mamma tredje juledag. (P. 131)	«Stai bene Trille, tesoro? », mi domandò la mamma il giorno dopo Santo Stefano... (P. 110)

Trille-farr è stato tradotto con “Trille mio” tre volte. Una volta è stato tradotto con “caro il mio Trille”, una volta con “mio piccolo Trille” e una volta con “Trille, tesoro”. Con l’uso di tutte queste traduzioni viene trasmessa la funzione del nomignolo, la quale è di esprimere affetto verso un membro giovane della famiglia.

Ci sono due casi di omissione di *Trille-farr* nella traduzione:

- Nei, sjå der er Trille-farr , sa ho og blunka. (P. 21)	<i>Tutta la frase è stata omessa, p. 17</i>
- Og du, Trille-farr , kan slutte å gråte. Det er ingen fare. (P. 91)	«E tu, Trille , puoi smettere di piangere. Non c'è nessun pericolo.» (P. 76)

Nel primo caso è stata omessa l’intera frase nella quale si trova il vezzeggiativo, insieme alla frase seguente, nella quale è introdotta la prozia, la quale viene nominata “zia-nonna” dai bambini. La sezione omessa è la seguente: “- Nei, sjå der er Trille-farr, sa ho og blunka. Tante-farmor er tjukk og gammal, og storesyster til farfar” (Parr 2005, 21). L’ultima delle due frasi che sono state omesse contiene la descrizione della zia-nonna da parte di Trille, la quale contribuisce all’impressione che abbiamo del rapporto affettuoso e informale tra lei e il nipotino. È probabile che questa parte del testo sia stata omessa per migliorare il ritmo e la scorrevolezza del passaggio. Nel secondo caso *Trille-farr* è stato sostituito con solo Trille, quindi è un’omissione parziale.

L'uso del suffisso *-mor* per creare un nome vezzeggiativo è molto meno diffuso nel testo, ne abbiamo individuati tre casi:

Tabella 4: Nomignoli e forme vezzeggiative con il suffisso *-mor*

- Kom du, møe-mor , sa Lena, og tok tak i klaven kviga hadde rundt halsen. (P. 35)	«Vieni qui, mucca-mucchina! », cantilenò Lena affermandola con cautela per il collare che aveva al collo. (P. 28)
- Kva har du gjort i dag, Krølla-mor ? høyrde vi mamma spørje. (P. 65)	«Che cos'hai fatto oggi, Ricciolina mia? », sentimmo chiedere la mamma. (P. 54)
- Ho lyg så det er ein fryd for øyra, Minda-mor , sa farfar imponert. (P. 94)	« La nostra cara signorina Minda se ne inventa di così belle che è un piacere ascoltarle», rispose ammirato. (P.78)

Nel primo caso Lena usa la forma vezzeggiativa *møe-mor* per nominare la mucca in modo affettuoso, e con la traduzione “mucca-mucchina” viene riprodotta questa funzione del vezzeggiativo. Nel secondo caso, *Krølla-mor* è stato tradotto con “Ricciolina mia”, cioè con l'uso del suffisso diminutivo *-ina* come nell'esempio precedente, oltre al pronome possessivo “mia”. Questa soluzione è in linea con la traduzione usata un po' di volte anche per la traduzione di *Trille-farr*. Il nomignolo *Minda-mor* invece, è stato tradotto con “la nostra cara signorina Minda”, una frase molto più lunga dell'originale. La frase originale che contiene il vezzeggiativo è rivolta a tutte le persone presenti. In questo contesto la frase alla prima persona plurale ha una funzione inclusiva, a differenza dell'espressione usata prima che ha il pronome possessivo “mia”, che è al singolare.

Infine abbiamo individuato alcuni nomignoli costruiti con la parola norvegese *vesle*:

Tabella 5: Forme vezzeggiative con *vesle*

- Nei, er det Trille-farr og veslegrannen , sa han og bukka. (P. 14)	«Ma guarda, il giovane Trille e la Piccoletta », disse facendo un inchino. (P. 10)
- La Trille-farr og veslegrannen lage heks. (P.16)	«Lascia fare la strega al giovane Trille e alla Piccoletta », si intromise il nonno. (P. 12)
- Eg var ikkje så tjukk før i tida, vesle Lena . (P. 64)	«Una volta non ero così grassa, piccola Lena ». (P. 53)

- Det var fint, sa ho mildt. Kva har du gjort, då, veslevennen? (P. 66)	«Bene», commentò dolcemente. «E cosa hai fatto allora, piccolina? » (P. 55)
- Vesle Trille-min. Visste du det ikkje? (P. 132)	« Piccolo Trille mio. Davvero non lo sapevi?» (P. 110)

Il nomignolo usato più spesso è quello di Lena, *veslegrannen*. Questa è una parola composta; *vesle* + *grannen*, dove *vesle* significa “piccolo” e *grannen* significa “vicino di casa” (Haakonsen e Ulleland 1989). Il nomignolo si traduce letteralmente in “la piccola vicina di casa”. Nella traduzione italiana è stato tradotto con “La piccoletta”, che riproduce il significato della parola “piccola”, ma che non comprende o trasmette la parte dell’espressione originale che contiene il significato di “vicina di casa”.

Dagli esempi sopra vediamo che la parola *vesle* viene usata anche in altri nomignoli. Questi sono stati tradotti con diverse espressioni che contengono la parola “piccola”. Così, come nei casi di *Trille-farr*, è stata trasmessa la funzione del nomignolo, cioè quella di esprimere l’affetto verso i membri giovani della famiglia.

3.1.4 La traduzione dei nomi degli animali

Nel libro sono presenti diversi animali, e alcuni hanno i nomi propri. La maggior parte dei nomi degli animali sono descrittivi o hanno un significato, per esempio i nomi dei conigli *Februar* e *Mars*, che sono i nomi norvegesi per i mesi di febbraio e marzo, e che probabilmente indicano in quale mese sono nati i due conigli. Altri esempi sono i nomi delle galline, *Nr. 4* e *Nr. 7*, che potrebbero indicare l’ordine in cui sono venute al mondo tra le altre galline. Notiamo anche che questi nomi sono nomi comuni, utilizzati come nomi propri con una lettera maiuscola, per esempio *Bakke-merra* e *Nr.7*.

Nella tabella 6 vediamo i nomi degli animali e come sono stati tradotti:

Tabella 6: I nomi degli animali

Nomi mantenuti	
Festus	Festus
Nr.4, Nr.7	Nr.4, Nr.7

Nomi tradotti	
Februar	Febbraio
Mars	Marzo
Bakke-merra	Giumenta del Colle
Brattbakke-merra	Giumenta del Colle Ripido
Festus	Festus

Tre dei nomi degli animali non sono stati tradotti. Il primo è il nome del gatto *Festus*, che è stato mantenuto nella traduzione. In questo modo sono state riprodotte le connotazioni del nome proprio che sono simili in norvegese e in italiano. Infatti *festus*, una parola di origine latina che non si trova nei dizionari oggi, ma dalla quale deriva la parola *fest* in norvegese e *festa* in italiano, e che secondo il vocabolario online di Treccani ha il significato “solenne, festivo” (Treccani). Gli altri due nomi mantenuti sono i nomi delle galline: “Nr.4” e “Nr.7”. Entrambi nomi sono riconoscibili in italiano, anche se in italiano viene normalmente usato il simbolo “n°”, oppure “n.”.

Gli altri nomi degli animali sono stati tradotti nello stesso modo come sono stati tradotti i soprannomi. Così anche il significato dei nomi degli animali è stato riprodotto nel testo di arrivo. Inoltre, con questa strategia di traduzione è anche stato riprodotto l’effetto umoristico creato dall’uso di questi nomi.

3.1.5 La traduzione dei toponimi

Passiamo ora ad analizzare come i nomi legati alla topografia nel testo di Maria Parr sono stati tradotti in italiano. I toponimi sono elementi linguistici che hanno una grande importanza nella mediazione culturale. Una funzione importante dei toponimi in un testo letterario è quella di indicare dove è ambientata la storia. Abbiamo visto che il paesaggio e la natura svolgono un ruolo importante nel libro, e che i protagonisti usano la natura e vivono in uno stretto legame con il paesaggio. Nonostante questo, la storia non contiene molti toponimi, né reali, né immaginari. Tuttavia, i toponimi presenti nel libro sono interessanti dal punto di vista del loro legame con la natura e la cultura norvegese.

Tabella 7: Toponimi

Toponimi mantenuti	
Grini	Grini
Toponimi tradotti	
Knert-Mathilde	La Baia di Martinfranta, Martinfranta
Tindane	Le Vette
Toponimi tradotti con nomi comuni	
Bakkane	...in cima alla collina, lassù sulle colline, ecc.

Il luogo dove si svolge la storia è centrale nel libro e per i protagonisti giovani rappresenta il centro del mondo. Il nome del posto fa parte anche del titolo del libro in norvegese; *Lena og eg i Knert-Mathilde*. Le descrizioni del posto e il suo paesaggio attraverso le parole del protagonista Trille sono numerose. Un esempio è la descrizione all'inizio del libro:

<p>Vi bur i ei vik som vert kall Knert-Matilde, Lena og eg. Farfar seier at Knert-Matilde er et kongerike. Han skrønar for det meste, farfar, men eg likar å tenke at han har rett, og at Knert-Matilde er eit kongerike, vårt kongerike. Vi har store markar mellom husa og sjøen, og over markene går ein liten grusveg ned til fjøra. Ved den vegen veks det rognebærtre som ein kan klatre i når det blæs. (P. 17)</p>	<p>Lena ed io abitiamo in una piccola baia che si chiama la Baia di Martinfranta. Il nonno dice che Martinfranta è un regno. Lui scherza, ma a me piace pensare che abbia ragione e che sia un regno per davvero, il nostro regno. Tra le case e il mare ci sono grandi campi verdi e una stradina sterrata che li attraversa e porta giù al mare. Lungo quella stradina crescono alberi di sorbo su cui ci si può arrampicare. (P. 13)</p>
---	---

Knert-Matilde è un nome usato dalla gente del posto, forse dai bambini in particolare, come un tipo di soprannome. Non si trova su nessuna carta geografica ufficiale, e il nome reale del posto non è mai menzionato nel libro. Secondo la studiosa norvegese Nina Goga, *Knert-Matilde* è un esempio di denominazione locale, cioè un tipo di nome che associamo alla geografia e alla tradizione locale (Goga, 2011, 2). Nonostante sia un posto immaginario, ha

molte caratteristiche della natura e cultura norvegese. Da com'è descritto nel libro e da quello che sappiamo della scrittrice, possiamo assumere che il posto si trova sulla costa nell'ovest della Norvegia.

Nel capitolo “Sangue pirata”, la sorella di Trille ci racconta perché la baia è chiamata *Knert-Matilde*. Secondo la storia di Minda, *Mathilde* era il nome di una polena che andò distrutta in seguito all'urto contro gli scogli della baia. Il verbo “rompere” o “infrangere” corrisponde al verbo *knerte* in norvegese, usato in particolare nella lingua parlata (Nynorskordboka 2015). Il nome della baia è costruito in base al verbo *knerte* più il nome proprio *Mathilde*, che insieme diventa *Knert-Mathilde*, un tipo di soprannome di luogo:

<p>- Det er fordi, sa ho. – At det ein gong segla eit portugisisk sjørøvarskip her ute i fjorden, og i baugen på det skipet var det montert ein praktfull gallionsfigur – den vakre Mathilde.</p> <p>- Gallionsfigur? spurde eg, og Minda forklarte at ein gallionsfigur er ei stor dokke av tre med flagrande hår og vakker kjole, som ein bruka feste på båtane før i tida.</p> <p>- Og så kom det ein orkan, rett utanfor her, fortsette Minda. – Ein skikkeleg gammaldags og livsfarleg orkan. Skipet krenge frå side til side, slik at det vart umogleg å styre, og tilslutt braka heile spetakkelet inn i vika vår. Den vakre Mathilde vart knerta mot fjøresteinane så sagmaska fauk – omtrent der vi brukar å sløkke jonsokbålet med møkkaspreier. (P. 87).</p>	<p>«È perché una volta qui nel fiordo arrivò una nave pirata portoghese che sulla prua aveva una meravigliosa polena, la giovane e bella Marta.»</p> <p>«Polena?» chiesi e Minda chiarì che una polena è una grande bambola di legno, con i capelli sciolti e un abito sontuoso, che una volta si usava attaccare davanti alle navi.</p> <p>«Poi arrivò una tempesta, giusto fuori dalla baia», continuò lei, «una di quelle grandi tempeste vecchio stile, pericolosissima. La nave beccheggiò da una parte all'altra, controllarla era impossibile, e alla fine fu scagliata dalle onde dentro la nostra baia. La bella Marta si infranse contro gli scogli della riva andando in mille pezzi, all'incirca come il grande spruzzo di letame che ha spento il falò della Festa di Mezza Estate.» (P. 73)</p>
---	---

Nella traduzione il nome norvegese della polena è stato sostituito con il nome Marta, al quale viene aggiunta una forma del verbo “infrangere”, e così il nome della baia diventa “Martinfranta”.

Secondo un'altra versione, raccontata dal nonno più tardi nel libro, la baia ha preso il suo nome particolare da una donna che ci abitava tanto tempo fa. Secondo questa storia in norvegese, la donna si chiamava *Mathilde*, e aveva il marito di nome *Knerten*:

<p>- Eigentleg heiter ikkje vika vår Knert-Mathilde, fortalde farfar då han lagde maten.</p> <p>- Vi berre kallar henne det fordi det budde ei dame som het Mathilde her for nokre år sidan. Ho hadde fjorten ungar, og ein død mann som heitte Knerten. Og så kalla dei Mathilde for Knert-Mathilde då, slik dei kallar meg for Yttergård-Lars. (P. 96)</p>	<p>«In realtà la nostra baia non si chiama Martinfranta», spiegò il nonno mentre preparava da mangiare. «La chiamiamo così perché una volta, un po' di anni fa, ci abitava una signora che si chiamava Martina. Aveva quattordici bambini e un marito di nome Franten. La gente prese a chiamarla Martina Franten, così come chiamano me Lars Yttergård, dal nome della fattoria dove sono cresciuto. Col tempo Franten è diventato Franta e il tutto si è accorciato in un'unica parola.» (P. 80)</p>
--	---

Nella traduzione in italiano la donna si chiama Martina e il marito ha il nome Franten, e secondo questa versione della storia la baia ha preso il suo nome “Martinfranta” in questo modo. La traduzione del passaggio contiene due frasi supplementari rispetto al testo originale. La prima frase aggiunta spiega che il nome del padre, *Lars Yttergård*, si riferisce al nome della fattoria dove è cresciuto. La seconda frase spiega come nello stesso modo il nome della baia viene dal soprannome della signora, *Martina Franten*: “Col tempo **Franten** è diventato **Franta** e il tutto si è accorciato in un'unica parola” (Parr 2014, 80). Inoltre, è interessante notare un caso di omissione nella traduzione di questo passaggio. Nell'originale viene detto in modo particolare che il marito della signora è morto; “Ho hadde fjorten ungar, og ein død mann som heitte **Knerten**”. La frase si poteva tradurre come “Aveva quattordici bambini e un marito **morto** di nome **Franten**”, ma nella traduzione questo fatto non viene menzionato.

Nel libro ci sono due toponimi che sono nomi derivati dalla geografia locale. Il primo esempio è *Bakkane*, dove abita Jon del Colle:

<p>Då eg endeleg kunne lene meg mot husveggen oppe i Bakkane, var han nesten ikkje ein prikk eingong. (P. 151)</p>	<p>Quando finalmente potei riprendere fiato appoggiandomi con la schiena alla parete della casa in cima alla collina, quasi non era</p>
---	--

	più neanche un puntino. (P. 125)
- Ei skam, ja. At vi står her, heilt oppe i Bakkane , så høgt som vi aldri har vore føre. (P. 151)	«Sì, uno scandalo. Siamo qui, in cima alle colline , alti come mai prima d’ora...» (P.126)
Ein dag vi kom og slengde frå oss ranslane under altanen, spurde farfar oss om vi hadde lyst til å vere med opp i Bakkane til Bakke-Jon igjen. (P. 157)	Un giorno, buttate le cartelle sotto la veranda, ci domandò se avevamo voglia di risalire su da Jon del Colle. (P. 131)
Vi bråbremsa på tunet oppe i Bakkane . (P. 163)	Inchiodammo in mezzo all’aia, lassù sulle colline . (P. 136)
Eg låg og tenkte på alt ulovleg vi hadde gjord denne dagen: skulka mattetimen, loge til Matros-Birger, starta aldersheim utan lov, sete i mopedkassa både ned Bakkane og gjennom byen. (P. 167)	Pensai a tutto ciò che di proibito avevamo fatto quel giorno: bruciato l’ora di matematica, raccontato una bugia a Birger il Marinaio, aperto una casa di riposo senza permesso e utilizzato la cassa della moto sia per venire giù dalle colline che per attraversare la città. (P. 140)
Han lengta opp att i Bakkane , trur eg. (P. 176)	Credo che avesse nostalgia delle sue colline . (P. 147)

Secondo il dizionario la parola norvegese *bakkane* significa “le colline” o “le salite” in italiano (Haakonsen e Ulleland 1989) e nel testo originale è usato come un nome proprio con la lettera B maiuscola. Questo potrebbe essere il vero nome del posto, stabilitosi nel corso del tempo alla base della sua posizione geografica, oppure è un esempio di un soprannome usato dalla gente del posto, come *Knert-Mathilde*. Come vediamo, nella traduzione questo nome proprio è stato sostituito con diverse forme del nome comune “collina”. Con parafrasi del tipo “in cima alla collina”, “lassù sulle colline”, “su da Jon del Colle” e così via., viene spiegata la topografia dietro il nome *Bakkane* per il lettore del testo di arrivo.

Un altro esempio di un nome comune usato come un nome proprio (di luogo), è quello delle montagne vicino al paese, che nel romanzo originale sono nominate *Tindane*:

Eg reiste meg opp og speida framover Tindane etter onkel Tor. (P. 109)	Mi alzai in piedi e aguzzai lo sguardo verso Le Vette cercando lo zio Tor. (P. 91)
---	---

- Skulle du ikkje ønskje du hadde dotte ned
frå Tindane, du også, Trille? (P. 112)

«Non vorresti essere caduto anche tu **dalle**
Vette, Trille?». (P. 93)

Esiste un posto reale che si chiama *Tindane*, vicino al paese dove è cresciuta la scrittrice Maria Parr. Non sappiamo però se il nome nel libro si riferisce a questo posto reale. Il nome è comunque derivato dal nome comune *tinde*, che secondo il dizionario si traduce in "sommità" o "vetta" (Haakonsen e Ulleland 1989). La traduzione con "le Vette" riproduce la funzione e il significato del nome originale. Dato che il toponimo *Tindane* non è importante per l'ambientazione della storia, e che non sappiamo se si riferisce al luogo reale dallo stesso nome o se è un posto immaginario, è più importante trasferire il contenuto della parola in modo che il lettore del testo di arrivo si può immaginare le sue caratteristiche, piuttosto che mantenere il toponimo norvegese. Sarebbe stato diverso se un toponimo dello stesso tipo fosse stato più noto e reale. In questo caso, la sostituzione con un nome di un posto italiano avrebbe portato alla perdita del colore locale del testo, e l'effetto sarebbe stato localizzante.

L'unico toponimo usato nel libro che sappiamo essere un posto reale in Norvegia è *Grini*, il campo di prigionia nazista situato nella periferia di Oslo durante la seconda guerra mondiale. Il toponimo viene usato la prima volta quando Trille e Lena parlano con la nonna di come era vivere nel periodo della guerra:

- Nei, **Grini**. Fangeleiren i Noreg heitte det.
Og det var ingen triveleg stad fortalde
farmor. (P. 102)

«No, un **campo di concentramento. Quello**
norvegese si chiamava Grini e non era certo
un posto allegro», spiegò lei. (P. 85)

Grini è anche l'unico toponimo che è stato mantenuto nella traduzione del libro. La strategia usata dalla traduttrice in questo caso corrisponde alla strategia dell'aggiunta spiegazione di Klingberg (1986), e la glossa intratestuale di Aixelà. Il toponimo è stato trasferito così com'è in norvegese, ma sono state aggiunte informazioni per spiegare la storia e il significato del posto. Il mantenimento del nome, probabilmente sconosciuto per il lettore italiano, rimanda alla storia della Norvegia della seconda guerra mondiale e collega il testo alla realtà norvegese. Con l'uso di questa strategia il testo viene avvicinato ai lettori italiani, che non conoscono la storia e la geografia della Norvegia. La spiegazione serve anche quando il nome viene usato più tardi nel libro, come vedremo nel capitolo 4.

Riassumendo, abbiamo visto che i toponimi del libro sono stati tradotti con due approcci diversi. La strategia usata per i toponimi presenti nel libro che sono nomi di luoghi probabilmente non reali è la traduzione. I toponimi di questo tipo sono esempi del fenomeno di denominazione locale. Con la traduzione di questi toponimi sono state spiegate le caratteristiche geografiche dei posti, e il lettore italiano viene avvicinato alla cultura e alla natura norvegese. La seconda strategia è il mantenimento del nome, usata per il toponimo *Grini*. Questo è l'unico nome di un posto reale nel libro e ha un forte legame con la storia della Norvegia. Il mantenimento di questo nome contribuisce ad allocare la storia nella realtà norvegese, e a portare il lettore italiano vicino alla cultura norvegese.

3.2 I *realia* etnografici e geografici

Il libro di Maria Parr contiene un grande numero di riferimenti a oggetti o fenomeni particolari della cultura norvegese, anche detti *realia*. Applicando la terminologia di Vlahov e Florin (1986), abbiamo notato che la maggior parte dei *realia* nel libro è di tipo geografico ed etnografico. Ora passiamo ad analizzare la traduzione di questi *realia*. Prendiamo come punto di partenza la tassonomia dei due studiosi bulgari.

3.2.1 La traduzione degli alimenti

Secondo Vlahov e Florin gli alimenti e le bevande sono i *realia* etnografici della vita quotidiana (cfr. paragrafo 2.2.2). Il testo originale contiene molti riferimenti a diversi cibi e bevande tipicamente norvegesi, che non hanno corrispondenze precise nella lingua e cultura italiana. Gli esempi più interessanti sono riportati nella tabella seguente. In base alla strategia scelta dalla traduttrice, li abbiamo divisi in tre gruppi, e in seguito ne commentiamo quelli più rilevanti:

Tabella 8: *Realia* – gli alimenti (cibo e bevande)

<i>Realia</i> mantenuti, con la spiegazione	
Vaffel	Waffel
Snus	Snus

<i>Realia</i> tradotti in modo esplicitivo	
Saft	L'acqua allo sciroppo di lampone
Pærebrus	Bevanda frizzante alla pera
Kamferdrops	Pastiglie alle erbe
Blautkake	Torta con crema e pan di spagna
Kanelbolle	Foccacina alla cannella
Tran	L'olio di fegato di merluzzo
<i>Realia</i> sostituiti	
Sveler	Crêpe tradizionali
Skive med leverpostei	Pane e prosciutto
Leverposteibit	Il boccone di pane
Kvitost	Il formaggio
Twist	Cioccolatino

Il mantenimento, con la spiegazione aggiunta

Il primo caso che analizziamo è la traduzione della parola *vaffel*, una parola che fa parte del titolo del libro; *Vaffelhjarte*. Il *vaffel* è un dolce norvegese che non è molto conosciuto in Italia, ma che appare molte volte nel libro. Quando è introdotta questa pietanza norvegese per la prima volta nel testo, la traduttrice ha riportato il suo nome con una piccola modificazione; “waffel”, e ha scelto di aggiungere una spiegazione di che cosa sono questi dolci tipici norvegesi:

Og så lagar tante-farmor vafflar . (P. 22)	E poi lei fa i waffel, quelle dolci cialde morbide dentro e croccanti fuori che si cuociono negli stampi a forma di cuore, come fossero petali di un fiore. (P. 17)
---	--

La parola “waffel” è molto simile alla parola norvegese *vaffel*. Allo stesso tempo potrebbe evocare associazioni ad altri dolci diversi dai *vaffel* norvegesi, per esempio al *waffle belga*, che è più alto, rotondo o quadrato, oppure al *Stroopwafel* olandese, che è croccante con lo sciroppo dentro. Aggiungendo una spiegazione però, la traduttrice descrive l’aspetto visivo e la consistenza dei *vaffel* norvegesi, in congruenza con le illustrazioni presenti dentro il libro e sulla sua copertina. La strategia usata è in linea con quella di Vlahov e Florin; “la spiegazione del *realia* del testo originale con l’uso di un’esplicitazione o descrizione”, dove il traduttore “spiega o esplicita il contenuto denotativo del *realia* con una perifrasi” (Vlahov e Florin, citati in Osimo 2011).

La strategia del mantenimento è usata anche un’altra volta nella traduzione degli alimenti, con la parola norvegese *snus*, anche qua con la spiegazione aggiunta:

Mannen himla med auga. Så putta han fingeren inn under leppa og drog ut ei stor klyse med snus som han kasta ned rett framfor beina våre. (P. 83)	L’uomo alzò gli occhi al cielo, poi si cacciò il dito sotto al labbro e tirò fuori un enorme grumo di snus , un genere di tabacco che non si fuma ma si succhia (P. 69)
--	--

La procedura traduttiva della conservazione, o del mantenimento dell’elemento originale, ha il vantaggio di introdurre elementi sconosciuti nella cultura della lingua di arrivo. Con la strategia usata qui, viene introdotto un elemento estraneo nel testo di arrivo, il quale viene spiegato con una frase aggiunta.

Anche nella traduzione di *Tonje Glimmerdal*, il secondo romanzo di Parr (2009), è stata usata la strategia della conservazione con la spiegazione per tradurre i due *realia snus* e *spark*:

Gunnvald legg fela på bordet og dreg opp snusdåsen sin. (Parr 2009, 51)	Gunnvald appoggia il violino sul tavolo e apre la sua scatoletta di snus, un genere di tabacco che non si fuma ma si succhia. (Parr 2016, 47)
Tonje finn sparken , kastar seg utfor bakken og susar snart forbi Hagen Helsecamping. (Parr 2009, 51)	Tonja tira fuori lo spark, una sorta d’incrocio tra uno slittino e un monopattino che si spinge stando in piedi da dietro. Si getta sulla discesa e ben presto

	sfreccia davanti al Campeggio Salutista Hagen. (Parr 2016, 47)
--	--

In entrambi casi è stata aggiunta una spiegazione la prima volta che la parola è introdotta. Vediamo che questa strategia traduttiva da un lato conserva la denominazione dell'elemento, mentre dall'altro lato spiega al lettore di che cosa si tratta. Le prossime volte che lo stesso elemento estraneo è usato nel testo tradotto, la parola norvegese è stata usata senza spiegazione, ma nel corsivo:

- Snusdåsen , takk, seier Tonje igjen. (P. 56)	« La scatoletta di snus , per piacere», ripete lei. (P. 52)
Tonje er tankefull då ho skubbar sparken framover dalen igjen. (P. 53).	Tonja è pensierosa mentre risale nuovamente la valle spingendo lo spark . (P. 49)

L'uso dell'elemento estraneo ricorda al lettore che il testo appartiene a un'altra cultura e così produce un effetto straniante nel testo di arrivo. Sebbene gli elementi sconosciuti possano sembrare strani per il lettore italiano, soprattutto per i lettori bambini, comunicano la differenza e la novità della cultura estranea alla cultura della lingua di arrivo.

La traduzione esplicativa

La strategia usata per gli alimenti tipici norvegesi è per la maggior parte la traduzione esplicativa. Gli alimenti sono stati tradotti con una parafrasi che spiega al lettore le caratteristiche del cibo o della bevanda. Alcuni esempi dell'uso di questa strategia sono la traduzione delle bevande *saft* e *tran*, che sono state tradotte come "l'acqua allo sciroppo di lampone" e "l'olio di fegato di merluzzo". Con questa strategia la traduttrice ha cercato di portare il lettore italiano più vicino alla cultura e realtà norvegese, spiegando al lettore che cosa sono questi alimenti norvegesi.

Anche per i cibi festivi, tipici norvegesi, la traduttrice ha scelto la strategia della traduzione letterale, cioè traducendo con una parafrasi che spiega al lettore di che cosa si tratta:

Mamma svelgde pærebrusen så vrangt at ho hosta heilt til neste dag. (P. 25)	Alla mamma la bibita frizzante alla pera andò così di traverso che tossì fino al giorno dopo. (P. 20)
Vi såg på DVD og hadde heile blautkaka for oss sjølve. Berre ein gong vart Lena sint over dei dumme vannkoppene sine og heiv ein kanelbolle i vegg. (P. 69)	Guardammo un dvd e la torta di crema e pan di spagna fu tutta per noi. Solo una volta Lena si arrabiò per quei suoi stupidi puntini rossi e scagliò la focaccina alla cannella contro il muro. (P. 58)

Brus è la parola norvegese per la bevanda frizzante usata spesso nelle occasioni festive. È un iperonimo per i diversi sottotipi di bevande come per esempio la Coca-Cola, la Fanta e la variante norvegese, *Solo*. Come vediamo, la parafrasi usata per tradurre *pærebrus* spiega che la bevanda in questo caso è frizzante al gusto di pera. Nell'altro esempio, tratto dal capitolo che parla del compleanno di Lena, abbiamo la tipica torta festiva con la panna montata: *blautkake*, la cui traduzione spiega che si tratta di una “torta di crema e pan di spagna”.

Nella stessa frase abbiamo un altro dolce tipico norvegese; *kanelbolle*, fatto con la pasta lievitata che è spianata e rotolata con zucchero, burro e cannella dentro. Per la traduzione del nome di questo dolce è stata usata la strategia della sostituzione con un elemento più vicino alla cultura alimentare italiana. Secondo la terminologia di Vlahov e Florin, si tratta di “la sostituzione del fenomeno della cultura emittente con un “omologo locale”, cioè con un realia della cultura ricevente” (cfr. 2.3.2). Con la traduzione “focaccina alla cannella” viene specificato che la cannella è l'ingrediente importante dal quale il dolce prende il suo nome, ma non viene spiegato in che modo sono fatti questi dolci norvegesi. Infatti, la parola *boller*, che è un cibo molto conosciuto per i bambini norvegesi, viene sostituita con la parola italiana “focaccina”, il diminutivo di “focaccia”, definito dal dizionario come “pane o dolce di forma bassa e schiacciata” (Sabatini-Coletti 2011), mentre i *boller* sono alti e rotondi. Così questa traduzione ha un elemento di sostituzione, che è la strategia usata per alcuni degli alimenti norvegesi, come vedremo nel seguito.

La sostituzione

Per alcuni degli alimenti è stata usata la strategia della sostituzione nella traduzione. Abbiamo rilevato alcuni esempi di sostituzione dell'elemento tipico norvegese con un alimento più

conosciuto per il lettore italiano. Il primo esempio è la traduzione del tipico cibo dei bambini norvegesi, *skive med leverpostei*, e il secondo è la traduzione della parola *leverposteibit*:

<p>- Går det bra med deg, Trille-farr? spurde mamma tredje juledag. Ho satte seg saman med meg då eg hadde laga meg ei skive med leverpostei og skulle ete kvelds. (P. 131)</p>	<p>“Stai bene Trille, tesoro?”, mi domandò la mamma il giorno dopo Santo Stefano sedendosi accanto a me, mentre stavo per addentare il pane e prosciutto che mi ero preparato come spuntino serale. P. 110)</p>
<p>Eg sat med leverposteibiten i munnen og kunne verken svelgje eller spytte ut. (P. 132)</p>	<p>Rimasi seduto con il boccone di pane e prosciutto fermo in bocca, non riuscivo né a sputarlo fuori né a mandarlo giù. (P. 111)</p>

Il cibo norvegese descritto qui; *skive med leverpostei*, che potrebbe essere tradotto come “una fetta di pane con paté di fegato spalmato sopra” (Haakonsen e Ulleland 1989), è tipico norvegese e fa parte dell’alimentazione di quasi tutti bambini norvegesi. La traduttrice ha scelto in entrambi i casi di sostituire con “pane e prosciutto”, un cibo che potrebbe essere considerato l’equivalente per i bambini italiani. Questa strategia è in linea con quella che Vlahov e Florin menziona come la sostituzione del fenomeno della cultura emittente con un “omologo locale” (v. paragrafo 2.3.2). Questa scelta potrebbe essere dovuta al fatto che la parola “paté” evoca un’associazione troppo particolare per il lettore italiano.

Un altro esempio interessante di sostituzione riguarda il nome di un cibo sconosciuto in Italia, ma molto legato alla cultura della scrittrice norvegese si trova nel capitolo “Bianco natal”, dove Trille e Lena prendono il traghetto per andare in paese. Sul traghetto c’è un bar, dove si può comprare i *sveler*, che sono i dolci simili ai *vaffel*, ma che hanno la forma diversa, essendo lisci e rotondi. Sono tradizionali soprattutto nell’ovest della Norvegia, dove si trovano come snack in tutti i bar dei traghetti che operano nei fiordi. Questi dolci sono fatti di una pastella e sono un po’ simili ai *pancakes* americani. Nella traduzione questo cibo è stato sostituito con “crêpe tradizionali”. La parola “crêpe” è di origine francese, definita dal dizionario come sottilissima frittatina alla piastra, dolce o salata” (Sabatini-Coletti 2011). La strategia è in linea a quella descritta da Vlahov e Florin come la sostituzione “con un’espressione generica di significato più ampio” (v. paragrafo 2.3.2).

Con l’uso della parola “crêpe”, che è più generale o “internazionale”, oltre ad essere più conosciuta nella cultura ricevente, è stato tradotto in modo generico e neutro il significato del

fenomeno della cultura emittente; “così perdendo il colorito locale e la connotazione particolare della parola o espressione”. In questo caso, è stata aggiunta la parola “tradizionale”, e così viene spiegato al lettore di arrivo che si tratta di un dolce della tradizione norvegese.

3.2.2 La traduzione delle feste

Nel romanzo è presente una serie di riferimenti alle feste norvegesi, che nella terminologia di Vlahov e Florin (1986) appartengono alla categoria dei *realia* etnografici del tipo “arte e cultura” (cfr. 2.2.2). Ne vediamo alcune nella tabella 9:

Tabella 9: *Realia – le feste*

Nomi di feste tradotti	
Jonsok	La Festa di Mezza Estate
17. mai	La festa nazionale
17.-maitog	Una coda interminabile
Tredje juledag	Il giorno dopo Santo Stefano
Slektstreff	Riunione di famiglia, raduno di famiglia

Come vediamo, la strategia usata per la traduzione dei nomi è la sostituzione dell’elemento norvegese con un termine italiano più generico, e con il significato più ampio.

Nel primo esempio vediamo la traduzione della parola *Jonsok*, il nome della festa tradizionale norvegese che viene festeggiato con il falò in riva al mare e il tradizionale matrimonio messo in scena, come descritto nel libro. *Jonsok* è uno dei nomi norvegesi della festa ecclesiastica che commemora la nascita di Giovanni Battista, che si festeggia anche in Italia il 24 giugno. Giovanni in norvegese è *Johannes*, e *Jon* è un’altra forma del nome. La parola *Jonsok* viene dal norreno *jónsvaka* (la veglia di Jon), e in Norvegia si fa la tradizionale festa la sera del 23 giugno. In norvegese viene anche nominata *Sankthans* e *Sankt Hans* (San Giovanni in italiano), e le tradizioni legate a questa festa sono più popolari che religiosi (Alver 2015). Il nome della festa ha delle connotazioni particolari per un norvegese. Spesso viene associata

con la sera lunga di estate piena quando si festeggia in riva al mare, forse con una grande pira che viene costruita nei giorni precedenti.

La parola *jonsok* viene usata numerose volte nel libro. Nella maggior parte dei casi è stata tradotta con “la Festa di Mezza Estate”. La strategia usata è la sostituzione con “un'espressione generica di significato più ampio”, come descritta da Vlahov e Florin (cfr. 2.3.2). La “Festa di Mezza Estate” è un termine più generale che possa essere associato con altre feste di estate, in altri paesi, forse anche con la festa italiana “Ferragosto”.

Una volta è stato aggiunto “il 24 giugno” alla traduzione con “Festa di Mezza Estate”:

<p>Ho bur to mil fra oss og kjem på besøk kvar gong det ikkje er en vanleg dag – til jul og påske og på burdagar og 17. mai og slikt. Og jonsok. (P. 21)</p>	<p>Lei abita a venti chilometri di distanza e viene a trovarci nelle occasioni speciali – Natale, Pasqua, i compleanni, la festa nazionale e via dicendo. Anche il 24 giugno viene, per la Festa di Mezza Estate. (P. 17)</p>
---	--

Si tratta del passaggio in cui viene introdotto il personaggio della zia-nonna. Con questa aggiunta viene esplicitato che la festa di mezza estate viene festeggiata intorno al 24 giugno, che è la festa di San Giovanni anche in Italia.

La parola *jonsok* viene anche usata in diverse parole composte, tradotte in diversi modi:

Jonsokheks	La strega
Jonsokmorgonen	La mattina del giorno della Festa di Mezza Estate
Jonsokaftan	La sera di mezza estate
Jonsokbålet	Il falò della Festa di Mezza Estate
Jonsokfeiring	La Festa di Mezza Estate
Jonsokbrudepar	La coppia di sposi della Festa di Mezza Estate

In alcuni casi, l'espressione usata nella traduzione è meno specifica rispetto alla parola composta, usata nell'originale. Un esempio è “la sera di mezza estate”, che si potrebbe riferire a qualsiasi sera del periodo, e non alla vigilia di San Giovanni come la parola *Jonsokaftan*.

Un altro esempio di sostituzione con parola o frase con significato più ampio è la traduzione di *17. mai*, la festa nazionale in Norvegia, festeggiata il diciassette maggio ogni anno. In norvegese la data della festa è diventata il nome proprio della festa. *17. mai* è stato tradotto con “la festa nazionale”, un’espressione con significato più ampio rispetto al nome norvegese. Essendo la festa più grande e cerimoniale dell’anno in Norvegia, soprattutto per i bambini, *17. mai* ha molte connotazioni particolari per un norvegese che sono difficili da riprodurre in italiano.

Il riferimento al *17. mai* è usato anche nella parola composta *17.-maitog*. *Tog* è norvegese per “corteo” o “sfilata” (Haakonsen e Ulleland 1989) e la parola *17.-maitog* si riferisce alla tradizionale sfilata dei bambini che è l’elemento centrale della festa del 17 maggio. Nella traduzione la parola che contiene il riferimento alla festa nazionale norvegese è stata sostituita con un’espressione che non contiene lo stesso riferimento:

Det var som et langt 17.-maitog med oss fyrst. (P. 59)	Dietro di noi si era formata una coda interminabile . (P. 48)
---	--

Traducendo con “come una coda interminabile”, è stato omesso il *realia* della cultura emittente, probabilmente ritenuto non importante nel contesto. La strategia usata è “la sostituzione con un’espressione generica di significato più ampio”, come l’hanno descritto Valahov e Florin (v. paragrafo 3.2.2)..

Negli esempi presentati finora, la sostituzione implica un effetto di universalizzazione. Nell’esempio seguente invece, la sostituzione ha l’effetto localizzante. Si tratta della traduzione dell’espressione norvegese *tredje juledag*, che si riferisce al terzo giorno dopo Natale, festeggiato il 24 dicembre:

- Går det bra med deg, Trille-farr? spurde mamma tredje juledag . (P. 131)	“Stai bene Trille, tesoro?”, mi domandò la mamma il giorno dopo Santo Stefano sedendosi accanto a me. (P. 110)
---	---

In Italia Santo Stefano è una festa ben conosciuta, festeggiata il 26 dicembre come la festa di Stefano, un santo italiano. In Norvegia non esiste come festa. *Tredje juledag* può essere tradotto come “il terzo giorno di Natale”. La sostituzione con “il giorno dopo Santo Stefano” invece, contribuisce ad addomesticare il testo in favore al lettore italiano.

3.2.3 La traduzione degli oggetti particolari

Nella tassonomia di Vlahov e Florin (1986) una categoria distingue i *realia* geografici legati all'attività dell'uomo, e ne abbiamo rilevati alcuni esempi nel romanzo originale. Sono in altre parole degli oggetti tipici della zona nella quale è stata ambientata la storia. Sebbene non siano abbondanti i *realia* di questi tipo nel libro, ci sono alcuni oggetti che possono essere definiti come “cultural-specific items”. Nella tabella 10 sono elencati alcuni degli oggetti individuati nel testo che sono specifici della cultura norvegese e che per diverse ragioni possono essere sconosciuti per il lettore del testo di arrivo:

Tabella 10: *Realia* - gli oggetti

Oggetti tradotti	
Naust	La rimessa per le barche
Sjark	Barca da pesca / barca
Skare	La crosta di neve
Tjukkelestar	Calzini pesanti
Speleautomat	Slot machine

Nella maggior parte dei casi, la traduttrice ha sostituito l'elemento del testo di partenza con una o più parole della lingua di arrivo. Le prime due parole che possono essere definite come *realia* secondo la definizione di Vlahov e Florin, sono *naust* e *sjark*, oggetti particolari della cultura dei pescatori sulla costa norvegese. Un *naust* è una “rimessa per barche” (Haakonsen e Ulleland 1989), tipica nei paesi lungo la costa norvegese. Uno *sjark* è una barca da pesca particolare, con il motore e la timoneria a poppa, utilizzata maggiormente dai pescatori nel nord della Norvegia (Nynorskordboka 2015). Non esistono le parole corrispondenti italiani con le stesse connotazioni. Sebbene sia stato perso un po' del colorito locale del testo originale, è stato trasferito il contenuto delle parole traducendole con parole e locuzioni più generali in italiano.

Gli altri oggetti che fanno parte della vita quotidiana dei bambini norvegesi, ma che sono conosciuti per i lettori italiani, sono stati tradotti con una parafrasi. Gli esempi più rilevanti da riportare qua sono *skare* e *tjukkelestar*, tradotte con “crosta di neve” e “calzini pesanti”. Nel

caso di *speleautomat*, che è una parola di *nynorsk*, abbiamo la sostituzione con un anglicismo nel testo di arrivo. “Slot machine” è una parola usata nella lingua italiana presa in prestito dall’inglese. Questa scelta traduttiva è dovuta al fatto che non sembra di esistere una parola italiana per questo tipo di “apparecchio automatico per giochi d'azzardo” (Sabatini-Coletti 2011).

Dall’analisi precedente abbiamo visto che per la traduzione dei *realia* della cultura norvegese la traduttrice ha usato tre strategie diverse. Abbiamo alcuni casi di mantenimento dell’elemento culturale, una strategia che introduce degli elementi sconosciuti nella cultura della lingua di arrivo. La parola *vaffel* per esempio, è stata leggermente modificata in “waffel”, mentre *snus* è stato riportata com’è, con una spiegazione aggiunta. Molti dei *realia* sono anche stati tradotti con l’uso della strategia esplicativa. Gli alimenti particolari norvegesi per esempio, sono stati tradotti con una parafrasi che spiega al lettore le caratteristiche dei fenomeni sconosciuti. Infine abbiamo alcuni casi nei quali la traduttrice ha scelto di usare la strategia della sostituzione con elementi più neutrali o con elementi più diffusi in Italia.

4 L'analisi della traduzione della lingua dei bambini

La lingua è un fattore importante nella creazione dell'identità di una persona, non solo nella realtà ma anche per quanto riguarda i personaggi delle opere letterarie, come nota Nikolajeva: "quite a number of children's writers employ various deviations from standard educated speech as a characterization device" (2002, 238). L'uso del discorso non standardizzato può dire qualcosa dell'appartenenza geografica o sociale del protagonista, e che questo contribuisce a creare caratteri plausibili e aggiunge l'autenticità alla storia (Nikolajeva 2002, 238). Come abbiamo detto nel capitolo 2, la specificità culturale di una società o un gruppo si codifica anche sul livello pragmatico della lingua, cioè attraverso il modo in cui la lingua è usata dai parlanti nel contesto e nell'interazione con gli altri parlanti (Kramsch 1998, 25-36). Per la caratterizzazione dei personaggi è importante prendere in considerazione anche il loro modo di parlare. Nei paragrafi seguenti analizzeremo alcuni aspetti della lingua dei protagonisti del romanzo *Vaffelhjarte*. Partiamo dal presupposto che alcune proprietà del loro modo di parlare sono predefinite dalla loro specificità culturale norvegese. Così in questo capitolo analizzeremo la traduzione delle esclamazioni e delle espressioni forti, dei giochi di parole e delle altre creatività linguistiche come le parole composte.

4.1 Le esclamazioni e le espressioni forti

Nel paragrafo 1.5.1 abbiamo fatto vedere che i protagonisti del romanzo usano una lingua creativa, colorata dal posto dove vivono e ricca di espressioni e locuzioni particolari. Inoltre, anche se sostitutive/eufemistiche, i protagonisti usano esclamazioni e parole chiamate *nestenbannskap* in norvegese: "Altså den slags kreative språklige uttrykk som i stedet for banning går under betegnelsen nestenbanning, men som selvsagt er helt uløselig knyttet til de originale banneordene" (Goga 2011, 4).

Siccome il libro contiene un linguaggio strettamente legato al turpiloquio, riteniamo utile esaminare brevemente questo fenomeno. Nella presente analisi ci basiamo sugli studi di Ingrid Kristine Hasund (2005 e 2016), Magnus Ljung e Tor Erik Jenstad (1987). Secondo Hasund (2016), il turpiloquio ha tre caratteristiche principali. In primo luogo si riferisce ai temi che sono considerati come tabù in una data cultura, come la religione, il sesso e le

funzioni corporee. In secondo luogo è usato in senso figurato. In terzo luogo può essere utilizzato per esprimere emozioni e atteggiamenti forti.

Ogni lingua possiede un patrimonio di parole e locuzioni volgari e offensive, ritenute proibite o sconvenienti dai parlanti in qualche grado perché si riferiscono ai concetti tabù o interdetti. La maggior parte delle parolacce usate nel norvegese sono provenienti dalla sfera religiosa (Ljung, Jenstad, e Hilt 1987, 40-41). Tra queste si trovano parole ed espressioni basate sul richiamo del diavolo, come per esempio *faen*, *satan*, *jævlig*, e *helvete*. Esiste anche una serie di parole dalla sfera sessuale, ma queste sono considerate più tabù e quindi sono molto meno usate. Infine, ci sono numerose parolacce ed espressioni provenienti dalla sfera scatologica, come per esempio “*drittsekk*, *skithæl*, *piss(e)vær*, *skitt til kar*, *skitt til greier osv.*” (ibid.). Le parolacce più usate in Italia sono derivate dalla sfera sessuale o scatologica, ma esistono anche una serie di termini e locuzioni principalmente riconducibili alla sfera religiosa, come nota Ljung (Ljung, Jenstad, e Hilt 1987, 90-91).

Basandosi sulle teorie esposte da Ljung et al. (1997), Hasund propone di dividere il turpiloquio in quattro categorie:

- 1) esclamazioni, come parole o gruppi di parole in funzione di interiezione, per esempio *faen*, *helvete*, *satan* og *skitt*;
- 2) sollecitazioni ostili o offensive come *dra til helvete* e *kyss meg i ræva*;
- 3) epiteti o insulti come *din dritt* e *din jævel* (detti *skjellsord* in norvegese);
- 4) come parte di un enunciato, per esempio la parola *jævlig* nell’espressione *hun er jævlig smart*, e la parola *faen* nel *hva faen er det du gjør?* (Hasund 2016).

Gli esempi riportati sopra sono in norvegese, ma esistono anche in italiano le espressioni e parole corrispondenti per ciascuna di queste categorie, come dimostrano gli studi di Ljung (cfr. ad esempio Ljung, Jenstad, e Hilt 1987, e Ljung 2006).

Siccome le parole ed espressioni che fanno parte del turpiloquio sono ritenute proibite o sconvenienti dai parlanti di una data lingua, esiste una serie di eufemismi che le possono sostituire. L’eufemismo è una figura retorica che “consiste nel sostituire un’espressione troppo cruda o realistica con un’altra equivalente ma attenuata”, per esempio “*cribbio* per ‘Cristo’” (Dardano e Trifone 1997, 642-643).

Abbiamo detto che il turpiloquio può essere utilizzato per esprimere emozioni. L'uso del turpiloquio ha anche una funzione sociale, in quanto rafforza l'unione di un gruppo. È per esempio un elemento essenziale del gergo giovanile (Ljung, Jenstad, e Hilt 1987, 14). Possiamo dire che le espressioni e le parole forti usate dai protagonisti di *Vaffelhjarte* hanno anche questa funzione, poiché fanno parte del linguaggio condiviso dai bambini e dagli abitanti del paese dove vivono. Infine va ricordato che tutti i termini presenti nel libro sono da considerare come eufemismi. Non sono parolacce vere e proprie, ma termini usati al loro posto. Nel libro sono presenti termini che corrispondono a tutti i quattro tipi rappresentati nella classificazione presentata sopra. Ora passiamo ad analizzare la traduzione di questi elementi in base alle teorie presentate nel paragrafo 2.3. Cominciamo nel prossimo paragrafo con l'espressione preferita di Lena che è usata molto frequentemente nel libro.

4.1.1 La traduzione delle esclamazioni

Abbiamo visto che i protagonisti nel libro che analizziamo hanno le loro espressioni preferite e usano la lingua forte per armarsi nel loro rapporto con gli altri. L'esclamazione preferita di Lena è *søren ta*, che usa abbastanza spesso. *Søren ta* può essere usata come esclamazione da sola oppure come parte di una frase esclamativa. A nostro parere rientra quindi nella prima categoria della classificazione riportata nel paragrafo precedente.

Nella traduzione, l'esclamazione di Lena è spesso stata sostituita con la locuzione "per la miseria". Ne vediamo alcuni esempi:

- Det der var søren ta din feil, Trille, sa ho etter å ha reist seg utan skader. (P. 10)	«È stata colpa tua, per la miseria , Trille!» gridò dopo essersi rialzata, illesa. (P. 7)
- Ho steiker søren ta vaflar! datt det ut av Lena. (P. 61)	« Per la miseria! Sta facendo i waffel!», sbottò lei. (P. 51)
Det gjekk søren ta ikkje an, sa ho, at den einaste gjesten fór klokka halv åtte, når selskapet vara til ni. (P. 70)	Per la miseria , disse, non esisteva proprio che l'unico ospite se ne andasse alle sette e mezza quando la festa doveva durare fino alle nove. (P. 58)
- Nei, berre gråt, Trille! Du ror søren ta som ein tulling! (P. 91)	«No, piangi pure, Trille! Per la miseria , remi come un deficiente!» (P. 76)
- Trudde søren ta eg måtte knuse ruta før du	« Per la miseria , iniziavo a pensare di dover

høyrdet, sa ho irritert då eg opna. (P. 143)	rompere il vetro per farmi sentire da te», esclamò irritata quando aprii la finestra. (P. 119)
--	--

Søren è il nome maschile norvegese *Søren*, usato come eufemismo per “Satana”, in locuzioni come “for søren / søren òg / søren, der gjorde eg ein feil” (Nynorskordboka 2015). Secondo il dizionario, le locuzioni come “per la miseria” e “porca miseria” sono usate come “imprecazioni di rabbia, di impazienza e sim., oppure esclamazioni di meraviglia” (Sabatini-Coletti 2011).

Alcune volte l’espressione preferita di Lena è stata sostituita con i termini della stessa radice, come vediamo nei due esempi seguenti:

- Søren ta at eg ikkje hugsar det! sa ho sint. (P. 154)	« Porca miseria , che rabbia non ricordarselo! esclamò corrucciata». (P. 128)
- Då er ferien søren ta over for dei også, brukar Lena å seie. (P. 105)	« Miseriaccia , così le vacanze sono finite anche per loro!», commenta sempre Lena con una certa soddisfazione. (P. 87)

Sebbene le locuzioni usate nella traduzione siano provenienti da due sfere diverse e abbiano le connotazioni diverse, la traduzione ha la stessa funzione che l’espressione originale, in quanto riporta i sentimenti della protagonista.

In alcuni casi l’espressione *søren ta*, usata come esclamazione esprimere sorpresa o meraviglia, è stata tradotta con altri termini nella lingua di arrivo:

- Den dokka er søren ta over sytti år, det har mamma sagt mange gonger. (P. 20)	«... Cavolo , quella bambola ha più di settant’anni, la mamma l’ha detto tante volte.» (P. 16)
- Ho har søren ta brote seg inn i huset mitt! (P. 62)	« Ma... accidenti! Si è introdotta in casa mia!» (P. 51)

Secondo il dizionario, “cavolo” è un eufemismo dalla sfera scatologica. Può essere usato come un’esclamazione per esprimere “disappunto, meraviglia”. L’espressione “Ma... accidenti...” esprime “fastidio, rabbia, meraviglia” (Sabatini-Coletti 2011). L’uso di queste

esclamazioni riproduce la funzione delle esclamazioni del testo originale, il cui scopo è quello di esprimere i sentimenti della protagonista.

Infine, abbiamo anche un esempio di omissione della frase preferita di Lena:

<p>- Vi har då søren ta Ellisiv, din sirkuslama! Er ikkje ho jente, kanskje? (P. 98)</p>	<p>... «ma se abbiamo anche Ellisiv, stupido lama da circo, che non sei altro! Non è forse una femmina, lei?» (P. 81)</p>
--	--

Oltre all'espressione *søren ta*, la frase originale contiene anche un'espressione che funge da insulto; *din sirkuslama* (la quale verrà analizzata nel paragrafo 4.1.3). *Sirkuslama* è una parola che non si trova nei dizionari e non è in uso comune come nella lingua norvegese. Possiamo assumere che è stata inventata dalla protagonista, combinando le due parole *sirkus* e *lama*. L'espressione è stata tradotta con “stupido lama da circo, che non sei altro”. L'espressione italiana è abbastanza lunga, e possiamo assumere che questo ha contribuito alla decisione di omettere la traduzione di *søren ta* in questo caso, per evitare una frase troppo lunga e complicata.

Anche gli adulti del libro usano una lingua colorita per esprimere le loro emozioni. Usano espressioni tipiche per la loro zona, e forse anche per la loro generazione. L'espressione preferita del nonno di Trille è *Honden dondre*, che possiamo classificare come un'esclamazione simile a *søren ta*, probabilmente una forma dialettale dell'ovest della Norvegia:

<p>- Nei, honden-dondre! small farfar i, sjølv om tante-farmor har sagt til han at han ikkje har lov til å seie honden-dondre når vi høyrer på. (P. 62)</p>	<p>«No, per la barba di Lucifero!», esclamò il nonno, anche se la zia-nonna gli aveva proibito di dire «per la barba di Lucifero!» davanti a noi. (P. 51)</p>
<p>(...), og at han hadde tenkt “honden-dondre”, for han såg at vi fekk større og større fart på skaren. (P. 154)</p>	<p>(...) e, “per la barba di Lucifero!”, prendere una velocità sempre più vertiginosa sulla neve gelata. (P. 128)</p>

Honden è una parola dialettale per *hund*; che si traduce in “cane” in italiano. *Dondre* è una forma dialettale della parola *dundre* che possiamo tradurre in “tuonare o fare rumore” (Haakonsen e Ulleland 1989). La parola *hund* è tradizionalmente usata in modo eufemistico con riferimento al diavolo in norvegese, mentre il tuono è spesso associato con il dio nordico

Tor con il martello. L'espressione non si trova in nessun dizionario e possiamo assumere che fa parte della tradizione orale tipica dei paesi piccoli dell'ovest, usata maggiormente nella lingua parlata degli anziani. In italiano è stata tradotta in "per la barba di Lucifero", una locuzione della stessa sfera, quella religiosa. Lucifero è uno dei diversi nomi del diavolo nella tradizione cristiana, forse più usato in Italia che in Norvegia. Probabilmente è meno dialettale e locale rispetto a *honden* in norvegese, e ha le connotazioni più legate alla religione che alla mitologia e alla credenza popolare. Nonostante che le connotazioni di *Lucifero* siano leggermente diverse dalle connotazioni di *honden-dondre*, è stata conservata la funzione dell'espressione nella tradizione. È anche interessante notare che l'esclamazione viene usata come traduzione anche nel secondo caso individuato, così riproducendo questo elemento caratteristico della lingua del nonno.

4.1.2 La traduzione delle sollecitazioni offensive e ostili

I protagonisti del libro usano anche delle espressioni che rientrano nel secondo gruppo della lista proposta da Hasund (2016), cioè nella categoria delle sollecitazioni offensive e ostili. Anche in questi casi sono rappresentate da parole ed espressioni che possiamo chiamare eufemistiche.

La prima espressione che analizziamo viene usata nell'intervallo a scuola quando Kay-Tommy dice che sarebbe meglio se non ci fosse nessuna femmina nella loro classe, e Lena gli risponde:

<p>- Seier du det ein gong til, så slår eg deg til Darapiss, freste ho. (P. 117)</p>	<p>«Se lo dici un'altra volta, ti mollo un pugno che ti spedisco fino a Mongolandia.» (P. 98)</p>
---	--

Si può assumere che questa è una locuzione locale. Non esiste in nessun vocabolario e le nostre indagini per trovare il significato e la provenienza del nome *Darapiss* non hanno dato risultati, neanche attraverso richieste alle nostre conoscenze "madrelingue" di *nynorsk* o del dialetto della regione. Potrebbe essere un posto inventato, della tradizione locale o dialettale. La traduttrice l'ha tradotto con "Mongolandia", una parola che non si trova nei vocabolari italiani, e che non esiste come posto reale. Da un lato potrebbe riferirsi alla Mongolia, un paese lontano e sconosciuto, ma dall'altro potrebbe avere altre associazioni, connesse alla parola "mongoloide"; definito come "Denominazione comune, ma in disuso nel campo

scientifico, di chi è affetto da sindrome di Down; anche, di ciò che la caratterizza” (Sabatini-Coletti 2011). La parola *piss* si traduce in “pipì” o “piscia” (Haakonsen and Ulleland 1989), quindi la locuzione norvegese appartiene alla sfera scatologica. Sebbene sia appartenente a un’altra sfera e abbia delle connotazioni diverse, la parola usata nel testo di arrivo ha la funzione simile alla parola usata nel testo di partenza.

Anche dei protagonisti adulti usano espressioni di questo tipo nel libro:

<p>- Ryk og reis fru Baltasarina! ropte farfar så det rista i dusjkabinettet. (P. 61)</p>	<p>«Levatevi di torno, madama Baltasarina!», tuonò il nonno facendo tremare il box doccia. (P. 50)</p>
<p>Vi kom berre halvvegs før butikkdøra gjekk opp igjen, og den sure mannen ropte: - Drit i den pipinga! De skal få ballen, elendige ungar. (P. 83)</p>	<p>Eravamo arrivati solo a metà, quando la porta del negozio si spalancò di nuovo e l’uomo antipatico sbraitò: «basta!, basta!, prendetevi il vostro pallone, mocciosi!» (P.70)</p>

La prima espressione è una variante eufemistica di *dra til helvete* e si traduce in italiano con espressioni come “vai all’inferno” ecc. (Haakonsen e Ulleland 1989). Viene detta dal nonno alla zia-nonna durante il gioco alla battaglia tra bambini e anziani nel sesto capitolo. *Ryke* è la parola norvegese per “rompersi” o “andare in fumo”, e *reis* per “partire” o “viaggiare” (Haakonsen e Ulleland 1989). Nella traduzione è usata un’espressione che funziona nello stesso modo, cioè sollecita qualcuno ad andare via. Nel secondo esempio abbiamo la parola *drit* che fa parte di un’espressione fissa. È esclamata dal commesso del negozio di articoli sportivi con il verbo *drite* all’imperativo. *Å drite i noe* viene tradotta con “non fregarsi di qualcosa” (Haakonsen e Ulleland 1989). Nel testo di partenza l’espressione è usata con il significato “smettila” e nel testo di arrivo è stata tradotta con l’interiezione propria “basta”. Questa traduzione riproduce la funzione dell’esclamazione, la quale è di sollecitare qualcuno ad andare via o a smettere di fare una cosa.

4.1.3 La traduzione degli epiteti e insulti

Nel romanzo abbiamo rilevato alcune parole ed espressioni usate come insulti, o come epiteti. Sono usate dai protagonisti giovani, e fanno parte della loro lingua informale e creativa. Spesso sono utilizzate per esprimere disprezzo o impazienza verso una persona, o per

descriversela in modo negativo, ma anche scherzoso e affettuoso. Alcune delle parole sono sostantivi deverbali, formati secondo il modello produttivo norvegese, usando il suffisso *-ing* (Rønhovd e Johannessen 1993, 127-130):

- Nei, berre gråt Trille! Du ror søren ta som ein tulling ! (P. 56)	«...per la miseria, remi come un deficiente! » (P. 76)
- Det er fordi du girar som ein tulling , Trille, sa bestevennen min med bilsjuk stemme då ho hadde kava seg inn i bilen igjen. (P. 103)	«È perché cambi le marce come un deficiente », si lamentò trascinandosi di nuovo dentro. P. 138 (P. 86)
- Treging , Trille! pesa ho sint. (P. 8)	« Quanto sei lento , Trille», sbuffò arrabbiata. (P. 7)
- Treging , Trille! pesa Lena då vi kom ned i fjøra heilt på likt. (P. 191)	« Trille pappamolla! », ansimò Lena quando arrivammo giù alla riva esattamente nello stesso istante. (P. 160)

Le parole originali sono state sostituite con diverse locuzioni della lingua di arrivo. *Tulling* che si traduce in “balordo, tonto” (Haakonsen e Ulleland 1989), è stato tradotto con “deficiente”, mentre *treging*, che non si trova nel dizionario, è stato tradotto con due espressioni diverse. Nel primo caso abbiamo un sintagma ellittico (senza verbo), a forma di un’esclamazione: *Treging, Trille!*, cioè un sintagma nominale costruito solo con sostantivo e nome proprio. Nella traduzione è stato cambiato in una frase che contiene anche verbo e aggettivo, cioè “quanto sei lento”. Nel secondo caso, *treging* è stato sostituito con “pappamolla”, una parola dall’italiano parlato, che secondo il vocabolario online di Treccani ha il significato simile alla parola *treging*, cioè “persona senza tempra né carattere”, (...) buono a nulla, incapace, inetto, pusillanime” (Treccani).

Nel libro originale abbiamo anche individuato due esclamazioni creative che fungono da insulto, sempre in modo eufemistico, e che contengono il pronome possessivo *din*:

- Vi har då søren ta Ellisiv, din sirkuslama! Er ikkje ho jente, kanskje? (P. 98)	...«ma se abbiamo anche Ellisiv, stupido lama da circo, che non sei altro! ». (P. 81)
- Lat opp glaset då, din lumus! (P. 142)	«Apri la finestra, marmotta dormigliona che non sei altro! » (P. 119)

L'esclamazione con il possessivo *din* è tipico per le lingue nordiche, come nota Ljung (1987, 42). Il possessivo qui non funziona come il possessivo tradizionale, ma segnala invece una costruzione emotiva (Ljung, Jenstad, e Hilt 1987, 46). Come vediamo, queste espressioni sono state tradotte usando la locuzione che contiene il rafforzativo “che non sei altro”, l'equivalente in italiano, usato secondo il dizionario come “espressione che rinforza un epiteto” (Sabatini-Coletti 2011).

Merita, infine, un commento anche la parola *sprø*, usata frequentemente nel testo di partenza:

- Du er heilt sprø , Trille! ropte Magnus frå loftet då vi gjekk ut. Eg lest som om eg ikkje høyrde han. (P. 40)	«Sei proprio matto , Trille!», gridò Magnus dal sottotetto quando uscimmo fuori. Io feci finto di non aver sentito. (P. 32)
- Du er sprø , sa eg. - Eg er ikkje sprø . Eg får berre litt fart i sakene, svara Lena. (P. 47)	«Tu sei matta! », esclamai. «Non sono matta . Cerco solo di accelerare un po' le cose», rispose lei. (P. 38-39)
Vera Johansen høyrdest svært stolt ut. Ho måtte være sprø , tenkte eg. (P. 48)	Vera Johansen sembrava molto orgogliosa. Doveva essere pazza , pensai. (P. 39)
- Svar! Er du heilt sprø ? (P. 49)	«Rispondi! Sei completamente impazzita? » (P. 40)

Sprø è un aggettivo che in norvegese ha diversi significati e usi. Può essere usato in senso letterale, con significato *som lett går sund*, che si può tradurre in “che si rompe facilmente”. Può essere usata in senso figurato con il significato *gal* (Nynorskordboka 2015). Nel libro originale la parola è usata nel secondo senso, cioè come un aggettivo che descrive una persona. Come vediamo dagli esempi sopra, è stata tradotta con “pazza” o “matta” in italiano, o con delle locuzioni basate su queste parole. Così è stato trasferito il significato della parola insieme alla sua funzione come espressione di insulto.

4.1.4 La traduzione delle parole che fanno parte di un enunciato

Passiamo ora alle espressioni usate nel libro che rientrano nella quarta categoria della classificazione proposta da Hasund (2016). Si tratta di parole che sono usate come parte di diversi enunciati, e che contribuiscono a caratterizzare la lingua dei protagonisti. Va notato che non è sempre facile tracciare un confine tra le parole normali e le parolacce quando sono usate in questo modo, come nota ad esempio Hasund (2005, 65). Gli eufemismi

(*nestenbannskap* in norvegese), sono spesso le parole normali usate al posto delle parolacce vere per esprimere emozioni e atteggiamenti. In questo paragrafo ne vediamo alcuni esempi. I primi due sono espressioni tipiche del *nynorsk*:

- Det var då saltande på tide at Trille fikk prøve å ha hjernerystelse for ein gongs skuld, mumla Lena tvert. (P. 153)	«Beh, per la miseria , era ora che pure Trille provasse a prendersi una commozione cerebrale», borbottò secca Lena. (P. 128)
- Jau, det skal eg seie deg, Minda. Dei fekk ei slik inni skjorafaret til fart at eg har ikkje sett makan i heile mitt liv! (P.154)	«Te lo racconto io, Minda. Hanno preso una velocità così pazzamente supersonica che non ho mai visto niente di simile in vita mia!» (P. 128)

Nel primo esempio abbiamo un'espressione usata da Lena dopo lo schianto in bob. Contiene la parola *saltande*, una forma del verbo norvegese *salte*, che secondo il dizionario significa "mettere sale". È definito in modo seguente: "(eigenleg presens partisipp av *salte*) forsterkande: sværande, umåteleg; *saltande godt, moro*" (Nynorskordboka 2015). È interessante osservare che nel testo di arrivo l'espressione è stata tradotta con "per la miseria", la stessa espressione che è stata usata più volte come traduzione per l'esclamazione preferita di Lena, *søren ta*. La traduzione qui contribuisce così a riprodurre una delle caratteristiche della lingua di Lena.

Nel secondo esempio abbiamo un'espressione detta dal nonno dopo lo schianto in bob per descrivere quanto era alta la velocità dei bambini. *Skjorafaret* è una parola composta, non molto comune e che dunque non si trova nei dizionari. La parola *skjora* si riferisce all'uccello *skjære/skjore*, cioè la "gazza" o "la pica pica" (Haakonsen e Ulleland 1989). Ci sono diverse superstizioni legate a quest'uccello. Secondo una credenza vecchia e popolare norvegese è un uccello del malaugurio, creato dal diavolo (Store norske leksikon 2015). L'ultima parte della frase *-faret* deriva probabilmente dal verbo *å fare* ("andare" o "partire"). Possiamo assumere che *skjorafaret* è una parola molto locale, usata in modo eufemistico in espressioni come *langt inni skjorafaret*, al posto di una parola o espressione molto più forte. Siccome è difficile riportare queste sfumature in italiano, le due esclamazioni sono state tradotte con delle espressioni più neutrali rispetto a quelle originali. Nell'ultimo esempio è stato usato "pazzamente supersonica", che è più moderna e che probabilmente evoca associazioni diverse per il lettore del testo di arrivo. Tuttavia, possiamo dire che anche le espressioni usate nella

traduzione esprimono i sentimenti dei protagonisti e così hanno la stessa funzione che quelle originali.

Infine passiamo ad analizzare la traduzione di una parola che è usata frequentemente nel libro originale. Si tratta della parola *drit*, e ne abbiamo già visto un esempio del suo uso, analizzato nel paragrafo 4.1.2. È una variante delle parole *dritt* (solo *bokmål*), o *skitt* (*bokmål* e *nynorsk*), e in italiano viene tradotta con “sporczia” o “merda” (Haakonsen e Ulleland 1989). Può anche essere usata come prefisso per rafforzare un aggettivo o un sostantivo, sia in modo negativo che in modo positivo, per esprimere una valutazione. Un esempio dell’uso positivo è quando soprattutto i giovani dicono che una cosa è *dritkul* (Fjeld 2004, 32), che significa “morsom, grei” (Nynorskordboka 2015), e che si può tradurre in “divertente” o “buono” (Haakonsen e Ulleland 1989). La parola *drit* può essere usata da sola in modo letterale come sostantivo o verbo, come vedremo più tardi, oppure fare parte di alcuni modi di dire come *kaste drit på* o *slenge drit* (Nynorskordboka 2015). Nel paragrafo 4.1.2 abbiamo visto che fa parte anche della locuzione *å drite i noe* (v. 4.1.2).

Abbiamo trovato un caso nel quale *drit* è stata usata come prefisso per descrivere una cosa. Si tratta di un’esclamazione usata da Lena che si lamenta della cavalla Bakke-merra:

<p>- Fy søren, for ein drithest, klagar Lena irritert. - Vi må søkje dekning ein stad! (P. 175)</p>	<p>«Per la miseria, che cavallo del piffero», si lamentò la mia amica irritata. «Dobbiamo cercare rifugio da qualche parte!» (P. 147)</p>
---	---

“Cavallo del piffero” si riferisce all’espressione italiana “suonatore del piffero”. Il modo di dire è “detto di chi parte deciso per far valere le proprie ragioni e poi non vi riesce”, e un “piffero” è un “strumento a fiato simile al flauto diritto nella forma e all’oboe nel tono” (Sabatini-Coletti 2011). Sebbene non contenga l’equivalente della parola norvegese *drit*, riteniamo che l’espressione usata nella traduzione ha la stessa funzione come la parola norvegese *drithest*, cioè di descrivere il cavallo in modo sprezzante.

Un altro esempio interessante dell’uso della parola si trova nell’espressione seguente, usata dal nonno:

<p>- Å verte gammal er i grunnen noko god drit, mumla farfar sint og klaska igjen døra framfor nasen min. (P.159)</p>	<p>«Diventare vecchi in fondo è una bella fregatura», borbottò arrabbiato ed entrò in casa sbattendomi la porta in faccia. (P. 133)</p>
--	--

L'espressione *å være en drit* viene usata per descrivere una persona con disprezzo (Nynorskordboka 2015) e può essere usata come insulto. *Å være noe drit* è un'espressione simile che si può usare per descrivere una cosa ritenuta negativa, e si traduce in “essere qualcosa di non buono” o “essere qualcosa di brutto”. Come vediamo è stata tradotta con una locuzione tipica dell'italiano che contiene la parola “bella”, che in questo contesto corrisponde a “grande”. Anche questa traduzione ha la stessa funzione come quella del testo originale, nonostante la mancanza dell'equivalente di *drit*.

Nella nostra analisi abbiamo anche rilevato l'uso della parola *drit* in modo letterale, sia come sostantivo che come verbo, in tutti e due casi in riferimento agli escrementi degli animali:

<p>Det vart ein fin dag. Til og med pappa var med på spelinga og vaffeletinga. Han skulle eigentleg spreie møkk men mamma meinte han måtte vente til ein annan dag så vi slapp å feire jonsok i dritlukkt. (P. 22)</p>	<p>Era stata una bella giornata. Perfino papà era rimasto con noi a giocare e a mangiare waffel. In realtà avrebbe dovuto spargere il letame per concimare i campi, ma secondo la mamma era meglio aspettare un altro giorno, così avremmo evitato di celebrare la Festa di Mezza Estate in mezzo alla puzza di cacca. (P. 17-18)</p>
<p>Traktordøra opna seg sakte. Farfar trekte den drivkvite kjolen litt opp og trippa pynteleg mellom driten på marka og ned til oss. (P. 27)</p>	<p>Lo sportello del trattore lentamente si aprì. Il nonno sollevò premuroso l'orlo del vestito bianco candido e saltellò graziosamente attraverso il mare di cacca, fin giù da noi sulla spiaggia. (P. 22)</p>
<p>Farfar fyst på moped, eg etter med Bakke-merra i eit tau, og til slutt Lena, som rapporterte kvar gong Bakke-merra såg ut til å skulle drite. (P. 169)</p>	<p>In testa c'era il nonno in motocicletta, poi venivo io che conducevo Giumenta del Colle legata a una corda, in chiusura Lena che ci informava ogni volta che il cavallo sembrava voler fare la cacca. (P. 141)</p>
<p>- No drit ho så det syng! ropte Lena opprømt. (P. 169)</p>	<p>«Ecco, adesso ha fatto una cacca enorme!», gridò lei euforica. (P. 141)</p>

Nel primo esempio, *drit* è usato prima come un nome che fa parte di una parola composta; *dritlukkt*, e nel secondo esempio è usata da sola; *driten*, cioè “la cacca” in italiano. Negli ultimi

due esempi abbiamo due forme diverse del verbo *å drite*, che si traduce in “cacare”. Nella traduzione, *drit* è sempre sostituita con l’equivalente in italiano, che è “cacca”, o “fare la cacca”. Anche in italiano questa parola è stata considerata un tabù dai parlanti. In alcuni casi, soprattutto nei tempi passati, le parole di questo tipo sono state censurate dagli scrittori e dai traduttori perché la loro presenza è giudicata come non accettabile per i lettori piccoli (cfr. ad esempio Klingberg 1972). La loro presenza in *Cuori di Waffel* dimostra che questo non sembra di essere il caso in Italia, a differenza di quanto potrebbe essere il caso in altri paesi per esempio negli Stati Uniti, anche in tempi recenti (Nikolajeva 1996, 33). Questi elementi linguistici sono per la maggior parte stati riportati nella traduzione con altre esclamazioni ed espressioni della lingua di arrivo.

Dall’analisi della traduzione delle esclamazioni e delle espressioni forti individuati nel libro abbiamo visto che questi elementi linguistici sono per la maggior parte stati riportati nella traduzione con altre esclamazioni ed espressioni che hanno una funzione corrispondente. Così anche il testo di arrivo trasmette le emozioni dei protagonisti e la creatività che caratterizza la loro lingua, sebbene sia stato difficile riprodurre il colorito “locale” di alcune delle espressioni originali. Peraltro occorre dire che la traduzione delle parolacce, o delle parole che le possono sostituire, è un tema complesso che non è possibile studiare in modo approfondito qui.

4.2 I giochi di parole e i giochi con parole

Il gioco di parole svolge un ruolo importante nella letteratura, sia nelle opere moderne che nelle opere classiche. Spesso il gioco di parole è associato con la letteratura per i bambini, secondo Nikolajeva, e gli esempi più noti sono *Alice’s Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll, *Winnie the Pooh* di A. A. Milne, insieme alle opere di Astrid Lindgren (Nikolajeva 2004, 239). Altri esempi di opere ricche di giochi di parole sono i libri su Harry Potter, le cui traduzioni sono state analizzate nell’articolo *A Goblin or a Dirty Nose* di Eirlys E. Davies (2003). Nella letteratura italiana le opere di Gianni Rodari sono spesso menzionate come esempi di letteratura caratterizzata dall’uso di questo strumento letterario (Nikolajeva 2006). Esempi recenti di opere che contengono giochi di parole sono i libri su *Doktor Proktor* dello scrittore norvegese Jo Nesbø¹².

¹² Fonte: *Barnebøker for voksne*, Dagbladet:
<http://www.dagbladet.no/2014/03/20/kultur/bok/litteratur/ideer/meninger/32400421/>

Il gioco di parole, o il *pun* in inglese, è un fenomeno testuale che si basa sul contrastare vari aspetti linguistici per creare un'ambiguità nel testo. Esistono diversi tipi di giochi di parole, e non sembra di esistere una definizione univoca del fenomeno. Dirk Delabastita, ricercatore belga che ha svolto studi approfonditi sulla traduzione dei giochi di parole, propone la definizione seguente:

Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings (Delabastita 1996, 128).

Questa è una definizione flessibile, probabilmente dovuto al fatto che non è facile tracciare un confine netto tra giochi di parole e altri strumenti testuali e figure retoriche. La definizione di un gioco di parole di *La nuova grammatica della lingua italiana* di Zanichelli è “Figura retorica basata sull’equivoco fonico (v. *paronomasia*) o semantico (v. *anfibologia*); s’incontra spesso nel linguaggio pubblicitario” (Dardano e Trifone 1997, 643).

Jeroen Vandaele, professore presso l’Università di Oslo, specifica che la definizione formale di un gioco di parole comprende l’uso dell’omonimia, l’omofonia, l’omografia e la paronimia (forma simile) (Vandaele 2011, 180). Facendo riferimento a uno studio condotto da Jacqueline Henry (2003), Vandaele fa notare la distinzione tra il gioco *di* parole e il gioco *con* parole (“play on words” vs. “play with words”) (Vandaele 2011, 180-181).

Un gioco di parole può quindi essere creato utilizzando la stessa parola per confondere i suoi significati diversi, vale a dire sfruttando la polisemia. Esistono anche altri modi di giocare con le parole in un testo. Si può per esempio usare e scambiare parole di suono simile o uguale, ma di significato differente, oppure usare la rima o altre figure retoriche come la ripetizione, l’allitterazione, e così via. Siccome lingue diverse hanno la distribuzione diversa tra la forma e il significato delle parole, i giochi di parole creano spesso problemi nella traduzione (cfr. per esempio Delabastita 1996 e Vandaele 2011).

Esistono dunque diverse soluzioni per la traduzione dei giochi di parole. Delabastita (1996) propone una lista di strategie, tra cui riportiamo le prime quattro, ritenute come le più rilevanti per la nostra analisi: 1) tradurre il gioco di parole del testo originale con un gioco di parole della lingua di arrivo, il quale può essere più o meno differente al gioco di parole originale in

termini della struttura formale, la struttura semantica, o della funzione testuale (PUN → PUN); 2) tradurre il gioco di parole con una frase che non contiene un gioco, oppure tradurre una parte del *pun*, selezionando uno dei significati a costo di sopprimere l'altro (PUN → NON-PUN); 3) sostituire il gioco di parole con un'altra figura retorica (la ripetizione, l'allitterazione, la rima, l'anfibologia, l'ironia, il paradosso, ecc.), che ha lo scopo di recuperare l'effetto del gioco originale (PUN → RELATED RETORICAL DEVICE); 4) omettere la porzione di testo contenente il gioco di parole (PUN → NO PUN, o ZERO) (Delabastita 1996, 134).

4.2.1 La traduzione dei giochi di parole

Abbiamo detto che i giovani protagonisti usano la lingua in modo creativo. Oltre a diversi esempi di giochi di parole, abbiamo anche individuato molti esempi dell'uso della lingua in modo creativo da parte dei protagonisti bambini. Molti di questi giochi linguistici sono specifici per la loro lingua e cultura, in quanto sono basati sui riferimenti che non permettono di ricreare le stesse associazioni nella cultura di arrivo.

Il primo esempio di gioco di parole si trova già all'inizio del libro, dove i protagonisti si preparano a festeggiare la vigilia di *Jonsok*, la festa tradizionale che avviene la sera del 23 giugno in Norvegia. In alcune regioni, come nel paese del libro, ne fa parte anche la coppia di sposi tradizionale, sia nella forma di bambole che sono bruciate sulla pira, oppure come persone mascherate che fanno parte di un tipo di recitazione. Il gioco di parola si basa sulla polisemia della parola *gift* che si traduce in “veleno, tossico” e *gifte*, che è un verbo che si traduce in “sposare”, e in “sposarsi; prender moglie, ammogliarsi; prender marito, maritarsi” quando è usato nell'espressione *gifte seg* secondo *Norsk-italiensk blå ordbok* (Haakonsen e Ulleland 1989). Nel libro Lena fa un gioco di parole basato su questa polisemia:

- I år igjen? Har du tenkt å gifte oss i hel? nesten ropte ho. (P. 15)	«Anche quest'anno? Ci vuoi far morire di matrimonio »? (P. 12)
--	---

In questo caso non è stato possibile riprodurre lo stesso gioco di parole in italiano, perché nessuna delle parole “sposarsi” o “matrimonio” offre la possibilità di sfruttare la polisemia. Nonostante questa difficoltà, la traduttrice è riuscita a fare un altro tipo di gioco, traducendo con “morire di matrimonio”, un'espressione che allude al modo di dire “morire di noia” in italiano, simile all'espressione *kjede seg i hjel* in norvegese. Con questa traduzione non è stato

riprodotto il gioco basato ai due significati diversi di una parola. Invece è stato creato un gioco di parole in base ad un modo di dire. Questa strategia corrisponde a quella chiamata PUN → PUN; nella quale il gioco di parole del testo originale è tradotto con un gioco di parole della lingua di arrivo, “il quale può essere più o meno differente al gioco di parole originale in termini della struttura formale, la struttura semantica, o della funzione testuale” (Delabastita 1996, 134).

Un altro esempio di un gioco di parole basato sulla polisemia si trova nel capitolo che racconta di quando Trille e Lena decidono di fare l’Arca di Noè:

<p>Noas sjark skulle det vere, meinte Lena. Alle veit at sjark er ein båt. Ark er noko heilt anna, noko ein teiknar på. (P. 31)</p>	<p>Secondo Lena si doveva chiamare la Barca di Noè. Tutti sanno che cos’è una barca. Arca invece nessuno ha idea cosa sia. (P.25)</p>
--	--

Il gioco di parole è basato sul fatto che la parola *ark* in norvegese ha più significati; può significare “arca”, ma può anche significare “foglio” (di carta) (Haakonsen e Ulleland 1989). In italiano la parola “arca” non ha la stessa omonimia come la parola norvegese, e la traduttrice non ha potuto riprodurre il gioco di parole. Riferendoci alla lista di strategie di Delabastita, descritta nel 4.2, abbiamo un esempio della traduzione PUN → NON-PUN.

Come si può notare abbiamo un altro gioco di parole nella stessa frase. Questo gioco si basa sulla rima e somiglianza tra le parole norvegesi *ark*, che significa “arca”, e *sjark*, che è una barca da pesca tipica norvegese. In questo caso è stato possibile sfruttare la coincidenza che la parola “arca” in italiano fa rima con la parola “barca”, nello stesso modo che la parola *ark* in norvegese fa rima con la parola *sjark*, cioè usando la strategia PUN → PUN per la traduzione. Va detto però che nonostante sia stato possibile creare un gioco di parole che funziona nel testo tradotto, è stata persa la specificità norvegese della parola *sjark*. Mentre uno *sjark* è una tradizionale barca da pesca, usata maggiormente nelle regioni costiere nel nord della Norvegia, la parola “barca” ha un significato più generico, e non evoca la stessa immagine per il lettore del testo di arrivo.

Un altro esempio di un gioco di parole si trova nel dialogo seguente, dove i protagonisti parlano con la zia-nonna di calcio e della guerra. Il gioco è basato sulla polisemia del verbo *skyte* in norvegese:

<p>Medan vi åt, prøvde Lena å lære tante-farmor om fotball.</p> <p>- Det er om å gjere å skyte hardt, hardt! forklarte ho.</p> <p>- Huff, sa tante-farmor.</p> <p>- Var det mykje skyting her då det var krig? Spurde eg, for tante-farmor likar mykje betre å snakke om krigen enn om fotball. (P. 100)</p>	<p>Mentre mangiavamo Lena cercò di insegnarle qualche nozione di calcio.</p> <p>“È importante tirare forte, ma proprio forte!”, le spiegò.</p> <p>“Oh, per carità”, commentò lei.</p> <p>“C’erano molte sparatorie da queste parti durante la guerra?”, domandai, perché alla zia-nonna piace molto di più parlare di questo che di calcio. (P. 84)</p>
--	---

Nel testo originale la parola *skyte* è usato due volte nello stesso passaggio, con due accezioni diverse. Nel primo caso significa tirare, usata nella locuzione *skyte en ball*, che si traduce in “tirare una palla”. Nel secondo caso invece, significa “sparare”, come in “sparare un’arma”. In italiano la parola “tirare” è un sinonimo di “lanciare”: “t. una pietra; riferito a colpi di armi da fuoco, sparare: t. una fucilata; in contesto noto o con riferimento a situazioni tipiche, l’arg. può essere sottinteso: l’occasione è buona, tira!” (Sabatini-Coletti 2011). Perciò, la traduttrice ha usato “tirare” la prima volta, e nella seconda parte dove è stata usata la parola *skyting* in norvegese, ha tradotto con il sinonimo “sparatorie”. Sebbene non abbia potuto utilizzare la stessa parola due volte, è riuscita a creare un collegamento tra le due parti del testo usando due parole collegate. Nonostante questo, non è da considerare come un gioco di parole e abbiamo un esempio della traduzione PUN → NON-PUN.

Oltre ai casi trattati finora, nel libro ci sono esempi anche di altri tipi di giochi linguistici, sebbene non possano essere definiti giochi di parole nel senso stretto. Questi tipi di giochi sono creati dai protagonisti che usano la lingua in modo creativo. Un esempio è il gioco basato sullo scambio di parole di suono simile o uguale ma di significato diverso. Un esempio di questo tipo di gioco si trova nel passaggio, dove la zia-nonna racconta com’era vivere nella seconda guerra mondiale, quando era vietato ascoltare la radio:

<p>- Kva sende dei slike som høyrde på radio, då? spurde eg.</p> <p>- Til Grini.</p> <p>- Til Rimi? spurde Lena forundra.</p> <p>- Til Grini. Fangeleiren i Noreg heitte det.</p>	<p>«E dove li portavano, quelli che ascoltavano la radio?»</p> <p>«In un campo».</p> <p>«Come il nostro campo scuola?», domandò Lena confusa.</p>
--	---

Og det var ingen triveleg stad, forklarte tante-farmor. (P. 102)	«No, un campo di concentramento. Quello norvegese si chiamava Grini e non era certo un posto allegro», spiegò lei. (P. 84)
--	---

Nel testo norvegese il gioco si basa sulla rima, o la somiglianza, tra il nome *Grini*, che era il campo di prigionia a Oslo durante la seconda guerra mondiale, e *Rimi*, la catena di supermercati economici diffusa in Norvegia. Questo gioco di parole è stato tradotto in base alla parola “campo”, sostituendo *Rimi* con la locuzione più generale “campo scuola”. In questo caso la traduzione sembra essere vicina alla strategia PUN → NON-PUN, in quanto ha dovuto tradurre una parte del *pun*, selezionando uno dei significati a costo di sopprimere l'altro. Sebbene sia stato perso il gioco basato sulla somiglianza delle parole *Grini* e *Rimi*, insieme al riferimento alla cultura norvegese rappresentato dal riferimento a *Rimi*, un posto che ha delle connotazioni particolari per un lettore norvegese, ha ottenuto quasi lo stesso effetto umoristico per il lettore italiano. Il gioco di parole è basato sullo sbaglio di Lena che confonde le due parole sulla base della somiglianza sonora.

Il gioco con i nomi di *Grini* e *Rimi* è usato anche altre volte nel libro originale. La prima volta è Lena che usa *Rimi* invece di *Grini*, riprendendo lo sbaglio dell'esempio sopra. La seconda volta è usata da Trille che dice *Grini*, ma non per indicare il posto reale indicato dal nome, ma come metafora per il lavoro che devono fare sul campo come punizione:

– Dei sender oss til Rimi om vi vert oppdaga, sa Lena. (P. 172)	«Se ci scoprono, ci mandano in un campo! », esclamò Lena. (P. 144)
Men fyrst sende mamma Lena og meg på Grini . Vi måtte plukke stein i tre heile ettermiddagar, i det som skulle verte kålåker det året. (P. 178)	Però prima la mamma ci spedì al campo di Grini per tre interi pomeriggi, a raccogliere pietre dal terreno dove quell'anno si sarebbero coltivati i cavoli. (P. 149)

Come vediamo, la parola *Rimi* è stata tradotta la prima volta con “un campo”, in linea con la traduzione dell'esempio precedente. Nell'ultimo esempio è stata scelta l'espressione “il campo di Grini”, una combinazione che aiuta il lettore a capire il legame al posto reale chiamato Grini, e che riprende la parola “campo” utilizzata prima. Nonostante questo il riferimento umoristico al supermercato norvegese *Rimi* è stato perso in entrambi i casi.

Un esempio simile che dimostra la creatività linguistica dei bambini lo troviamo nel capitolo dove Trille racconta a Lena che la zia-nonna è morta:

- Var det hjarte-intakt ? spurde ho etter litt.	«Ha avuto un incarto ? »
- Hjarteinfarkt , svara eg.	«Un infarto », risposi.
- Hoff, sa Lena. – I dag som det er snø og alt. (P. 125)	«Mannaggia», fece Lena. «Proprio oggi che c'è la neve!» (P. 105)

Il gioco nel testo originale si basa sulla somiglianza sonora tra la parola *hjerteinfarkt* che si traduce in “infarto” e la parola inventata *hjerte-intakt*. Sostituendo la parola sbagliata norvegese con una parola sbagliata italiana che fa rima con “infarto”, la traduttrice riesce a evocare la comicità e l’umorismo contenuto nel linguaggio dei bambini protagonisti del romanzo.

Infine abbiamo individuato un esempio che può assomigliare a un gioco di parole basato sulla paronomasia, cioè “l’accostamento di due parole simili per suono” (Dardano e Trifone 1997, 646). È un buon esempio di come i giovani protagonisti usano la lingua in modo creativo. Basato sulla rima delle parole norvegesi *geit* e *dreit*, Lena scherza con Trille dopo la vicenda dell’arca di Noè:

- Veit du kva som rimar, Trille? Eg rista på hovudet.	“Sai cosa fa rima, Trille?” Io scossi la testa.
- Geit og dreit! flirte ho. (P. 41)	“ Vitella e caccarella! ”, sghignazzò lei. (P. 33)

La parola norvegese *geit* significa “capra” in italiano, e *dreit* è il passato del verbo “cacare” (Haakonsen e Ulleland 1989). Traducendo con le parole “vitella” e “caccarella” in italiano la rima di Lena è stata riprodotta, e così la traduttrice è riuscita a riportare la creatività linguistica dei protagonisti bambini nel testo di arrivo.

Come vediamo, molti dei giochi di parole analizzati sopra sono stati sostituiti con i giochi di parole appartenenti alla lingua di arrivo. La riproduzione dei giochi di parole contribuisce alla conservazione dell’umorismo che caratterizza il libro originale. Abbiamo anche notato che nonostante l’intenzione della traduttrice di riprodurre la maggior parte dei giochi linguistici nel testo di arrivo, non è sempre stato possibile. La difficoltà è soprattutto dovuta alla differenza tra le due lingue per quanto riguarda il lessico e la struttura, come hanno affermato gli studiosi presentati Delabastita (1996) e Vandaele (2011).

4.2.2 La traduzione delle parole composte create dai protagonisti

Ora passiamo ad analizzare la traduzione delle parole composte create dai protagonisti bambini come parte del loro modo di giocare con le parole. In modo divertente inventano parole che sono molto originali, spesso combinazioni di elementi che tradizionalmente non sono messe insieme. L'uso di parole composte e inventate è un altro elemento che caratterizza la loro lingua. Prima di cominciare la nostra analisi va detto che le parole composte e la loro traduzione sono temi complessi che per motivi di spazio è solo possibile trattare in modo breve nel presente lavoro.

L'uso frequente delle parole composte è anche una delle caratteristiche della lingua norvegese. Oltre alle parole lessicalizzate di questo tipo, che si trovano nei dizionari, è abbastanza frequente anche l'uso di nuove parole composte, create attraverso la combinazione di due o più parole comuni. Parole di questo tipo che entrano in uso quotidiano, possono essere incluse nei dizionari. Queste parole sono dette “*nyord*” in norvegese (Språkrådet), “parole nuove” o “neologismi” in italiano (Aprile 2008). Nelle lingue germaniche (per esempio il tedesco, svedese e norvegese) si possono formare le parole composte combinando due o più parole singole in diversi modi. In norvegese queste composizioni possono essere costruite attraverso la combinazione di nomi, verbi, aggettivi o avverbi, dove l'ultima parola della combinazione costituisce la testa o base (Rønhovd e Johannessen 1993, 139-152). Anche in italiano si possono formare delle parole composte, unendo due o più parole. Secondo *La nuova grammatica della lingua italiana* il fenomeno non è molto diffuso:

... si adatta particolarmente alle esigenze di sviluppo delle terminologie tecnico-scientifiche; si pensi per esempio ai numerosi composti con elementi greci nel linguaggio della medicina: elettrocardiogramma, gastroscopia, arteriosclerosi, cancerogeno, otorinolaringoiatra ecc. (Dardano e Trifone 1997, 611).

Le lingue romanze hanno un'altra struttura rispetto alle lingue germaniche. Traducendo dal norvegese all'italiano quindi, le parole composte norvegesi devono essere rese con una parafrasi in italiano. La parola *skisko* ad esempio, dove *sko* è la testa nominale, deve essere tradotta come “scarpe da sci” in italiano, e *skrivebok*, dove *bok* è la testa nominale, deve essere tradotta come “libro per scrivere”.

Nel libro di Maria Parr troviamo parecchie parole composte, sia quelle lessicalizzate, in uso comune, che quelle inventate dai protagonisti giovani della storia, cioè parole non

lessicalizzate. Nella tabella seguente vediamo come sono state tradotte alcune delle parole composte più importanti:

Tabella 11: Parole composte, create dai protagonisti bambini

Parole composte con testa nominale (in ordine di apparizione nel testo)	
Med eitt slutta ho å blåse og fekk tenkeansikt . (P. 20)	Di colpo smise di soffiare e assunse un'espressione pensierosa . (P. 15)
Heilt øvst skreiv vi etternamnet og telefonnummeret til Lena, og så klistra ho opp lappen, tett under hundelappen . (P. 47)	In cima mettemmo il cognome e il numero di telefono di Lena, poi lo attaccammo alla porta, subito sotto l'annuncio del cane . (P. 38)
Besteforeldreslaget i Knert-Mathilde (P. 54)	La battaglia della Baia di Martinfranta. (P. 44)
Det lukta kokt fisk og kaffi heilt inn på rommet mitt. Farfarlukt! (P. 56)	L'odore di pesce bollito e caffè penetrò dentro la mia stanza. Odore di nonno! (P. 45)
Det orka Lena, og klokka seks troppa eg opp med presang og fineshorts . (P. 69)	Sì, Lena se la sentiva , e alle sei mi ripresentai con il regalo e i calzoncini buoni . (P. 58)
Lena sukka mattetimesukket sitt. (P. 97)	Lena fece il suo sospiro delle ore di matematica . (P. 81)
Det syntest Ellisiv var ein bra start på eit bestevennskap . (P. 98)	Secondo Ellisiv, quello era un ottimo inizio di amicizia . (P. 82)
Og no hadde stillongsdagen kome. Det kjendes ekkelt ut med det same. I alle fall då eg hadde på meg dongeribukser utanpå. (P. 121)	Ora il giorno era arrivato e la prima sensazione fu sgradevolissima, perlomeno l'accoppiata calzamaglia con sopra i jeans. (P. 101)
Farfar sat i gyngestolen sin og såg rett fram, med finedressen på. (P. 127)	Lui era seduto sulla sedia a dondolo con adosso il vestito buono e guardava dritto davanti a sé. (P. 106)
Akebrettsmell med dobbel hjernerystelse og ei flygande høne. (P. 145)	Schianto in bob con doppia commozione cerebrale e gallina in volo. (P. 121)
Lena bråstoppa. Bortsett frå litt	Lei si bloccò di colpo. Tranne qualche cinguettio

fuglesong og springepustane våre var det heilt stille. (P. 161)	e i nostri respiri affannati c'era un grande silenzio. (P. 134)
Ut, ja. Eg skal sove på altanen, så eg kan høyra skikkeleg på desse fisebraka! (P. 181)	«Sì, fuori, vado a dormire in veranda. Così posso ascoltare bene queste scoregge di tuoni! » (P. 152)
Parole composte con testa aggettivale	
Eg skulle gjerne gitt Lena litt av pappa akkurat då. Så ho kjende korleis det var å ha ein – ein som laga bål og var fjellglad. (P. 106)	In quel momento le avrei ceduto volentieri un pezzettino di papà, così per farle sperimentare cosa si prova ad averne uno. Uno di quei papà che accendono il fuoco all'aperto e adorano la montagna. (P. 89)
Oppoverbakke-Jon vart gladforundra over å sjå oss. (P. 176)	Jon del Colle fu felicemente sorpreso di vederci. (P. 147)
Knystille vart det, det var så vidt eg torde å sjå på Oppoverbakke-Jon. Han strauk seg fort over det friske auget. (P. 164)	Scese un silenzio tale che si sarebbe potuto sentir cadere un ago per terra. Osavo a malapena guardare Jon del Colle Ripido. Lui si passò rapidamente una mano sull'occhio sano. (P. 136)
Heile verda var vinterstille (P. 152)	Il mondo intero era avvolto da un silenzio tutto invernale. P. 126
Parole composte con testa avverbiale	
... ingen song skingrande gamledamete da vi gjekk rundt juletreet...(P. 128)	... nessuno cantava con voce acuta da vecchia signora durante il girotondo intorno all'albero decorato. (P. 107)

Possiamo notare che la traduzione in alcuni casi riproduce una costruzione originale mentre in altri casi abbiamo espressioni che non riproducono la caratteristica della lingua dei bambini. Vediamo prima i casi in cui la traduzione conserva la particolarità della parola usata nel testo in qualche modo.

Il primo esempio di una parola composta in modo originale nel testo di partenza è *tenkeansikt*, una combinazione di *tenke* + *ansikt* (traducibili in “pensare” + “viso”). Nella frase originale è usato il verbo *fekk*, che è il passato di *få*, che si traduce in “avere” in italiano (Haakonsen e

Ulleland 1989). La parola composta norvegese è stata tradotta con l'espressione "assunse un'espressione pensierosa", cioè una frase più lunga della parola norvegese. Questo è anche il caso nella traduzione di *mattetimesukket*, un'altra parola creativa e particolare, composta da *mattetime* + *sukk*, che si traducono in "ora di matematica", o "lezione di matematica", + "sospiro" rispettivamente (ibid.). È stata tradotta con "sospiro delle ore di matematica", una parafrasi che forse non suona del tutto naturale in italiano. Il terzo esempio di una traduzione che riproduce una costruzione originale è quello della parola *knyststille*. È una combinazione delle parole *knyst* + *stille*. *Knyst* significa *svak lyd* (Nynorskordboka 2015), cioè "suono debole" in italiano mentre la parola *stille* si traduce in "quieto, tranquillo, placido, calmo" (Haakonsen e Ulleland 1989). Anche questa parola composta è stata tradotta con una parafrasi; "un silenzio tale che si sarebbe potuto sentir cadere un ago per terra". Come si può notare contiene un modo di dire italiano. È anche interessante osservare che per tradurre la frase originale è stato necessario spezzarla in due per non avere una frase troppo lunga in italiano.

Negli altri esempi riportati nella tabella, le parole composte sono tradotte con delle espressioni che sono meno marcate rispetto a quelle originali. *Tenkeansikt*, *hundelapp*, *farfarlukt*, *fineshorts* e *finedress* sono tutte parole composte inventate dai protagonisti, che sono state tradotte con espressioni e parafrasi più neutrali, e meno divertenti. Sebbene riportino il significato delle parole un po' strane e inventate dai bambini, non riproducono la particolarità delle parole composte del testo norvegese. *Bestevennskap* og *besteforeldreslag* sono altre due parole particolari, tipici della lingua dei bambini. La prima è la combinazione delle parole *bestevann* + *vennskap*, che si traducono in "migliore amico" e "amicizia", rispettivamente. L'altra è composta dalle parole norvegesi *besteforeldre* + *slag*, cioè "nonni" + "battaglia" in italiano (Haakonsen e Ulleland 1989). Queste due parole composte sono naturalmente impossibili da riportare nello stesso modo in italiano, e state tradotte con due parole molto più semplici e comuni; "amicizia" e "battaglia".

Infine abbiamo due esempi, dove è stata cambiata anche la grammatica della frase nella traduzione. L'espressione *laga bål og var fjellglad* è stata tradotta con "accendono il fuoco all'aperto e adorano la montagna", una parafrasi è molto più lunga rispetto alla frase originale. Notiamo anche che è al plurale invece del singolare, e al presente invece del passato. L'ultimo esempio riportato nella tabella è *gamledamete*, un avverbio molto originale. È creata con la combinazione di un aggettivo e un nome; *gammel* + *dame* che corrispondono a "vecchia" e

“signora” in italiano (Haakonsen e Ulleland 1989). La parola è usata come avverbio nel testo di partenza: “*ingen song skingrande gamledamete...*”. Nella traduzione è stata sostituita con la frase “nessuno cantava con voce acuta da vecchia signora...”. Sebbene sia riportato il significato della parola norvegese con questa traduzione, viene perso l’effetto umoristico che caratterizza la lingua dei protagonisti bambini.

Dall’analisi della traduzione di alcune delle parole composte presenti nel testo originale, create dai protagonisti bambini in modo divertente, vediamo che nonostante gli sforzi da parte della traduttrice è stato difficile riprodurre questi elementi e ottenere lo stesso effetto in italiano. La traduzione delle parole composte dal norvegese all’italiano è condizionata dalle strutture diverse delle due lingue, e quindi sono impossibili riportare nello stesso modo nel testo di arrivo.

Conclusione

Nel presente lavoro abbiamo studiato com'è stata affrontata la presenza di molteplici elementi legati alla cultura norvegese nella traduzione dal norvegese all'italiano del libro *Vaffelhjarte*. Il libro contiene molti riferimenti alla cultura norvegese e tanti elementi linguistici tipici non solo della lingua norvegese, ma anche della lingua propria dei bambini protagonisti del libro. In un capitolo abbiamo studiato la traduzione dei nomi propri di persona e di luogo, e dei *realia* come gli alimenti, le feste e alcuni oggetti particolari della cultura norvegese. In un altro capitolo abbiamo analizzato la traduzione di diversi aspetti della lingua dei protagonisti. Abbiamo cominciato con l'uso delle parole e delle esclamazioni che fanno parte della lingua colorita dei bambini, dette *nestenbanneord* in norvegese, e poi abbiamo analizzato la traduzione dei giochi di parole e degli altri elementi creativi linguistici, come le parole composte dai bambini.

Nella nostra analisi ci siamo basati sulle diverse strategie elaborate dai teorici della traduzione come per esempio Vlahov e Florin (1986), Klingberg (1986) e Aixelà (1996). Le loro teorie ci hanno permesso di analizzare in maniera approfondita la traduzione degli elementi che ci interessano. Abbiamo visto che nella traduzione due tendenze principali possono essere distinte: lo straniamento che rende la traduzione più vicina alla cultura di partenza, conservando e spiegando gli elementi sconosciuti ai lettori del testo di arrivo, e l'addomesticamento che rende la traduzione più vicina ai lettori di arrivo, sostituendo elementi sconosciuti con elementi della cultura di arrivo. Queste due strategie principali sono particolarmente rilevanti per quanto riguarda la letteratura per l'infanzia. Siccome il lettore giovane non ha la stessa conoscenza di altre culture come un lettore adulto, potrebbe nella traduzione essere necessario aggiustare il testo al quadro di riferimento del lettore bambino della cultura ricevente.

Analizzando la traduzione di *Vaffelhjarte*, abbiamo visto che in molti casi la traduzione ha conservato la specificità norvegese dell'opera. Il mantenimento dei nomi propri e la conservazione dei *realia* come *vaffel* e *snus* con una spiegazione aggiunta, sono fattori che hanno contribuito a collocare la storia nella cultura di partenza. L'uso dell'elemento estraneo ricorda al lettore che il testo appartiene a un'altra cultura e così produce un effetto straniante. Un'altra strategia usata che ha contribuito a conservare la specificità norvegese del testo di partenza è la traduzione letterale o esplicativa. Con la traduzione degli alimenti tipici

norvegesi come per esempio *saft* e *tran*, la traduttrice è riuscita a spiegare al lettore quali sono gli ingredienti alla base dei diversi alimenti. Mediante la traduzione dei nomi con significato, come i soprannomi e alcuni toponimi, la traduttrice ha spiegato l'aspetto fisico del personaggio e le caratteristiche geografiche del posto.

In altri casi la traduttrice ha scelto di sostituire gli elementi culturali con elementi meno specifici o più vicini alla cultura di arrivo. Per la traduzione dei nomi delle feste e degli oggetti particolari per esempio, è stata applicata la strategia della sostituzione con elementi più generali o universali, rendendo la specificità della cultura norvegese meno evidente. Ne è un esempio la traduzione di *skive med leverpostei*, un cibo norvegese che è stato sostituito con "pane e prosciutto", così avvicinando il testo al lettore italiano. Possiamo dunque concludere che il testo ha mantenuto un alto grado di "norvegesità" nel passaggio dal norvegese all'italiano per quanto riguarda gli elementi culturali, sebbene siano state perse alcune sfumature.

Per quanto riguarda la traduzione degli elementi particolari della lingua dei giovani protagonisti, abbiamo visto che in molti casi sono stati tradotti in modo da produrre la stessa funzione nel testo di arrivo. Questo è il caso per la traduzione delle esclamazioni e delle parolacce leggere, chiamate *nestenbanneord* in norvegese. Questi elementi linguistici sono per la maggior parte stati riportati nella traduzione con altre esclamazioni ed espressioni della lingua di arrivo. Altre particolarità della lingua dei bambini sono state più difficili da riportare nel testo di arrivo. In particolare è stato difficile riprodurre la creatività e l'umorismo rappresentati dalle parole composte inventate dai protagonisti. Essendo basate sulla struttura grammaticale della lingua di partenza sono impossibili tradurre letteralmente nel testo di arrivo.

L'analisi della traduzione di *Vaffelhjarte* ha mostrato come siano necessari altri studi approfonditi su alcune delle problematiche prese in considerazione nel presente lavoro. Possibili argomenti per altri studi possono essere la traduzione di elementi particolari della lingua norvegese come le parole composte, oppure la traduzione degli elementi linguistici che caratterizzano e definiscono la personalità dell'opera originale sul livello testuale. Inoltre sarebbe interessante analizzare le traduzioni dello stesso romanzo in lingue diverse per vedere come sono stati affrontati i problemi dovuti alla presenza di elementi culturali. Infine mancano studi che approfondiscano l'analisi della percezione e della ricezione tra i lettori delle opere tradotte nella lingua e cultura di arrivo.

Bibliografia

- Aixelà, Javier Franco. 1996. "Translation, power, subversion." In *Topics in translation*, edited by Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters.
- Alver, Brynjulf. 2015. "Sankthans." Store norske leksikon Accessed 27.07.16.
<https://snl.no/sankthans>.
- Anselmi, Gian Mario. 2001. *Profilo storico della letteratura italiana, Biblioteca aperta*. Milano: Sansoni.
- Aprile, Marcello. 2008. *Dalle parole ai dizionari*. Nuova ed. ed, *Itinerari, Linguistica*. Bologna: Il Mulino.
- Arneberg, Sofie. 2014. "Kari Skjønberg." Store norske leksikon Accessed 18.09.2016.
https://snl.no/Kari_Skj%C3%B8nsberg.
- Askheim, Svein. 2012. "Ole Vig-prisen." Store norske leksikon Accessed 01.06.16.
https://snl.no/Ole_Vig-prisen.
- Beckett, Sandra. 2009. *Crossover fiction : global and historical perspectives, Children's literature and culture*. New York: Routledge.
- Bellatalla, Luciana. 2014. "La letteratura per l'infanzia in Italia oggi: tra produzione e saggistica." *Storia dell'educazione e Politica scolastica*.
- Bettoni, Camilla. 2006. *Usare un'altra lingua : guida alla pragmatica interculturale*. Vol. 225, *Manuali Laterza*. Roma: Laterza.
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa, and Karin Beate Vold. 2005. *Norsk barnelitteraturhistorie*. 2. utg. ed, *Samlagets bøker for høgare utdanning*. Oslo: Samlaget.
- Blücher, Kolbjørn, Geir Lima, Diana Haakonsen, and Magnus Ulleland. 2010. *Italiensk blå ordbok : italiensk-norsk/norsk-italiensk*. 2. utg. ed, *Italiensk-norsk norsk-italiensk*. Oslo: Kunnskapsforl.
- Colin, Mariella. 2007. "La letteratura per l'infanzia e la ricerca: indicazioni per una prima ricognizione in campo internazionale." *History of Education & Children's Literature. Edizioni Università di Macerata, Italy*. II (1):445-451.
- Dardano, Maurizio, and Pietro Trifone. 1997. *La nuova grammatica della lingua italiana*. Milano: Zanichelli.
- Davies, Eirlys E. 2003. "A Goblin or a Dirty Nose?" *The Translator* 9 (1):65-100. doi: 10.1080/13556509.2003.10799146.
- Delabastita, Dirk. 1996. *Wordplay and translation ; dedicated to the memory of André Lefevere (1945-1996)*. Vol. 2:2, *The Translator, studies in intercultural communication*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Eco, Umberto. 2007. *Dire quasi la stessa cosa : esperienze di traduzione, Studi Bompiani, Il campo semiotico*. Milano: Bompiani.
- Ferroni, Giulio. 1991. *Storia della letteratura italiana : 4 : Dall'Ottocento al Novecento*. Milano: Einaudi.
- Fjeld, Ruth Vatvedt. 2004. "Banning - makt eller avmakt?" *Språknytt*.
- Galli de' Paratesi, Nora. 1964. *Semantica dell'eufemismo : l'eufemismo e la repressione verbale con esempi tratti dall'italiano contemporaneo*. Vol. 15:1, *Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia / Università di Torino*. Torino.
- Goga, Nina. 2011. "Landskap og bannskap i Maria Parrs forfatterskap." *Barnelitterært forskningstidsskrift/Nordic Journal of ChildLit Aesthetics* 2 (0). doi: 10.3402/blft.v2i0.5969.
- Gullestad, Marianne. 2006. "Barndom i Norge." *Barn*, 41-56.
- Haakonsen, Diana, and Magnus Ulleland. 1989. *Norsk-italiensk blå ordbok, Norsk-italiensk ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

- Hasund, Ingrid Kristine. 2005. *Fy farao! : om nestenbanning og andre kraftuttrykk*. Oslo: Cappelen.
- Hasund, Ingrid Kristine. 2016. "Banning." Store norske leksikon Accessed 30.05.16. <https://snl.no/banning>.
- Hermans, Theo. 1988. "On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar." In *Modern Dutch Studies. A volume of essays in honour of Professor Peter King.*, edited by M Wintle, 11-24. London: Athlone Press.
- Istat. 2015. La produzione e la lettura di libri in Italia. Anno 2013 e 2014.
- Klingberg, Göte. 1972. *Barnlitteraturforskning : en introduktion*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Klingberg, Göte. 1986. *Children's fiction in the hands of the translators*. Vol. 82, *Studia psychologica et paedagogica. Series altera*. Malmö: Gleerup.
- Kramsch, Claire. 1998. *Language and Culture* Edited by H.G. Widdowson, *Oxford Introductions to Language Study*. Oxford: Oxford University Press.
- Kramsch, Claire. 2006. "Culture in Language Teaching." In *Culture in Language Learning*, edited by Hanne Leth Andersen, Karen Lund and Karen Risager. Aarhus: Aarhus University Press.
- Kruken, Kristoffer, Botolv Helleland, Margit Harsson, and studier Universitetet i Oslo Institutt for lingvistiske og nordiske. 2010. *Kristoffers namnerike : veneskrift til Kristoffer Kruken på 60-års dagen 18.august 2010*. Oslo: Institutt for lingvistiske og nordiske studium, Universitetet i Oslo.
- Lindgren, Astrid. 1988. *Pippi Calzelungh*e. Translated by Annuska Palme Larussa and Donatella Ziliotto: Adriano Salani Editore s.u.r.l.
- Ljung, Magnus. 2006. *Svordomsboken : [om svärande och svordomar på svenska, engelska och 23 andra språk]*. Stockholm: Norstedts.
- Ljung, Magnus, Tor Erik Jenstad, and Torstein Hilt. 1987. *Banning i norsk, svensk og 18 andre språk, Om svordomar i svenskan, engelskan och arton andra språk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lucas, Ann Lawson. 2006. "Blue Train, Red Flag, Rainbow World. Gianni Rodari's *The Befana's Toyshop*." In *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, edited by Sandra L. Beckett and Maria Nikolajeva, 101-126. Lanham, Md: Children's Literature Association Scarecrow Press.
- Marazzini, Claudio. 2004. *Breve storia della lingua italiana*. Vol. 464, *Universale paperbacks*. Bologna: Il mulino.
- Mjør, Ingeborg, Tone Birkeland, Gunvor Risa, and Lars Elling. 2000. Barnelitteratur : sjangrar og teksttypar. In *Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.)*. Oslo: Cappelen akademisk forl. Landslaget for norskundervisning.
- Munday, Jeremy. 2012. *Introducing translation studies : theories and applications*. 3rd ed. London: Routledge.
- Newmark, Peter. 1988. *A textbook of translation, Prentice Hall International English language teaching*. New York: Prentice-Hall.
- Nikolajeva, Maria. 1996. *Children's literature comes of age: toward a new aesthetic*. Vol. vol. 1, *Children's literature and culture*. New York: Garland.
- Nikolajeva, Maria. 2001. "The Changing Aesthetics of Character in Children's Fiction." *Style* 35 (3):430-53.
- Nikolajeva, Maria. 2002. *The rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Md: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, Maria. 2004. *Barnbokens byggklossar*. 2. uppl. ed. Lund: Studentlitteratur.

- Nikolajeva, Maria. 2006. "What Do We Translate When We Translate Children's Literature?" In *Beyond Babar : the European tradition in children's literature*, edited by Sandra Beckett, 277-295. Lanham, Md: Children's Literature Association Scarecrow Press.
- Nikolajeva, Maria. 2010. *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. New York, N.Y: Routledge.
- Nissen, Hans N. . 2013. "Maria Parr — forfatteren som gjør det lokale spennende." *Lokalthistorisk magasin*, 22-24.
- Nodelman, Perry. 1992. *The pleasures of children's literature*. New York: Longman.
- Nodelman, Perry. 2008. *The hidden adult : defining children's literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nord, Christiane. 2003. "Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point." *Meta* 48 (1-2):182-196.
- Nynorskordboka. 2015. "Nynorskordboka." Universitetet i Oslo Institutt for lingvistiske og nordiske studier og Språkrådet.
<http://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=&nynorsk=+&ordbok=nynorsk>.
- O'Sullivan, Emer. 2006. "Narratology Meets Translation Studies, or The Voice of the Translator in Children's Literature." In *The Translation of Children's Literature. A reader.*, edited by Gillian Lathey. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- Oittinen, Riitta. 2000. *Translating for children*. Vol. 11, *Children's literature and culture*. New York, NY: Garland Publishing.
- Ommundsen, Åse Marie. 2012. "Avkolonisert barndom, koloniserende teori? – Internasjonal barnelitterær teori i konflikt med kunstnerisk praksis i samtidens norske barnelitteratur." *Edda* 112 (02):104-115.
- Osimo, Bruno. 2011. *Manuale del traduttore. Terza edizione.*: Hoepli.
- Osimo, Bruno. 2014. "Corso di traduzione." Accessed 22.05.16.
<http://courses.logos.it/IT/index.html>.
- Parr, Maria. 2005. *Vaffelhjarte*: Samlaget.
- Parr, Maria. 2009. *Tonje Glimmerdal*. Oslo: Samlaget.
- Parr, Maria. 2014. *Cuori di Waffel*. Translated by Alice Tonzig: Beisler.
- Parr, Maria. 2016. *Tonja Val di Luce*. Translated by Alice Tonzig: Beisler.
- Pavlenko, Aneta. 2014. *The bilingual mind : and what it tells us about language and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Puurtinen, Tiina. 1995. "Linguistic acceptability in translated children's literature." n:o 15, University of Joensuu.
- Ricci, Laura. 2012. "Lingua e identità : una storia sociale dell'italiano." In *Studi superiori*, edited by Pietro Trifone. Roma: Carocci.
- Rudvin, Mette. 1994. "Translation and 'myth': Norwegian Children's literature in English." *Perspectives Studies in Translatology* 2(2):199-211.
- Rønhovd, Jarle, and Ole-Jørgen Johannessen. 1993. *Norsk morfologi*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Sabatini-Coletti. 2011. "il Sabatini Coletti - Dizionario della Lingua Italiana." Accessed 23.05.2016. http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/.
- Samlaget. 2010. "Maria Parr - Vaffelhjarte." Accessed 29.05.16. <http://samlaget.no/nn-no/barn%20og%20unge/6-9-aar/vaffelhjarte/innbundenny.aspx>.
- Schwartz, Cecilia. 2005. "Capriole in Cielo: Aspetti Fantastici nel racconto di Gianni Rodari." Tesi di dottorato, Dipartimento di francese, italiano e lingue classiche, Università di Stoccolma.
- Shavit, Zohar. 1986. *Poetics of children's literature*. Athens: University of Georgia Press.
- Skjønberg, Kari. 1979. *Hvem forteller? : om adaptasjoner i barnelitteratur*. Oslo: Tiden.

- Solbakken, Heidi Mobekk, and Ragna Marie Tørdal. "Hvorfor blei folkediktinga sentral for nasjonsbygginga?". Nasjonal digital læringsarena (NDLA) Accessed 03.06.16. <http://ndla.no/nb/node/25329>.
- Språkrådet. "Nynorsk." Språkrådet Accessed 31.05.16. <http://www.sprakradet.no/Sprakavare/Norsk/Nynorsk/>.
- Språkrådet. "Nyord." Språkrådet Accessed 06.09.16. <http://www.sprakradet.no/Sprakavare/Norsk/Nyord/>.
- Store norske leksikon. 2014. "Realisme: litteratur." Store norske leksikon Accessed 02.09.2016. <https://snl.no/realisme%2Flitteratur>.
- Store norske leksikon. 2015. "Skjære: folketro." UiO et al. Accessed 04.03.16. <https://snl.no/skj%C3%A6re/folketro>.
- Støylen, Janne Karin. 2009. "To strekar under høgtlesing." *Nynorsk i bruk*.
- Tabbert, Reinbert. 2002. "Approaches to the Translation of Children's Literature: A Review of Critical Studies since 1960." *Target: International Journal of Translation Studies* 14 (2):303-51.
- Tenfjord, Jo Giæver, and Harald Bache-Wiig. 2009. "Barne- og ungdomslitteratur." Store norske leksikon Accessed 30.05.16. <https://snl.no/barne-og-ungdomslitteratur>.
- Thorsen, Dag Einar, and Lars Fredrik Händler Svendsen. 2016. "John Locke." Store norske leksikon Accessed 30.05.16. https://snl.no/John_Locke.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive translation studies - and beyond*. Rev. ed. ed. Vol. vol. 100, *Benjamins translation library*. Amsterdam: John Benjamins.
- Treccani. "Césare, Gaio Giulio." Treccani Accessed 10.06.16. <http://www.treccani.it/enciclopedia/gaio-giulio-cesare/>.
- Treccani. "Fèsta." Treccani Accessed 10.06.16. <http://www.treccani.it/vocabolario/festa/>.
- Treccani. "Pappamolle." Treccani Accessed 28..5.16. http://www.treccani.it/vocabolario/pappamolle_%28Sinonimi-e-Contrari%29/.
- UiA, Skolebibliotek. 2016. "Maria Parr fekk Teskjekjerringprisen 2009 ". Universitetet i Agder. <http://www.skolebibliotek.uia.no/skolebibliotekressurser/arkiv/2010/maria-parr-fekk-teskjekjerringprisen-2009>.
- Utne, Ivar. 2011. *Hva er et navn? : tradisjoner, navnemoter, valg av fornavn og etternavn*. Oslo: Pax.
- van Coillie, Jan. 2006. "Character Names in Translation : A Functional Approach." In *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies.*, edited by J. V. Coillie and W. P. Verschuere. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Vandaele, Jeroen. 2011. *Wordplay in Translation*. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam, Netherlands: Benjamins.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The translator's invisibility : a history of translation*. 2nd ed. ed. London: Routledge.
- Vikør, Lars S. 2015. "Språk i Norge." Store norske leksikon Accessed 24.05.16. https://snl.no/språk_i_Norge.
- Vlahov S., Florin S. 1986. *Neperovodimoe v perevode. Moskva: Visshaya Shkola*.