

**ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E  
INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

**Corso di Laurea magistrale in  
Traduzione specializzata (classe LM - 94)**

TESI DI LAUREA

in **TRADUZIONE EDITORIALE DALLO SPAGNOLO IN ITALIANO**

**Tra parola e immagine.**

**Proposta di traduzione dell'albo illustrato *Amor*  
di Raquel Díaz Reguera**

CANDIDATO:

**Tomas Guerrieri**

RELATRICE:

**Gloria Bazzocchi**

CORRELATRICE

**Raffaella Tonin**

*Anno Accademico 2015/2016*

*Terzo Appello*



*“No se puede vivir sin aire  
ni se puede respirar sin amor.”*

***Raquel Díaz Reguera***



# INDICE

<b>Introduzione</b>	7
<b>Capitolo I – Raquel Díaz Reguera</b>	11
1.1 – Biografia	11
1.2 – Incontro e intervista	13
<b>Capitolo II – L’albo illustrato <i>crossover</i></b>	25
2.1 – Testo e immagine: i due pilastri dell’albo	26
2.2 – L’evoluzione dell’albo illustrato	29
2.3 – Struttura e paratesto	34
2.4 – Temi	36
<b>Capitolo III – <i>Amor</i>: analisi dell’opera</b>	39
3.1 – Apparato paratestuale	40
3.2 – Struttura	42
3.3 – Iconotesto e temi	48
3.3.1 – <i>Amores Desmedidos</i> : l’amore folle	49
3.3.2 – <i>Amores a Medias</i> : l’amore non corrisposto	52
3.3.3 – <i>Amores a Medida</i> : l’amore perfetto	54
3.3.4 – <i>Amores Medio-ocres</i> : l’amore logorato	56
3.4 – Stile	59
3.5 – Polifonia: intertestualità e riferimenti culturali	61
<b>Capitolo IV – Proposta di traduzione</b>	63
<b>Capitolo V – Commento alla traduzione</b>	129
5.1 – Approccio generale: straniamento o adattamento?	129
5.2 – Problemi e strategie traduttive	132
5.2.1 – La traduzione del paratesto: il titolo	133
5.2.2 – La traduzione del testo: lo stile	135
5.2.2.1 – Aspetti morfosintattici e lessicali	135
5.2.2.2 – Linguaggio colloquiale	140

5.2.2.3 – Proverbi e modi di dire	142
5.2.2.4 – Giochi di parole	144
5.2.2.5 – Figure retoriche	146
5.2.3 – La traduzione dell’iconotesto	149
5.2.4 – La traduzione della polifonia	151
5.2.4.1 – Riferimenti culturali	151
5.2.4.2 – Canzoni	152
5.2.4.3 – Poesie	154
<b>Conclusioni</b>	157
<b>Riassunto</b>	161
<b>Bibliografia</b>	163
<b>Sitografia</b>	168
<b>Ringraziamenti</b>	169

## INTRODUZIONE

L'idea su cui si fonda il presente elaborato è la traduzione dallo spagnolo in italiano del libro *Amor*, della scrittrice e illustratrice spagnola Raquel Díaz Reguera. L'opera, pubblicata dalla casa editrice catalana Lumen nel novembre del 2014, appartiene al filone dell'albo illustrato, una tipologia che ultimamente sta acquistando sempre più credibilità, uscendo dagli stretti vincoli che la identificano come semplice genere per bambini. Da qualche anno a questa parte, infatti, si è venuta a creare una vera e propria categoria a sé stante, quella della letteratura *crossover*, in cui si inseriscono tutte quelle opere "ibride" che riescono ad essere apprezzate anche dagli adulti nonostante il loro destinatario principale sia un pubblico di ragazzi.

Il progetto nasce dal mio interesse verso il genere letterario del *picturebook*, una modalità narrativa con cui sono entrato in contatto per la prima volta nell'anno accademico 2013/2014, durante un corso di traduzione dallo spagnolo in italiano tenuto dalla professoressa Tonin. In questa occasione, io e i miei compagni ci siamo dovuti cimentare con la trasposizione dell'albo illustrato *Tu corazón en un cofre*, di Rebecca Beltrán e Mercé López (Lumen, 2013). Grazie a questa esperienza, culminata con la pubblicazione del libro in Italia da parte della casa editrice Maria Margherita Bulgarini (*Il tuo cuore in uno scrigno*), ho avuto l'opportunità di appassionarmi a questa tipologia narrativa e di scoprire un linguaggio comunicativo che, fino a quel momento, non conoscevo. Tradurre un albo illustrato, inoltre, costituisce un argomento molto interessante ai fini della stesura di una tesi di laurea, dato che il traduttore, in questo caso, non si deve limitare a trasmettere nella sua lingua soltanto un testo scritto; egli, infatti, si troverà a prendere in considerazione anche il codice visivo creato dalle illustrazioni, costruendo così una traduzione in cui le parole della lingua di arrivo si armonizzino alla perfezione con le figure di partenza.

La scelta del libro da tradurre è ricaduta su *Amor* per due motivi: per la tematica trattata e per le particolarità linguistiche dello stile dell'autrice. Si tratta, infatti, di un catalogo in cui sono contenuti ventiquattro tipi diversi di amore che una persona può sperimentare nell'arco della sua vita, suddivisi in quattro categorie principali: gli *Amores Desmedidos*, quelli che lacerano il cuore per la loro immensità, gli *Amores a Medias*, quelli non corrisposti che logorano l'animo, gli *Amores a Medida*, quelli perfetti e gli *Amores Medio-ocres*, i più malinconici e travagliati. L'elemento più interessante dell'opera, oltre alle straordinarie illustrazioni che accompagnano il lettore

pagina dopo pagina, è lo stile con cui la scrittrice descrive il sentimento amoroso: semplice ma, al contempo, profondo e mai banale. È proprio questa caratteristica che rende il libro piacevole anche agli occhi di un adulto e che lo iscrive a pieno titolo nell'ambito della letteratura *crossover*. Mi è sembrato interessante, di conseguenza, analizzare il modo in cui si affronta un argomento così delicato come l'amore e lo si racconta ai bambini, spesso circondati, invece, da immagini di odio e violenza. Per un traduttore, quindi, risulta fondamentale cercare di trasporre nella propria lingua la stessa efficacia comunicativa dell'originale. Per quanto riguarda lo stile, occorre aggiungere che le pagine di questo volume abbondano di modi di dire, giochi di parole, canzoni, poesie, riferimenti culturali, figure retoriche e tipologie testuali differenti che rendono la sua traduzione una vera e propria sfida e che sono motivo di importanti spunti di riflessione.

Per poter approfondire meglio i temi trattati all'interno di questo elaborato e presentare un lavoro il più accurato possibile, ho deciso di usufruire di una borsa di studio per tesi all'estero concessami dall'Università di Bologna, dietro presentazione di un progetto che prevedeva un soggiorno a Vigo, presso l'Università omonima in cui ha sede l'associazione ANILIJ (Asociación Nacional en Investigación de Literatura Infantil y Juvenil). Questa, nata nel 2006, dall'unione dei ricercatori delle università di Vigo e di Santiago de Compostela, ha come scopo lo studio e l'approfondimento dei temi riguardanti la letteratura per l'infanzia e per ragazzi, ai fini di migliorarne sia qualità che traduzione. Il fine della mia visita era quello di reperire documenti e articoli scientifici per completare e approfondire le mie conoscenze relative al genere dell'albo illustrato. In secondo luogo, il progetto includeva anche una permanenza a Siviglia, per incontrare e intervistare Raquel Díaz Reguera, l'autrice del libro, e confrontarmi con lei riguardo ai problemi relativi alla traduzione di *Amor*.

Il primo capitolo di questo elaborato è frutto di questo fortunato incontro, avvenuto in una soleggiata mattinata sivigliana. Esso prende in esame le tappe principali della vita di Raquel Díaz Reguera e i suoi libri di maggior successo. Sul finale, è riportata integralmente l'intervista che le ho sottoposto. Il secondo capitolo, invece, fornisce una panoramica sul genere dell'albo illustrato, sulla sua storia e sui temi che esso di solito affronta. L'intento è quello di creare una base il più solida possibile da cui partire per l'analisi e lo studio di un qualsiasi *picturebook*. Alla luce delle considerazioni effettuate nel secondo capitolo, nel terzo mi soffermerò più da vicino sul libro oggetto della tesi, con l'obiettivo di esaminare i contenuti e gli aspetti strutturali e



formali che lo rendono un'opera estremamente complessa. Alla presentazione dell'albo seguirà, nel quarto capitolo, la proposta di traduzione integrale. Infine, nel quinto capitolo, dopo aver accennato in breve ai principali problemi che la traduzione della letteratura per ragazzi pone rispetto a quella classica per adulti, affronterò le principali problematiche che si sono presentate durante il lavoro di traduzione, completate da relative strategie e scelte traduttive.



# CAPITOLO I

## RAQUEL DÍAZ REGUERA



### 1.1- Biografia

Raquel Díaz Reguera nasce a Siviglia nel 1974. La vena artistica l'accompagna fin da bambina, quando, a sei anni, vince il suo primo concorso di disegno<sup>1</sup>. Frequenta la facoltà di Bellas Artes presso la Universidad de Sevilla e, parallelamente, si iscrive a corsi di disegno grafico e illustrazione digitale. A 19 anni, nel 1993, si trasferisce a Madrid insieme alla sorella Nuria, con l'intento di «entregarse a su pasión por la música y por la escritura»<sup>2</sup>.

Nel 1997, in occasione del successo di Nek al Festival di Sanremo, la casa discografica Warner la contatta per realizzare l'adattamento spagnolo della celebre *Laura non c'è*. A partire da questo momento, inizia a collaborare con alcuni degli artisti più famosi della scena musicale nazionale e internazionale del momento, come, per esempio, Víctor Manuel, Pastora Soler, Alejandro Sanz, Miguel Ríos, Zucchero, Biagio Antonacci e Noa.

Il 2000 segna l'inizio della sua carriera musicale vera e propria: insieme alla sorella Nuria forma il duo *Maldeamores* e incide il primo album con la casa

---

<sup>1</sup> Cfr. <http://www.raqueldiazreguera.com/sobre-mi/>

<sup>2</sup> Cfr. nota 1.

discografica Universal. Nel disco, le sorelle Díaz Reguera collaborano con artisti come Jorge Drexler e Pedro Guerra.

Nel 2003, dopo la nascita del figlio Pablo, decide di ritornare a Siviglia e abbandonare il mondo della musica per dedicarsi alla scrittura di racconti per bambini.

Nel 2008, a una Fiera del Libro, acquista il libro *Princesses oubliées et inconnues*<sup>3</sup> dell'illustratrice Rébecca Dautremer e riscopre il genere dell'albo illustrato<sup>4</sup>.

Inizia, così, a illustrare i suoi racconti e, nel 2010, pubblica il suo primo libro con la casa editrice Thule, intitolato *¿Hay algo más aburrido que ser una princesa rosa?*. L'opera nasce dalla passione di sua figlia Violeta per le principesse delle fiabe, una passione che Raquel cerca di ridimensionare raccontando la storia di una principessa vestita di rosa annoiata del ruolo che ricopre<sup>5</sup>. Infatti, Carlota, la protagonista del libro, vorrebbe uscire dal suo castello per vivere grandi avventure, «cazar dragones, buscar tesoros y cazar mariposas» (2010: s.p.).



Copertina di *¿Hay algo más aburrido que ser una princesa rosa?*

Il libro, per il suo carattere educativo, viene utilizzato in molte scuole elementari «para educar en igualdad»<sup>6</sup>. Oggi, è arrivato alla sua sesta edizione ed è stato tradotto in varie lingue, tra cui l'italiano (*C'è qualcosa di più noioso che essere una principessa rosa?*, Edizioni Settenove, 2013). Inoltre, dalla storia di Carlota è stato tratto un adattamento teatrale in catalano intitolato *¿Hi ha res més avorrit que esser una princesa rosa?*.

Nel 2011, l' Ayuntamiento de Castellón le conferisce il Premio de Literatura Infantil Ilustrada Tombatossals per la sua opera *Algo que aprender*.

Ad oggi, Raquel Díaz Reguera ha pubblicato ventisette titoli, appartenenti a due generi distinti.

Nel primo, si inseriscono i racconti veri e propri, come, per esempio, *Un amor tan grande* (Imaginarium, 2011), *Azulín Azulado* (Thule, 2012) e *Diario de un despecho. Tragicomedia del olvido* (Thule, 2015). Al secondo, invece, appartengono dei libri-inventario che Reguera costruisce catalogando varie tipologie di esseri umani, concetti o emozioni. Fanno parte di questa categoria *Catálogo de besos* (Thule, 2011),

<sup>3</sup> In Italia il libro è stato pubblicato da Rizzoli con il titolo *Principesse dimenticate o sconosciute*.

<sup>4</sup> Cfr. <http://www.boolino.es/es/blogboolino/articulo/boolino-entrevista-a-raquel-diaz-reguera/>

<sup>5</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=UaygDeNigIo> al minuto 1.40.

<sup>6</sup> Cfr. nota 4, al minuto 1.46.

*Abuelas de la A a la Z* (Lumen, 2012), *Madre solo hay una y aquí están todas* (Lumen, 2013), *El Amor* (Lumen, 2014), *Inventario de los cuentos de hadas* (Lumen, 2015) e *Abuelos de la A a la Z* (Lumen, 2016).

Nella primavera del 2016 illustra la locandina della Fiera del Libro di Siviglia, mentre nell'ottobre dello stesso anno pubblica con Lumen il suo ultimo lavoro, l'album illustrato, *Cenicienta. La verdadera historia contada por ella*, ispirato alla celebre fiaba di *Cenerentola*.



**Copertina di *Cenicienta*.**

## **1.2 – Incontro e intervista**

Sono entrato in contatto con l'opera di Raquel Díaz Reguera leggendo l'album illustrato *Catálogo de Besos*. Fin da subito, mi hanno colpito la sua versatilità nell'essere sia scrittrice che illustratrice e la sua abilità e creatività nel giocare con le parole. Da quel momento, ho iniziato a recuperare tutti i suoi lavori, attratto dalla sua capacità di saper emozionare con la scrittura. Tuttavia, il vero colpo di fulmine è arrivato leggendo, in una calda giornata sivigliana del settembre di due anni fa, l'introduzione del suo libro *Amor*, un catalogo di 24 tipologie di amore. Il libro, inoltre, ha catturato la mia attenzione anche perché costituisce una sfida traduttiva non

indifferente. Al suo interno, infatti, oltre a innumerevoli giochi di parole, proverbi e riferimenti culturali, sono presenti canzoni e poesie di alcune tra le più importanti figure del panorama musicale e letterario di lingua spagnola. Tutti questi aspetti portano il traduttore a ragionamenti, scelte e proposte di traduzione molto interessanti.

Le questioni sopra elencate, sommate alla scarsità di dati biografici disponibili in rete e alla voglia di parlare in prima persona con una figura per cui nutro speciale ammirazione, mi hanno portato a contattare Raquel Díaz Reguera per chiederle di poterla incontrare, anche perché ritengo che per un traduttore, confrontarsi con l'autore del libro su cui sta lavorando sia un'opportunità molto importante. Conoscere la genesi di un libro, il perché di certe scelte stilistiche, l'utilizzo di determinate parole, anche nella combinazione testo immagine di un albo come *Amor*, costituisce un vero e proprio tesoro per chi traduce, nonché un'enorme opportunità ai fini della buona riuscita del lavoro finale. Tuttavia, spesso ai traduttori questa occasione di scambio e crescita viene negata, sia per gli strettissimi tempi di consegna imposti dal mercato, sia per una certa reticenza propria delle case editrici che non sempre vedono di buon occhio la collaborazione tra scrittore e traduttore. Sapendo dell'opportunità di poter usufruire di una borsa di studio per tesi all'estero dietro stesura di un progetto da presentare presso la mia università, ho deciso di includere tale opportunità di incontro come momento fondante del mio lavoro e sono, quindi, riuscito a recarmi in Spagna per incontrare Raquel Díaz Reguera.

Fin da subito, l'autrice si è dimostrata entusiasta di una trasposizione italiana del suo libro e disponibile ad aiutarmi. Il nostro colloquio è avvenuto in una soleggiata mattinata di novembre del 2016, in un caffè all'ombra del Metropol Parasol di Siviglia, la città in cui risiede.

In quell'occasione, abbiamo realizzato l'intervista che avevo preparato sia su temi riguardanti gli aspetti generali della sua vita e del suo lavoro, sia su questioni più specifiche, inerenti l'albo su cui ho lavorato.

L'autrice si è rivelata molto gentile e ha risposto con grande entusiasmo a tutte le domande che le ho posto, domande che compongono l'intervista che riporto, integralmente, di seguito.

**Si tendría que presentar su libro a un público italiano que no sabe nada de Ud., ¿cómo se presentaría? ¿Quién es Raquel Díaz Reguera?**

Raquel Díaz Reguera es básicamente una mujer creativa. Invento historias y, en esto, tengo mucha suerte, porque mis editores me escuchan y me publican. No me siento más escritora que ilustradora. Invento cosas en mi cabeza, las pongo sobre el papel y a mis editores le parece bien.

**¿Se identifica más como escritora, ilustradora o ambas?**

Para mí no hay diferencia entre escribir e ilustrar. De hecho, no separo ilustración y escritura: cuando yo escribo, ya tengo todo el personaje en la cabeza y solo tengo que llevarlo al papel. Si no consigo llevar al papel lo que tengo en mi mente, llamo a otro ilustrador.

Sin embargo, cuando trabajo para otros escritores lo paso mal. Esto me ocurre porque, cuando estás leyendo un libro, eres tú el que pone cara a los personajes y a la ambientación; por eso, no obstante el escritor te deje libre de inventar, ya tienes tu propia idea de la historia en la cabeza, y es difícil cambiarla.

Además, mis libros que tienen más éxito son lo que escribo e ilustro yo. Esto porque me facilita más el trabajo; de hecho, si ya he imaginado una escena, pero no sé dibujarla, la cambio. Voy cambiando cosas sobre la marcha.

**¿Cómo empezó a escribir y a dibujar? ¿Las dos pasiones nacieron a la vez o una es anterior a la otra?**

Escribir es anterior, sin duda. Todo lo que me gusta hacer lo relaciono con la escritura. Por ejemplo, quería ser cantante y, como no soy Whitney Houston, decidí que la manera para llegar a serlo era escribir mis propias canciones y depender lo menos posible de terceros. Yo soy una mujer a la que le gusta inventarse cosas para no depender de nadie. Soy ansiosa, quiero las cosas enseguida y me cuesta mucho trabajo que alguien sea igual de ansioso con mis cosas. Entonces, si quiero cantar, escribo, y si quiero dibujar, escribo. Creo que la escritura es un poco el centro de mis pasiones. Todas pasan por la escritura.

Además, cuando escribo me teletransporto a otro mundo y no existe nada aparte de mi

“película”. Es muy divertido, porque es como si fuera Dios. Puedo decidir si matar a un personaje y todas las cosas que le pueden pasar.

En cambio, cuando dibujo disfruto, eso sí, pero puedo estar pendiente de mis hijos o de las tareas de casa.

### **¿Cuáles son sus escritores y sus libros favoritos? ¿Se inspira en alguien?**

Soy muy ecléptica y leo todo lo que me pasa en las manos y que me llama la atención; siempre estoy leyendo algo.

Cuando tengo mucho trabajo, procuro leer cosas que no me produzcan adicción, porque mi problema es que no puedo parar; esto me ha pasado con *Juego de Tronos*. Por ejemplo, este verano, mientras estaba escribiendo *Cenicienta*, leí los cuentos completos de Mario Benedetti. Pero, cuando estoy un poco más libre, leo novelas más largas. De hecho, ahora estoy leyendo la trilogía de Pilar Redondo (*sic*), la que ha ganado el Premio Planeta hace un par de meses. Me encantan también Luis García Montero y Almudena Grandes.

Sin embargo, no puedo decir que tengo escritores favoritos. Libros sí que tengo. Acabo de leer *El amor en los tiempos del cólera*. Lo leí con 25 años, lo he vuelto a leer ahora y me ha robado el corazón completamente. El manejo de la prosa de García Márquez me parece una cosa excepcional, y los mundos que crea son espectaculares.

En realidad no sé en qué me inspiro. Simplemente en ideas que se me ocurren. Soy muy afortunada porque, más que escribir o ilustrar bien, me entusiasmo tanto con mis cosas que soy una gran vendedora de entusiasmo. Es difícil decirme que no, porque llamo a mi editora a horarios improbables y le cuento lo que se me ha ocurrido con tanta alegría que, al final, mi idea siempre le gusta.

No sé por qué me he vuelto tan catalogadora y me gusta tanto catalogar. Ya he publicado el catálogo de besos, el de abuelas, el de abuelos, el de madres y el de amores, pero tengo otros en la cabeza. Después de leer el libro de Márquez, se me ha ocurrido una idea irreal: catalogar los objetos que dejan olvidados los hombres en los prostíbulos.

### **¿Quién es su artista favorito? ¿Su estilo se inspira en alguna corriente artística?**

Con los artistas me pasa prácticamente lo mismo. No tengo favoritos.



Creo que el artista más completo del mundo de la música es Jorge Drexler. Nadie en el planeta escribe mejor que él.

Entre los ilustradores, la mejor técnicamente me parece Rébecca Dautremer. Es la que más me transmite.

Por lo que se refiere a los pintores, no tengo favoritos en particular. Soy mucho más mitómana de las obras de arte que de los artistas. El otro año, por ejemplo estuve en París, en el Musée d'Orsay y me impresionaron tanto las esculturas de Degas que me entraron ganas de llorar. Y el verano pasado, en Berlín, me provocó mucha ilusión ver la estatua de Nefertiti.

Lo que me inspira es mi admiración por las obras de los demás. Admiro a casi todos los que se ponen a hacer algo que yo no puedo hacer. Creo que eso es lo que te nutre, porque es un motor para intentar hacer otras cosas.

### **¿Cómo nacen sus libros? ¿De dónde saca la inspiración para escribir y cómo elige los temas que va a tratar?**

La verdad es que los libros se me vienen a la cabeza. No sé ni cómo, ni por qué. Lo único que tengo claro es que nunca me siento a pensar.

Yo escribo dos tipos de libros: los catálogos y los cuentos. Los primeros son un tipo de libro que no necesita trama, simplemente se me ocurre el tema para catalogar. Luego, necesito hacer una cosa que se llama alzado: distribuyo en el número de páginas las ideas que he pensado. Los catálogos son libros en los que, si tienes clara la estructura de una página, tienes todas las demás. De hecho, mis inventarios siempre nacen estructurando una sola página, la que luego enseño y envío al editor; todo lo demás viene solo.

Por lo que se refiere a los cuentos, la idea me puede surgir en cualquier sitio. Como soy ama de casa y madre separada, no paro un segundo. Por eso, las ideas las escribo en una libreta que siempre llevo conmigo. De este modo, escribo en cualquier sitio y a cualquier hora lo que se me va ocurriendo. Lo que no suelo hacer es escribir un cuento hasta que no tengo el final. Esto porque creo que no hay nada más decepcionante que un mal final. A mis alumnos, cuando doy talleres de escritura, siempre les digo que el final es importante: la trama se puede saltar, pero el final tiene que ser bien estructurado.

Sin embargo, es verdad que una fuente de inspiración para mí son mis hijos y las problemáticas que van teniendo a lo largo de su vida. Mi hijo Pablo ha sido básicamente

un niño fácil, no ha tenido ningún problema y, por eso, a él no le he escrito nada. Pero a Violeta, que ha tenido los problemas típicos del colegio, problemas que más surgen en el género femenino, sí le he escrito cuentos. A medida de que va creciendo, mis historias van creciendo con sus problemas.

**En particular, ¿como nació *Amor*? ¿Por qué decidió escribir sobre este tema?**

En realidad no sé. Cada Navidad, la editorial Lumen me pide que le planteo un libro. Todos los catálogos que le planteo suelen ser libros que ellos piensan como objeto de regalo, porque no necesitan una trama y no es importante si son para niños o no.

En 2014, se me ocurrió un catálogo de tipos de amor. Solo pensé en clasificar los amores en *Desmedidos, a Medias, a Medida y Medio-ocres*. A partir de allí, escribí todo lo demás.

**Ud. habla de un tema muy abusado y, al mismo tiempo, delicado con una originalidad muy especial, consiguiendo crear una obra que no solo hace reflexionar a los niños, sino también a los adultos. ¿Era uno de sus objetivos?**

La verdad es que cuando me pongo a escribir un libro, nunca me planteo si es para niños o para adultos. Nunca pienso a quién va dirigido el libro. Yo tampoco sé si mis libros son infantiles o no. Simplemente, son para quién le interese. Yo creo que si se quitaran las divisiones y si los niños hablaran más de besos, amor y sexualidad sería un mundo mejor.

Sin embargo, *Diario de un despecho* sí que es para adultos, ya que trata un tema mucho más crudo. Pero ese no lo ilustré yo: mi estilo es mucho más dulce de lo que quería para ese libro y me apetecían ilustraciones más ácidas que las mías. Entonces, pensé en una amiga, Irene Mala. Además, cuando empecé a pensar en el libro, ya lo vi con sus ilustraciones.

**La creatividad que muestra en sus ilustraciones se refleja también en los textos, donde es evidente su capacidad de jugar con las palabras. ¿Ha trabajado por partes? ¿Cuánto tiempo tardó en terminar el libro en todas sus partes?**

Yo creo que me llevó 5 meses. Ese libro me ha llevado a un montón de cosas más,

porque es uno de los libros con los que te entusiasmas. Sin embargo, no ha tenido el público que a mí me hubiera gustado. No es una cuestión de dinero: es una de las obras de las que me siento más orgullosa y, por eso, me apetecía que funcionara. La misma cosa me ha pasado también con *Catálogo de Besos*, porque también me parece muy bonito.

Además, siempre me resultaba agradable sentarme a trabajar al catálogo de amores, y esto no me pasa siempre. Por ejemplo, con las abuelas y las madres sí me he divertido, pero al final no aguantaba más. Con *Amor* no me ha pasado. De hecho, después de terminar, quería escribir otros más.

**¿Cómo eligió las cuatro categorías y los 24 tipos de amor de los que trata el libro?  
¿Los experimentó en su piel o simplemente utilizó la imaginación?**

Yo creo que casi todos los experimenté en la piel. He pasado por casi todos, con 42 años. La idea no me acuerdo dónde se me ocurrió; probablemente, en cualquier sitio haciendo otras cosas: las Musas nunca me pillan sentada.

**En este libro, la música tiene un papel fundamental. ¿Eso pasa también en su vida cotidiana?**

Totalmente. A mí nada me teletransporta más a la alegría o a la tristeza como la música. De hecho, puedo estar súper feliz, pero si escucho algunas canciones tristes, me pongo muy nostálgica. Hay muchas canciones que no puedo escuchar aunque me encantan, porque me crean una nostalgia insoportable. La verdad es que lloro con mucha facilidad.

La música para mí es la base de la existencia. Hasta las ciudades tendrían que tener música por todas partes. Si fuera alcaldesa, pondría una banda sonora a mi ciudad. Creo que nos cambiaría mucho la vida.

Mis niños también son músicos: Violeta canta y Pablo toca el piano, la batería y el cajón.

En realidad, a mí me gustaría mucho ser músico y cantante. Lo hice, pero ahí se quedó, porque te ocupa muchas horas y tienes que moverte siempre de un sitio a otro. Con la maternidad, decidí dedicarme a los cuentos, otra cosa que me fascina mucho.

**Las frases de las canciones que ha utilizado en el libro ¿significan algo especial para Ud. o las ha seleccionado simplemente porque reflejaban el tipo de amor del que estaba hablando?**

Casi todas son canciones que me encantan. Hay algunas que he puesto aunque los cantantes no me gusten mucho. Shakira, por ejemplo, no me apasiona, pero es una letrista espectacular. De todas formas, casi todas las canciones del libro son muy importantes para mí.

**¿Ha pensado en la posibilidad de una banda sonora internacional? Se lo pregunto porque en la traducción al italiano, lo que todavía no he tocado son precisamente las canciones, y quisiera saber qué opina al respecto, es decir si tengo que buscar canciones italianas adecuadas a los varios tipos de amor o si puedo también recurrir a canciones internacionales, conocidas por supuesto.**

Búscalas tú, para mí no hay problemas. Luego me las mandas en Spotify, así las escucho. Me gusta la idea.

**La misma pregunta tiene que ver también con los poemas seleccionados. En este caso, ¿prefiere que los traduzcas o los sustituyas con poemas de escritores italianos?**

Busca, busca, a ver que consigues. Esto es más difícil que las canciones, ya que tienes que buscar las preposiciones adecuadas.

**¿Sería un problema para Ud. que se perdiera, en parte o del todo, la connotación hispánica que el libro tiene?**

No, no sería un problema. Me parece bien que se adapte al amor de cualquier sitio. Es un libro que me haría especial ilusión que estuviera en italiano o en francés, porque son los idiomas del amor, los idiomas perfectos para ese libro.

## **¿Por qué la mayoría de las ilustraciones tiene como protagonistas figuras femeninas?**

Yo siempre pienso en femenino. No tengo ningún problema con el sexo masculino, pero es verdad que, en mi vida afectiva y sentimental, las mujeres me producen mucha más admiración.

En mi vida, han tenido mucho más peso las figuras femeninas, porque siempre he estado rodeada por mujeres con mucho carácter. Tengo adoración por mi madre, que para mí es una heroína, y por mis dos hermanas. Además, mi abuela para mí representaba el hogar. Cuando tenía seis años, estaba feliz, rodeada de mujeres; si me preguntaban qué quería ser de mayor, respondía «madre separada con hijos». Quería ser como mi madre. La figura masculina solo era una anécdota.

En los tiempos que corren, las mujeres lo tenemos mucho más complicado. Ahora, en España está de moda la nouvelle cuisine, por ejemplo. Todos los chefs son hombres, aunque las mujeres llevamos cocinando toda la vida. Sin embargo, ahora resulta que son ellos los que se llevan las estrellas. Desafortunadamente, esto pasa en todo los campos, también en la ilustración y en la escritura: todos los poetas, escritores y pintores son hombres. Si a las mujeres nos hacen sitio, siempre nos ponen en la coletilla de “la ilustración femenina” o “las mujeres que escriben”. Pero todos escribimos: hombres y mujeres.

Por eso, tengo una grande devoción por el sexo femenino: porque tenemos que vivir con un montón de estereotipos y hándicaps más.

Sin embargo, me gustan mucho los hombres: me encanta trabajar con hombres, me siento muy a gusto entre ellos y trato de no diferenciar. Pero es inevitable que las protagonistas de mis cuentos tienen más atractivo, no lo puedo evitar.

## **Me he dado cuenta de que nunca identifica las dos personas de una pareja con “el” y “ella”. ¿Ha querido transmitir a los jóvenes un mensaje sobre la universalidad del amor?**

Sí, he querido que se puedan leer también como dos “él” o dos “ellas”. Yo creo que el amor lo pueden vivir todos.

### **¿Cuál fue el amor que le gustó mas contar? ¿Y el que le aburrió más, si hay uno?**

Los amores que más me ha gustado escribir son los Desmedidos. Y también los a Medias, que son muy yo, de sufrimiento.

Probablemente, el que me aburrió más fue el Primer Amor. Esto porque no tengo muy claro cuál fue mi primer amor. También los Medio-ocres no me apasionaron, porque son una realidad demasiado triste.

### **¿Qué significa amar para Ud.?**

Siempre he sido muy sufrida en el amor. Para mí, el amor es una sublimación del amor romántico. Además, espero mucho del amor. De hecho, me he separado de mi ex marido porque la cotidianidad y la rutina me aburrían. Yo soy básicamente fiel en la vida, tanto en el amor como en las amistades. Sin embargo, es verdad que tengo un concepto del amor muy romántico. Por el amor, yo lo daría todo: una loca totalmente. Y creo que esta concepción no es ni correcta ni lógica.

### **¿Cree que su libro puede cambiar algo en una temporada en la que, afortunadamente, se habla cada vez más de formas de amor que no reflejan necesariamente la tipología tradicional? ¿Es importante hablar a los niños de todas las formas de amor?**

Yo creo que tenemos que educar a los niños, sobre todo a los adolescentes, a actuar con más naturalidad en el amor. Esto porque seguimos hablando poco con los jóvenes y preguntándoles mucho sin contar nada. Mi relación con mi madre era maravillosa y se basaba en que yo le contaba a ella y ella a mí. Es importante que el niño pueda contarte sus problemas, angustias y desarrollo sexual y psicológico. Sin embargo, tú tienes que contarle los tuyos. En las casas, es importante que los niños hablen. De hecho, yo hablo mucho con mis niños.

Si hay tantos problemas en este mundo, es porque se trata todo con mucho tabú: se tratan el amor y el sexo como si fueran algo que separa hijos y padres.

## Mamás, abuelas y abuelos. ¿En futuro hablará también de los papás?

*Abuelas* fue una idea original mía. Lo he escrito con absoluto cariño y ternura. Por lo que se refiere a *Madres*, ese trabajo fue mucho más divertido, porque trato a las madres con humor. *Abuelos*, en cambio, fue una petición del público.

Sin embargo, no voy a trabajar con los padres. El tipo de padre depende del tipo de madre que haya a su lado, y no creo necesario escribir sobre ellos. De momento, paro con los inventarios de seres humanos: prefiero seguir catalogando conceptos y no personas.



Terminata l'intervista, il nostro incontro ha assunto un carattere più pratico. Ho potuto, infatti, chiedere a Raquel delucidazioni in merito ad alcune espressioni e figure retoriche che non mi erano molto chiare e per le quali nutro qualche perplessità di resa in italiano. Grazie a questo importante contributo, ho apportato alla traduzione qualche modifica che mi ha permesso di presentare un lavoro più corretto dal punto di vista traduttivo.

Infine, prima di salutarci, Raquel ha rinnovato la sua totale disponibilità ad aiutarmi nel caso in cui avessi avuto bisogno di ulteriori chiarimenti su *Amor*.





## CAPITOLO II

### L'ALBO ILLUSTRATO *CROSSOVER*



Prima di passare all'analisi del testo di partenza, è opportuno identificarne il genere di appartenenza. Conoscere struttura e convenzioni comuni ai testi di un determinato filone, infatti, favorisce una più completa «comprensione [...] dell'organizzazione del senso»<sup>7</sup> dell'opera che si sta prendendo in esame. Come afferma Tudor (1987: 80-82), infatti, il genere testuale corrisponde a una delle categorie fondamentali per l'analisi del testo di partenza, analisi che costituisce la prima fase del processo traduttivo e, quindi, la base su cui poggiano i due stadi successivi: l'identificazione dei problemi di traduzione e l'applicazione delle corrette strategie per costruire un testo di arrivo coerente. Di conseguenza, lo studio del genere letterario si rivela un «preliminare indispensabile»<sup>8</sup> del processo traduttivo.

Nel caso di *Amor*, opera polifonica ed ibrida in cui si intrecciano, come si vedrà in seguito, illustrazione, testo, musica e poesia, identificare un'unica categoria letteraria definita, può essere limitato.

Tuttavia, si può fare riferimento all'albo illustrato *crossover*, o *crossover*

---

<sup>7</sup> Cfr. <http://host.uniroma3.it/eventi/silfi/proposte/Mazzoleni.pdf>

<sup>8</sup> Cfr. nota 1.

*picturebook*. Infatti, si tratta di un albo illustrato perché, in esso, «tra ogni singola immagine e il relativo testo si istituisce una forte integrazione, per cui soltanto la lettura congiunta di entrambi permette di comprendere appieno il significato del racconto» (Bellezza Picherle, 2004b: 68). L'aggiunta del termine *crossover*, invece, è giustificata dal fatto che l'opera «scavalca le barriere dell'età per rivolgersi a diverse categorie di pubblico [...]: bambini, adolescenti e adulti» (Paruolo, 2014: 67). Ciò è possibile in quanto, all'interno del libro, è contenuta una grande quantità di riferimenti intertestuali a opere letterarie e a conoscenze di carattere enciclopedico che richiedono «un lector experto, junto al lector niño o adolescente» (Tonin, *in corso di stampa*).

In questo capitolo, fornirò, in primo luogo, una panoramica sulle caratteristiche generali dell'albo illustrato e approfondirò il rapporto che, in esso, si viene a creare tra testo e immagine. In seguito, analizzerò la storia del genere *picturebook*, dato che, per dare una spiegazione del fenomeno *crossover*, è indispensabile osservare tutti i meccanismi che hanno portato alla nascita di un codice letterario e visivo sempre più complesso, fruibile in egual misura da adulti e bambini. Nella parte conclusiva del capitolo, infine, mi soffermerò sugli elementi paratestuali che determinano la struttura degli albi illustrati e farò un breve cenno agli argomenti di cui essi trattano.

## **2.1 - Testo e immagine: i due pilastri dell'albo**

Lo studio della letteratura illustrata è un'operazione molto complessa, in quanto questa è in continua evoluzione e, di conseguenza, ha bisogno di definizioni ed etichette sempre nuove per essere descritta in maniera esaustiva in tutte le sue sfaccettature (Taberner Sala, Consejo Pano, Calvo Valios, 2015).

Per quanto riguarda il mercato editoriale italiano, «la terminologia adottata per definire questi libri non è univoca» (Bellezza Picherle, 2004b: 66) e, perciò, si parla «in modo piuttosto generico» (*ibid.*), di “albo”, “albo illustrato”, “libro di figure”, “libro con le figure” e “libro illustrato”. A queste definizioni, inoltre, se ne affiancano anche altre che, tuttavia, «si riferiscono soprattutto al materiale e alla struttura» (*ibid.*) del libro in oggetto, come, per esempio, “cartonato”, “libro-gioco”, “libro- giocattolo” o “libro animato”.

Possiamo dividere questi concetti in due grandi categorie, che corrispondono a due generi distinti. Alla prima, infatti, appartiene il “libro illustrato” (detto anche “libro

con le figure” o “libro di figure”), un libro vero e proprio, un testo preesistente al quale vengono aggiunte le illustrazioni solo in un secondo momento. Queste ultime, quindi, «rivestono una funzione di supporto oppure puramente decorativa» (Garavini, 2014: 42). Un esempio di questa tipologia di opere è dato dalle raccolte di fiabe o favole, le cui illustrazioni vengono modificate col cambiare delle edizioni o delle case editrici. Del secondo gruppo, invece, quello dell’ “albo illustrato” (detto anche “albo” o “album”), fanno parte tutte le opere in cui il testo e l’immagine sono entrambi elementi fondamentali, poiché «concorrono insieme alla produzione di un oggetto unico» (*ibid.*). Di conseguenza, il rapporto dialettico che si instaura tra parola e disegno crea un tipo di testo del tutto nuovo detto “iconotesto”: «un codice composito verbo-visuale» (Terrusi, 2012: 94).

Sono proprio la complessità e la molteplicità di forme sotto cui si può presentare l’iconotesto a determinare l’assenza di una definizione univoca dell’albo illustrato. Questo perché, in base alla relazione che intercorre tra testo e immagine, si creano prodotti del tutto diversi gli uni dagli altri.

Uno degli studi più esaustivi sull’iconotesto è quello effettuato da Maria Nikolaeva e Nicole Scott (2001: 4-12). Le due studiose, infatti, prendono in esame le varie modalità in cui si combinano, in opere differenti, testo scritto e testo iconografico al fine di «descrivere più adeguatamente il funzionamento degli albi illustrati» (Garavini, 2014: 53).

La ricerca di Nikolaeva e Scott parte dai due casi limite: nel primo, si colloca il testo puro, senza alcuna immagine, mentre, nel secondo, la sola illustrazione. Al primo appartengono i libri illustrati, dato che, come si è già visto, in essi la parola esiste indipendentemente dalle figure, le quali costituiscono una semplice decorazione e possono variare di edizione in edizione. Al secondo, invece, appartiene il genere dei *wordless picturebooks*, quei libri in cui:

The image carries the narrative and the text is essentially a support. It highlights, punctuates, or situates the visual narrative, [...] often serving a function of *mise en scène* or stage direction (Beckett, 2012: 133).

In questo gruppo di albi illustrati, quindi, il testo, quando presente, è subordinato all’immagine. Proprio per questo, il lettore deve «identificar los signos particulares, descifrar las conexiones con los objetos que representan y reconstruir las secuencias de los diferentes significados» (Bosch, Duran, 2009: 40) per comprendere appieno la storia che sta leggendo. Uno degli esempi più rappresentativi di questa categoria è l’albo *Tabi*

*no ehon*, del giapponese Mitsumasa Anno, pubblicato nel 1977 ed edito nella versione inglese l'anno successivo con il titolo *Anno's Journey*<sup>9</sup>. Nel libro, vincitore del Golden Apple Award della Biennale di Illustrazione di Bratislava nel 1977, Anno fornisce al lettore un resoconto dei viaggi che ha effettuato in Europa tra il 1963 e il 1975. Il diario di viaggio è composto solamente da una serie di tavole contenenti numerosi dettagli sul folklore, sulla cultura e sulla musica del Vecchio Continente.

Tra questi due poli, poi, Nikolaeva e Scott inseriscono sette categorie differenti, nelle quali si verificano diverse condizioni di combinazione tra testo e immagine. Tra tutte, quelle più frequenti sono le relazioni di simmetria e di contrappunto (Nikolaeva, Scott, 2001: 4-12). Nel primo caso, quando, cioè, testo e immagine raccontano la medesima storia succedendosi in maniera parallela, si parla di “albo illustrato simmetrico” o *symmetrical picturebook*. Nel caso dell’ “albo illustrato di contrappunto” o *counterpointing picturebook*, invece, i due linguaggi «raccontano due storie reciprocamente dipendenti» (Garavini, 2014: 55) che, a volte, sembrano contraddirsi. Questi due filoni, oltre al differente rapporto che intercorre tra testo e immagine, implicano un atteggiamento diverso del lettore. I primi, infatti, sottintendono un lettore passivo, dato che «le parole e le immagini compensano a vicenda i vuoti lasciati dall'uno o dall'altro mezzo» (*ibid.*). I lettori di un albo di contrappunto, invece, sono dei «complici» della storia, in quanto devono «ricostruire la verità della narrazione» (*ibid.*).

Cercando di riassumere lo studio di Nikolaeva e Scott, Sophie Van der Linden (2006: 121) conclude che tutti i rapporti testo-immagine possono essere riuniti in tre grandi categorie: ridondanza, collaborazione e contrappunto. Quando i due codici si sovrappongono e raccontano la medesima storia, si parla di ridondanza; se, invece, testo e immagine si completano a vicenda, vi è un rapporto di collaborazione. Quando, infine, parole e disegno sono in contrasto e si contraddicono, si verifica una relazione di contrappunto.

Purtroppo, però, gli studi finora riportati, sebbene forniscano un contributo molto importante allo studio del linguaggio dell'iconotesto, non riescono a fornire una definizione esaustiva del genere *picturebook*. Essa è fondamentale, in quanto «ayudará a comprender el lugar que ocupa este objeto como medio transmisor de información dentro de los procesos comunicativos de esta sociedad» (Bosch, 2007: 26). Inoltre, questo aiuterebbe a identificare meglio altre tipologie testuali affini, quali, per esempio, il fumetto e la *graphic novel*.

---

<sup>9</sup> In Italia, il libro è stato pubblicato nel 1983 da Emme Edizioni con il titolo *Il viaggio incantato*.

Una delle definizioni più complete che viene riportata nella maggior parte degli studi sugli albi illustrati è quella formulata da Barbara Bader:

A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page. On its own terms its possibilities are limitless (1976: 1).

È interessante notare come Bader, dopo aver elencato le innumerevoli caratteristiche dell'albo illustrato e il suo essere un'unione inscindibile di parola e figura, concluda che le possibilità di questo genere letterario sono illimitate, facendo leva sull'esperienza polifonica che si viene a creare grazie alla sinergia tra le sue due colonne portanti. Una sinergia che, spesso, si rivela «azarosa y subjetiva» (Pertíñez López, 2000: 401).

## **2.2 - L'evoluzione dell'albo illustrato**

Le illustrazioni affiancano la parola scritta fin dall'Antichità. Basti pensare, ad esempio, ai disegni che adornavano i testi dell'Antico Egitto, vergati sui papiri, o alle dettagliate miniature rifinite d'oro che abbellivano i volumi medievali. Nonostante ciò, la nascita della letteratura illustrata per l'infanzia avviene solamente a metà del XVII secolo. È nel 1658, infatti, che Johann Amos Comenio pubblica a Norimberga, con l'obiettivo di raccontare e spiegare il mondo ai bambini, quello che viene considerato il primo libro illustrato per ragazzi: *Orbis Sensualium Pictus*. In esso, le figure prevalgono sul testo scritto, il quale serve soltanto a veicolare, in tedesco e in latino, nomi e informazioni sintetiche sugli oggetti rappresentati. Nel 1659 l'opera viene tradotta in inglese da Charles Hoole e riscuote talmente tanto successo da essere utilizzata a lungo nelle scuole di tutta Europa (Paruolo, 2014: 125-131).

Nel secolo successivo, un forte impulso allo sviluppo dell'illustrazione è dato da Alois Senefelder che, grazie all'invenzione della litografia, rende la riproduzione delle immagini molto più economica. Nel 1774, il celebre poeta romantico William Blake pubblica la sua opera poetica illustrata *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*. Nel libro, che Blake dedica proprio ai bambini, le poesie e le immagini «vivono in una relazione di interdipendenza,

concorrendo, nell'armonia compositiva, alla narrazione» (Terrusi, 2010: 96).

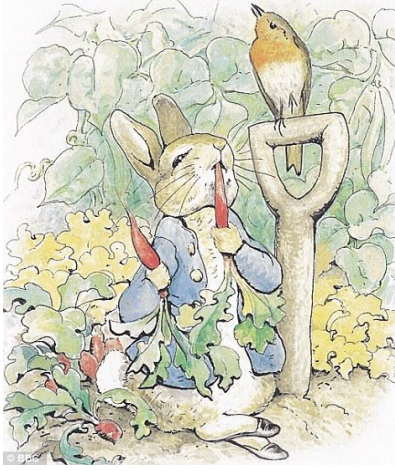
L'Ottocento si rivelerà un secolo chiave per quanto riguarda lo sviluppo della letteratura illustrata per ragazzi, in quanto è proprio in questo periodo che in Inghilterra «nascono le esperienze editoriali e artistiche [...] destinate ad influenzare tutta la cultura e la produzione dell'albo occidentale successive» (*ibid.*: 95). In quegli anni, infatti, numerosi scrittori si rivolgono a illustratori per trasformare in immagini le loro storie per bambini. Una delle collaborazioni più famose è quella avvenuta tra Lewis Carroll e John Tenniel per l'illustrazione dei due libri che vedono come protagonista Alice: *Alice's Adventures in Wonderland*, del 1865, e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, del 1871<sup>10</sup>.



**Una delle illustrazioni di John Tenniel per *Alice's Adventures in Wonderland*.**

---

<sup>10</sup> Pubblicati in Italia per la prima volta nel 1872 (Loescher) e nel 1947 (Hoepli) con i titoli *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Viaggio attraverso lo specchio*.



**Illustrazione per  
*The Tale of Peter Rabbit*.**

Successivamente, nella prima metà del Novecento gli albi illustrati «si impongono come uno dei fenomeni letterari che hanno caratterizzato la letteratura infantile» (Garavini, 2014: 44) del secolo. Essi sono caratterizzati da «un layout convenzionale, con il testo scritto su una pagina e l'immagine su quella opposta, con una o, al massimo, due frasi che accompagnano l'illustrazione in ogni pagina» (*ibid.*). È il caso di scrittori come

Beatrix Potter, che, nel 1901 pubblica *The Tale of Peter Rabbit*<sup>11</sup>, il racconto delle avventure del coniglietto Peter nel giardino di Mr McGregor, e di Jean de Brunhoff, autore di *Histoire de Babar le petit éléphant* del 1931.

Nel corso del secolo, poi, le metodologie di stampa si evolvono, permettendo agli artisti di sperimentare sia nuove forme di composizione e di combinazione tra testo e immagine che nuovi formati e nuove dimensioni (*ibid.*: 45). È in questo periodo, per esempio, che nasce e si diffonde l'utilizzo della doppia pagina.

Tutte queste trasformazioni portano alla pubblicazione, da parte di Maurice Sendak, di quello che viene considerato il capostipite (Terrusi, 2010: 38) del *picturebook* moderno: *Where the Wild Things Are* (1963)<sup>12</sup>. È la prima volta, infatti, che in un libro illustrato le immagini sono preponderanti rispetto al testo, il quale occupa solo qualche riga per pagina. L'intento di Sendak è quello di rappresentare il mondo interiore di un bambino che ancora non ha familiarizzato con la scrittura e la parola (Garavini, 2014: 44). L'albo, infatti, racconta la storia di un bimbo che, dopo una litigata con la madre, viene mandato a letto senza cena e, in camera sua, fantastica di viaggiare lontano verso un'isola abitata da mostri giganti, di cui, poi, diventerà re.



**Illustrazione di *Where the Wild Things Are*.**

<sup>11</sup> Pubblicato in Italia nel 1988 da Sperling&Kupfer con il titolo *La storia di Peter Coniglio*.

<sup>12</sup> Pubblicato in Italia nel 1969 da Emme Edizioni col titolo *Nel paese dei mostri selvaggi*.



Negli anni successivi all'opera di Sendak si affermano i cosiddetti albi illustrati postmoderni: opere che tendono a «infrangere i limiti fisici della pagina, nonché le convenzioni imposte ai ruoli dello scrittore, dell'illustratore, del lettore e dei personaggi della storia» (Garavini, *ibid.*: 45). In questo clima di continua sperimentazione, si svolge la produzione di Bruno Munari, artista e teorico della comunicazione che ha dedicato a tutte le forme del libro un enorme numero di opere che hanno portato il genere della letteratura illustrata per l'infanzia ad avvicinarsi anche al mondo degli adulti (Terrusi, 2010: 56-74). Il merito di Munari è quello di considerare «il libro come oggetto, indipendentemente dalle parole stampate» (Munari, 2004: 217). Di conseguenza, egli utilizza tutte le risorse tipografiche ed editoriali a sua disposizione per raccontare storie e creare, così, un vero e proprio libro d'artista. In questo modo, nonostante questi libri siano etichettati come libri per l'infanzia, riescono ad attirare anche un largo pubblico di adulti (Beckett, 2012: 1-17). Una delle opere di maggior rilievo di Munari sono i *Prelibri*, pubblicati per la prima volta nel 1980 da Danese. Si tratta di dodici piccoli libri quadrati, contenuti all'interno di un libro più grande, di formato e materiale diversi in cui la narrativa è prettamente visuale, tattile e uditiva (*ibid.*: 47-49).



**I *Prelibri* di Bruno Munari.**

Tutta questa serie di sperimentazioni, insieme ad altri elementi caratteristici dei nuovi albi illustrati, quali «l'intertestualità, l'intervisività, il meta romanzo e il prendere in prestito personaggi da altre storie» (Garavini, 2014: 46), fanno sì che il libro abbia molto da offrire anche agli adulti (Dolle-Weinkauff, 2006: 4). Questo avviene perché la



maggior parte dei rimandi può essere colta da un pubblico di lettori «composto quasi interamente da adulti, che potranno poi fornire spiegazioni sugli elementi intertestuali e intervisivi al pubblico primario» (Garavini, 2014: 46).

È questa, infatti, la caratteristica principale del genere *crossover*. Un genere che abbatte le differenze tra letteratura per l'infanzia e letteratura per adulti, in quanto entrambi i destinatari possono leggere questi libri dal proprio punto di vista traendo lo stesso piacere dall'esperienza di lettura (Beckett, 2012: 16).

È stata proprio la letteratura illustrata, secondo Stefano Calabrese, a consolidare l'affermarsi del genere *crossover*, un genere la cui diffusione si è espansa a dismisura dopo l'enorme successo ottenuto dalla saga di *Harry Potter* di J.K. Rowling, tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila. Secondo Calabrese, infatti, la crossmedialità degli albi riesce ad attirare grandi e piccini, in quanto le parole, «con il loro elevato grado di arbitrarietà» (2013: 26) si rivolgono prevalentemente agli adulti, mentre le immagini, «costruite con il linguaggio primigenio e analogico dei colori, delle linee e dei volumi» (*ibid.*), catturano l'attenzione dei più piccoli.

Oggi, il dilagare del fenomeno *crossover* ha portato a un miglioramento qualitativo dell'albo illustrato. Da un punto di vista estetico, infatti, chi disegna cerca di puntare sulla qualità artistica dell'illustrazione, rifacendosi alla storia dell'arte moderna e contemporanea, alla grafica pubblicitaria, al fumetto e al cinema di animazione (Bellezza Picherle, 2002: 36). Per quanto, invece, riguarda i contenuti, gli scrittori «affrontano temi anche molto impegnativi, come l'ecologia e l'inquinamento, la caccia, l'adozione e l'affido, la scoperta della propria sessualità e perfino la guerra e la morte» (Bellezza Picherle, 2004a: 38). Grande spazio, inoltre, è dedicato alla rappresentazione della diversità, dato che «gli scrittori contemporanei sono impegnati a difendere e a valorizzare le differenze individuali, culturali e religiose» (*ibid.*).

Tuttavia, l'enorme successo ottenuto da questo tipo di letteratura sta portando con sé anche conseguenze negative. Le grandi case editrici, infatti, interessate a incrementare le vendite, puntano, da un lato, a pubblicare titoli sempre nuovi e, dall'altro, a puntare sugli artisti e sui titoli di maggior successo. Di fronte all'eccessiva varietà di proposte editoriali, il fruitore del libro si sente disorientato e, non sapendo quali titoli scegliere, finisce per acquistare quelli più pubblicizzati. Le conseguenze dirette sono un appiattimento del mercato editoriale, in cui funzionano solo pochi artisti famosi, e un'omologazione dello stile e delle proposte degli altri scrittori, i quali, desiderosi di essere pubblicati, scrivono e illustrano albi che, nella maggior parte dei

casi, risultano ripetitivi e poco creativi (Bellezza Picherle, 2004a: 41-42).

### 2.3 - Struttura e paratesto

Dato che, come si è visto in precedenza, la lettura di un albo illustrato costituisce un'esperienza cross mediale, è importante soffermarsi anche sul suo paratesto e, quindi, sulla sua forma e struttura. Questo perché esso gioca un ruolo fondamentale nell'aiutare il lettore a «influenzare la ricezione del testo», a situarsi al suo interno e a «orientare la sua interpretazione» (Elefante, 2012: 11). Il paratesto è, a sua volta, formato da due apparati distinti, il peritesto e l'epitesto. Il primo comprende tutti gli elementi che «accompagnano il testo rimanendo circoscritti all'interno del suo spazio» (*ibid.*: 10), come, per esempio, il titolo, la prefazione, la nota del traduttore e la postfazione. La componente epitestuale, invece, è una «sorta di prolungamento esterno in uno spazio sociale virtualmente illimitato» (*ibid.*: 10), costituito da interviste all'autore, campagne di marketing e merchandising inerente all'opera.

Per quanto riguarda il *picturebook*, le componenti paratestuali da analizzare sono il formato, la prima e la quarta di copertina, il titolo, i risguardi e il frontespizio. La loro importanza risiede nel fatto che «insieme donano un proprio ritmo alla struttura complessa dell'albo, costituita dal testo scritto, dall'immagine e dall'impaginazione nella sua interezza» (Terrusi, 2012: 133-134).

Il formato è un elemento fondamentale del paratesto, in quanto assume «una specifica funzione comunicativa, per le aspettative che crea nel lettore, per il tipo di piacere che produce, per le possibilità narrative ed esplorative che offre» (Bellezza Picherle, 2002: 35). La sua caratteristica principale è la varietà; un albo, infatti, può presentarsi in formati differenti. Generalmente, quello più diffuso è il rettangolare, il cui orientamento può essere verticale, il più utilizzato, oppure orizzontale. In quest'ultimo caso, si parla di «albo all'italiana» (Van der Linden, 2006: 53). Nei libri per i lettori più piccoli, inoltre, una particolare attenzione è rivolta alla scelta del materiale, «in modo da avvicinarli alla lettura attraverso una sollecitazione plurisensoriale» (Bellezza Picherle, 2002: 35). Per quanto, invece, riguarda le dimensioni, è interessante notare l'incremento di libri illustrati, generalmente di dimensioni medie grandi, in formato tascabile (*ibid.*).

Un altro elemento fondamentale del paratesto è la copertina. La sua funzione principale è quella di «catturare lo sguardo del potenziale lettore-acquirente attraverso particolari scelte tipografiche, di immagine, colore o concernenti il titolo, che hanno

lo scopo di creare aspettative sul contenuto e indurlo a una propria interpretazione della storia» (Terrusi, 2012: 126). La copertina di solito è rigida, ma non mancano libri illustrati in versione *paperback* (Terrusi 2010: 136). Su di essa vengono riportate tutte le informazioni principali inerenti al libro, tra cui titolo, autore ed editore. L'immagine presentata sulla copertina degli albi illustrati può essere ripetuta all'interno del libro, oppure «unica e appositamente realizzata per essere disposta» (Garavini, 2014: 59) su di essa.

Per quanto riguarda il titolo, occorre specificare che esso costituisce uno degli elementi paratestuali di maggiore importanza, in quanto è in esso che «si mette a nudo il *significato nascosto*, perciò *intimo* del testo» (Augieri, 2005: 330). La sua funzione, infatti, è duplice e si svolge sia *ante textum* che *post textum*. Questo perché, in un primo momento, il titolo fornisce delle «istruzioni linguistiche», utili a preannunciare il contenuto dell'opera, destinate ad essere comprese appieno soltanto ad avvenuta lettura del libro (Weinrich, 2001: 60-61). La caratteristica principale del titolo è quella di «condensare al massimo l'informazione, sfuggendo alla legge della ridondanza semantica» (Elefante, 2010: 73). Proprio per questo, spesso le case editrici tendono a scegliere titoli brevi, che non superino le tre o le quattro parole, e il più possibile nominalizzati (Elefante, *ibid.*: 78-86).

Nella quarta di copertina, invece, compaiono sia le informazioni obbligatorie per legge, come il codice a barre e l'ISBN, che un breve testo in cui viene riassunta la trama dell'opera o vengono dati dei cenni biografici sull'autore, con lo scopo di «attirare gli intermediari adulti [...] per procedere all'acquisto del libro» (*ibid.*: 60). Essa, quindi, costituisce un «ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà» (Elefante, *ibid.*: 143).

I risguardi, quelle pagine incollate al retro della prima e della quarta di copertina, «rivestono principalmente una funzione materiale» (Garavini, 2014: 60), dato che servono a mantenere unita la rilegatura del volume. Tuttavia, vi sono casi in cui essi si fanno portatori di «messaggi paratestuali e paravisuali» (Terrusi, 2010: 143), presentando «illustrazioni legate alla trama, all'ambientazione, ai personaggi o a particolari elementi visivi della storia» (Garavini, 2014: 60).

L'ultimo elemento paratestuale prima del testo vero e proprio è costituito dal frontespizio, la pagina in cui sono riportati titolo, autore, illustratore e casa editrice dell'albo.

Prima di concludere il paragrafo occorre fare un breve cenno alla componente epitestuale degli albi illustrati e, quindi, all'insieme di tutti gli elementi che non sono

legati al testo principale da un punto di vista fisico. Tra questi si possono trovare recensioni, interviste all'autore e campagne di marketing. Tuttavia, le opere che possiedono un apparato epitetuale consistente sono generalmente quelle di autori di successo o di grandi classici. Al primo gruppo appartengono, per esempio, gli albi dell'illustratore francese Benjamin Lacombe, albi spesso affiancati dal merchandising ufficiale raffigurante i protagonisti delle sue opere. È il caso, tra gli altri, di *Madame Butterfly* (2015) o di *Frida* (2016)<sup>13</sup>, per i quali sono stati realizzati astucci, quaderni e piccoli gioielli. Per quanto, invece, riguarda i classici, tra gli esempi più celebri si trovano *Le Petit Prince* di Antoine de Saint-Exupéry, da cui nel 2015 è stato addirittura tratto un film animato diretto da Mark Osborne, e il già citato *Alice in Wonderland*, protagonista di numerosi riadattamenti cinematografici, come quello di Walt Disney del 1951 e quello di Tim Burton del 2010.

## 2.4 – Temi

Dato che l'albo illustrato è pensato «per stare sempre accanto al piccolo lettore, per accompagnarlo in tutti i momenti della sua giornata e per vivere insieme a lui i piccoli e grandi eventi quotidiani» (Bellezza Picherle, 2004a: 35)<sup>14</sup>, i temi trattati al suo interno variano in base all'età del bambino a cui sono destinati.

Per i più piccoli si propongono opere che raffigurano oggetti che il bambino utilizza quotidianamente o che rappresentano alcuni momenti chiave della sua vita di tutti i giorni, come, per esempio, la messa a letto o il bagnetto. È proprio quest'ultimo elemento ad angosciare Battista, il protagonista di *Battista non vuole lavarsi la testa*<sup>15</sup> di Uri Orlev. Il bimbo, a causa del senso di disagio provato mentre la mamma gli insapona i capelli, inizia a fare i capricci e cerca di uscire in tutti i modi dalla vasca da bagno.

Alla fascia di età successiva è destinata una serie di libri che raccontano storie brevi in cui il bambino, spesso rappresentato sotto forma di cucciolo di animale, affronta i primi rapporti interpersonali e le piccole sfide di ogni giorno: tagliarsi i capelli, usare il vasino o andare a scuola. In questi albi «si assegna ampio spazio alle sensazioni che prova e ai pensieri che insorgono durante questi eventi così importanti»

---

<sup>13</sup> Entrambi gli albi sono pubblicati in Italia da Rizzoli.

<sup>14</sup> Per quanto riguarda i temi degli albi illustrati si fa riferimento, in particolare, al saggio di questa studiosa.

<sup>15</sup> Il libro, illustrato da Jacky Gleich, è stato pubblicato in Italia nel 2001 dalla casa editrice Motta Junior.

(*ibid.*: 36). In questo periodo, infatti, i bambini non sono ancora in grado di gestire queste situazioni nuove e, per loro, spaventose. Molto utile risulta, in questi casi, l'identificazione con la figura animale, in quanto esso diventa «un interlocutore ideale nel quale proiettare tutti i pensieri, i desideri, le paure e le angosce» (*ibid.*: 39). Non è un caso, per esempio, che il protagonista di *Ciao, papà*<sup>16</sup>, di Nancy Kaufmann, sia un piccolo maialino di nome Tommy che deve affrontare il primo giorno di scuola e la separazione dal papà.

Mano a mano che il bambino cresce, i temi trattati negli albi si fanno sempre più complessi e prevalgono quelli inerenti le paure e le relazioni, conflittuali e non, con familiari e amici. Esempio è il caso di *Babies Ruin Everything* di Matthew Swanson, illustrato da Robbi Behr. Nel libro, infatti, viene raccontato il senso di rabbia e gelosia che la piccola protagonista prova verso il fratellino appena nato. Fortunatamente, sul finale la bimba impara a voler bene al neonato e si impegna a diventare una sorella migliore.

Si passa, poi, agli argomenti trattati dai *crossover picturebook* che, come si è già visto, raccontano storie su argomenti più delicati, con l'intento di «sensibilizzare il piccolo lettore mostrandogli [...] situazioni e avvenimenti sui quali riflettere» (*ibid.*: 38).

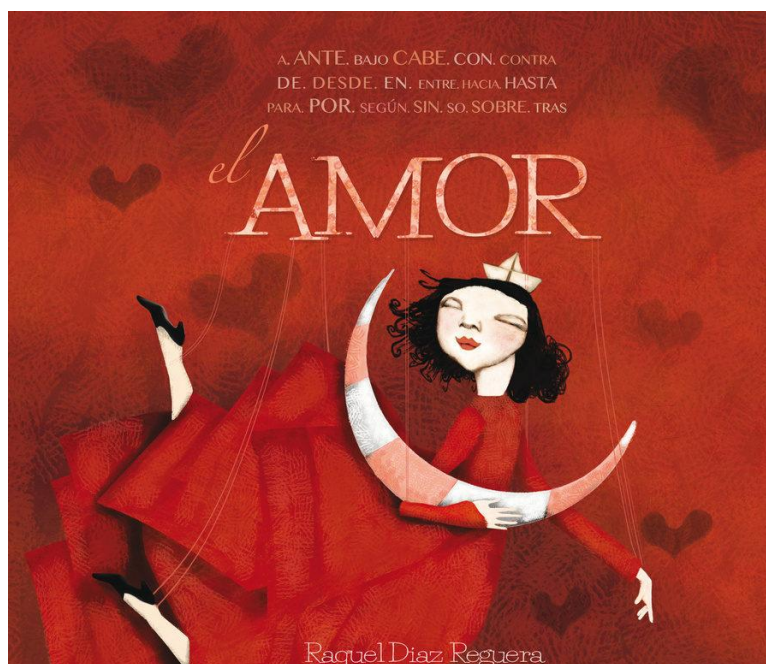
---

<sup>16</sup> Il libro è stato pubblicato in Italia nel 2003 dalla casa editrice Lemniscaat.



### CAPITOLO III

## AMOR: ANALISI DELL'OPERA



Analizzare un albo illustrato non è semplice, dato che occorre tenere in considerazione la «contaminazione di linguaggi diversi e la polisemia che nasce dal fruttuoso incontro tra testo e immagine»<sup>17</sup> che lo caratterizzano. Se, inoltre, come nel caso di *Amor*, a questi due elementi si sommano anche la musica, la poesia e la commistione di numerosi generi testuali, studiare in maniera approfondita un *picturebook* diventa ancora più complesso.

Proprio per questo motivo, ho deciso di analizzare singolarmente ciascuna di queste componenti. Lo studio che ho svolto sul testo prima di incominciare il lavoro di traduzione, quindi, ha interessato diversi livelli di analisi che mi hanno permesso di ottenere una visione d'insieme molto più organica e cosciente dell'opera in questione e, di conseguenza, una maggiore consapevolezza testuale.

Il mio studio è partito dall'apparato paratestuale dell'albo. Mi sono soffermato, perciò, su tutti gli elementi che forniscono al lettore istruzioni sul contenuto del libro (Lluch, 2003: 37): formato, titolo, prima e quarta di copertina, risguardi e frontespizio.

Successivamente, ho analizzato l'organizzazione interna del volume: introduzione, indice, sezioni e capitoli. Inoltre, dato che si tratta di un catalogo, è stato

<sup>17</sup> Cfr. <http://www.fupress.net/index.php/formare/article/viewFile/17072/15975>

fondamentale soffermarsi anche sulla struttura della sua componente di base: la pagina. È sufficiente, infatti, esaminare il layout e la configurazione di una di esse per conoscere l'impostazione di tutte le seguenti.

Lo studio dell'iconotesto ha rappresentato la fase successiva del mio lavoro. Poiché non è possibile, in un *picturebook*, scindere immagine e parola, ho deciso di non separare l'analisi dei due codici e di effettuarla in contemporanea. Approfondire la combinazione di testo e illustrazione, inoltre, mi ha permesso di determinare i temi principali dell'opera.

Lo stile di Raquel Díaz Reguera è stata la quarta componente che ho studiato. Dato che il principale strumento di lavoro di un traduttore sono le parole, conoscere le caratteristiche stilistiche dell'opera su cui si sta lavorando costituisce un momento fondamentale, necessario per entrare in sintonia con lo scrittore e con il testo di partenza.

Lo studio è terminato, infine, con l'analisi di tutti gli elementi che rendono quest'albo un'opera polifonica ed estremamente complessa: i riferimenti extratestuali. In particolare, mi sono soffermato sulla connotazione culturale, sulla musica, sulla poesia e sulla varietà delle tipologie testuali presenti.

### **3.1 – Apparato paratestuale**

*Amor* si presenta come un tipico “albo all'italiana” (Cfr. paragrafo 2.3); il formato, infatti, è rettangolare e l'orientamento è orizzontale, con la rilegatura sul lato minore.

La prima cosa che si nota prendendo in mano l'albo, in quanto «volto del libro» (Terrusi, 2010:136), è la copertina. Su di essa sono riportati il titolo, *Amor*, e il nome dell'autrice, Raquel Díaz Reguera. Grazie alla combinazione degli elementi che compaiono in questo spazio paratestuale, il lettore riesce fin da subito ad avere una chiara idea dell'argomento dell'opera: l'amore in tutta la sua totalità. L'illustrazione, infatti, raffigura una donna dal volto trasognato, vestita con un abito scarlatto che ricorda una rosa, con una luna sotto il braccio. La figura è circondata da cuori e appesa, grazie a dei piccoli fili arancioni, simili a quelli che servono per muovere le marionette, alle lettere che compongono la parola *AMOR*; anche lo sfondo dell'immagine è colorato di rosso. L'espressione della donna, la palette di colori, i cuori, la luna e la forma del



vestito sono un forte rimando al tema della passione e del romanticismo. Inoltre, le somiglianze tra la protagonista e un burattino sono molto evidenti: già da subito l'autrice sembrerebbe comunicare al lettore che l'amore può trasformare chiunque in un giocattolo in balia dei sentimenti.

Anche il titolo, da buon «microcosmo dell'opera» (Augieri, 2005:330), concorre a veicolare l'argomento dell'albo. Alla parola *Amor*, infatti, l'autrice antepone tutte le preposizioni della lingua spagnola. Diventa chiaro, quindi, che all'interno del libro verrà analizzato il sentimento amoroso nella sua totalità, in tutta la gamma di emozioni che una persona innamorata può sperimentare.

Sulla quarta di copertina, poi, è presente un breve testo in cui si legge che esiste un Amore diverso per ogni persona. Sono presentate, di seguito, quattro tipologie di questo sentimento: *Desmedido*, *a Medias*, *Medio-ocre* e *a Medida*. In alto a sinistra si può notare, poi, la stessa luna sorretta dalla ragazza della copertina a cui sono appese le sue scarpette nere. Si potrebbe supporre che la protagonista, grazie all'amore, sia volata in cielo, ancora più in alto del corpo celeste a cui era aggrappata. Sul lato inferiore, infine, sono riportati prezzo, ISBN, codice a barre, e casa editrice

Aprendo il volume, i risguardi si presentano della stessa sfumatura di rosso della copertina. Il primo di essi è lasciato libero, senza illustrazione, mentre l'altro, quello incollato alla quarta di copertina, porta con sé un piccolo testo in cui si afferma che ogni amore, allegro o triste che sia, ha sempre una canzone che lo accompagna. Già da subito, quindi, il lettore ha modo di entrare in contatto con la polifonia che caratterizza l'intera opera. Sul risguardo che precede la pagina del frontespizio, inoltre, è collocata la dedica, che l'autrice rivolge, probabilmente, alla persona amata: «A tí, a quién si no».

L'ultimo elemento paratestuale che si incontra prima dell'inizio della narrazione è il frontespizio, sul quale sono riportati, ancora una volta, titolo e nome dell'autrice.

Per quanto, invece, riguarda la componente epitestuale, occorre sottolineare che l'uscita del volume è stata accompagnata dal progetto *El amor y punto*, che prevedeva la realizzazione di tazze, spillette, barattoli e oggettistica di varia natura ispirati alle illustrazioni e alle storie del volume. Tale progetto ha anche una pagina facebook (<https://www.facebook.com/elamorypunto/>) che continua a essere attiva e aggiornata con tutte le notizie relative alla promozione del libro. La campagna di marketing ha visto anche la realizzazione di una sorta di *book trailer*, in collaborazione con gli attori della Compañía Teatro Clásico de Sevilla, in cui viene recitato il sonetto 126 di Lope de

Vega che compare al termine dell'albo<sup>18</sup>. Inoltre, nel 2015 è stato messo in scena, dalla compagnia Puntillas Teatro Danza, uno spettacolo ispirato agli amori raccontati nel libro e diretto da María Martínez de Tejada: *Amor ... según, sin, sobre, tras*.

Per concludere, occorre sottolineare che lo studio delle componenti paratestuali dell'albo ha portato alla luce una grande quantità di dettagli sui quali un traduttore deve necessariamente riflettere ai fini di una resa precisa. Un esame preliminare del paratesto, «luogo per eccellenza della dimensione pragmatica di un'opera» (Elefante, 2012: 12), risulta, quindi, indispensabile. Questo perché, come si è visto, esso riveste un ruolo di «importanza fondamentale nel passaggio che la traduzione consente da una cultura all'altra» (*ibid.*: 11).

### 3.2 – Struttura

Sul retro del frontespizio si trova, su doppia pagina, il primo elemento testuale vero e proprio dell'albo: l'introduzione. Sulla sinistra è rappresentata la stessa figura femminile della copertina. La ragazza, questa volta sveglia, sembra fluttuare nello spazio della composizione, sempre guidata dai fili che la uniscono alla parola *AMOR*. Sulla destra, invece, si trova un testo in cui viene elogiato il sentimento amoroso in tutte le sue sfaccettature. Si dice, per esempio, che «habla todos los idiomas con la misma lengua», che «no hace distinciones de razas, ni sexos, ni edades, ni imposibles» e che «está presente en todas las modalidades de arte, en todas las caricias del planeta, en todos los rincones del tiempo». Nell'ultimo paragrafo, invece, l'autrice comunica di aver identificato «después de una exhaustiva recogida de datos» ventiquattro tipi di amore diversi e di averli suddivisi, in base ad alcune caratteristiche comuni, in quattro categorie: *Desmedidos*, *a Medias*, *a Medida* e *Medio-ocres*. È a questo punto che il lettore si rende conto che queste sono le stesse riportate nella quarta di copertina e che il carattere del libro è quello di un catalogo di sentimenti amorosi.

---

<sup>18</sup>Cfr. <https://www.raqueldiazreguera.com/el-amor-ilustrado/>



**Illustrazione per la pagina introduttiva.**

La pagina successiva all'introduzione è dedicata al sommario. La sua impostazione è atipica, in quanto non si presenta nel solito formato con i capitoli e i numeri di pagina corrispondenti. Una delle caratteristiche dell'albo è, infatti, l'assenza della numerazione delle pagine, dovuta al carattere della lettura che il destinatario può effettuare: non necessariamente dall'inizio alla fine, episodica e casuale. Lo spazio dedicato al sommario è suddiviso in quattro aree di quattro colori diversi che corrispondono alle quattro categorie d'amore dell'introduzione. In ognuna è presente un breve testo, in cui vengono illustrate le caratteristiche generali della categoria, seguito dai nomi dei sei tipi di amore che ne fanno parte. L'elenco completo è il seguente:

***Amores Desmedidos:** Primer Amor, Amor a Primera Vista, Amor Embrujo, Amor Cuenta Pendiente, Amor «Como si fuera esta noche la última vez, Amor de un Día.*

***Amores a Medias:** Amor Obsesivo, Amor que Deshoja Margaritas, Amor «Si tú me dices ven ... lo dejo todo», AMORdazado, Mal de Amor, Amor Idealizado.*

***Amores a Medida:** Amor Alado, Amor con Pan y Cebolla, Amor Enredadera, Amor Sonrisa Tonta, Amor que se Fue y Volvió, Amor a la Carta.*

***Amores Medio-ocres:** Amor enlatado, Amor que se Lleva la Corriente, Amor Rescoldo, Amor Después del Amor, Amor de Mudanza, Amor Llueve sobre mojado.*

Per ogni sezione, inoltre, sono raffigurati dei personaggi che, con i loro comportamenti e le loro espressioni, incarnano i sentimenti e gli atteggiamenti tipici di ciascuna delle quattro tipologie. Per gli *Amores Desmedidos* è presentata una coppia di innamorati intenti ad abbracciarsi con passione, per gli *Amores a Medias* una ragazza dallo sguardo malinconico con una serratura vuota all'altezza del cuore che sembra aspettare che l'amore, come una chiave, la faccia tornare a sorridere. Un ragazzo sorridente e alato rappresenta la spensieratezza tipica degli *Amores a Medida*, mentre gli *Amores Medio-ocres* sono accompagnati da una donna dallo sguardo annoiato e perso nel vuoto. Accanto alle figure, poi, sono riportate le parole di alcune canzoni che aiutano il lettore ad avere un'idea ancora più precisa su ogni tipologia d'amore. Infine, nel centro della pagina è presente un cartellino, simile a quello che indica il prezzo dei vestiti, su cui sono riportati dei capitoli "speciali", capitoli che esulano dal catalogo vero e proprio, ma che hanno comunque a che vedere con il mondo dell'amore e che analizzerò di seguito.

Dalla pagina successiva, ha inizio la prima sezione del libro, quella dedicata agli *Amores Desmedidos*, ai quali seguiranno, poi, quelli *a Medias*, quelli *a Medida* e quelli *Medio-ocres*. Le quattro sezioni sono identiche nella loro organizzazione. Ognuna di esse si apre con una pagina introduttiva in cui, insieme al nome della categoria e ad alcune parole chiave che servono per descriverla, viene raffigurato un cuore, personificato da una figura femminile, in atteggiamenti diversi. Questi variano, logicamente, in base al carattere della categoria in questione.

Alla pagina di introduzione seguono, poi, i sei capitoli in cui vengono descritti i tipi di amore che fanno parte di ogni gruppo. Come già detto nel paragrafo introduttivo al capitolo, la struttura di ogni pagina in cui è descritto un amore è simile per tutti. In primo luogo, è presente un testo principale in cui si spiegano le caratteristiche e le sensazioni che provoca il tipo d'amore in questione, affiancato da uno o più piccoli testi collaterali. In essi possono essere messe in evidenza, grazie all'utilizzo di tipologie testuali differenti, alcune sue sfumature particolari. Il testo è accompagnato da un'illustrazione principale, spesso raffigurante una figura di sesso femminile, che riflette l'atteggiamento e il carattere dell'amore preso in esame. A completare il quadro, inoltre, vi sono altre piccole immagini secondarie, dotate di didascalia. Infine, ogni capitolo è arricchito dai versi di una canzone d'amore che rispecchia i sentimenti descritti nel testo.

Ognuna delle 4 sezioni termina con due o tre capitoli "speciali" che, come si è

già visto, pur riguardando l'amore, esulano dal catalogo vero e proprio.

La prima categoria termina con i seguenti capitoli:

***Tendencias del corazón:*** in queste pagine vengono presentati 17 tipi di cuori particolari, con relativa illustrazione e didascalia esplicativa, ciascuno dei quali propenso a sperimentare una sola delle quattro categorie di amore. Nelle tipologie presentate è possibile riscontrare la fervida immaginazione dell'autrice, capace di inventare cuori particolarmente originali, come, per esempio, quello «de salir de fiesta. Con botines de baile de salón y pasos febriles» o il «Corazón caracol. Con la felicidad a cuesta». Gli atteggiamenti generali di ogni tendenza sono riassunti da quattro brevi testi ai margini delle illustrazioni.

***Hemeroteca de Amores posibles e imposibles:*** in questa sezione sono raccolti vari testi, presentati sotto forma di articolo di giornale, in cui si raccontano alcuni episodi di cronaca che hanno a che vedere con l'amore. Si parla, tra gli altri, di Marcos Aparicio, un astronauta che, con l'intento di dichiarare i suoi sentimenti alla fidanzata, dirotta la navicella spaziale su cui viaggia verso Marte per farla atterrare sulla Luna, e di Adela Prats, una donna che sconfigge la sua paura di volare pur di scrivere nel cielo quanto ama suo marito.

La seconda categoria si chiude con altri due capitoli speciali:

***Filtros de amor:*** Questo capitolo è dedicato ai filtri d'amore. Sulla sinistra della pagina è raffigurato un uomo, probabilmente un abile venditore ambulante, che declama tutte le pozioni d'amore in suo possesso. Sulla destra, invece, sono illustrate le preparazioni di due filtri d'amore, il *Filtro del Amor... Amor* e il *Filtro para un Amor a Medida*, e di due filtri *del Desenamoro*.

***La colección de flechas de Cupido:*** protagoniste di queste pagine sono le sedici tipologie di frecce che Cupido, il dio dell'amore, usa per provocare ai mortali un amore istantaneo. Come nel caso dell'elenco di cuori, anche in questo capitolo la capacità inventiva

dell'autrice si riflette in una serie di frecce molto particolari e insolite. Troviamo, per esempio, la «Flecha refinada», che porta con sé un manuale di istruzioni sul perfetto comportamento da adottare per conquistare la persona amata, e la «Flecha repostera», che provoca una dipendenza da dolcezza nelle persone che vengono colpite.

La terza categoria ha come epilogo due capitoli di stampo squisitamente letterario:

***Amor en verso:*** in questa sezione sono contenuti, per ognuna delle 19 preposizioni della lingua spagnola, alcuni versi d'amore tratti da poesie di famosi autori spagnoli e ispanoamericani. Parlerò in maniera più specifica della poesia nel paragrafo 3.5.

***9.604.000 Cuentos de Amor:*** attraverso una lettura verticale vengono proposte cinque storie d'amore che, però, possono diventare fino a 9.604.000 racconti diversi attraverso il gioco combinatorio delle diverse parti.

La quarta categoria, infine, termina con tre ulteriori capitoli:

***El código secreto de Carmen Sahe:*** dedicato alla dama francese Carmen Sahe, una delle donne più ambite della Parigi del XVIII secolo. La donna aveva ideato un codice segreto per comunicare con i suoi amanti attraverso i suoi anelli, ciascuno dei quali nascondeva un messaggio in codice. Nella pagina di sinistra è rappresentato il suo portagioie, con tutti i monili utili per comunicare con i suoi pretendenti. Tra questi, si possono vedere, per esempio, un anello a forma di farfalla, il cui messaggio è «¡deja de mariposear con todas!», uno che porta una piuma, dal significato «mi plumaje te dará cobijo», e uno a forma di fragola che recita «yo soy la fruta de la pasión». Nella pagina di destra, invece, è raffigurata la dama, vestita di rosso, intenta a sgranocchiare un cuore come se fosse una mela.

***Mapa de las rutas de amor:*** in queste pagine è disegnata una cartina geografica immaginaria in cui sono rappresentate le posizioni

dei vari tipi di amore. Vi sono quattro regioni, colorate con colori differenti, una per ogni categoria. Sulla sinistra, in una zona color verde militare, si collocano gli *Amores Medio-ocres*, affiancati, nella regione centrale arancione, dagli *Amores a Medida*. Nella pagina di sinistra, invece, gli *Amores Desmedidos* e quelli *a Medias* si mescolano in due aree contraddistinte da due diverse sfumature di rosso.

***La alquimia del amor:*** in questa sezione viene raccontata la storia del dottor Incrédulus, il primo scienziato a formulare una sintomatologia del sentimento amoroso e a spiegarne il suo funzionamento in termini chimici. Quando un cuore viene trafitto da una freccia di Cupido, infatti, nel cervello si attivano gli ormoni che, insieme ai cinque sensi, trasmettono la sensazione di innamoramento. Successivamente, in base alla risposta della persona oggetto dell'infatuazione e alle sue reazioni, l'amore si riesce a inquadrare in una delle quattro categorie descritte nel libro.

Il libro, poi, si chiude con il sonetto 126 di Lope de Vega, in cui il drammaturgo e poeta spagnolo descrive gli effetti dell'amore nell'animo di ogni essere umano che lo vive. Attraverso le innumerevoli antitesi che si susseguono per tutti i quattordici versi della poesia, si riesce ad avere un quadro esaustivo di questo sentimento. L'ultimo endecasillabo, infine, funge da conclusione dell'intero albo.

Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, difunto, vivo,  
leal, traidor, cobarde y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,  
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,  
enojado, valiente, fugitivo,  
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,  
beber veneno por licor süave,  
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,  
dar la vida y el alma a un desengaño;  
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

### 3.3 – Iconotesto e temi

Prendendo come modello la suddivisione di Van der Linden presentata nel paragrafo 2.1, si può affermare che, in *Amor*, il rapporto che intercorre tra immagine e testo è un rapporto di collaborazione: ognuno dei due codici serve, infatti, ad arricchire l'altro e risulterebbe piuttosto incompleto senza di esso. Per ottenere un'esperienza di lettura a tutto tondo, quindi, è indispensabile considerare parola e figura nel loro insieme. Da un lato, infatti, le illustrazioni contribuiscono a trasmettere le sensazioni descritte nel testo, attraverso i colori, le espressioni e il linguaggio del corpo dei personaggi in esse rappresentati, mentre, dall'altro, la parola aiuta a comprendere meglio la scena descritta nell'immagine. A volte, inoltre, il supporto del testo scritto è indispensabile per comprendere il contenuto della figura. Nel caso del capitolo dedicato a Carmen Sahe, per esempio, le didascalie che compaiono sopra ai monili della dama hanno la funzione di spiegare a chi legge il messaggio comunicato dall'anello, mentre nella *Mapa de las rutas del Amor* la presenza della topografia è fondamentale per poter leggere la cartina. In entrambi i casi, di conseguenza, l'assenza di uno dei codici pregiudicherebbe la comprensione del testo.

È interessante notare, inoltre, come sia la stessa disposizione dei due linguaggi all'interno di ogni pagina a suggerire lo stretto rapporto di interdipendenza tra di essi. Spesso, infatti, le parole seguono la sagoma delle figure, mentre queste ultime tendono a collocarsi negli spazi rimasti vuoti. Ogni più piccola illustrazione, poi, è quasi sempre accompagnata da una breve frase che ha la funzione di attirare l'attenzione di chi legge. Anche la tipografia del testo contribuisce a trasmettere l'idea di simbiosi tra immagine e parola. Spesso, infatti, come nel caso dell'introduzione o di *Amor en Verso*, carattere e corpo di scrittura variano per evidenziare alcune parole chiave o alcune sezioni di particolare rilievo.

Molte volte, infine, l'immagine e il testo sembrano scambiarsi reciprocamente le proprie funzioni. Spesso, infatti, sullo sfondo dell'illustrazione compaiono lettere e parole. È il caso, per esempio, dei capitoli dedicati ad *AMORdazado* e ad *Amor Obsesivo*, in cui, nell'immagine compaiono, rispettivamente, le parole *amordazado* e



*obsesión*. La loro funzione è soprattutto decorativa e, per questo, le due parole possono essere considerate illustrazioni vere e proprie. Altre volte, invece, è l'immagine ad avvicinarsi alla parola, raffigurando, per esempio, pagine di diario, come in *Primer Amor*, o biglietti del treno, come in *Amor de un Día*.

La forte connessione tra parola e figura risulta fondamentale al momento di analizzare i temi principali dell'opera. Sono proprio le immagini, gli atteggiamenti dei protagonisti di ogni capitolo e la palette di colori utilizzata per dipingere lo sfondo, infatti, che contribuiscono a delineare un quadro più dettagliato dei sentimenti raccontati dalla parola. In questo modo, le declinazioni principali del sentimento amoroso, perno centrale di tutto l'albo, risultano quattro, una per ogni categoria del libro: l'amore folle, l'amore non corrisposto, l'amore perfetto e l'amore logorato.

### **3.3.1 – Amores Desmedidos: l'amore folle**

Alla prima categoria appartengono tutti quegli amori che hanno come caratteristica comune l'andare oltre la "misura" e, quindi, l'assenza di ogni regola. Gli amori che fanno parte di questo gruppo sono incontenibili, eccessivi e seducenti. I loro tratti distintivi sono riassunti dalle parole che arricchiscono la pagina introduttiva, tra le quali si trovano, per esempio, «frenesí», «locura», «desenfreno» e «taquicardia». I colori predominanti di questa sezione sono il rosso e l'arancione, colori che simboleggiano la passione e l'energia. I protagonisti delle illustrazioni, invece, appaiono spesso a occhi chiusi e sorridenti, quasi trasognati. I loro corpi, poi, spesso sono presentati protesi verso l'alto e con le braccia aperte, come se stessero prendendo il volo grazie all'amore senza freni che stanno vivendo. A sottolineare il carattere irrazionale di questa sfumatura d'amore, in queste pagine vi sono numerosi riferimenti a leggende e a figure mitologiche, come, per esempio, Cupido e le Sirene. Fanno parte di questo gruppo i seguenti amori:

- ***Primer Amor***: è il primo amore, quello più frenetico di tutti, quello che non si scorda mai e che «se vive solamente una vez, dos veces estaría contraindicado para cualquier ser humano». In questo capitolo è raffigurata una coppia di adolescenti stesi su un prato pronta a darsi il primo bacio, contornata

da farfalle e pagine di diario scritte con la frenesia e il batticuore tipici di chi si sta innamorando per la prima volta.

- ***Amor a Primera Vista:*** l'amore a prima vista, il colpo di fulmine per eccellenza. L'amore che sorprende all'improvviso. L'illustrazione raffigura una giovane donna dall'espressione sorridente, col cuore trafitto da una freccia scagliata da Cupido e circondata da petali di fiori e farfalle. Il capitolo è completato da una sezione in cui sono elencati i mezzi di trasporto utili per raggiungere un *Amor a Primera Vista* prima che se ne vada, un testo in cui si parla dei tipi di occhi con cui è possibile scorgere questo amore e un piccolo paragrafo in cui viene raccontata la storia di Cupido.

- ***Amor Embrujo:*** questo amore, come un sortilegio, strega e incanta le persone che lo vivono. È seducente, crea dipendenza e occupa tutti i pensieri di chi lo sperimenta. La protagonista di queste pagine è un'enorme sirena che porta verso di sé, attraverso una sottile catenella che funge da ancora, un veliero mentre lo osserva con uno sguardo carico di passione. Il testo principale è affiancato da una ricetta in cui si spiega come cucinare a puntino un *Amor Embrujo*.

- ***Amor Cuenta Pendiente:*** questo amore costituisce una seconda opportunità per coloro che lo vivono. Ritorna quando meno lo si aspetta con tutta la passione che contraddistingueva l'amore che era finito. L'illustrazione raffigura una coppia di innamorati che si sta riavvicinando grazie a un lungo filo di perle che parte dal collo della donna e termina nelle mani dell'uomo. L'autrice, inoltre, in questo capitolo utilizza anche il linguaggio matematico, inserendo un'equazione e invitando chi legge a «lanzarse a descifrar el resultado».

- ***Amor «Como si fuera esta noche la última vez»:*** gli interessati da questo amore vivono ogni momento insieme come se fosse l'ultimo, come se per il loro amore non fosse previsto un domani. Ogni giornata viene vissuta con passione estrema e senza riserve. L'illustrazione raffigura una donna che abbraccia la luna e che sembra fluttuare nel cielo notturno, con l'aria sognante, immersa in un mare di stelle. Le stelle e la notte, inoltre, sono protagoniste dei giochi di parole della sezione che riguarda la *Lista de deseos que este amor le pide a las estrellas*, in cui viene ripetutamente sottolineato il desiderio che questo amore e la notte in cui esso si consuma non finiscano mai. Il nome di

questo amore, infine, è un riferimento al celebre bolero *Bésame mucho*, scritto nel 1940 dalla pianista e compositrice messicana Consuelito Velázquez.

- ***Amor de un Día***: l'amore che dura un giorno, breve ma intenso. L'amore frenetico la cui passione si consuma nell'arco di qualche ora. Una ventata d'aria fresca che riporta in vita chi ne cade vittima. L'immagine mostra una ragazza a braccia aperte sopra una rondine che si libra nel cielo, pronta a consegnarsi a questo tipo di amore. Il capitolo è completato dai consigli «para recibir a un Amor de un Día», da un'illustrazione raffigurante un biglietto di andata e ritorno per vivere un *Amor de un Día* e da una piccola didascalia su quel fiore (*Flor de un Día*) che, come questo tipo di amore, fiorisce solo per ventiquattro ore per poi appassire prima dell'alba successiva.



**Illustrazione per *Amor de un Día*.**

### 3.3.2- *Amores a Medias*: l'amore non corrisposto



Illustrazione per la pagina introduttiva degli *Amores a Medias*.

Questa categoria raggruppa tutti gli amori che non sono corrisposti. Di conseguenza, i sentimenti preponderanti sono la tristezza e la speranza che un giorno il sogno d'amore si potrà realizzare. Questi amori provocano spossatezza e insonnia nel fisico di chi li sta vivendo. Anche i sostantivi della pagina introduttiva («nostalgia», «melancolía» e «suspiros», tra gli altri) evidenziano l'atteggiamento generale del gruppo. Le illustrazioni di queste pagine si tingono di tutti i toni del blu, a sottolineare il sentimento malinconico che caratterizza questa classe di amori. I protagonisti delle immagini sono ritratti in atteggiamenti statici e, spesso, hanno un'espressione triste e spaesata: stanno aspettando, invano, che la persona amata li corrisponda. A questo gruppo appartengono i seguenti tipi di amore:

- ***Amor Obsesivo***: l'amore ossessivo che fa pensare solo alla persona desiderata. Di giorno priva qualsiasi persona che lo vive di concentrazione, mentre, di notte, provoca insonnia. L'ansia di realizzare l'amore è incontenibile. Nell'illustrazione si vede lo stesso protagonista rappresentato più volte con varie tipologie di cappello, a simboleggiare i diversi momenti della quotidianità. Egli, tuttavia, ha sempre la stessa espressione spaesata e triste: pensa in ogni momento al suo amore non corrisposto. Il capitolo è completato da una sezione in cui vengono presentati i sintomi provocati da un *Amor Obsesivo* e da un paragrafo in cui vengono forniti dei consigli su come convivere con questo tipo di amore.

- ***Amor que desoja margaritas***: chi vive questo tipo di amore passa le giornate a logorarsi nel dubbio di essere corrisposto o meno. Non ha il

coraggio di dichiararsi alla persona amata e rimane da solo a sfogliare margherite. L'illustrazione raffigura una donna col volto assorto circondata da una miriade di petali di margherita. Sul fondo della pagina, infine, vengono presentate tre diverse modalità di sfogliare la margherita. È interessante notare come tutte portino la persona affetta da questo amore a smettere di perdere tempo con questi fiori e a dichiararsi alla persona amata.

- **Amor «Si tú me dices ven...lo dejo todo»:** l'amore tipico di chi sarebbe capace di compiere le imprese più grandi pur di conquistare la persona desiderata. È un amore che «sería capaz de subir el Everest descalzo» o «atravesar el Atlántico a nado» se l'altra persona fosse disposta a ricambiarlo. Chi ne cade vittima è prigioniero di un'attesa snervante di un segnale da parte della persona amata. Protagonista dell'illustrazione è una donna che viaggia in mongolfiera con lo sguardo perso nel cielo e il braccio proteso in avanti: sta aspettando che l'uomo dei suoi sogni le dica «sì». Inoltre, al testo principale sono affiancati un piccolo manuale di istruzioni contenente indicazioni d'uso per questo tipo di amore e una lista di requisiti per viverlo al meglio. Il nome di questo amore contiene un riferimento alla canzone *Si tú me dices ven* del trio messicano Los Panchos.

- **AMORDAZADO:** è un amore che una delle due parti vuole mantenere segreto. Di conseguenza, la persona che vorrebbe renderlo pubblico è logorata dalla voglia di viverlo appieno, cosa che, purtroppo, non può avvenire. È un amore che consuma l'anima, dato che non può essere esternato completamente. La figura mostra una donna che si lega un bavaglio sulla bocca con gli occhi pieni di dolore. Nei testi secondari di questo capitolo si parla di come riuscire a tenere nascosto questo amore, del morso altamente velenoso che può provocare e di come intrappolare in un foglio di carta, grazie alla tecnica dell'origami, la dichiarazione d'amore che si vuole mantenere segreta.

- **Mal de Amor:** il sentimento tipico di chi soffre per amore. La nostalgia è la protagonista, insieme alle lacrime e alla delusione. Tutti, prima o poi, passano attraverso questa sofferenza ma, per fortuna, giorno dopo giorno essa si attenua. Le pagine dedicate a questo tipo di amore sono occupate da una donna rannicchiata con la testa appoggiata sulle ginocchia che indossa un vestito fatto di foglie autunnali, di cui nella parte testuale vengono descritte cinque tipologie – de tres puntas, en forma de corazón, redonda, de platanero, irregular

– le cui caratteristiche sono assimilabili ad alcune caratteristiche di chi soffre di questo tipo d'amore. La sua espressione è persa nel vuoto, come se stesse aspettando di ritornare felice.

- ***Amor Idealizado***: questo amore esiste solamente nella mente e nei sogni di chi ne soffre. Non vi è speranza che si realizzi, dato che è impossibile e immaginario. Nell'illustrazione si vedono un ragazzo, perso nei suoi pensieri, che sogna di baciare un'ombra, mentre ai suoi piedi, all'interno di una bottiglia, non vi è altro che una rosa appassita. Il capitolo è completato da consigli su come smontare un *Amor Idealizado* e da un piccolo testo in cui si parla della lettera che chi è affetto da questo tipo di amore vorrebbe ricevere dalla persona amata. Una lettera che, così come questa tipologia, è solo immaginaria.

### 3.3.3 – *Amores a Medida*: l'amore perfetto

Gli amori di questa categoria sono i più felici. Caratterizzati da allegria e tenerezza, rendono perfette e a prova di tristezza e malinconia le vite di chi li sperimenta. A sottolineare l'atteggiamento di questo gruppo, nella pagina introduttiva, al fianco di una ragazza sorridente che abbraccia un cuore, sono riportate parole come «felicidad», «alegría», «alas» e «primavera». Lo sfondo delle illustrazioni prende i toni spensierati dell'azzurro e del celeste, mentre i protagonisti sono rappresentati sorridenti, innamorati e pieni di gioia. Questo gruppo comprende i seguenti tipi di amore:

- ***Amor Alado***: le persone che sperimentano questo tipo di amore hanno le ali ai piedi in qualsiasi momento della giornata, anche di prima mattina. È un amore felice che non vola mai raso terra. L'illustrazione raffigura una ragazza che dispiega le sue ali e si libra in un cielo azzurro pieno di soffici nuvole bianche. Al testo principale è affiancato un piccolo catalogo contenente i tipi di ali che possono essere utilizzati da questo tipo di amore. Tra di essi si trovano, per esempio, quelle «clásicas», quelle «de principios felices» e quelle «de festejar».

- ***Amor con Pan y Cebolla:*** è l'amore che resiste di fronte a tutte le avversità. Le coppie che lo vivono affrontano tutti i problemi quotidiani con un sorriso, consapevoli della forza del sentimento che le tiene unite. È il tipo di amore più ottimista di tutti, dato che il suo motto è «al mal tiempo, buena cara». Nella figura sono rappresentati un uomo e una donna che si baciano dolcemente sospesi nel vuoto, lei con una gonna a forma di grossa cipolla che fa da tavola a due pani appoggiati sopra. In questo capitolo è inserita anche la ricetta per la preparazione del pane dell'amore, corredata da alcune tipologie di pane che si possono ottenere, come, per esempio, quello «azucarado bocado a bocado» o quello «en rebanadas de ternura».



Illustrazione per *Amor con Pan y Cebolla*.

- ***Amor Enredadera:*** l'amore che, poco a poco, avvolge le persone che lo vivono fino a renderle inseparabili. I baci e le carezze non si esauriscono mai. I protagonisti dell'illustrazione, ad occhi chiusi, sono abbracciati in un intrico di mani e capelli in cui non si riesce a distinguere nettamente la figura dell'uno e dell'altro. Completano il capitolo un manuale di istruzioni su come coltivare e far fiorire un *Amor Enredadera* e un catalogo di annaffiatoi con i quali annaffiarlo («de brazo largo», «de las mil y una noches», tra gli altri).

- ***Amor Sonrisa Tonta:*** l'amore che stordisce chiunque lo provi. Lo sguardo si perde nel vuoto, le guance diventano rosse e il sorriso ebete. È quello più sdolcinato e, per questo, potrebbe sembrare il più infantile di tutti. Nonostante ciò, trasmette solo felicità e allegria. Nell'illustrazione si vede il

volto in primo piano, che occupa la quasi totalità della pagina, di una ragazza che guarda nel vuoto con la tipica espressione assente di chi è perso nei suoi pensieri a causa di un amore perfetto. Colpisce, chiaramente, anche la forma della bocca, su cui è stampata una «sonrisa tonta» ripresa, nella parte testuale, nella sua evoluzione durante il giorno.

- ***Amor que se Fue y Volvió:*** un amore così perfetto che, nonostante sia finito, è riuscito a sbocciare di nuovo. Tutte le vicissitudini della vita hanno fatto sì che questo amore rifiorisse nell'animo delle due persone che lo avevano sperimentato. L'immagine presenta una serie di cartelli che indicano tutti la stessa cosa: la strada per far sì che l'amore ritorni. Nella parte testuale, inoltre, sono presentati i tipi di percorso che può intraprendere questo tipo di amore («intermitente», «de Pulgarcito», «de curvas para dar pequeños rodeos» e «directo») e un elenco di segnali che indicano che l'amore fuggito sta per ritornare.

- ***Amor a la Carta:*** è l'amore così perfetto da assomigliare al menù di un ristorante stellato. Dall'antipasto al dessert, ogni specialità e servita per fare felici le due persone che lo sperimentano. In queste pagine la protagonista è una ragazza seduta su un cucchiaino su cui è poggiata una mela. La parte testuale è costituita da un Menù del tutto speciale in cui le portate non sono altro che atteggiamenti affettuosi tipici di un amore perfetto. Tra i primi piatti si può trovare, per esempio, la «crema de días festivos gratinada con espuma de felicidad dominguera», mentre, tra i dessert, la «mousse de enredos caramelizados coronado con la guinda de tu boca».

### **3.3.4 – *Amores Medio-ocres:* l'amore logorato**

Tutti gli amori di questa categoria si originano da uno qualsiasi degli Amores Desmedidos o degli Amores a Medida. Le loro caratteristiche principali sono la mancanza di brio e la noia che deriva dalla routine quotidiana. Sono amori che stanno volgendo al termine ma che, in alcuni casi, ancora si ostinano a continuare, con la speranza che il sentimento di un tempo possa ritornare. Nell'introduzione, parole come «aburrimiento», «apatía», «suspiro» e «desamor» evidenziano l'atteggiamento generale del gruppo. In queste pagine, i cui colori variano dal verde scuro al grigio, dal marrone



all'ocra, i protagonisti sono rappresentati con espressione triste, malinconica e annoiata. Gli amori appartenenti a questa categoria sono i seguenti:

- ***Amor Enlatado***: un amore che è appassito e che è sprofondato nell'abitudine senza che chi lo vive faccia nulla per cambiare le cose. La coppia preferisce affondare nella noia piuttosto che rendersi conto che tutto ciò che è stato è finito per sempre. In questo modo, i protagonisti vivono in uno stato di costante inerzia. L'illustrazione raffigura una coppia che dorme in una scatoletta di acciughe con espressione annoiata. Il capitolo è completato da alcuni consigli «no infalibles» per recuperare un *Amor Enlatado* e da un elenco di conserve in cui mantenere questo amore: «conservas disgustos», «conservas olvido» e «conservas escarcha».

- ***Amor que se Lleva la Corriente***: questo amore, come quello precedente, è stato consumato dalla noia. Nonostante ciò, uno dei due membri della coppia decide di porre fine alla relazione, rendendosi conto di non poter più continuare. L'altra persona, invece, inconsapevole che la storia era arrivata alla fine, rimane a consumarsi nella tristezza. La protagonista dell'immagine è una ragazza che, trasportata dalla corrente in un faro in mezzo al mare, appende il suo cuore, con una grucciona, alla volta celeste. Al testo principale è affiancato un piccolo prontuario contenente i consigli per reinventare se stessi dopo un *Amor que se Lleva la Corriente*.

- ***Amor Rescoldo***: si verifica quando il fuoco della passione si sta spegnendo lentamente in uno dei due cuori di chi lo vive. L'altra persona deve essere pronta a riaccenderlo se non vuole che le ultime braci si trasformino per sempre in cenere. Nell'illustrazione è raffigurata una donna dallo sguardo malinconico che soffia su un pezzetto di brace nel tentativo di accendere di nuovo il sentimento d'amore.

- ***Amor Después del Amor***: è l'amore che subentra quando, poco a poco, uno degli *Amores a Medida* finisce. In questo caso, i due membri della «pareja que se ha tornado en desapareja» non provano rancore l'uno nei confronti dell'altro. L'unico sentimento che rimane tra i due è un grande affetto. Nell'illustrazione si vedono soltanto i piedi di un uomo e di una donna che volano via ai due lati opposti delle pagine. La parte testuale contiene, inoltre, una ricetta per preparare alla perfezione un *Amor Después del Amor*.

- ***Amor de Mudanza:*** questo amore si verifica quando, nonostante numerosi tentativi, non si riesce più a riaccendere la scintilla di un amore perfetto. Di conseguenza, uno dei due membri della coppia inizia a impacchettare i sentimenti, le parole e le carezze, aspettando il momento giusto per andarsene. La protagonista di queste due pagine è una ragazza dall'aria malinconica, con lo sguardo rivolto in basso, circondata da valigie: sta iniziando a pensare di terminare la sua storia d'amore. Il testo è accompagnato da un manuale di istruzioni su come preparare le valigie prima di porre fine all'amore.



**Illustrazione per *Amor de Mudanza***

- ***Amor Llueve sobre mojado:*** è l'amore che sopraggiunge nel caso in cui nessuno dei membri della coppia faccia nulla per cambiare le cose. Nessuno dei due è più interessato a stare con l'altro, ma, nonostante ciò, entrambi si ostinano a continuare. Nell'illustrazione sono presenti un uomo e una donna che, ai lati opposti di un tavolo, reggono un ombrello per ripararsi dalla pioggia, guardandosi con aria assente e annoiata di fronte a piatti e bicchieri vuoti. Il capitolo è completato da una poesia in cui le parole si susseguono col ritmo cadenzato della pioggia e trasmettono la sensazione di smarrimento e tristezza tipiche di questo amore.

### 3.4 – Stile

Dal punto di vista sintattico, la semplicità e la linearità costituiscono sicuramente i due elementi distintivi dello stile di Raquel Díaz Reguera. La sintassi, infatti, è caratterizzata da periodi brevi, costituiti prevalentemente da strutture paratattiche. Esempio, in questo senso, è il capitolo *Amor Idealizado*, in cui la maggior parte delle frasi è costruita attorno ad un solo verbo («Es aquel que más que improbable es imposible», «Es simplemente onírico e inalcanzable fuera de la imaginación»). Tuttavia, all'interno dell'albo non mancano casi in cui il periodare di Reguera diventa più complesso: le frasi si allungano, si arricchiscono di subordinate e si susseguono, una dopo l'altra, separate da una serie ininterrotta di virgole. È il caso, per esempio, di *Amor que se Fue y Volvió*, in cui il secondo paragrafo possiede un unico periodo lungo più di cinque righe, o di *Amor Rescoldo*, in cui la lunghezza delle frasi non scende quasi mai sotto le tre righe. È opportuno sottolineare che, nonostante ciò, la lettura dell'albo rimane comunque agevole.

Per quanto riguarda il piano lessicale, le scelte di Reguera rientrano all'interno dello spagnolo standard: le parole utilizzate nel libro appartengono generalmente a un lessico di uso comune e il linguaggio non contiene quasi mai termini aulici. Tuttavia, spesso compaiono numerose espressioni di uso colloquiale e modi di dire che abbassano il registro della lingua. Sono molto frequenti, infatti, frasi virgolettate contenenti espressioni del parlato, come, per esempio, in *Primer Amor*, in cui, nella pagina di diario compare «antiglamour total», espressione tipicamente giovanile, o in *9.604.000 Cuentos de amor*, in cui si possono leggere frasi del tipo «yo valgo un potosí» o «en un pispás». Tra i modi di dire, invece, si possono trovare, tra gli altri, «colorado come una gamba» (*Primer Amor*), «donde caben dos caben tres» (*9.604.000 Cuentos de Amor*), «media naranja» (*Filtros de Amor*), «al mal tiempo buena cara» e «los días malos se los lleva la corriente» (*Amor con Pan y Cebolla*),

Allo stesso tempo, però, spesso l'autrice ricorre a un uso metaforico del linguaggio, specie nei punti in cui cerca di spiegare le caratteristiche di certi sentimenti più complessi. In *Amor que deshoja margaritas* o in *Amor Enredadera*, per esempio, ci si riferisce al sentimento amoroso come ad una pianta («este amor, como todos, no florecerá si no lo riegan dos», «tipos de regadera a utilizar para su cuidado y mantenimiento»), in *Amor de un Día* viene paragonato a un animale («Ave de paso»),

mentre in *Primer Amor* o in *Mal de Amor*, esso viene accostato a una vera e propria malattia: «tiene cura», «es muy contagioso y se propaga fácilmente». Le similitudini sono, infatti, molto abbondanti e risultano utili all'autrice per instaurare relazioni tra le emozioni e gli elementi della vita quotidiana. Si dice, per esempio che il *Primer Amor* ha gli stessi effetti di un «atración de chocolate».

Vi sono, poi, anche molte anafore, che servono per enfatizzare i concetti e le sensazioni che si vogliono comunicare. Il primo paragrafo di *Amor «como si fuera esta noche la última vez»*, per esempio, è tenuto insieme dal ripetersi spasmodico della struttura *cada + sustantivo + como si* : «**cada** momento **como si** fuera el último, **cada** beso **como si** los labios besados fueran a alejarse [...] **cada** ahora **como si** el después ya estuviera trazado». Inoltre, nella lista di desideri che questo amore chiede alle stelle, il ripetersi delle parole *noche*, *acabar* e *querer* in diverse combinazioni crea un interessante gioco di parole. Altre volte, invece, l'anafora serve per dare maggior rilievo a un'informazione o a un'istruzione veicolata dal testo, come, per esempio, in *Mal de Amor*, quando, nelle indicazioni per ritornare allegri, viene ripetuta la frase «no se te ocurra llamar», o in *Amor Llueve sobre mojado*, dove si ripete per tre volte l'espressione «y llueve».

Non mancano, infine, le figure retoriche di suono, tra le quali si riscontra una prevalenza di allitterazioni. Esse vengono impiegate sia per imprimere maggiore ritmo alla narrazione, come nel caso dell'introduzione agli *Amores Desmedidos* («se **desatan** las pulsaciones, se **desboca** la primavera, se **desordena** el almanaque»), sia per creare divertenti giochi di parole, come in *Amor Enlatado* («corazones **enlatados** sin **latido**»). Nel caso dei nomi delle quattro categorie di amore, invece, viene utilizzata questa figura retorica per aiutare il lettore a memorizzarne i nomi. Grazie al gioco di parole organizzato intorno alla parola *medida* (**Desmedidos**, a **Medias**, a **Medida**, **Medio-ocres**), infatti, il destinatario del libro riesce sia a ricordare subito le quattro tipologie che ad avere un'idea generale sul loro carattere.

La commistione di linguaggio colloquiale (che si esprime anche grazie al richiamo diretto al destinatario attraverso l'uso della seconda persona singolare) e di linguaggio più ricercato rendono sicuramente appetibile la lettura dell'albo anche da parte di un adulto.

### 3.5 – Polifonia: intertestualità e riferimenti culturali

*Amor* è caratterizzato da una forte presenza di riferimenti extratestuali che lo rendono un'opera molto complessa. All'interno dell'albo, infatti, vi sono continui collegamenti al mondo esterno alla narrazione, i quali servono a instaurare un dialogo con il libro stesso e a trasformarlo in un'opera polifonica.

Tra questi, i più immediati e facilmente riconoscibili sono i riferimenti al panorama culturale di lingua spagnola. Oltre ai nomi dei protagonisti di alcune storie (Facundo López, Macarena, Juan Pérez) e di alcune squadre di calcio (Real Madrid e Barça), all'interno del testo sono presenti numerosissimi proverbi e modi di dire molto radicati nella cultura spagnola. È il caso, per esempio, di *Amor Obsesivo*, dove compare il detto «estar en Babia», o di *Amor con Pan y Cebolla*, in cui l'intero capitolo è costruito intorno al modo di dire «contigo, pan y cebolla», equivalente dell'italiano “due cuori e una capanna”. Molte volte, inoltre, come nel capitolo *El código secreto de Carmen Sahe*, la fraseologia spagnola è decifrabile solo attraverso la combinazione di testo e immagine. In queste pagine, infatti, vengono raffigurate una zucca e un'arancia. Grazie alla didascalia, chi legge riesce a capire che entrambe le illustrazioni si riferiscono a due modi di dire dal significato opposto. Il primo, «dar calabazas», significa “dare un due di picche”, mentre il secondo, «la media naranja», corrisponde alla “metà della mela italiana”.

Nonostante l'elevato numero di riferimenti culturali, tuttavia, l'elemento che contribuisce ad accentuare la polifonia dell'albo è la presenza di un gran numero di testi di canzoni, le quali non servono solamente a costruire un ponte tra albo e cultura musicale, ma contribuiscono anche a far entrare nell'opera, con il fine di arricchirla, un terzo linguaggio, quello della musica. Le canzoni scelte da Raquel Díaz Reguera per completare il quadro di ogni tipo di amore appartengono tutte a cantanti molto famosi, provenienti sia dalla Spagna che da alcune nazioni dell'America Latina. Accanto ai testi degli spagnoli Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina e Carmen París compaiono, per esempio, le canzoni di Shakira, celeberrima cantante di origine colombiana, del musicista e compositore argentino Fito Páez e dell'uruguayano Jorge Drexler. È interessante notare, inoltre, che in *Amor Llueve sobre mojado* compare un frammento di una canzone dell'autrice: *Guerra fría*.

Anche la poesia rappresenta un altro dei linguaggi che si combinano insieme

all'interno del libro. Come già visto nel paragrafo 3.2, Raquel Díaz Reguera dedica un intero capitolo ai componimenti d'amore di alcuni dei più illustri poeti e scrittori di lingua spagnola. Come nel caso delle canzoni, anche questi versi appartengono sia ad autori spagnoli che a latinoamericani, alcuni di essi Premi Nobel della Letteratura. È il caso della cilena Gabriela Mistral (1945), del suo compatriota Pablo Neruda (1971), dello spagnolo Vicente Aleixandre (1977) e del messicano Octavio Paz (1990). Tra gli altri, poi, compaiono i celebri Federico García Lorca, Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges e Miguel Hernández. Occorre ricordare, inoltre, il sonetto 126 di Lope de Vega, utilizzato come conclusione dell'intero albo.

Infine, l'ultimo elemento che concorre alla polifonia del testo è la presenza di numerose tipologie testuali diverse. Come già accennato nel paragrafo 3.2, all'interno di ogni capitolo sono contenuti, oltre al testo principale, numerosi testi collaterali inerenti all'amore di cui si sta parlando, ognuno scritto con una modalità differente. Le varietà che compaiono nell'albo sono le più diverse. Leggendo il libro, infatti, si può, per esempio, entrare in contatto con il manuale di istruzioni (*Instrucciones de uso del Amor Propio*, in *Amor «si tú me dices ven...lo dejo todo»*), con il ricettario (*Condimentación y horneado de un Amor Embrujo infalible*, in *Amor Embrujo*), con il menù del ristorante (*Amor a la Carta*), con la cartella clinica (*Síntomas y diagnóstico del Primer Amor*, in *Primer Amor*), con l'articolo di giornale (*Hemeroteca de Amores posibles e imposibles*), con il manuale tecnico (*Siembra, crecimiento y floración de un Amor Enredadera*, in *Amor Enredadera*) e addirittura con il trattato scientifico (*Alquimia del Amor*).

## **CAPITOLO IV**

### **PROPOSTA DI TRADUZIONE**

Di, a, da, in, con, su, per, tra, fra ... L'amore ... Si trova in tutti gli angoli della realtà e della fantasia, sfida il buonsenso, ignora le leggi della gravità, si prende gioco di qualsiasi scienza che cerchi di spiegarlo. Non c'è modo di evitarlo e non conosce regole, né leggi, né «ma», né «perché». Parla in tutte le lingue con la stessa lingua. Non impara dagli errori, ci ricasca più e più volte, non fa distinzioni di razza, né di sesso, né di età, né impossibili. Fugge da ogni logica e non si lascia convincere dalla ragione, ama la trama senza preoccuparsi del finale. Non puoi seguire le sue tracce perché non ha una strada, tenerlo stretto è dargli corda. Può essere un banchetto per il cuore o una ferita indelebile per l'anima. Si può accordare con le dita della tenerezza o scordare con quelle del disamore affinché suoni stridente come la stizza. Nessuno sa da dove arriva né dove se ne va. Tra le sue mani sei come una marionetta mossa a suo piacimento dai suoi fili. Come una banderuola esposta al capriccio dei venti. È presente in tutte le forme d'arte, in tutte le meraviglie del pianeta, in tutti gli angoli del tempo. Non si può vivere senz'aria né si può respirare senza amore ...

Dopo aver portato a termine un' esaustiva raccolta dati passando notti insonni, analizzando sospiri, catalogando baci, auscultando battiti, imprigionando desideri ... ci siamo permessi di identificare fino a ventiquattro tipi diversi di amore, a seconda che volino alti o raso terra, che siano diurni, taciturni, insonni, deliranti, disperati, distaccati, accoglienti o festosi ...

In base alle caratteristiche che, a grandi linee, alcuni di questi condividono, li abbiamo classificati in quattro categorie principali:

Amori Smisurati

Amori Mezza Misura

Amori su Misura

Amori Mis-eri

Una volta che ogni tipo di amore ha occupato il suo posto in una di queste quattro categorie, ci siamo impegnati a dissezionare con precisione chirurgica i ventiquattro prototipi che sono raccolti in queste pagine.

**(OMISSIS)**



## CAPITOLO V

### COMMENTO ALLA TRADUZIONE

La traduzione di un'opera come *Amor*, un albo illustrato *crossover*, pone il traduttore davanti a una serie di importanti riflessioni sull'approccio traduttivo da seguire per lavorare al meglio. Egli, infatti, deve tenere in considerazione le esigenze e le caratteristiche di entrambe le fette di pubblico a cui l'opera è rivolta: gli adulti e i ragazzi. Il suo compito non è facile, poiché deve riuscire a far dialogare l'approccio traduttivo della letteratura classica per adulti con quello della letteratura per l'infanzia. Certo, grazie al dilagare del fenomeno *crossover*, oggi «la differenza fra tradurre per adulti e tradurre per ragazzi non è [...] così grande come potrebbe sembrare» (Bell, 2005: 48); tuttavia, dato che questo genere implica un elevato numero di lettori di giovane età, una sua traduzione comporta, per definizione, una «discussion with all children» (Oittinen, 2000: 26).

Per questo motivo, prima di iniziare a tradurre, è necessario che il traduttore scelga come porsi rispetto al suo duplice destinatario, quale approccio seguire in fase di traduzione e, di conseguenza, quali strategie traduttive mettere in atto per far fronte alle difficoltà che un'opera di questo tipo presenta.

La prima parte del capitolo, quindi, è volta ad analizzare i principali approcci che si sono sviluppati negli anni in merito alla traduzione per l'infanzia. Esporrò e motiverò, in seguito, anche quello che ho scelto di utilizzare per la traduzione di *Amor*.

La seconda parte, invece, è dedicata all'analisi dei principali problemi riscontrati durante la traduzione dell'albo e alle strategie traduttive che ho messo in atto.

#### **5.1 – Approccio generale: straniamento o adattamento?**

Come è noto, ogni traduzione richiede una «complessa operazione di trasferimento interculturale che coinvolge due diversi contesti culturali e due distinti universi discorsali» (Ippolito, 2005: 65).

Essa, quindi, implica il trasferimento di una cultura e dei suoi elementi caratteristici da un contesto in cui è considerata normale a un altro in cui potrebbe non esserlo affatto. Per questo motivo, la resa della componente culturale costituisce uno degli elementi centrali delle principali teorie della traduzione. Anche gli studi che si occupano della traduzione per l'infanzia, i *Child-Oriented Translation Studies*, hanno

come scopo quello di:

Acquisire una consapevolezza linguistica e letteraria [...] che gli elementi culturalmente specifici dei testi per l'infanzia propongono nel loro spostamento in lingue e culture d'arrivo diverse da quelle di partenza (Tondo, 2005: 14).

L'obiettivo della teoria della traduzione per l'infanzia, quindi, è aiutare il traduttore ad acquisire maggior consapevolezza sia delle strategie che può metter in atto per ottenere un risultato finale il più equilibrato possibile, sia del pubblico a cui si rivolge col suo lavoro (*ibid.*: 9-13). Quest'ultima è fondamentale, dato che, quando si traduce per un pubblico di bambini e ragazzi, «il trattamento dei dati culturalmente specifici dipenderà dall'immagine personale che i traduttori hanno del piccolo lettore» (Ippolito, 2005: 67).

I due principali approcci che si possono seguire per la traduzione dei riferimenti culturali sono riassunti dalle posizioni contrapposte del pedagogista svedese Göte Klingberg e della critica letteraria e traduttrice finlandese Riitta Oittinen.

Il primo consiste nel mantenere nel testo di arrivo tutti gli elementi culturali estranei, al fine di «incrementare la cultura della mondialità» (Tondo, 2005: 14). In *Children's Fiction in the Hands of the Translator* (1986), infatti, Klingberg sostiene che i riferimenti culturali sono una caratteristica fondamentale nella letteratura per l'infanzia, in quanto «promuovono lo scambio culturale dei bambini e sviluppano la loro visione del mondo» (Ippolito, 2005: 68). Egli ritiene, a questo proposito, che:

Removal of peculiarities of the foreign culture or change of cultural elements for such elements which belong to the culture of the target language will not further the readers' knowledge of and interest in the foreign culture (Klingberg, 1986: 10).

In questi casi, si parla di *foreignization* della traduzione, o di “traduzione straniante” (Oittinen, 2000: 74)

Come Klingberg, oggi molti studiosi sono dell'idea che il rispetto totale della cultura del testo di partenza costituisca un «prezioso terreno per promuovere una coscienza locale e globale più ampia» (Tondo, 2005: 21). In questo modo, il libro si trasforma in uno strumento che «apre a confini non delimitati e a ridefinizioni delle idee di limiti, lati, perimetri» (*ibid.*).

Il secondo approccio, invece, consiste nell'adattare qualsiasi elemento culturale percepito come estraneo. Come sostiene Oittinen in *Translating for Children* (2000),

infatti, alcuni dati culturali possono «disturbare la lettura dei bambini causando una sensazione di stranezza» (in Ippolito, 2005: 67). Una traduzione di questo tipo richiede, per esempio, una modifica dei nomi dei protagonisti, dei luoghi o dei cibi, dato che i bambini «non riuscirebbero ad identificarsi con personaggi dai nomi strani e impronunciabili e non percepirebbero il gusto di pietanze sconosciute» (*ibid.*). Essi, inoltre, «non potrebbero sentirsi coinvolti in fatti raccontati in una lingua piena di parole incomprensibili» (*ibid.*). Una traduzione “addomesticante”, o *domesticated* (Oittinen, 2000: 74), sebbene sia meno fedele al testo originale, è molto più leale verso il nuovo pubblico a cui è destinata. Questo perché:

Translating for children rather refers to translating for a certain audience and respecting this audience through taking the audience's will and abilities into consideration (*ibid.*: 69).

Molto spesso, quando si parla di traduzione addomesticante e di adattamento, si tende a pensare che la nuova versione sia «an abridgement, a shortened edition less valuable than a “full text”» (*ibid.*: 75). Tuttavia, dato che il motivo fondante l'adattamento è una profonda fedeltà verso i lettori del testo d'arrivo, i bambini, «i cambiamenti apportati nel testo tradotto sono non solo legittimi, ma a volte necessari» (Paruolo, 2014: 137). Inoltre, una traduzione di questo tipo costituisce anche un atto di fedeltà verso l'autore stesso dell'opera, in quanto l'approccio addomesticante è basato sul prendere in considerazione il destinatario ultimo del libro (Oittinen, 2000: 84).

È opportuno sottolineare, infine, che questi due approcci possono essere anche combinati e dare origine a traduzioni in cui alcuni elementi culturali sono adattati, mentre altri sono lasciati nella loro forma originaria. Le due modalità, però, «non devono mai essere mischiate in modo irrazionale [...] Ecco perché ogni buona traduzione presenta una tendenza verso la preservazione o l'adattamento» (Ippolito, 2005: 69).

Per quanto riguarda la traduzione di *Amor*, l'approccio che ho scelto di seguire si avvicina molto di più a quello suggerito da Oittinen. Sono convinto, infatti, che la traduzione della letteratura per ragazzi sia un atto di comunicazione tra infanzia ed età adulta, in quanto il traduttore, e prima di lui lo scrittore, si mettono al servizio del bambino per creare un'opera che riesca a comunicare qualcosa a quest'ultimo. In questo processo comunicativo, gli adulti devono cercare di parlare lo stesso linguaggio dei bambini, affinché questi possano trarre vantaggio dall'esperienza di lettura. La traduzione, quindi, deve risultare efficace in un contesto reale, «where the “I” of the

reader of the translation meets the “you” of the translator, the author and the illustrator» (Oittinen, 2000: 84). L’adattamento alla cultura italiana di alcuni elementi di *Amor* mi ha permesso, quindi, di parlare un linguaggio familiare ai destinatari dell’albo. Così facendo, sono riuscito a creare un testo il più vicino possibile al lettore, il quale riesce a provare «le stesse impressioni ed emozioni provate dal lettore del testo di partenza» (Ippolito, 2005: 67). Tuttavia, dato che il traduttore deve sempre cercare di rispettare le volontà dello scrittore a cui sta prestando la sua voce, prima di procedere con questa linea traduttiva ho ritenuto opportuno parlarne con Raquel Díaz Reguera. Anche l’autrice, durante il nostro colloquio, si è rivelata favorevole alla perdita della connotazione ispanica del testo originale, ai fini della totale fruibilità del testo da parte di un lettore italiano. Sono state le seguenti parole a indirizzarmi definitivamente verso un approccio addomesticante:

Me parece bien que se adapte al amor de cualquier sitio. Es un libro que me haría especial ilusión que estuviera en italiano o en francés, porque son los idiomas del amor, los idiomas perfectos para ese libro.  
(Cfr. 1.2)

È necessario sottolineare, infine, che, la mia strategia di adattamento ha coinvolto soltanto gli elementi culturali che un pubblico italiano avrebbe giudicato troppo disturbanti, come, per esempio, i riferimenti alle canzoni o alle poesie; ho voluto, invece, lasciare una traccia delle radici spagnole del libro nei nomi dei protagonisti delle storie<sup>19</sup>. Questo perché sono convinto che «l’interesse per il diverso e il desiderio di differenza potrebbero essere una disposizione indispensabile in una società multiculturale» (Hoving, 2005: 35). Per questo, dato che «un minimo mutamento nella lingua è in grado di creare grandi mutamenti nella rappresentazione del mondo» (*ibid.*: 40), non ho voluto negare ai futuri lettori del testo «il piacere dell’esperienza legata al gusto di nomi diversi, impronunciabili» (*ibid.*: 44).

## 5.2 – Problemi e strategie traduttive

Ho deciso di suddividere i problemi traduttivi che ho riscontrato in fase di traduzione in quattro categorie, corrispondenti ai quattro elementi principali su cui ogni traduttore che si cimenta nella traduzione di albi illustrati deve soffermarsi: il paratesto, il testo vero e proprio, l’iconotesto e la polifonia dell’opera.

---

<sup>19</sup> Si veda, a tal proposito, il paragrafo 5.2.4.

### 5.2.1 – La traduzione del paratesto: il titolo

Come già discusso nel paragrafo 3.1, il paratesto e, in particolare, il titolo, di un'opera letteraria ricoprono un ruolo fondamentale, in quanto mirano a «smussare quei punti che potrebbero turbare l'esperienza del lettore» (Thomson-Wohlgemuth, 2005: 127). Per quanto riguarda la letteratura per l'infanzia, il titolo svolge la funzione di «rendere i testi più accessibili ai bambini» (*ibid.*). Purtroppo però, «non capita spesso che al traduttore sia concessa la possibilità di proporre e veder pubblicato un nuovo titolo» (Elefante, 2012: 9). Spesso, infatti, nel contratto di traduzione è previsto che il traduttore fornisca una o più proposte di titolo all'editore, al quale, però, spetta la decisione finale, spesso effettuata ai fini di soddisfare al meglio le aspettative del mercato editoriale e dei lettori che intende raggiungere (*ibid.*: 75). Concordo, tuttavia, con Elefante che la “voce del traduttore” debba risuonare anche, e soprattutto, negli spazi paratestuali, in quanto questi «contribuiscono a portare nelle mani dei lettori una traduzione nel senso più ampio e profondo del termine» (*ibid.*: 54). Per questo motivo, per affermare cioè «la necessità per il traduttore di partecipare alle decisioni editoriali concernenti il paratesto nelle sue molteplici forme» (*ibid.*: 18), ho deciso di tradurre non solo il testo di *Amor*, ma anche il suo paratesto, nello specifico, il titolo e il testo dei risguardi.

Fin da subito, la traduzione del titolo dell'opera si è rivelata molto problematica. Come già analizzato nel paragrafo 3.1, infatti, alla parola *Amor* sono anteposte tutte le 19 preposizioni della lingua spagnola. Se, da un lato, per la traduzione del titolo principale (*Amor*) è bastato utilizzare l'equivalente italiano (*Amore*), dall'altro, la trasposizione delle preposizioni ha comportato alcune riflessioni di tipo sia linguistico che pragmatico. Questo perché, oltre al fatto che in italiano le preposizioni sono 9, meno della metà, esse compaiono anche all'interno del libro: nell'introduzione e nelle poesie del capitolo *Amor en verso* (Cfr. 3.2 e 3.3.3). Oltre ad un riferimento culturale al mondo spagnolo, quindi, ci si trova davanti a un vero e proprio rimando intratestuale che è opportuno mantenere anche nella trasposizione italiana. Inoltre, è indispensabile che anche in italiano venga mantenuto lo stesso effetto pragmatico provato da un lettore spagnolo. Il titolo dell'opera, infatti, rimanda alla filastrocca delle preposizioni che ogni bambino impara durante i primi anni di scuola elementare. Le soluzioni a cui sono giunto sono state, in un primo momento, due. La prima prevedeva la traduzione letterale

delle varie preposizioni, mentre la seconda consisteva nell’adattamento del titolo alla cultura di arrivo e nell’inserimento delle preposizioni italiane. Tra le due modalità, ho preferito la seconda, in quanto, sebbene la prima aiuti a mantenere lo stesso numero di preposizioni e la stessa quantità di testo nel capitolo *Amor en Verso*, questa contribuisce a ricreare nel testo di arrivo lo stesso effetto dell’originale. In questo modo, quindi, il titolo proposto si carica di «un’efficacia pragmatica in grado di catalizzare sull’opera l’interesse di chi è chiamato ad acquistarla e leggerla» (Elefante, 2012: 48).

A. ANTE. BAJO. CABE. CON. CONTRA. DE. DESDE. EN. ENTRE. HACIA. HASTA. PARA. POR. SEGÚN. SIN. SO. SOBRE. TRAS EL AMOR	DI. A. DA. IN. CON. SU. PER. TRA. FRA L’AMORE
---	---

Oltre al titolo principale, è interessante soffermarsi anche sulla scelta dei titoli delle quattro sezioni del libro, corrispondenti alle quattro categorie utilizzate per classificare gli amori. In spagnolo, l’autrice costruisce i quattro gruppi giocando con la parola *medida*, l’equivalente italiano di ‘misura’: *Amores Desmedidos*, *Amores a Medias*, *Amores a Medida* e *Amores Medio-ocres*. Ogni nome, poi, racchiude in sé anche l’essenza della categoria che rappresenta. I *Desmedidos*, per esempio, sono quelli passionali e caratterizzati dall’assenza di ogni misura, mentre i *Medio-ocres* sono quelli ormai privi di qualsiasi sentimento. In italiano, ho scelto di mantenere il gioco con la parola ‘misura’, in quanto mi sembrava attinente che questo catalogo di sentimenti prevedesse una suddivisione degli amori in base alla loro dimensione. Se per gli *Amores Desmedidos* e per gli *Amores a Medida* ho potuto optare per una traduzione letterale, ‘Amori Smisurati’ e ‘Amori su Misura’, per mantenere il gioco di parole anche negli *Amores a Medias* e in quelli *Medio-ocres*, ho dovuto adottare due diverse strategie. Nel primo caso, in cui si parla di amori non corrisposti, ho utilizzato il modo di dire italiano ‘non avere mezze misure’ e ho proposto ‘Amori mezza Misura’; in questo modo si riesce comunque ad ottenere l’effetto semantico dell’amore provato solo da una delle due metà della coppia. Per quanto riguarda l’ultima categoria, invece, ho ricercato, tra i sinonimi della parola ‘mediocre’, un termine che contenesse il morfema *-mis-*, di ‘misura’. Tra questi, ho trovato ‘misero’, una parola che, sebbene non sia del tutto equivalente all’originale, riesce comunque a trasmettere l’idea di una categoria di amori che sono caduti nella noia e nel torpore.

Amores Des <b>medidos</b>	Amori <b>S</b> misurati
Amores a <b>Medias</b>	Amori mezza <b>Misura</b>
Amores a <b>Medida</b>	Amori su <b>Misura</b>
Amores <b>Medio</b> -ocres	Amori <b>Mis</b> -eri

## 5.2.2 – La traduzione del testo: lo stile

La componente testuale è, senza dubbio, quella in cui ho riscontrato il maggior numero di problemi di traduzione. Questo perché, come già analizzato nel paragrafo 3.4, la lingua di Raquel Díaz Reguera, nonostante sia molto semplice, è caratterizzata da un continuo alternarsi di modi di dire, proverbi, espressioni colloquiali e figure retoriche che rendono la sua opera una sfida traduttiva non indifferente. La tendenza, in linea di massima, è stata quella di costruire un testo italiano che rispecchiasse le caratteristiche peculiari di quello di partenza. Ho cercato, infatti, di conservare o, dove non fosse possibile, di compensare la creatività e la varietà linguistica dell'autrice.

Per agevolare la lettura e la comprensione, ho deciso di suddividere il paragrafo in cinque sezioni: aspetti morfosintattici e lessicali, linguaggio colloquiale, proverbi e modi di dire, giochi di parole e figure retoriche.

### 5.2.2.1 – Aspetti morfosintattici e lessicali

Per quanto riguarda la componente sintattica, non ho riscontrato grandi difficoltà di resa. Ho cercato di mantenere in italiano lo stile dell'autrice, caratterizzato da frasi per lo più brevi e separate da virgole. È opportuno sottolineare che, a questo scopo, ho optato per rispettare la stessa punteggiatura e la stessa struttura dell'originale anche in casi in cui, in italiano, sarebbe stato opportuno cambiarle. Nell'introduzione, per esempio, vengono presentate, una dopo l'altra, tutte le qualità più sorprendenti del sentimento amoroso, separate da virgole disposte in maniera arbitraria a collegare elementi che, spesso, non hanno nulla in comune. In questo caso, dato che, probabilmente, il fine dell'autrice è quello di creare su chi legge un effetto di stordimento simile alla sensazione che si prova quando si pensa all'amore, ho deciso di non cambiare la punteggiatura del testo originale:

No aprende de los errores, tropieza en la misma piedra una y otra vez, no hace distinciones de razas, ni sexos, ni edades, ni imposibles.	Non impara dagli errori, ci ricasca più e più volte, non fa distinzioni di razza, né di sesso, né di età, né impossibili.
---	---

In altri casi, tuttavia, quando la sintassi diventava troppo complicata e il testo italiano si arricchiva di una grande quantità di subordinate che ne minavano la comprensione, ho scelto di modificare la struttura sintattica al fine di ottenere dei paragrafi più accessibili e fruibili. È il caso, per esempio, del capitolo dedicato all' *Amor que se fue y Volvió*, in cui il secondo paragrafo contiene un'unica frase di sei righe. In fase di traduzione ho separato i due nuclei principali con un punto e virgola, in modo da non creare una pausa troppo prolungata:

En la línea temporal, desde que un Amor que se Fue se convierte en un Amor que Vuelve, pueden transcurrir entre veinte días y treinta años, depende de cuánto pesen los recuerdos en las botas del que se marchó y hasta dónde sea capaz de caminar cuando ninguna de las noches de ese espacio de tiempo pasen sin dedicar al menos unas décimas de segundo a recordar algún recuerdo indeleble de la persona de quien se han alejado.	Nella linea temporale, prima del momento in cui un Amore Andato si trasformi in un Amore Ritornato, possono trascorrere tra i venti giorni e i trent'anni; ciò dipende sia da quanto pesano i ricordi nelle scarpe di chi se ne è andato, sia da quanto sia capace di camminare prima che nessuna notte di questo lasso di tempo trascorra senza dedicare almeno un decimo di secondo a ricordare qualche momento indelebile passato con la persona da cui ci si è allontanati.
---	---

Per quanto riguarda l'aspetto verbale, invece, ho optato per una strategia di adattamento, ai fini di rendere il testo italiano il più verosimile possibile. Ho cercato, quindi, di utilizzare i modi e i tempi verbali che ritenevo più adeguati alle diverse tipologie testuali che dovevo tradurre. Negli articoli di giornale del capitolo *Hemeroteca de Amores posibles e imposibles*, per esempio, ho dovuto modificare la maggior parte dei tempi passati. A differenza dell'italiano, infatti, lo spagnolo utilizza con molta più frequenza il passato remoto, anche per parlare di avvenimenti che non sono molto lontani nel tempo. Dato che la stampa italiana in tali casi privilegia, invece, l'uso del passato prossimo, negli articoli di cronaca riportati in questo capitolo l'ho sostituito:

La agente del control de pasaportes <b>no tuvo piedad</b> y Catalina <b>se quedó</b> en tierra.	L'addetta al controllo passaporti <b>non ha avuto pietà</b> e Catalina <b>non ha potuto imbarcarsi</b> .
---	--



Ho, tuttavia, deciso di mantenere il passato remoto nel trafiletto in cui viene raccontata la storia di Francis Beaufort, in quanto si narrano avvenimenti accaduti tra il '700 e l'800:

Un tirón en el gemelo izquierdo le <b>obligó</b> , después de caminar desesperadamente y sin consuelo durante años, a asentarse en Alaska, donde, lejos de olvidar a su amada, <b>empezó</b> a llorarla con tanta intensidad que sus lágrimas <b>dieron origen</b> al que ahora conocemos como Mar de Beaufort ...	Un crampo al polpaccio sinistro lo <b>obbligò</b> , dopo anni di disperato cammino, a fermarsi in Alaska, dove, lungi dal dimenticare la sua amata, <b>iniziò</b> a piangerla con così tanta intensità che le sue lacrime <b>diedero origine</b> a quello che oggi è conosciuto come il Mare di Beaufort ...
--	--

Un esempio evidente di adattamento del modo verbale, invece, è dato dalla traduzione delle numerose ricette inventate dall'autrice. In esse Reguera non opta per una vera e propria convenzione testuale, in quanto alcune, come *Condimentación y horneado de un Amor Embrujo infalible*, sono scritte utilizzando l'infinito («colocar», «seleccionar», «cocer»), mentre in altre, come *Receta para preparar un Amor Después del Amor en su punto*, compare la terza persona singolare («disuelva», «añada», «deje reposar»). La mia scelta, in questo caso, è stata quella di uniformare tutte le ricette utilizzando la seconda persona plurale, quella usata con più frequenza nei libri di ricette italiani:

<b>Colocar</b> el corazón, desprovisto de coraza, en una bandeja de plata.	<b>Adagiate</b> il cuore, senza la corazza, su un vassoio d'argento.
--	--

Merita attenzione anche il problema della resa del gerundio, dato che, in spagnolo, questo modo verbale è molto più frequente che in italiano. Nella mia traduzione, quindi, ho scelto di esplicitare la maggior parte dei gerundi per garantire una lettura scorrevole del testo meta. È il caso, per esempio, del capitolo *Amor Embrujo*, dove la prima frase è caratterizzata dalla successione di tre verbi di questo tipo:

Te arrastra felizmente, <b>engatusándote</b> , <b>arrullándote</b> , <b>seduciéndote</b> .	Ti trascina allegramente, <b>mentre ti abbindola</b> , <b>ti culla</b> , <b>ti seduce</b> .
--	---

Un altro elemento di cui lo spagnolo fa un uso smodato e che risulta problematico da trasporre in italiano sono gli avverbi terminanti in *-mente*. Questi,

nonostante siano ammessi nell'italiano parlato, in una pagina scritta finiscono per rendere il testo molto ripetitivo. Proprio per questo, dato che parecchie volte mi sono trovato a dover tradurre paragrafi ricchi di questo tipo di avverbi, ho cercato di utilizzarli il meno possibile e solo dove necessario. In *Amor Endredadera*, per esempio, nello spazio di otto righe compaiono ben quattro parole terminanti in *-mente*, un numero impensabile per l'italiano:

<p>[...] siempre que una negativa no es <b>convincientemente</b> rotunda es capaz de encontrar la manera de transformarla en un quizá. De esta forma, va tomando terreno hasta que <b>dulcemente</b> consigue su cometido. Es entonces cuando el receptor de este tipo de amor se da cuenta de que está <b>alegremente</b> preso. Que <b>lentamente</b> se ha dejado embaucar por el encantamiento y la melosidad de la persona empeñada en conquistarle.</p>	<p>[...] ogni volta che una risposta negativa non è <b>abbastanza convincente</b> è capace di trovare il modo di trasformarla in un «chissà». In questo modo, conquista terreno fino a che non riesce <b>dolcemente</b> nel suo intento. È allora quando il destinatario di questo tipo di amore si rende conto di essere <b>felicemente</b> prigioniero. Di essersi lasciato ingannare, <b>pian piano</b>, dal fascino e dalla dolcezza della persona intenta a conquistarlo.</p>
---	--

In questo caso, sono riuscito a modificare due di questi avverbi: *convincientemente* e *lentamente*. Ho trasformato il primo nell'aggettivo 'convincente', mentre, per sostituire il secondo, ho utilizzato l'espressione italiana 'pian piano'. Per quanto riguarda *dulcemente* e *alegremente*, invece, una trasformazione volta a modificare l'avverbio avrebbe reso la frase italiana troppo insolita («fino a che non riesce con dolcezza nel suo intento»). Ho deciso, quindi, di mantenerli, nonostante compaiano molto vicini.

Ritengo importante sottolineare, inoltre, che ho provveduto ad uniformare anche il destinatario del testo, in quanto nell'originale spesso l'autrice alterna l'utilizzo della seconda e della terza persona singolare. Nella traduzione italiana ho optato per il *tu*, in quanto, essendo un albo rivolto ai giovani lettori, non mi sembrava adatta l'informalità trasmessa dal *lei*:

<p>Una vez que el amor <b>le</b> sonríe, hay que poner empeño en que no se marchite.</p>	<p>Una volta che l'amore <b>ti</b> sorride, bisogna impegnarsi per non farlo appassire.</p>
--	---

Dal punto di vista lessicale, l'autrice fa largo uso di un linguaggio metaforico. Molto spesso, infatti, il sentimento amoroso è paragonato a un oggetto o, addirittura, a una malattia. In questi casi, ho cercato di mantenere gli accostamenti costruiti da Raquel

Díaz Reguera, al fine di rispettare la ricchezza semantica del testo originale. Nei capitoli *Amor que Deshoja margaritas* e *Amor Enredadera*, per esempio, l'autrice paragona l'amore a una pianta e si riferisce ad esso con numerosi termini che, di solito, si utilizzano per il mondo vegetale:

Pero por más corolas de flores que se empeñen en deshojar, este amor, como todos, <b>no florecerá si no lo riegan dos.</b>	Ma, per quante corolle di fiori si sforzi di sfogliare, questo amore, come tutti, <b>non fiorirà se non s'innaffia in due.</b>
<b>Es un amor trepador</b> , que va adentrándose por todos los recovecos del corazón de la persona a la que se destina.	<b>È un amore rampicante</b> che si introduce a poco a poco in tutti i meandri del cuore della persona a cui è destinato.

Nel caso di *Mal de Amor*, invece, tutto il capitolo è costruito intorno all'abbinamento tra amore e malattia. Il mio intento è stato quello di rispettare il più possibile gli elementi retorici utili a costruire la metafora su cui si basa il testo:

Es una <b>dolencia</b> o <b>padecimiento</b> del alma que, entre otros <b>males</b> provoca insomnio, desánimo, tristeza sobrenatural y nostalgias varias.	È un <b>malanno</b> o una <b>sofferenza</b> dell'anima che, tra gli altri <b>mali</b> , provoca insonnia, sconforto, tristezza sovranaturale e nostalgie varie.
Como el Primer Amor y el <b>Sarapión</b> , hay que pasarlo alguna vez.	Come capita col Primo Amore e col <b>morbillo</b> , tutti ci dobbiamo passare.
Lo mejor del Mal de Amor es que <b>tiene cura</b> y, aunque mientras <b>enfermas</b> de él [...]	L'aspetto positivo del Mal d'Amore è che <b>esiste una cura</b> : mentre sei <b>malato</b> [...]

Un altro aspetto da prendere in considerazione è quello dei campi semantici che l'autrice crea per costruire e caratterizzare le sue tipologie d'amore. Molti capitoli, infatti, sono costruiti attorno ad un delicato equilibrio di parole che si riferiscono tutte ad un determinato ambito. Nel caso, per esempio, di *Amor de un Día*, vi sono moltissimi elementi che rimandano al mondo del cinema. Tra questi, è risultata molto problematica la traduzione di una successione di tre espressioni: «suerte de enredos, besos de película y caricias de estreno». Se per tradurre i tre sostantivi bastava semplicemente inserire l'equivalente italiano, 'destino', 'baci' e 'carezze', per i termini che li seguono era necessario trovare tre espressioni inerenti al mondo del cinema che riuscissero a trasmettere un significato il più possibile vicino a quello originale. Per *enredos* ho scelto la parola 'tresche', mentre per «de película», 'da film'. Per quanto riguarda, invece, l'espressione «de estreno», ho optato per 'dietro le quinte', in quanto rimanda al mondo del teatro e trasmette l'idea di qualcosa di fugace, quasi nascosto, come le carezze date

dagli amanti inesperti dell'originale spagnolo.

Fugaz y ligero, sin más consecuencia para el corazón que una <b>suerte de enredos, besos de película y caricias de estreno.</b>	Fugace e leggero, senza altra conseguenza per il cuore che un <b>destino di tresche, baci da film e carezze dietro le quinte.</b>
---	---

Da segnalare infine, i vocaboli che rimano tra loro, utilizzati dall'autrice per imprimere ritmo alla narrazione e aiutare i lettori a memorizzare il testo. Anche in questo caso, il mio obiettivo è stato quello di ricrearle nel testo italiano, cercando di modificare la frase di arrivo affinché contenesse delle parole che contenessero delle rime. Due esempi molto utili a quest'analisi sono contenuti all'interno del capitolo *9.604.000 Cuentos de amor*:

Un Exterminador de plagas sudoroso y <b>sonriente</b> que la hizo suspirar <b>profundamente</b> [...]	un Disinfestatore accaldato e <b>sorridente</b> che la fece sospirare <b>profondamente</b> [...]
¿Por qué no iba ella a merecerse un cariño <b>sincero</b> , como el del bolero?	Dopotutto, non si meritava forse un po'd'affetto <b>sincero</b> , che non fosse pari a <b>zero</b> ?

Nel primo caso, è stato sufficiente tradurre letteralmente dalla versione spagnola, mentre nel secondo ho dovuto trovare un'alternativa al termine 'bolero', dato che per un lettore italiano il riferimento a questo genere musicale non è molto immediato. Ho scelto, quindi, di giocare con la parola 'zero' e di costruire una frase in cui si capisse che la protagonista della storia ha molta voglia di innamorarsi.

### 5.2.2.2 - Linguaggio colloquiale

Un altro momento di riflessione è stato fornito dalle numerose espressioni del parlato contenute all'interno del testo, il quale si carica, in questo modo, di una forte componente colloquiale. Davanti a tali espressioni, la mia strategia è stata quella di usare frasi o modi di dire utilizzati abitualmente da parlanti italiani nelle stesse situazioni descritte dal testo di partenza. Nel capitolo *Filtros de Amor*, per esempio, compare un venditore ambulante che pubblicizza i suoi prodotti e si rivolge direttamente

al pubblico con le parole: «¿Qué es lo que busca el caballero? ¿Qué desea la señora?». Se in un primo momento avevo utilizzato una traduzione più letterale («Cosa cerca, signore? Cosa desidera, signora?»), in fase di revisione ho deciso di cambiare le due domande e sostituirlle con una frase molto più tipica di un negoziante: «Come posso esserle utile, signore? E per lei, signora?». Ho seguito la stessa strategia anche nel capitolo *Primer Amor*, in cui compare una pagina di diario di un'adolescente che scrive l'esclamazione «¡Qué suerte!» dopo essere stata invitata a un concerto. In queste situazioni, in italiano raramente il protagonista della vicenda esclamerebbe 'Che fortuna!'; è molto più comune, invece, 'Che bello!'.

Querido Diario: ¡Me ha invitado a un Concierto! ¿Ves las entradas? ¡ <b>Qué suerte, qué suerte, qué suerte!</b>	Caro Diario, mi ha invitata a un concerto! Vedi i biglietti? <b>Che bello, che bello, che bello!</b>
---	--

Da notare, in questo esempio, che i due punti che in spagnolo seguono, di solito, il destinatario di ogni missiva, sono stati sostituiti con la virgola, come d'uso in italiano.

Nello stesso testo compaiono anche altre due espressioni molto usate nel parlato: «Soy más feliz que una perdiz» e «Me he puesto colorada como una gamba». In entrambi i casi, invece di tradurre alla lettera, ho scelto delle soluzioni che paressero il più possibile plausibili per un parlante italiano. Nel primo esempio, che rimanda alla chiusura classica dei racconti per bambini in spagnolo, «Y vivieron felices y comieron perdices», ho optato per 'Sono felice come una Pasqua', mentre nel secondo ho deciso di sostituire il termine di paragone, il gambero, con uno usato molto più di frequente in italiano quando si arrossisce, il peperone:

Soy <b>más feliz que una perdiz</b> [...] Sé que me he puesto <b>colorada como una gamba.</b>	Sono <b>felice come una Pasqua</b> [...] So che sono diventata <b>rossa come un peperone.</b>
---	---

Altre due espressioni colloquiali la cui traduzione ha richiesto un adattamento all'italiano sono «en un pispás» e «yo valgo un potosí», contenute nel capitolo 9.604.000 *Cuentos de amor*. La prima indica che qualcosa è avvenuto in fretta e furia, mentre la seconda si riferisce al *potosí*, una moneta che nell'antichità era di inestimabile valore. Nel primo caso, nonostante l'equivalente italiano 'in quattro e quattr'otto' mi abbia permesso di mantenere il carattere colloquiale del testo, ho dovuto rinunciare alla componente onomatopeica dello spagnolo. Nel secondo, invece, se avessi sostituito il

*potosí* con una qualsiasi moneta antica italiana, l'effetto pragmatico non sarebbe stato lo stesso dell'originale. Ho scelto, quindi, di utilizzare un'espressione che in italiano potrebbe essere usata nella stessa situazione del testo di partenza, quando, cioè, una ragazza lascia il suo fidanzato perché non ne è più innamorata:

[...] <b>en un pispás</b> todo giraba alrededor de ellos.	[...] <b>in men che non si dica</b> tutto girava intorno a loro.
[...] un día decidió <b>cesar en el empeño</b> y convertir el «nosotros» e un « <b>Yo valgo un potosí</b> , y ahí te quedas» [...]	[...]un giorno decise di <b>gettare la spugna</b> e di far diventare il «noi» in un « <b>Perché io valgo</b> ». [...]

In quest'ultimo caso, però, ho cercato di compensare l'appiattimento linguistico traducendo l'espressione «*cesar en el empeño*», letteralmente 'venire meno all'impegno', con un più colloquiale 'gettare la spugna', mentre ho inserito un chiaro richiamo allo slogan di una nota pubblicità di prodotti per capelli.

Infine, occorre sottolineare che, molte volte, la riproduzione in italiano della componente colloquiale del testo di partenza ha comportato una semplice traduzione dell'originale. Quando mi sono trovato a dover tradurre la conversazione sdolcinata di due persone affette da un *Amor Sonrisa Tonta*, per esempio, è stato sufficiente tradurre le parole che i due protagonisti si scambiano, in quanto sia in italiano che in spagnolo vengono usate le stesse espressioni:

¿Me quieres?, pero ¿Cuánto me quieres?, pero ¿me estás queriendo más o menos que ayer?	Mi ami? Ma quanto mi ami? Ma mi ami più o meno di ieri?
--	---

### 5.2.2.3 – Proverbi e modi di dire

Un altro elemento caratteristico del testo è la presenza di numerosi proverbi e modi di dire. Molte volte, per la traduzione di questi elementi ho dovuto ricorrere al mio ingegno e alla mia fantasia, al fine di trovare un proverbio o un elemento della lingua italiana che avesse nel testo di arrivo lo stesso effetto pragmatico dell'originale. Il caso più difficile è stata la traduzione della parola *flechazo*, contenuta nel capitolo dedicato all' *Amor a Primera Vista*. In esso, l'autrice racconta che questo tipo di amore viene anche chiamato *flechazo*, letteralmente 'frecciata', per via delle frecce, in spagnolo

*flechas*, sparate da Cupido contro gli uomini. In italiano, il cui equivalente è ‘colpo di fulmine’, si perde qualsiasi riferimento alle frecce del Dio dell’Amore. In questo caso, ho cercato di compensare questo vuoto traduttivo sostituendo l’aggettivo che precede il termine *flechas*, ovvero, *certeras*. Sebbene l’equivalente di questo termine sia ‘infallibili’, ho optato per tradurlo con l’aggettivo ‘fulminee’, in modo da ricreare il gioco esistente nell’originale.

El amor a primera vista suele llamarse « <b>flechazo</b> ». Según la mitología romana, este es consecuencia de los disparos de las <b>certeras</b> flechas de Cupido [...]	L’amore a prima vista viene anche chiamato « <b>colpo di fulmine</b> ». Secondo la mitologia romana, è causato dai colpi delle <b>fulminee</b> frecce di Cupido [...]
--	---

Purtroppo, però, non sempre sono riuscito a compensare le perdite dovute all’assenza di proverbi italiani adeguati a rendere in maniera equivalente il senso del testo di partenza. In *Amor Obsesivo*, per esempio, compare il modo di dire *estar en Babia*, collegato ad una nota a piè di pagina che ne spiega il significato storico. Babia, infatti, era la località in cui si rifugiavano i re di Spagna a riposare per qualche giorno, assentandosi dalla corte. Proprio per questo, il significato del proverbio è quello di ‘essere assenti’ e si collega alla sensazione provata da chi vive un *Amor Obsesivo*. In italiano, l’unico modo di dire dal significato simile è ‘avere la testa tra le nuvole’. Facendo una ricerca sul web<sup>20</sup>, ho scoperto che alcuni collocano l’origine di questo detto nella commedia di Aristofane *Le nuvole*, in cui il filosofo Socrate è sospeso in una cesta a mezz’aria e fornisce dei consigli così contorti che i suoi allievi faticano a comprenderli. Ho, però, deciso di evitare di scrivere una nota di spiegazione del proverbio poiché la sua origine non è così radicata nella cultura italiana come lo è quella del proverbio spagnolo nella sua tradizione di partenza; in questo modo, però si viene a creare una perdita rispetto al testo originale.

Tuttavia, sono riuscito a compensare tale perdita in un altro capitolo, quello dedicato all’ *Amor con Pan y Cebolla*. Nel testo, compare il modo di dire «al mal tiempo, buena cara», corrispondente all’italiano ‘fare buon viso a cattivo gioco’. Sebbene una traduzione di questo tipo risultasse in linea col contenuto del capitolo e non lo alterasse, ho deciso di utilizzare un altro proverbio che, nonostante non fosse l’equivalente funzionale, si legava meglio al testo: ‘se non sarà seren, si rasserenerà’. Questo perché all’interno del capitolo, così come nel proverbio stesso, sono contenuti

<sup>20</sup> Cfr. <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/T/testa.shtml#10>

numerosi riferimenti al tempo atmosferico e alla meteorologia, riferimenti che si perderebbero con la prima proposta di traduzione.

Nello stesso capitolo, tuttavia, è risultata molto problematica la traduzione del proverbio «contigo, pan y cebolla», equivalente dell'italiano 'due cuori e una capanna'. In questo caso, visto che tutto il capitolo si costruisce attorno alla figura del pane, con tanto di ricette, il corrispondente italiano non può essere impiegato. Anche dal punto di vista grafico si creerebbe un'incongruenza, visto che appaiono numerose immagini di sfilatini e pagnotte, insieme a quella di una coppia in cui la gonna della donna è formata da una cipolla con sopra due pezzi di pane.

In un primo momento, consapevole dell'esistenza del proverbio italiano 'mangiare pane e cipolle', il cui significato poteva ricoprire parte di quello originale, ho optato per tradurre questo tipo d'amore come 'Amore con Pane e Cipolle'. Tuttavia, mi sono presto reso conto che per un lettore italiano l'effetto che si viene a creare con una traduzione di questo tipo non è così immediato come quello del testo originale. Proprio per questo, aiutato dal fatto che il riferimento alla cipolla contenuto nella gonna della protagonista non è così evidente, ho deciso di lavorare solo sull'elemento "pane". Dato che l'amore in questione è un amore che non si spezza di fronte a nessuna difficoltà e che le coppie che lo vivono «cocinan las mejores recetas de la cotidianidad», ho deciso di tradurlo con l'espressione 'Amore Buono come il Pane'.

#### 5.2.2.4 - Giochi di parole

Senza dubbio, la parte testuale più difficile da rispettare in italiano è quella degli innumerevoli giochi di parole contenuti nell'albo. In questo caso, nonostante alcune volte l'italiano permettesse di mantenere la ricchezza linguistica dello spagnolo, spesso ho dovuto negoziare qualche perdita semantica.

Al primo caso appartiene la traduzione del gioco creato dalla contrapposizione tra *pareja* e *despareja*, basato sull'equivalente spagnolo di 'coppia'. In questo caso, la mia strategia è stata quella di utilizzare il modo di dire 'coppia scoppiata', dato che, grazie ad esso, si riescono a mantenere sia il significato che il gioco di parole.

[...] ambos componentes de la <b>pareja</b> que se ha tornado en <b>despareja</b> [...]	[...] entrambi i componenti della <b>coppia</b> che è <b>scoppiata</b> [...]
---	--



Un'altra contrapposizione, molto simile a quella appena citata, compare nel capitolo *AMORdazado*, tra le parole *razón* e *sinrazón*. Per tradurre questo gioco di parole ho deciso di non basarmi su i due sostantivi italiani corrispondenti, 'ragione' e 'sragione', in quanto quest'ultimo è molto raro e poco utilizzato. Ho scelto, invece, di utilizzare gli aggettivi antonimi 'razionale' e 'irrazionale', contenenti la stessa radice dell'originale:

Lo caracteriza el hecho de que mientras uno de los dos que lo comparten lo gritaría a los cuatro vientos, el otro, <b>por alguna razón o sinrazón</b> quiere mantenerlo encubierto.	È caratterizzato dal fatto che, mentre uno dei due che lo condividono lo urlerebbe ai quattro venti, l'altro, <b>per qualche motivo, razionale o irrazionale</b> , vuole mantenerlo nascosto.
---	---

È interessante, inoltre, soffermarsi su un altro esempio, contenuto in *Amor que Deshoja Margaritas*. In esso compare la frase «Es un amor que por momentos desespera de esperar, aunque no se atreve a dejar de seguir esperando», basata su due giochi di parole. Il primo è costruito attorno all'antitesi tra i verbi *esperar* e *desesperar*, corrispondenti agli italiani 'sperare' e 'disperare', mentre il secondo si basa sul doppio significato del verbo *esperar*: 'sperare' e 'aspettare'. Se in un primo momento avevo deciso di non considerare questa polisemia, in quanto si sarebbe venuto a creare un testo meno simile a quello spagnolo dal punto di vista delle allitterazioni e delle ripetizioni, in fase di revisione ho deciso di esplicitare il doppio significato del verbo di partenza e di inserire entrambi i verbi equivalenti. Questo perché in italiano, grazie alla contrapposizione tra 'sperare' e 'disperare' contenuta nella prima parte, si riesce comunque a mantenere un gioco di parole. Inoltre, mi sembrava importante trasmettere entrambe le sensazioni di speranza e attesa espresse dal testo di partenza:

Es un amor que por momentos <b>desespera</b> de <b>esperar</b> , aunque no se atreve a dejar de seguir <b>esperando</b> .	È un amore che gradualmente <b>dispera</b> di <b>sperare</b> e di <b>aspettare</b> , anche se non osa smettere di continuare a <b>farlo</b> .
---	---

A volte, invece, come nel caso del titolo del capitolo *AMORdazado*, rendere in maniera efficace il gioco di parole risultava impossibile. Il nome di questa sezione costituisce una fusione tra le parole *Amor*, 'amore', e *amordazado*, 'imbavagliato'. In questo caso, dato che tra i sinonimi italiani di 'imbavagliato' o di 'segreto' non ne esiste nessuno che contenga il morfema *-amor-*, ho dovuto spezzare la parola e tradurla con 'Amore Imbavagliato'.

Infine, è interessante riportare anche il caso di un gioco di parole la cui traduzione si colloca a metà tra i due casi limite. Nel capitolo *Amor Enlatado*, infatti, è contenuta l'espressione *enlatado sin latido*, espressione che gioca con la ripetizione del gruppo *-lat-* e che letteralmente significa 'in scatolati senza battito'. Sebbene non sia riuscito a trovare, nei sinonimi e nei campi semantici di 'scatola' e 'battito', due parole che potessero riprodurre lo stesso effetto dell'originale, la mia strategia è stata quella di creare una rima sulla falsariga della consonanza *-ado / -ido* dello spagnolo:

Amores <b>enlatados</b> sin <b>latido</b>	Amori inscatol <b>ati</b> a battiti rallent <b>ati</b>
---	--

### 5.2.2.5 – Figure retoriche

È interessante soffermarsi anche sui problemi relativi alla resa delle figure retoriche più utilizzate dall'autrice. Nonostante la mia strategia sia stata quella di mantenerle in italiano laddove possibile, voglio riportare qualche esempio dei casi in cui la loro riproduzione è stata problematica.

Per quanto riguarda l'allitterazione, nella sezione del sommario dedicata al riassunto degli *Amores Desmedidos*, è contenuta una successione di verbi che iniziano tutti con il prefisso *-des*: «se desatan las pulsaciones, se desorienta la cordura, se desboca la primavera, se desordena el almanaque». In questo caso, la difficoltà era quella di trovare quattro verbi che iniziassero tutti allo stesso modo e che si associassero alle parole 'pulsazioni', 'buonsenso', 'primavera' e 'calendario':

... se <b>desatan</b> las pulsaciones, se <b>desorienta</b> la cordura, se <b>desboca</b> la primavera, se <b>desordena</b> el almanaque ...	... le pulsazioni si <b>sconvolgono</b> , il buonsenso si <b>scombussola</b> , la primavera si <b>scatena</b> , il calendario si <b>scombina</b> ...
--	--

Il sommario si è rivelato molto interessante anche per quanto riguarda la presenza di anafora. Nella descrizione degli *Amores Medio-ocres*, infatti, è presente una ripetizione di tre verbi riflessivi, inserita dall'autrice con l'intento di sottolineare il carattere abitudinario e ripetitivo di questo tipo di amori: «se "arrutinan", se acobardan, se amustian». In questo caso, la mia scelta è stata quella di non rispettare la figura retorica, in quanto né gli equivalenti italiani, né i loro sinonimi possiedono una forma riflessiva:

[...] <b>se</b> «arrutinan», <b>se</b> acobardan, <b>se</b> amustian, palidecen y el mañana solo amanece porque una vez fue ayer.	[...] diventano routine, si perdono d'animo, avvizziscono, impallidiscono e il domani arriva solo perché una volta era ieri.
---	--

Un altro capitolo in cui l'anafora costituisce un elemento chiave è *Amor* «*Como si fuera esta noche la última vez*». In queste pagine compare una lista di desideri contenenti tutti la parola *noche* e i verbi *acabar* e *querer*. In questo caso era importante sia mantenere la ripetizione di queste parole per trasmettere l'idea di una lista di desideri. Ho scelto, a questo scopo, di utilizzare la costruzione italiana *che* + *congiuntivo presente*, tipica di chi esprime un desiderio:

Que no <b>acabe</b> nunca la <b>noche</b> que me <b>quieras</b> . Que la <b>noche</b> que me <b>quieras</b> no <b>acabe</b> nunca. Que me <b>quieras</b> esta <b>noche</b> y no se <b>acabe</b> nunca. Que nunca que me <b>quieras</b> la <b>noche</b> se <b>acabe</b> . Que al <b>acabar</b> la <b>noche</b> me <b>quieras</b> todavía. Que todavía me <b>quieras</b> cuando <b>acabe</b> la <b>noche</b> . Que no <b>acabes</b> de <b>quererme</b> cuando la <b>noche</b> <b>acabe</b> .	Che non <b>finisca</b> mai la <b>notte</b> in cui mi <b>amerai</b> . Che la <b>notte</b> in cui mi <b>amerai</b> non <b>finisca</b> mai. Che tu possa <b>amarmi</b> questa <b>notte</b> e che non <b>finisca</b> mai. Che mai la <b>notte</b> <b>finisca</b> finché mi <b>amerai</b> . Che <b>finita</b> la <b>notte</b> tu possa ancora <b>amarmi</b> . Che tu possa ancora <b>amarmi</b> quando la <b>notte</b> <b>finisce</b> . Che tu non <b>finisca</b> di <b>amarmi</b> quando <b>finisce</b> la <b>notte</b> .
--	---

Inoltre, occorre soffermarsi anche sulle numerose antitesi presenti nel testo. Alcune, come quelle già analizzate nel paragrafo 5.2.2.4, sono veri e propri antonimi (*pareja* e *despareja*, *esperar* e *desesperar*), mentre altre sono costruite tramite la contrapposizione di immagini tra loro contrastanti. In *Amor que se Lleva la Corriente*, per esempio, l'autrice mette insieme un «azul mar de agosto» e un «ocre de otoño despedida». In questa immagine, in cui entrano in antitesi colori, stagioni e sensazioni, è importante che vengano mantenuti in traduzione tutti gli elementi semantici, in quanto solo in questo modo si può ricreare lo stesso effetto dell'originale:

[...] el cambio de tonalidad que va transformando y desluciendo un « <b>azul mar de agosto</b> » hasta convertirlo en un « <b>ocre de otoño despedida</b> ».	[...] il cambio di tonalità che sta trasformando e offuscando un « <b>azzurro mare d'agosto</b> » fino a farlo diventare un « <b>addio autunnale giallo ocra</b> ».
--	---

Altre due figure retoriche molto frequenti all'interno del testo sono le similitudini e le personificazioni. La prima serve all'autrice per paragonare le varie tipologie d'amore a oggetti della vita quotidiana e riuscire, così, a trasmettere in maniera più efficace le emozioni espresse dal testo. Grazie all'accostamento tra l'*Amor* «*si tú me dices ven ... lo dejo todo*» e uno sport estremo, o l'*Amor de Mudanza* e un dolce molto elaborato, per esempio, la ricezione del contenuto dei due capitoli diventa molto più immediata. La traduzione delle similitudini non ha dato origine a nessun tipo di problema. Infatti, ho semplicemente tradotto in italiano il contenuto del testo spagnolo:

Este tipo de amor es, para el corazón de quien lo padece, <b>como un deporte de riesgo</b> , porque, con tal de llevarse a la boca los besos deseados sería capaz de subir el Everest descalzo, hacer el rally París-Dakar en un ciclomotor o atravesar el Atlántico a nado.	Questo tipo di amore è, per il cuore di chi ne soffre, <b>una sorta di sport estremo</b> : pur di portarsi alla bocca i baci tanto desiderati, sarebbe capace di scalare l'Everest scalzo, correre la Parigi-Dakar in motorino o attraversare l'Atlantico a nuoto.
<b>El Amor de Mudanza es un postre muy elaborado.</b> Necesita macerarse durante cientos de horas en desgana y limón.	<b>L'Amore in Trasloco è un dolce molto elaborato.</b> Ha bisogno di macerare per centinaia d'ore in malavoglia e limone.

Ho seguito, poi, la stessa strategia anche per quanto riguarda le personificazioni. Grazie a questa figura retorica, a molti tipi di amore sono attribuite caratteristiche e azioni che, di solito, sono tipiche soltanto degli esseri umani. Nel capitolo *Amor Después del Amor*, per esempio, questa tipologia di amore è paragonata a un muratore che costruisce muri invisibili, mentre in *Tendencias del corazón* numerosi cuori, come il *corazón dandi* e il *corazón crupier*, si comportano come delle persone in carne e ossa:

Uno a uno <b>va poniendo ladrillos invisibles</b> entre las dos personas que lo padecen pero que aún no son muy conscientes de padecerlo, hasta que una mañana encuentran que entre ellos se ha instalado un muro infranqueable.	Uno dopo l'altro, va <b>posizionando dei mattoni invisibili</b> tra le due persone che ne soffrono ma che ancora non ne sono molto coscienti, finché una mattina non scoprono che tra loro è stato alzato un muro invalicabile.
<b>Corazón dandi.</b> Experto en las conquistas más elegantes, perfectos modales.	<b>Cuore dandy.</b> Esperto delle conquiste più eleganti, buonissime maniere.
<b>Corazón crupier.</b> Dispuesto a jugar sus cartas y a hacer trampas si la situación lo precisa.	<b>Cuore croupier.</b> Dispuesto a giocare le sue carte e a barare se la situazione lo richiede.

### 5.2.3 – La traduzione dell'iconotesto

La traduzione di un albo illustrato si situa a cavallo tra il mondo delle parole e quello delle immagini e impone al traduttore di considerare il testo scritto come un elemento indissolubilmente legato all'immagine a cui si riferisce. In un albo come *Amor*, inoltre, dove testo e immagine si completano a vicenda e ognuno dei due elementi si riferisce molto spesso all'altro, è indispensabile che la traduzione delle parole vada di pari passo e d'accordo con quella delle illustrazioni. Nella maggior parte dei casi, il testo italiano si adatta senza problemi all'immagine di partenza e riesce a instaurare con essa un dialogo del tutto equivalente a quello originale. Vi sono stati dei casi, tuttavia, in cui, prima di pensare a una proposta di resa efficace, ho dovuto riflettere a lungo.

Emblematico, in questo senso, è stato il caso del capitolo *Amor con Pan y Cebolla*, costruito intorno al proverbio spagnolo «contigo, pan y cebolla», equivalente, come abbiamo visto al paragrafo 5.2.2.3, dell'italiano 'due cuori e una capanna'. In questo caso, ai problemi di natura testuale si sommano quelli relativi al contenuto delle immagini: pani, sfilatini e cipolle. Come già esposto, ho optato per tradurre questo tipo di amore con 'Amore Buono come il Pane', in quanto il pane è l'elemento dominante delle figure, mentre il riferimento alla cipolla risulta poco evidente.

Un altro capitolo molto interessante per quanto riguarda il rapporto tra testo e immagine è quello dedicato a Carmen Sahe. In queste pagine sono raffigurati gli anelli che questa dama mostrava ai suoi amanti, completati dal messaggio in codice che essi dovevano lanciare. È fondamentale, in questo caso, che messaggio e anello abbiano qualcosa in comune e siano relazionati l'un l'altro. Nella maggior parte dei casi è stata sufficiente una semplice traduzione del testo originale, in quanto l'italiano permetteva una versione equivalente. Per esempio, la frase «Seré tu reina» che accompagna l'anello a forma di corona si può tradurre con 'Sarò la tua regina' senza alterare il rapporto dell'iconotesto. In due momenti, però, la traduzione è risultata più ostica. Per tradurre il messaggio «esta noche es imposible», infatti, che si riferisce all'anello a forma di zucca, occorre tenere in considerazione il modo di dire spagnolo 'dar calabazas', letteralmente 'dare zucche', corrispondente al nostro 'due di picche'. Solo grazie al riferimento a questa espressione si riesce a capire la correlazione esistente tra messaggio e anello. In questo caso, ho deciso di utilizzare la parola 'zucca' e cercare, ai fini di rispettare il significato del messaggio originale, un'espressione figurata italiana

che implicasse un rifiuto o un disprezzo. Ho scelto, quindi, di tradurre il messaggio con ‘Sei una zucca vuota, non ti voglio!’. Il secondo caso è quello dell’anello a forma di arancia e recante il testo «Soy todas tus medias naranjas». Qui il riferimento è alla ‘media naranja’, la ‘metà dell’arancia’, l’equivalente della ‘metà della mela’ dell’italiano. È evidente che, in questo caso, tradurre con ‘Sarò tutte le tue metà della mela’ è impossibile, in quanto l’anello raffigura in modo chiaro un’arancia. Costruendo una frase intorno ai fiori d’arancio, però, che in Italia si riferiscono al momento del matrimonio, il rapporto tra testo e immagine risulta inalterato: ‘Sento odore di fiori d’arancio’.

Merita di essere preso in considerazione anche il catalogo di foglie contenuto all’interno del capitolo *Mal de Amor*. In questa raccolta sono raffigurate le foglie di diversi alberi accompagnate da una didascalia che ne spiega il significato. Una di esse, quella del platano, in spagnolo *platanero*, presenta il testo «aplatanada como tu alma». Risulta evidente il gioco di parole tra *platanero* e *aplatanada*. In italiano, in questo caso l’ideale sarebbe stato tradurre con ‘Di salice. Piangente come la tua anima’, dato che questa proposta permetteva di giocare sia con il nome della pianta che con i sentimenti tristi provati da chi è affetto da mal d’amore. Una soluzione di questo tipo, però, stride con la rappresentazione della foglia a cui si riferisce la frase, una foglia a cinque punte e molto grande, ben diversa da quella del salice, lunga e affusolata. Ho dovuto, quindi, cercare un verbo italiano che fosse simile alla parola ‘platano’ e che rimandasse a sentimenti negativi:

De <b>platanero</b> . Tan <b>aplatanada</b> como tu alma.	Di <b>platano</b> . <b>Appiattita</b> come la tua anima.
---	--

Non si può, infine, non menzionare il capitolo *Amor Cuenta Pendiente*, in cui testo e immagine giocano sulla polisemia della parola *cuenta*, che in italiano può significare sia ‘conto’ che ‘perla’. Infatti, mentre il testo fa enfasi sull’amore che ritorna, caratteristica da cui deriva il nome di ‘conto in sospeso’, l’immagine raffigura due amanti uniti da un filo di perle. Dato che, in base al senso del testo, era opportuno tradurre questo amore con ‘Amore Conto in Sospeso’, dovevo trovare un modo per unire al testo anche l’immagine delle perle. Per fortuna, in uno dei paragrafi collaterali è contenuta la frase «Un amor por cada cuenta del collar». La sua traduzione letterale (‘Un amore per ogni perla della collana’), però, non riusciva a trasmettere la correlazione tra il ‘conto in sospeso’ del titolo e le perle. Per questo motivo, ho deciso

di modificare la frase e inserire il verbo ‘contare’ e unire così i due significati:

Un amor por cada <b>cuenta</b> del collar.	<b>Contare</b> gli amori è come <b>contare</b> le <b>perle</b> di una collana.
--	--

## 5.2.4 – La traduzione della polifonia

Cercare di rendere al meglio in italiano la polifonia del testo originale è stata, insieme alla traduzione dell’iconotesto, la parte più interessante del lavoro. Questo perché ho dovuto operare, a questo scopo, svariate riflessioni. Come già descritto nel paragrafo 3.5, *Amor* è un’opera polifonica al cui interno compaiono svariati elementi intertestuali: riferimenti culturali, canzoni e poesie. In generale, anche in seguito al confronto con l’autrice, la linea che ho deciso di seguire è stata quella dell’adattamento, in quanto solo grazie ad esso è possibile, in questi casi, ottenere nei lettori di arrivo un effetto simile all’originale.

### 5.2.4.1- Riferimenti culturali

All’interno dell’albo, solo in due capitoli si possono trovare dei riferimenti culturali specifici al mondo spagnolo. Il primo è *Hemeroteca de Amores posibles e imposibles*, in cui i protagonisti delle storie di queste pagine possiedono dei nomi spagnoli (Facundo López, Juan Pérez, Catalina e Marcos Aparicio). In questo caso, ho optato per mantenere i nomi originali, sia perché essi sono mescolati ad altri nomi inglesi (Adela Prats, Francis Beaufort), sia perché volevo lasciare una traccia della connotazione ispanica dell’opera. Tuttavia, nello stesso capitolo, compare «Tot el Camp», l’inno del Barça. In questo caso, dato che un lettore italiano conosce la squadra catalana ma non il suo inno, ho scelto di eliminare il testo del coro e inserire semplicemente una spiegazione:

...ha contado [...] que era un ultra, socio del Barça solo por no contrariar a la mujer que amaba, quien, viéndole <b>cantar «TOT EL CAMP»</b> a pleno pulmón, sintió como nunca que era el hombre de su vida».	... ha raccontato [...] di essere un ultrà, socio del Barça, per non contrariare la donna che amava. Questa, vedendolo <b>cantare l'inno della squadra catalana</b> a squarciagola, si era resa conto, come mai prima di allora, che lui era l'uomo della sua vita.
---	---

Il secondo capitolo contraddistinto dalla presenza di un elemento culturale è *Filtros de Amor*, in cui la ricetta per la preparazione di un filtro del disinnamoramento altro non è che la ricetta di un *gazpacho*. In questo caso, dato che gli ingredienti sono quelli che servono per preparare questa ricetta spagnola e che questo piatto è ormai molto conosciuto anche in Italia, ho deciso di lasciare il riferimento e di segnalarlo con un corsivo.

Una vez bien batido, el filtro resultante viene a ser un <b>gazpacho</b> del desenamoro.	Una volta frullato bene, il filtro che otterrai sarà un <i>gazpacho</i> del disinnamoramento.
--	---

#### 5.2.4.2 - Canzoni

Le citazioni delle canzoni che completano ogni tipologia di amore sono la parte in cui l'adattamento ha sfiorato quasi la riscrittura dell'opera originale. Ho deciso, infatti, di cambiare ogni canzone presente all'interno dell'albo, poiché, essendo un elemento chiave per la comprensione finale del testo, una canzone spagnola difficilmente comprensibile per un pubblico non solo di bambini, ma anche di adulti, avrebbe disturbato la ricezione e causato una perdita del messaggio. Ho orientato la scelta delle canzoni su due discriminanti principali: popolarità e contenuto. Ho cercato, infatti, di selezionare brani abbastanza conosciuti degli autori più celebri della musica italiana di ieri e di oggi. In questo modo, il lettore, leggendo i versi delle canzoni, riesce subito a riconoscerle e a canticchiarle. Per quanto, riguarda il tema, invece, le canzoni associate ad ogni amore dovevano o contenere degli elementi che ricorrevano nel testo di partenza o rispecchiare le emozioni espresse da quest'ultimo. È opportuno sottolineare anche che ho utilizzato il mio gusto personale nei casi in cui per un tipo di amore ci fossero più canzoni abbinabili.

Un esempio del primo caso è dato dalla canzone del capitolo *Amor a la Carta*, in cui questa tipologia d'amore è presentata sotto forma di menù di ristorante in cui, al



posto delle pietanze, sono riportate le tecniche per vivere un amore perfetto. Una canzone molto celebre che è stata utilizzata fino a qualche anno fa come colonna sonora della pubblicità di una nota marca di cioccolata calda e che contiene numerosi riferimenti al cibo è *Rossetto e Cioccolato* di Ornella Vanoni:

*Si fa così, per cominciare il gioco,  
e ci si mastica poco a poco.  
Si fa così, è tutto apparecchiato,  
per il cuore e per il palato.  
Sarà bello bellissimo travolgente  
lasciarsi vivere totalmente.*

Un caso analogo è dato da *Amor Alado*, ‘Amore Alato’ e *Amor Enredadera*, ‘Amore Edera’. Al primo è stata abbinata la celeberrima *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno, per via dei numerosi riferimenti alle ali e al campo semantico del volo presenti nel testo originale, mentre al secondo *L’edera* di Nilla Pizzi, a causa del rimando tra il nome della canzone e quello dell’amore in questione. In un primo momento, per *Amor Enredadera* avevo scelto *Girasole* di Giorgia, molto più famosa e conosciuta rispetto a *L’edera*. Tuttavia, una volta scoperta la canzone di Nilla Pizzi, perfettamente abbinabile al testo, ho deciso di sostituirla:

*Son qui tra le tue braccia ancor,  
avvinta come l’edera,  
son qui respiro il tuo respiro,  
son l’edera legata al tuo cuor...*

Per quanto invece riguarda il secondo caso, è opportuno riportare il capitolo *Primer Amor*. Il primo amore è quello più irrazionale, più sdolcinato e più infantile. Per questa tipologia ho scelto *Il più grande spettacolo dopo il Big Bang* di Lorenzo Jovanotti, in quanto riesce ad esprimere al meglio il contenuto del testo originale e a trasmettere quell’idea di frenesia vissuta da chi vive il primo amore:

*Il più grande spettacolo dopo il Big Bang  
siamo noi: io e te.*

La stessa strategia è stata utilizzata, per esempio, anche per *Amor de un Día*, ‘Amore di un Giorno’, *Mal de Amor*, ‘Mal d’Amore’, e *Amor Rescoldo*, ‘Amore Brace’. Al primo, l’amore passionale che dura soltanto una giornata, ho associato *Vivimi* di

Laura Pausini, in quanto la cantante incita il suo amato a vivere il sentimento con tutto se stesso anche se questo potrebbe durare per poco tempo. La canzone selezionata per il secondo è stata *Sere Nere* di Tiziano Ferro, dato che, nel testo, il cantante parla di una delusione d'amore che fa «male, male, male da morire». Ad *Amor Rescoldo*, invece, un amore consumato di cui rimangono solo le braci e caratterizzato da noia e silenzio, ho associato *Adesso e qui (nostalgico presente)* di Malika Ayane, in cui il ritornello riflette alla perfezione le sensazioni trasmesse dal testo spagnolo:

*Silenzi per cena,  
conoscersi, lasciarsi le mani  
non è quello che si spetta.  
Né buone idee, né baci per strada.  
Adesso e qui, nostalgico presente.*

Infine, occorre commentare la decisione di lasciare nella versione spagnola *Amor* «*Como si fuera esta noche la última vez*». In questo capitolo, la canzone caratteristica dell'amore è contenuta anche nel titolo. Si tratta, in questo caso, di un brano molto conosciuto in Italia, *Bésame mucho*, realizzato come cover da numerosi artisti italiani, come Andrea Bocelli o Giusy Ferreri. Ho deciso di lasciare la stessa canzone proprio per questo motivo. Ho scelto, però, di sostituire il nome degli artisti originali, Los Panchos, sconosciuti ai più in Italia, con quello di Andrea Bocelli:

*Bésame, bésame mucho,  
como si fuera esta noche la última vez.  
Bésame, bésame mucho,  
que tengo miedo a perderte,  
perderte después.*

### **5.2.4.3 – Poesie**

Nel capitolo *Amor en Verso* sono presenti 19 poesie appartenenti a celebri autori della letteratura di lingua spagnola, una per ogni preposizione (Cfr. 3.2). Anche in questo caso, come per le canzoni, ho deciso di modificare e rimuovere la componente ispanica del capitolo con l'intento di rendere il più chiaro possibile il messaggio contenuto in queste pagine. Avendo optato per adattare le preposizioni che precedono il titolo all'italiano (Cfr. 5.2.1), le poesie da selezionare erano soltanto 9. Analogamente alle canzoni, ho cercato poesie d'amore scritte dalle principali figure della letteratura

italiana. La difficoltà aggiunta, però, era quella di trovare dei versi in cui la preposizione fosse non soltanto contenuta nel testo, ma ne costituisse l'elemento principale.

A questo proposito, emblematici sono i casi delle preposizioni 'con', 'per' e 'su'. Per la prima, ho scelto alcuni versi della poesia *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale* di Eugenio Montale, nei quali il 'con' contribuisce a rafforzare il legame tra il poeta e la moglie scomparsa:

*Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio  
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.  
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due  
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,  
erano le tue.*

Analogo è stato il caso di 'per', poiché ho deciso di inserire *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Guido Cavalcanti. In questa poesia, la preposizione è fondamentale, in quanto contribuisce a trasmettere l'idea, ricorrente nella maggior parte dei poeti del Dolce stil novo, secondo cui l'amore agisce attraverso gli occhi e lo sguardo:

*Voi che **per** li occhi mi passaste 'l core  
e destaste la mente che dormia,  
guardate a l'angosciosa vita mia,  
che sospirando la distrugge Amore.*

Infine, per quanto riguarda la preposizione 'su' ho optato per *La pioggia nel pineto* di Gabriele D'Annunzio, poesia nella quale la ripetizione anaforica di questa parola contribuisce a dare ritmo e musicalità al componimento:

*E piove **su** i nostri volti  
silvani,  
piove **su** le nostre mani  
ignude,  
**su** i nostri vestimenti  
leggeri,  
**su** i freschi pensieri  
che l'anima schiude  
novella,  
**su** la favola bella  
che ieri  
m'illuse, che oggi t'illude,  
o Ermione.*

Gli altri autori che ho riportato in questo capitolo sono: Ugo Foscolo ('di'), Dante Alighieri ('a'), Giacomo Leopardi ('da'), Giosuè Carducci ('in'), Alda Merini ('tra') e Francesco Petrarca ('fra').

Per quanto riguarda, infine, la poesia di Lope de Vega che l'autrice inserisce nell'ultima pagina dell'albo, la mia decisione è stata quella di mantenerla e di utilizzare la traduzione dell'ispanista Maria Grazia Profeti, contenuta nel libro *Lope de Vega* « ... *Questo è amore, lo sa chi l'ha provato*». Questo sonetto rappresenta sia un riassunto del contenuto dell'albo, sia un catalogo delle sensazioni che ogni persona sperimenta quando è innamorata. Proprio per questo motivo, è importante che venga mantenuto anche nella versione italiana dell'opera, nonostante tutti gli altri riferimenti poetici siano stati adattati all'italiano.

*Venire meno, ardire, esser furioso,  
tenero, aspro, generoso, schivo,  
animoso, angosciato, morto, vivo,  
fido, sleale, vile e coraggioso;*

*fuor di lei non trovar agio e riposo,  
mostrarsi allegro, triste, umile, altero,  
irritato, codardo, valoroso,  
soddisfatto, oltraggiato, sospettoso;*

*voltar le spalle al chiaro disinganno,  
bere veleno per liquore soave,  
scordarsi del profitto, amare il danno;*

*creder che un cielo in un inferno è entrato  
dare anima e vita a un disinganno;  
questo è amore, lo sa chi l'ha provato.*

## CONCLUSIONI

Quando arriva il momento di tirare le somme di un lavoro durato quasi nove mesi, i punti su cui soffermarsi a riflettere sono così tanti che cercare di riassumerli seguendo un filo logico diventa molto complicato.

Di sicuro, questa tesi è stata fondamentale per quanto riguarda lo studio e l'approfondimento di un genere, quello dell'albo illustrato, di cui conoscevo ben poco, nonostante ne fossi già un appassionato. Sono riuscito ad addentrarmi, infatti, in un mondo dalle dimensioni e dalle possibilità straordinarie: quello che mette in relazione e che fa dialogare testo e immagine all'interno delle pagine di un libro. Esplorare questo genere letterario è stata una delle tappe più interessanti del mio lavoro; ho avuto la possibilità di constatare, infatti, che due linguaggi comunicativi che, all'apparenza, sembrano opposti, in realtà possono unirsi e creare una terza forma di espressione che, spesso, si rivela molto più efficace di quanto non lo siano le prime due prese singolarmente. Al momento di tradurre un albo illustrato, quindi, è necessario che il traduttore presti estrema attenzione anche alla forma e al contenuto delle figure, in quanto il testo che è chiamato a produrre dovrà, per forza, riuscire a dialogare con esse allo stesso modo di quello originale.

Numerosi spunti di riflessione mi sono arrivati anche dallo studio del fenomeno *crossover*, grazie al quale sono giunto alla conclusione che, oggi, i confini tra letteratura per l'infanzia e letteratura per adulti sono molto meno definiti di quanto non lo fossero in passato; di conseguenza, il traduttore che si presta a trasportare nella sua lingua un'opera di questo tipo deve essere consapevole di trovarsi a lavorare in una zona di frontiera e prestare molta attenzione a rimanervi all'interno.

Ha ancora senso, quindi, separare traduzione per ragazzi e per adulti, in un periodo in cui i limiti dell'una e dell'altra sono sempre più confusi? Dopo un attento studio dei pensieri contrapposti di Göte Klingberg e Riitta Oittinen, posso dire di sì. Porsi delle domande riguardo al destinatario finale dell'opera che si sta traducendo, di qualsiasi natura essa sia, costituisce un atto di estremo rispetto verso tale destinatario. Chi traduce è obbligato a interrogarsi sulla natura dei futuri lettori del testo che sta creando, affinché le sue scelte risultino coerenti, efficaci e corrette.

Sono state tutte queste riflessioni a portarmi verso una traduzione molto più consapevole di *Amor*, un'opera che, nella sua semplicità strutturale, si è rivelata particolarmente complessa. Non mi vergogno a dire che è stato il testo più arduo con cui

ho avuto modo di confrontarmi in questi cinque anni di formazione alla traduzione. L'albo, infatti, richiedeva un'elevata dose di concentrazione che doveva essere diretta su numerosi fronti.

In primo luogo, l'argomento. I sentimenti espressi dal testo di Raquel Díaz Reguera, sono così limpidi e, al tempo stesso, profondi, che trovare le parole giuste per trasferirli in italiano nel modo più trasparente possibile si è rivelato spesso un'impresa non scontata. Alla fine, posso dire che la mia sensibilità linguistica ne è uscita migliorata e maturata.

In secondo luogo, la lingua dell'autrice rappresenta un vero e proprio campo minato per qualsiasi traduttore che cerchi di affrontarla. Rispettare i giochi di parole, i modi di dire, i campi semantici e le figure retoriche è stata una vera e propria battaglia contro i mulini a vento: diverse volte, purtroppo, mi sono dovuto arrendere di fronte alla mancanza di materiale linguistico adatto al trasferimento "fedele" della forma del testo spagnolo. Nonostante ciò, tali perdite traduttive mi hanno permesso una maggiore libertà di traduzione in altri punti, nei quali sono riuscito a compensare i vuoti che si erano creati e a conservare la vivacità stilistica del libro.

L'adattamento di canzoni e poesie, infine, è stata la parte più divertente e creativa della fase di traduzione, nonostante sia quella che mi ha allontanato di più dal ruolo di traduttore. Un adattamento di questo tipo potrebbe essere considerato errato, se non fosse che il suo fine è quello di ottenere un'opera che ricrei nel lettore di arrivo gli stessi effetti e le stesse emozioni provate da quello di partenza.

Occorre poi sottolineare che realizzare questa tesi non sarebbe stato così interessante senza il contributo del materiale che ho raccolto durante il mio soggiorno in Spagna. Da un lato, infatti, il periodo di ricerca a Vigo mi ha permesso di presentare una parte introduttiva molto più autorevole e completa, grazie ai numerosi articoli e documenti che sono riuscito a reperire nel fondo bibliografico di ANILIJ. Dall'altro, potermi confrontare con l'autrice del libro su cui avevo lavorato per mesi ha significato la realizzazione di un sogno. Mi sono trovato davanti a una persona che, fino a quel momento, avevo avuto modo di conoscere solo attraverso i suoi libri e che, grazie ad *Amor*, era entrata a far parte del mio quotidiano. Gli stimoli nati dall'intervista con Raquel Díaz Reguera, inoltre, sono stati molto preziosi per correggere e per affrontare i punti più ostici della traduzione. Le emozioni di quella mattina di novembre rimarranno indelebili nella mia memoria. Proprio per questo motivo, ritengo che collaborare con l'autore del libro che si sta traducendo sia, per il traduttore, una risorsa molto preziosa.

Una risorsa a cui, purtroppo, spesso non si ricorre, sia per la reticenza delle case editrici, sia per lo scarso interesse dimostrato da alcuni scrittori. Da parte mia, sono convinto che la traduzione di *Amor* non sarebbe stata la stessa senza questo confronto.

La stesura di questa tesi è stato un lavoro che rappresenta, a mio parere, la giusta fine di un percorso universitario ricco di stimoli e di opportunità di crescita. Perché, in fondo, tradurre, come afferma Antonio Prete (2010: 12) «è un lavoro di formazione e di conoscenza Un atto di crescita». Ogni traduzione arricchisce chi la realizza. Quando traduci, infatti, sei una spugna. Tutto quello che ti sta dicendo il testo originale lo filtri attraverso il tuo pensiero, lo fai tuo e lo trasformi, poi, in qualcosa di comprensibile per i lettori della tua lingua. È inevitabile, quindi, che qualsiasi libro, romanzo o articolo da tradurre dialoghi con il traduttore stesso e lasci in lui idee e spunti di riflessione sempre nuovi.

Così, da questa traduzione, posso dire di avere imparato molte cose, tra cui anche che l'amore non è uno solo. Di amori, infatti, ce ne sono tanti, tutti con un colore, un sapore, un odore, una forma diversa. Ci sono quelli in cui tutto è portato all'eccesso, in cui la passione è incontenibile e il desiderio travolgente. Gli stessi che sono così indomabili che qualsiasi legame fallirebbe cercando di tenerli imprigionati. Gli stessi in cui ogni bacio ha il sapore del fuoco. Gli stessi che, nelle notti d'estate, sgattaiolano fuori dalla finestra per mescolarsi all'odore del gelsomino. Ci sono, poi, gli amori in cui la passione si spegne inesorabile, in cui l'abitudine prende il sopravvento, in cui i baci lasciano l'amaro in bocca e hanno un retrogusto all'aglio. Gli stessi che, nonostante il torpore della routine, restano uniti perché solo così possono sopravvivere. Gli stessi che, in inverno, guardano fuori dalla finestra pensando a quando i calendari dei loro cuori erano sempre fermi al mese di luglio. Altri amori, invece, sono così perfetti che tutti li invidiano, così solidi che qualsiasi terremoto non riuscirebbe a danneggiarne le fondamenta. Così completi che i due innamorati non hanno paura di giurarsi amore eterno perché sanno che sarà sempre così. Sono gli amori di una volta, quelli dei nostri nonni, quelli degli ultraottantenni che, la domenica, si mettono il vestito buono per andare a mangiare una piadina al chiosco sotto casa a braccetto, sostenendosi a vicenda. Sono gli amori dei baci che hanno il sapore del tuo cibo preferito. Sono quelli in cui il cuore irradia sempre la luce di una giornata di primavera. Infine, ci sono gli amori più tragici, gli amori sofferti, gli amori non realizzati. Quelli in cui il cuore scoppia di una passione che non può sfogarsi, in cui il cervello perde il controllo e cade in un buio senza fondo. Gli amori dei baci al sapore salato delle lacrime. Quelli delle notti di veglia

passate a fantasticare. Quelli finiti, quelli interrotti, quelli ostacolati, quelli impossibili. Gli amori che stanno *come d'autunno sugli alberi le foglie*.

Ancora una volta, infine, grazie alla traduzione, ho imparato a confrontarmi con la lingua straniera, ad accoglierla e a ricrearla nella mia lingua; ho imparato che tradurre, in un esercizio di umiltà e attraverso la fatica, insegna la grande moralità di comunicare, riflettere, mettersi nei panni dell'altro.



## RIASSUNTO

Lo scopo del presente elaborato è la proposta di traduzione dallo spagnolo in italiano dell'albo illustrato *Amor*, della scrittrice e illustratrice Raquel Díaz Reguera. L'opera è un catalogo in cui vengono raccolti ventiquattro tipi di amore, suddivisi in quattro categorie, allo scopo di fornire una panoramica generale sul sentimento amoroso. *Amor* si inserisce nel genere della letteratura *crossover*, in quanto, sebbene sia rivolto principalmente ai bambini, per la particolarità con cui viene affrontato il tema dell'amore e per gli abbondanti riferimenti extratestuali al mondo della musica e della poesia, risulta appetibile anche ad un pubblico adulto.

I primi due capitoli di questa tesi forniscono un inquadramento letterario e culturale dell'opera, ai fini di analizzare le principali caratteristiche del genere a cui appartiene. In particolare, nel Capitolo I viene presentata la figura dell'autrice, Raquel Díaz Reguera. Alla biografia è affiancata l'intervista che le ho sottoposto durante il colloquio che ho avuto con lei durante il mio periodo di ricerca in Spagna, di fondamentale importanza anche per quanto riguarda la comprensione del testo originale; il Capitolo II, invece, è dedicato al filone letterario dell'albo illustrato e ha come scopo quello di metterne in luce peculiarità, storia e temi principali. Nel Capitolo III è contenuta l'analisi dell'opera dal punto di vista del paratesto, della struttura, dell'iconotesto, dei temi, dello stile e dell'intertestualità. Infine, gli ultimi due capitoli sono relativi al lavoro di traduzione del testo originale. Nel Capitolo IV, infatti, è contenuta la versione italiana di *Amor* proposta integralmente, mentre nel Capitolo V vengono esaminati, dopo un breve cenno agli approcci che si sono sviluppati nel campo della traduzione per l'infanzia, i principali problemi derivati dalla traduzione del testo e le relative strategie traduttive che sono state messe in atto ai fini di mantenere anche in italiano le peculiarità linguistiche, stilistiche e strutturali dell'opera originale.



## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2009). *I grandi dizionari Garzanti: Spagnolo*. Varese: Garzanti.
- AA.VV. (2010). *I grandi dizionari Garzanti: Italiano*. Varese: Garzanti.
- AA.VV. (2012). *Dizionario delle collocazioni*. Bologna: Zanichelli
- Augieri, C.A. (2005). “L’astuzia del paratesto e la rudezza ingenua del potere: il caso Alvaro”, in M. Santoro e M. G. Tavoni, *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, n°1, pp. 329-342.
- Bader, B. (1976). *American Picturebooks. From Noah’s ark to the Beast within*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Beckett, S. (2012). *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. New York: Taylor & Francis.
- Bell, A. (2005). “Ragioni di cauto ottimismo?”, in S. Tondo, *Nessun bambino è un isola: la letteratura per l’infanzia e la traduzione*, pp. 47-59.
- Bellezza Picherle, S. (2002). “Di fronte alle figure”, in *Il pepeverde*, n° 11-12, pp. 34-42.
- Bellezza Picherle, S. (2004a). “Il fascino della narrativa a colori”, in *Il pepeverde*, n° 19, pp. 34-43.
- Bellezza Picherle, S. (2004b). “L’albo illustrato. Immagini, significati e sensi”, in *Il pepeverde*, n° 20, pp. 66-69.
- Bosch, E. (2007). “Hacia una definición del álbum”, *AILIJ*, 5, pp. 25-43.
- Bosch, E., Durán, T. (2009). “OVNI: un álbum sin palabras que todos leemos de manera diferente”, *AILIJ*, 7 (2), pp. 39-43.

- Calabrese, S. (2013). *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Milano: Università Bruno Mondadori.
- CLAVE. (2011). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM Ediciones.
- Díaz Reguera, R. (2010). *¿Hay algo más aburrido que ser una princesa rosa?* Barcellona: Thule Ediciones.
- Díaz Reguera, R. (2011). *Catálogo de besos*. Barcellona: Thule Ediciones.
- Díaz Reguera, R. (2012). *Abuelas de la A a la Z*. Barcellona: Lumen.
- Díaz Reguera R. (2013). *Madre solo hay una y aquí están todas*. Barcellona: Lumen.
- Díaz Reguera, R. (2014). *Amor*. Barcellona: Lumen.
- Díaz Reguera, R. (2016). *Cenicienta. La verdadera historia contada por ella*. Barcellona: Lumen.
- Dolle-Weinkauff, B. (2006). "Postmodernism in contemporary German Picturebooks", *AILIJ*, 4, pp. 3-17.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Garavini, M. (2014). *La traduzione della letteratura per l'infanzia dal finlandese all'italiano: l'esempio degli albi illustrati di Mauri Kunnas* (tesi di dottorato). Turku: University of Turku.
- Hoving, I. (2005). "Elogio delle traduzioni imperfette: lettura, traduzione e amore per l'incomprensibile", in S. Tondo, *Nessun bambino è un isola: la letteratura per l'infanzia e la traduzione*, pp. 35-45.

- Ippolito, M. (2005). “Tradurre i dati culturalmente specifici nella letteratura per l’infanzia: il caso di Beatrix Potter”, in S. Tondo, *Nessun bambino è un isola: la letteratura per l’infanzia e la traduzione*, pp. 65-78.
- Klingberg, G. (1986). *Children’s Fiction in the Hands of the Translator*. Lund: CWK Gleerup.
- Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Luperini, R., Cataldi, P., Marchiani, L., Tinacci, V. (2008). *La scrittura e l’interpretazione*. Palermo: Palumbo Editore.
- Munari, B. (2004). *Da cosa nasce cosa*. Bari: Laterza.
- Nikolaeva, M., Scott, N., (2001). *How picturebooks work*. New York: Garland.
- Oittinen, R. (2000). *Translating for Children*. New York: Garland.
- Paruolo, E. (2014). *Le letterature per l’infanzia*. Roma: Aracne editrice.
- Paruolo, E. (2014). “La letteratura per l’infanzia”, in E. Paruolo, *Le letterature per l’infanzia*, pp. 23-149.
- Pertíñez López, J. (2000). “La ilustración infantil ante el nuevo siglo”, *LII Tendencias actuales en investigación*, 28, pp. 401-407.
- Prete, A. (2010). *All’ombra dell’altra lingua*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Profeti, M. G. (2011). *Lope de Vega «... Questo è amore, lo sa chi l’ha provato»*. Firenze: Alinea editrice.
- Santoro, M., Tavoni, M. G. (2005). *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, n°1, Roma: Edizioni dell’Ateneo.

- Tabernero Sala, R., Consejo Pano, E., Calvo Valios, V., (2015). “LIJ ilustrada: dificultades en la traducción de los conceptos que la definen”, *Mediazioni*, 17, pp. 1-15.
- Terrusi, M. (2010). *Picturebook, livre d'image, albo illustrato. Parole su figure e pagine d'infanzia* (tesi di dottorato). Bologna: Università di Bologna.
- Terrusi, M. (2012). *Albi illustrati: leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Thomson-Wohlgemuth, G. (2005). “Il ruolo delle Note al Testo nelle traduzioni per l'infanzia in Germania Est”, in S. Tondo, *Nessun bambino è un isola: la letteratura per l'infanzia e la traduzione*, pp. 127-143.
- Tondo, S. (2005). *Nessun bambino è un isola: la letteratura per l'infanzia e la traduzione*, Napoli: Graus editore.
- Tondo, S. (2005). “Oltre l'isola”, in S. Tondo, *Nessun bambino è un isola: la letteratura per l'infanzia e la traduzione*, pp. 9-24.
- Tonin, R. (*in corso di stampa*). “La traducción colectiva de un álbum ilustrado como experiencia didáctica: de la propuesta editorial a la publicación italiana de *Tu corazón en un cofre*”.
- Trifone, M. (2013). *Il Devoto-Oli dei sinonimi e contrari*, Firenze: Le Monnier.
- Tudor, Ian (1987). “A Framework for the Translational Analysis of Texts”, *The Linguist* 26, 2, pp. 80-82.
- Van der Linden, S. (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L'Atelier du Poisson soluble.

- Weinrich, H. (2001). *Sprache, das heißt Sprachen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

## SITOGRAFIA

- <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>
- <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/T/testa.shtml#10>
- [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_sinonimi\\_contrari/](http://dizionari.corriere.it/dizionario_sinonimi_contrari/)
- [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_spagnolo/](http://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/)
- <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- <http://www.fupress.net/index.php/formare/article/viewFile/17072/15975>
- <http://host.uniroma3.it/eventi/silfi/proposte/Mazzoleni.pdf>
- <http://testicanzoni.mtv.it/>
- <http://www.boolino.es/es/blogboolino/articulo/boolino-entrevista-a-raquel-diaz-reguera/>
- [www.linguee.it](http://www.linguee.it)
- <http://www.raqueldiazreguera.com/sobre-mi/>
- <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=UaygDcNigIo>



## RINGRAZIAMENTI

Molti pensano che lo spazio riservato ai ringraziamenti sia inutile e superfluo; alcuni addirittura non li scrivono. Io, invece, che sono un sentimentale e un nostalgico, li adoro. Il momento in cui scrivi la pagina dei ringraziamenti è quello in cui realizzi che tutto il lavoro è (quasi) finito, che ne sei uscito vivo (più o meno), che ce l'hai fatta.

La conclusione di questa tesi di laurea rappresenta la conclusione di un percorso iniziato non solo nove mesi fa, quando ho iniziato a lavorarci sopra. È la fine di un percorso che è iniziato molto tempo prima, con le prime lezioni di spagnolo alle medie, ed è culminato negli anni dell'università, quando la traduzione è entrata a gamba tesa nella mia vita. È stato un percorso stupendo. E il viaggio che ho intrapreso insieme ad *Amor* ne ha rappresentato la giusta e degna conclusione. Non posso che esserne soddisfatto, dato che mi ha fatto appassionare ancora di più alla traduzione, alla letteratura e all'amore.

Proprio per questo, la prima persona che voglio ringraziare è me stesso. Non per narcisismo o egoismo smodato. Semplicemente, perché sento che deve essere così. Ho sudato e faticato tanto per arrivare fino a qui. Ho scritto, tradotto, viaggiato. Ho imparato glossari e superato esami che, guardando indietro, mi fanno ancora rabbrivire. Quindi grazie, Tomas. Grazie per essere così come sei, anche se spesso vorresti essere diverso. Grazie per essere sempre affamato di emozioni, che sono la cosa più bella che la vita ha da offrire. Grazie per la tenacia e per averne sopportate tante. Grazie per aver avuto la forza quando serviva davvero. Grazie per non aver mai avuto paura di vivere, di amare, di essere te stesso. Grazie per non esserti mai tirato indietro. Grazie per avermi portato fino a qui.

Tuttavia, non avrei fatto molta strada se fossi stato da solo. Spero, per ognuno dei nomi che seguiranno, di trovare le parole giuste ad esprimere la mia gratitudine. In questo momento, ho talmente tante cose dentro che faccio fatica a ordinare tutti i pensieri.

Non andrei da nessuna parte se non avessi un posto da cui partire. Grazie, quindi, a quel posto. Grazie alla mia famiglia: Mamma, Babbo, Manuel e Gas. Grazie per avermi sopportato; sempre, anche quando non me lo meritavo. Grazie per accettarmi così come sono. Grazie per avermi fatto casinaro, giramondo, e matto da legare.

Mamma, grazie per tutto. Le cose per cui dirti grazie sono troppe, sarebbe troppo banale scriverle qui. Io le so, spero anche tu. Grazie per avermi trasmesso la creatività e

la capacità di sapersi sempre arrangiare con le proprie capacità. E per i dolci; quelli sempre. Scherzi a parte, questa tesi, è per te. E per la Nonna. L'unica.

Babbo, grazie per i sacrifici di tutti i giorni. Grazie per non avermi mai fatto mancare niente. Per avermi sempre mandato in giro per il mondo senza fare una piega, sapendo che vivo di questo.

Manuel, ti ringrazio perché so che se avessi bisogno in qualsiasi momento, saresti lì.

Gas, grazie per le feste ogni volta che arrivo a casa, per i bacini a ogni ora del giorno, per la pazienza che hai quando dobbiamo fare i selfie e per la dolcezza che dimostri quando sono un po' giù e ti accovacci vicino a me.

Grazie, Fabrizio. Sei piombato nella mia vita quando stavo iniziando a tradurre i primi capitoli del libro e sei ancora qui. Ci vuole coraggio. Grazie per tutte le cose belle che in così poco tempo siamo riusciti a combinare. Grazie per essere riuscito a risollevarmi dopo un periodo non troppo felice. Grazie per le ore lontani da tutto, dove il casino del mondo non riesce ad arrivare. Grazie per la vicinanza, la presenza e il sostegno. Grazie per essere stato il consulente musicale di questa tesi. Grazie per le boiate, per le imitazioni, per i programmi trash del lunedì sera, i cani parlanti, il soffio dell'orso polare, la cinese coi fazzolettini, gli accrediti da vip, le incursioni al Sigep ad abbottarci di gelato, Zvan, le colazioni alle tre di domenica pomeriggio alla WhiteBakery, il péage, Asmana, le maratone Sanremo, il Kimbo, American Horror Story e Once Upon a Time, le nuotate nell'acqua gelata di mattina, i mercoledì al cinema e i balletti della domenica. Grazie per le gite improvvisate, i brividi, gli sguardi, i sorrisi, le risate e gli abbracci. Grazie, Bibò. Questa tesi parla d'amore. Parla anche di te.

Diletta. Sei l'unica cosa per cui ringrazio di aver scelto di studiare russo. Ci conosciamo da due anni, ma sembra una vita. Grazie per essere stata l'unica vera compagna di questa magistrale; non riesco ad immaginarmi questi due anni di università senza di te. Grazie per la compagnia, l'affetto e il supporto reciproco. Sono stati tutti preziosi alleati nei freddi e piovosi pomeriggi di Forlì. Grazie per avermi fatto sempre sentire a casa, anche quando dovevamo tradurre gli articoli del codice penale dall'italiano al russo. Grazie per i viaggi del mercoledì, che hanno avuto tutto un altro sapore da quando ti sei laureata a dicembre. Grazie per essere sempre stata pronta a rispondere a un qualsivoglia dubbio carico d'ansia che mi veniva ad ogni ora del giorno e della notte. Grazie per aver letto la tesi e cercato con la lente d'ingrandimento tutti i

refusi. Grazie per il disagio condiviso, per i tipi che puzzano sul treno, per i tursiopi e i trulli, per le stagiste chiuse negli sgabuzzini, per Alja ed Elsa Triolet, per le domande improbabili in momenti improbabili, per le serate a ballare, per la pizza chimica del Tiffany, per leotakespax, per la paccottiglia e la sinusite, per i capelli sporchi della gente, per i lettori abilmente ignorati, per il velovetro, per Effie Briest, per i pomeriggi da personal shopper, per le pizzette da Brirò post ricevimento, per “ma è denso o ricco?”, per le amiche falze, per il buongiorissimo col kaffè, per i pranzi poco salutari all’entrata del DIT Lab con la gente che ci guarda male, per le foche del Bajkal, per Sasha Bortich, per le cose brutali, per il Destiny’s Sunday e per i karaoke in cui cantiamo sempre le stesse canzoni. Ti voglio bene.

Grizie al mio gruppo di amici. Grazie perché tutte le volte che ci vediamo torno a casa con gli addominali che mi fanno male, nascosti sotto dodici strati di spritz e schifezze da aperitivo molesto. Grazie perché siete sempre una certezza, da quasi vent’anni. Alex, Ale, Meri, Mells, Giulio, Tommaso, Marti. Grazie per il turismo dell’orrore, per l’assenza di pietà agli aperitivi, per i GrizieonTour, per i pappatacy, per l’elegantia, per le matrone sui troni, per i vestiti sboccacciny, per i bidoni del Bar Falco, per i lavori da promoter pagati a babbo morto, per le dirette facebook e i selfoni di gruppo con le facce plastiche. Maronn’ebbelli ‘sti amici.

Grazie alla mia relatrice, Gloria Bazzocchi. Grazie per avermi fatto appassionare alla traduzione, fin dalla prima lezione del primo anno della triennale. Grazie per tutti gli stimoli di questi anni. Grazie per l’incoraggiamento, il sostegno e per aver accettato di seguirmi, ancora una volta, in questo lungo lavoro. Grazie per la pazienza, l’attenzione e i consigli. Grazie, soprattutto, per l’umanità e per l’affetto. Non li dimenticherò mai. Grazie, dal profondo del cuore.

Grazie a Raffaella Tonin, per avermi saputo trasmettere tutto l’entusiasmo verso il genere dell’albo illustrato. Grazie per l’avventura che abbiamo vissuto insieme con *Corazón*. Grazie, infine, per aver accettato il ruolo di correlatrice di questa tesi. Non l’avrei scritta se non fosse stato per lei. Almeno, non avrei scritto *questa* tesi.

Grazie anche, e sempre, ad Anna Martini. Una volta di più, i consigli su come scrivere bene imparati al liceo si sono rivelati un tesoro prezioso. Inoltre, sarei stato in seria difficoltà con la scelta delle poesie da inserire in traduzione se non mi avesse trasmesso tutta la sua passione per la letteratura italiana.

Gracias a Raquel Díaz Reguera. Por tu libro, por tu corazón, por tu arte. Gracias por tu alma. Gracias por haberme regalado la oportunidad de trabajar sobre *Amor*.

Gracias por nuestra cita y por todas las cosas que me has contado. Ha sido la experiencia más increíble de este trabajo.

Muchísimas gracias a las profesoras de ANILIJ, por haber sido tan amables en los días que pasé en Vigo.

Grazie anche ad Andrea, per avermi fatto trovare questo libro. E scusa per tutto.

Grazie, infine, a Monica, Matteo, Álvaro, Chiara, Lucia, Viola, Marina, Andrea, Sara, Annachiara e Ludovica.

Grazie a tutti, perché ognuno di voi mi ha regalato qualcosa in questo lungo viaggio.

Ho raggiunto una meta. La destinazione, però, è ancora lontana.