

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

**Sentieri di parole nel bosco della vita: temi difficili nella Letteratura per l'infanzia.
Proposta di traduzione in italiano di *En un bosque de hoja caduca* di Gonzalo Moure**

CANDIDATO:

Olimpia Pizzol

RELATORE:

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

Anno Accademico 2014/2015

Sessione II

Perché l'assenza è davvero una più acuta presenza. Vale per la voce, per l'udito.
Vale per le persone che c'erano e non ci sono più.
Vale per noi che non smettiamo un momento di cercare ciò che non c'è.
Di desiderare quello che manca.

(C. De Gregorio, *Così è la vita*)

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO I - La LIJ e il tema della morte.....	5
1.1. La Letteratura per l'infanzia, tra temi tabù e scelte "politicamente corrette"	5
1.2. La morte è uguale dappertutto? Italia e Spagna a confronto	16
1.3. <i>M</i> come morte: introduzione al tema e definizione	19
1.3.1. Come affrontarla? Pedagogia della LIJ	26
1.3.2. Com'è fatta? Strategie di rappresentazione della morte nella Letteratura per l'infanzia	32
1.3.2.1. <i>V</i> come <i>viaggio</i> : aspettando di partire	35
1.3.2.2. <i>D</i> come <i>dolore</i> : malattia, morte e letteratura.....	38
1.3.2.3. <i>N</i> come <i>natura</i> : il mondo è un bosco di anime caduche	39
1.3.2.4. <i>T</i> come <i>trasformazione</i> : chi non c'è più, c'è ancora	41
1.3.2.5. <i>D</i> come <i>destino</i> : la morte incoraggia la vita.....	43
1.3.2.6. <i>C</i> come <i>conoscere</i> : la morte "in persona"	45
1.3.3. <i>S</i> come <i>sepoltura</i> : lo sguardo popolare sul rito del <i>entierro</i>	48
1.3.4. <i>D</i> come <i>dopo</i> : il mistero che ci aspetta nell'aldilà e nell'aldiquà	52
CAPITOLO II - L'autore di <i>En un bosque de hoja caduca</i> : Gonzalo Moure	61
2.1. Biografia.....	61
2.2. Opere pubblicate	64
2.2.1. Libri di narrativa	65
2.2.2. Racconti contenuti in antologie.....	66
2.2.3. Collaborazioni narrative	66
2.3. Stile.....	67
2.4. Il progetto Bubisher e il Sahara.....	72
2.5. In viaggio con l'autore	74
CAPITOLO III - <i>En un bosque de hoja caduca</i> : analisi del testo di partenza.....	109
3.1. Caratteristiche generali ed elementi paratestuali.....	110
3.1.1. Le illustrazioni	117
3.1.2. Unas preguntas a... Antonio Ventura, editor del gruppo Anaya, sulla pubblicazione di <i>En un bosque de hoja caduca</i>	124
3.2. Trama	128
3.3. Personaggi	132

3.4. Voci narranti.....	142
3.5. Tempo e spazio.....	146
3.6. Stile.....	151
3.7. Temi e valori	156
CAPITOLO IV - Proposta di traduzione	163
CAPITOLO V - Commento alla traduzione di <i>En un bosque de hoja caduca</i>	225
5.1. La traduzione della LIJ	225
5.2. Metodologia traduttiva	229
5.3. Problemi di traduzione e strategie applicate	231
5.3.1. Il titolo	232
5.3.2. Morfosintassi	233
5.3.3. Lessico.....	238
5.3.4. Toponimi e antroponimi.....	244
5.3.5. Onomatopee	247
5.3.6. Modi di dire	248
5.3.7. Aspetti grafici	251
CONCLUSIONE	255
BIBLIOGRAFIA	259
SITOGRAFIA	271
RESUMEN.....	275
RÉSUMÉ	277

INTRODUZIONE

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel.

(Cervantes, 1960: 661)

Il presente elaborato di tesi scaturisce dalla lettura del libro *En un bosque de hoja caduca*, dello spagnolo Gonzalo Moure, di cui sono venuta a conoscenza nell'inverno 2015 grazie alla Prof.ssa Gloria Bazzocchi, relatrice della mia tesi. Infatti, tra i tanti libri da lei proposti, il libro di Moure è quello che ha esercitato su di me un fascino immediato: nasce da qui la mia volontà di fornirne una proposta di traduzione così come un'analisi dei temi principali, in quanto elemento appartenente all'importante filone della Letteratura per l'infanzia.

In primo luogo, oltre a commuovermi per la profondità di stile e la lucidità di pensiero che affiorano in ogni pagina, il romanzo mi ha interrogato su alcuni soggetti tabù nel campo della Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, primi fra tutti la morte e il dolore. In Moure, essi sono elementi imprescindibili e indissolubili dalla sua esperienza di vita personale e sono intesi come passaggi obbligati per raggiungere la propria maturità e dimensione umana. Eppure, nonostante questi aspetti facciano parte della vita di ognuno, nella società occidentale contemporanea si registra una vera e propria censura che li trasforma in tabù innominabili, rendendoceli estranei. Gonzalo Moure descrive non tanto il processo della morte, quanto cosa resta di questa esperienza, testimoniando con forza e convinzione, nel racconto come nella realtà, che la vita continua e che è proprio il dolore a permettere di crescere, attraversando la soglia del mondo adulto e lasciando l'infanzia, intesa come terreno fertile che aiuta a seminare, nel cuore di bambini e ragazzi, le grandi Verità dell'esistenza che daranno frutto secondo i tempi e i modi di ognuno.

In secondo luogo, il mio interesse personale e la mia passione per la Letteratura per l'infanzia e il mondo della traduzione editoriale hanno contribuito a stimolare l'idea del progetto. Il desiderio di approfondire le mie conoscenze in questo campo e la volontà di diffondere, grazie alla traduzione, voci di autori stranieri in Italia e viceversa, mi hanno fatto scoprire la dimensione universale e profonda dell'universo infantile, allo stesso tempo così ermetico e così trasparente.

La definizione di traduzione di Cervantes, scelta per inaugurare il presente elaborato esprime, infatti, la vera essenza della traduzione, dandone una definizione acutissima: il retro dei «tapices flamencos», da dove si intravedono appena le figure e dove regna sovrano quell'intrico di fili, è paragonato proprio al processo traduttivo. Ancor di più, nella Letteratura per l'infanzia, la traduzione deve adottare strategie e disporre di risorse linguistiche per affrontare l'infinita gamma di possibilità per raccontare la realtà secondo il linguaggio dei bambini, di per sé una sfida rivolta a ogni traduttore. Tale sfida, come esprime giustamente Califano (1998: 58), apre a un mondo che «si può guardare ad altezza d'uomo, ma anche dall'alto di una nuvola. Nella realtà si può entrare dalla porta principale o infilarvisi - è più divertente - da un finestrino».

Nella stesura del presente elaborato, un ruolo fondamentale è stato ricoperto dal mio soggiorno a Vigo e Madrid, reso possibile grazie a una borsa di studio per tesi all'estero dell'Alma Mater. Il periodo di studio e ricerca di documenti concernenti l'argomento principale della mia tesi, così come riguardanti l'aspetto traduttivo del libro da me scelto, è risultato è molto importante ai fini del progetto.

Inizialmente, mi sono recata nella città di Vigo, in Galizia, dove ho trascorso i primi dieci giorni del mio soggiorno: lì sono entrata in contatto con l'Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ) che dal 2006 si occupa di ricerca, investigazione e studio nel campo della Letteratura per bambini e ragazzi, oltre che di traduzione attraverso ricerche, critiche costruttive e analisi scientifiche. Avendo sede nella Facoltà di Traduzione e Filologia dell'Università di Vigo, l'Associazione dispone di una biblioteca e di un importante fondo bibliografico specializzato in Letteratura per l'infanzia a cui ho avuto modo di accedere, incrementando i testi teorici utilizzati come base della mia analisi.

Cayetana Álvarez, segretaria dell'Associazione, si è resa subito disponibile a mostrarmi gli archivi, guidandomi nella consultazione. Inoltre, le professoressse Velika Ruzicka, Lourdes Lorenzo, Beatriz Rodríguez e Ana Pereira si sono prodigate per fornirmi materiale cartaceo e in formato digitale, adatto per portare avanti e approfondire i temi e gli argomenti del mio progetto.

Ho raccolto, quindi, numerose informazioni reperibili solo in loco, tra cui gli atti del X Congreso Internacional ANILIJ 2015, dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, ancora in fase di revisione e stampa, tuttavia a me concessi gentilmente dai membri della Associazione e fondamentali per il mio

lavoro di ricerca, dato che il tema di fondo del racconto di Gonzalo Moure rientra proprio in questi “nuovi temi” della Letteratura per l’infanzia.

La seconda parte del mio soggiorno in Spagna si è svolta tra Vigo e Madrid, dove sono riuscita a conoscere e incontrare l’autore il giorno 11 di settembre. Tra le altre cose, mi ha proposto di accompagnarlo nel viaggio in auto nella capitale, dove era atteso per l’assemblea dei soci dell’associazione Bubisher, di cui fino a settembre di quest’anno era il presidente. Pertanto, l’intervista all’autore e la sua conoscenza si è realizzata in viaggio, tra mille peripezie, proprio come un racconto di avventure donchisciottesche.

Gonzalo Moure si è dimostrato, fin da subito, molto disponibile e attento a ogni mio dubbio traduttivo: conoscere l’autore del testo è stato un vero privilegio perché, oltre a chiarire molte delle mie iniziali difficoltà traduttive o di comprensione del testo, mi ha introdotto al libro *En un bosque de hoja caduca* spiegandomi l’idea iniziale e il processo di scrittura, ultimato con la pubblicazione.

Durante il mio viaggio, sono entrata anche in contatto telefonicamente e via e-mail con l’illustratrice del racconto, Esperanza León, che si è interessata subito al mio progetto di tesi, rendendosi disponibile per un’eventuale intervista “a distanza”. Il dialogo con lei ha riconfermato le mie convinzioni sull’importanza delle illustrazioni nei libri per l’infanzia, dove la parola e l’immagine sono due voci che si esprimono secondo diverse sensibilità, ma tendono a formare armoniosamente un accordo.

Una volta tornata in Italia, sono entrata in contatto anche con Antonio Ventura, editor del Gruppo Anaya all’epoca della pubblicazione del libro di Moure, che pure si è reso disponibile per un’intervista sulla storia editoriale del libro di Moure.

L’esperienza vissuta in Spagna è stata quindi ricca di incontri e di stimoli, a livello personale e professionale. Le persone speciali che ho incontrato lungo il mio cammino (e sono molte!), hanno accresciuto la mia passione per la Letteratura per l’infanzia e per la traduzione editoriale e inoltre mi hanno fatto apprezzare aspetti della realtà fino ad oggi sconosciuti.

Concentrandosi in buona parte sulla traduzione del racconto, l’elaborato si compone di cinque capitoli.

Il primo è dedicato a un excursus della Letteratura per l’infanzia nel corso degli anni, soffermandosi sulla storia, lo sviluppo e la ricezione nel pubblico infantile di alcuni temi tabù quali il dolore, la sofferenza, l’assenza, la morte e la censura a cui spesso sono stati sottoposti. Il

capitolo si sofferma, in particolare, sul tema della morte, cercando di tracciarne la presenza nella Letteratura per l'infanzia. Per permettere l'analisi di un così vasto tema, si è scelto di suddividere e analizzare alcune caratteristiche e simboli della morte presenti in racconti, romanzi e album illustrati dedicati al pubblico infantile. Infine, si è scelto di porre l'accento sulla pedagogia della morte, toccando il tema del lutto e della sepoltura. Il primo capitolo acquisisce importanza alla luce dell'analisi del racconto di Gonzalo Moure, nel quale queste tematiche sono molto presenti e vengono utilizzate senza ricorrere a censura.

Il secondo capitolo analizza la vita dell'autore e propone i momenti più significativi della sua carriera artistica, professionale e personale, oltre al suo impegno sociale nell'associazione Bubisher a sostegno della causa saharawi. In questo capitolo troviamo, inoltre, un elenco dettagliato delle opere e delle collaborazioni letterarie dell'autore, un accenno al suo stile di scrittura e la trascrizione dell'intervista da me fatta in Spagna a settembre 2015.

Nel terzo capitolo si propone l'analisi approfondita del racconto di Moure: l'aspetto paratestuale, le caratteristiche generali del libro, la trama, i personaggi, il tempo e lo spazio del racconto, così come i temi e i valori trattati. Sono inoltre presenti anche le interviste con l'illustratrice e con l'editor.

Il quarto capitolo propone la traduzione del racconto *En un bosque de hoja caduca*, rispettando il layout della versione originale spagnola.

Infine, il quinto capitolo vede il commento alla traduzione e le principali categorie di problemi linguistici riscontrati durante il processo traduttivo quali morfosintassi, lessico, toponimi e antroponimi, onomatopee, modi di dire e aspetti grafici.

CAPITOLO I

La LIJ e il tema della morte

1.1. La Letteratura per l'infanzia, tra temi tabù e scelte “politicamente corrette”

¿No será que os estamos educando en la mentira, cuando lo que os extraña
es la verdad?
G. Moure

Fin dai suoi albori, la letteratura è sempre stata specchio della civiltà e della cultura di ogni paese riflettendo il realismo della vita in libri, saggi, raccolte e poesie destinati soprattutto a un pubblico adulto. Il pubblico infantile, infatti, si accontentava di quelle che allora non erano ancora fiabe, bensì il racconto orale di leggende e storie tratte da vicende popolari, la maggior parte tramandate dagli anziani di una comunità. Molti di questi racconti non avevano la pretesa di impartire insegnamenti pedagogici a bambini e a ragazzi, limitandosi a raccontare la realtà di tutti i giorni a un pubblico misto: grandi e piccoli si vedevano, infatti, protagonisti di quei

relatos contados boca-oreja con toda su crudeza alrededor de la lumbre que hunden sus raíces en la historia misma de la humanidad [...] cuando aún no se había aventurado siquiera un concepto específico de “infancia” como una edad diferente en la que resultan adecuados o no ciertos temas y tonos para el mejor desarrollo de los menores en su conquista de la madurez adulta.

(Baldallo González: 2015)¹

Tuttavia, non sempre questi racconti avevano un lieto fine: la presenza di temi che oggi sarebbero classificati come “scomodi” era normale in quanto parte della realtà quotidiana vissuta dal popolo che faceva quotidianamente i conti con la fame, le malattie, la guerra e, di conseguenza, un altissimo tasso di mortalità.

¹ Intervento tratto dagli atti del (in corso di stampa) “X Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil” (ANILIJ) dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, tenutosi a Vigo nei giorni 23 e 24 aprile 2015, su gentile concessione di ANILIJ.

Basti pensare alle fiabe originali di Basile e Perrault riprese dai fratelli Grimm e, in seguito, addolcite dalla Disney che le ha rese un vero capolavoro di felicità e perfetta società fiabesca. Tali cambiamenti e censure sono stati introdotti con la rivoluzione del concetto di “infanzia” e di scrittura rivolta nello specifico a un pubblico infantile nel XVIII secolo, grazie al quale «empieza a brillar de forma creciente alrededor del mismo un aura de proteccionismo que colabora en la aparición de las primeras adaptaciones literarias de cuentos populares, marcadas por un cariz de manifiesta intención dulcificadora» (*Ibid.*: 2015).

Nei racconti originali il finale tragico, che prevedeva la morte dei protagonisti o i loro patimenti, era di casa e assolutamente normale. Ne è un esempio, in questo senso, l’evoluzione di uno dei racconti popolari più conosciuti, quello di *Cappuccetto Rosso* dove nella versione di Perrault, la bambina «se acuesta con el lobo antes de ser comida por él, y luego salvada» (Bortolussi, 1987: 48). Al contrario, nella versione dei fratelli Grimm, pubblicata qualche anno più tardi, nel contesto geografico tedesco, Cappuccetto «nunca se mete en la cama, es simplemente comida por el lobo y luego salvada por el leñador» (*Ibid.*: 48). L’incorporazione di quest’ultima figura come agente esterno «ayuda a darle al relato el deseado final feliz» (Baldallo González: 2015)². In questo caso, il messaggio ultimo del racconto varia considerevolmente: «ya no es “hazte cargo de tus actos porque en ello te va la vida”, ahora más bien indica “a pesar de que te equivoques, la vida ofrece segundas oportunidades y el destino castiga el mal”» (*Ibid.*: 48).

A partire dagli anni ‘60 e ‘70 del XX secolo, cominciano ad apparire scrittori che non hanno timore di rappresentare la realtà, per quanto dura, nelle loro opere: un esempio eclatante è quello del britannico Roahl Dahl, anch’egli tacciato di fornire nei suoi libri una visione del mondo “degli adulti” completamente rovesciata e, quindi, spesso deformata. In realtà, si tratta di una precisa e intenzionale reazione dell’autore di fronte al panorama letterario “censurato” che, spesso, distruggeva il senso primario degli antichi racconti folcloristici.

Nella sua versione di *Cenerentola*, Dahl svela ai lettori il vero finale della vicenda, in qualche modo censurata e modificata per renderla adatta a un pubblico infantile.

«... E la sposò, e lei visse contenta»,
Eh, no! La vera storia è più cruenta:
in quella falsa, quella raccontata,
quando, molti anni fa, fu inventata,

² Cfr. nota 1.

aggiunsero carezze e zuccherini
per far contenti bambine e bambini [...].³

Sempre lo scrittore, a questo proposito, anche in *Versi Perversi* (1999) rivela:

«¡Si ya nos lo sabemos de memoria!»,
diréis. Y, sin embargo, de esta historia
tenéis una versión falsificada,
rosada, tonta, cursi, azucarada,
que alguien con la mollera un poco rancia
consideró mejor para la infancia...

(in Baldallo González: 2015)⁴

Tuttavia, in tutte le loro varianti, queste fiabe folcloristiche più o meno valorizzate, riscritte, addolcite o riportate nella loro originale cruda versione, riflettono lo stretto vincolo tra il mondo narrativo e l'ambiente culturale dove la narrazione è adattata alle esigenze culturali predominanti di ogni momento storico grazie anche alla ricezione del racconto da parte della collettività popolare.

Come sottolinea Antonio Rodríguez Almodóvar in un articolo pubblicato nel 2009 su *El País*, il senso dei racconti popolari è di natura simbolica, per cui «resultan improcedentes adaptaciones bajo el prisma de lo políticamente correcto, de algún feminismo extraviado, de pedagogías hiperproteccionistas y otras yerbas posmodernas...».⁵

Questa visione iniziale del racconto come specchio della realtà quotidiana, sia piacevole sia tragica, poco a poco ha perso la sua forza: nel corso degli anni, infatti, mentre sempre di più prendeva forma una letteratura specifica per l'infanzia e l'adolescenza e un maggior numero di scrittori si dedicavano a scrivere libri per un pubblico infantile, i temi presenti nei racconti folcloristici e popolari sono andati incontro a censura poiché, in un'ottica pedagogica, ritenuti non adatti all'infanzia.

Così è successo in America Latina, in Spagna e in Italia, dove i governi dittatoriali «no favorecieron la libre expresión y, por lo tanto, la renovación de formulas narrativas. Tampoco llegaban libros del extranjero, con lo que los escritores para niños estaban privados del conocimiento de nuevas tendencias o debates» (Garralón, 2001: 144).

³ Cfr. http://www.fabbriscuola.it/hyfabri/Quadrato_magico/pdf_vol1/v1_012.pdf

⁴ Cfr. nota 1.

⁵ Cfr. http://elpais.com/diario/2011/07/09/babelia/1310170333_850215.html

Per molti scrittori l'uso della metafora fiabesca diviene la formula per aggirare la censura e trattare temi allora tabù nella Letteratura per l'infanzia. Al grido di «Basta de proteger al niño; basta de darle historias que no le permitan entender el complejo del mundo» (*Ibid.*: 131), molti autori ampliano il loro spettro tematico, includendo argomenti fino ad allora censurati negli ambienti educativi e familiari. Gli autori si addentrano nell'analisi di temi che fino ad allora non erano mai comparsi in maniera così esplicita. Tra gli altri la morte, il sesso, la violenza, la crisi di valori nella società contemporanea, i problemi quotidiani, il divorzio, i nuovi modelli familiari, l'abbandono, la ribellione.

In questi racconti, i piccoli lettori trovano risposte alle domande che, spesso, i genitori o gli educatori non fanno o non vogliono affrontare. In questo modo, sembra crearsi un filone letterario realista, che contribuisce a mettere a tema un mistero come quello della morte che nella tradizione è un evento naturale e quotidiano a volte connotato da castigo, condanna e paura, mentre in certa letteratura è quasi evitato con imbarazzo o addolcito.

Come già detto, questi temi tabù nella società europea hanno visto la loro comparsa sul mercato della Letteratura per l'infanzia e per ragazzi⁶ solo a partire dal XIX - XX secolo, quando si è moltiplicato il numero di opere aventi come tema principale tali soggetti e il loro trattamento.

Il tabù è presente in ogni società e in ogni aspetto della vita, anche nella letteratura. Ovviamente, per il mondo dell'infanzia esistono tabù specifici instaurati dagli adulti, siano essi genitori, istituzioni, pedagogisti, psicologi o insegnanti, che variano in funzione dell'ambiente sociale e della forma nella quale ogni epoca concepisce il mondo infantile. Naturalmente ciò dipende in gran parte dalla relazione tra la letteratura e la società che la riceve. Sono, quindi, gli adulti a determinare i tabù e a decidere, per esempio, di non esporre i bambini a certe realtà esistenti all'interno della società.

Quest'imposizione è stata giustificata durante la storia come mezzo di protezione del bambino nei confronti di fatti sociali che, si suppone, violentino la sua capacità di assimilazione, spesso non ancora in grado di un giudizio maturo. Bisogna, però, chiedersi se ciò che il mondo e gli adulti stanno ultra-proteggendo non sia l'idea del mito dell'infanzia come epoca d'innocenza e felicità.

In particolare, nel 1945 in Svezia, Astrid Lindgren partorisce la protagonista di un racconto che ha segnato la storia della Letteratura per l'infanzia, erigendosi contro i tabù e la

⁶LIJ in spagnolo, acronimo che userò da qui in avanti per riferirmi alla *Literatura Infantil y Juvenil* spagnola.

censura: Pippi Calzelunghe. La letteratura raccontata dalla buffa e ribelle protagonista delle tante avventure è fatta di piccoli universi infantili, pieni di gioco, collocati in un eterno presente e lontani dalla vita reale. Tuttavia, anche l'universo di Pippi è stato censurato e fortemente criticato, anche se si tratta, come già detto, di vicende narrate in un mondo inventato e lontano dalla vera e propria realtà. Lindgren, secondo i suoi detrattori, rende il suo personaggio un po' troppo libero, permettendole di mettere sottosopra il mondo degli adulti.

Quest'opera segna un prima e un dopo nella LIJ contemporanea e dà inizio a un movimento di veloce sviluppo nei decenni posteriori, portando «un soplo de aire fresco que ventila aquel cuarto de niños que olía ya a viejo» (Elizagaray, 1997: 9). È evidente, infatti, la nascita di un'altra letteratura d'avanguardia e anti tabù che non teme nulla della società contemporanea e che è cosciente dell'utilità di tutti i temi per l'infanzia, «porque la cuestión no está en el propio tema, sino en la forma de presentárselo al lector; y este aspecto depende, en gran medida, del talento del autor y de su respeto y conocimiento del singular universo infantil» (*Ibid.*: 9).

In generale i testi censurati venivano classificati come “*nuova* letteratura infantile” in contrasto con le opere tradizionali scritte per bambini che erano, invece,

de clara intención formativa y didáctico-moral, cargada a menudo de personajes prototipo, rígidos clichés y fácil sentimentalismo, acorde con el neto predominio de afán pedagógico y ejemplarizador: una literatura en la que imperaban virtudes positivas como la contad, la obediencia y el amor a los padres y a las pautas educativas. La mayoría de los textos de corte tradicional cuentan historias donde el protagonista infantil se sale del “buen camino” y vuelve al redil conducido por los adultos.

(Gañán Medina, 2002: 16)

Questa letteratura d'avanguardia, in contrapposizione alla letteratura pedagogico-educativa, si pone come rappresentazione di una realtà «que pueda abarcarlo todo: el juego, la vida y también la muerte. El hogar y la guerra. La bondad y la vileza» (Elizagaray, 1997: 9).

Quindi, possiamo dire che

los países europeos hayan sido los pioneros de este movimiento y que algunos estén más en la vanguardia que otros ,debido al peso de la tradición cultural y a la existencia de sus viejas raíces orales y editoriales en estos quehaceres literarios. Es quizá por ello que encontramos el viejo continente, con su alto desarrollo y cosmopolitismo, un número mayor de autores con diferentes tendencias, búsquedas, propósitos, certidumbres y, por tanto, de obras literarias de mayor calidad, que han

marcado y señalan pautas a las nuevas generaciones. Lo que parece cierto es que, después de la segunda guerra mundial, a la LIJ nada humano le es ajeno y que es, desde entonces, cuando comienza a crecer y desarrollarse este movimiento de renovación progresista.

(*Ibid.*: 9)

Tuttavia, alla luce di questo, oggi continuiamo a sorprenderci dei temi sottoposti a censura dalla nostra società, timorosi che facciano male ai bambini, quando invece «aceptamos con entusiasmo la carga de violencia del cine y de la televisión» (*Ibid.*: 9).

Al contrario, sappiamo che fin dall'inizio dei tempi i temi più duri hanno accompagnato l'uomo, in forma simbolica, per aiutarlo ad affrontare la realtà: l'adulto, come il bambino, ha bisogno di questi suggerimenti letterari e, certamente, il potere evocatore della parola insieme all'immagine è d'aiuto nel vivere come nello scrivere.

Per questo motivo, «el álbum se ha convertido -no siempre, obviamente- en el crisol a través del cual restituir temas y tonos del folclore, reinterpretarlos sin mojigaterías y brindarlos a la psique ávida de símbolos a través de la potencia irreprochable que poseen la metáfora y otras figuras retóricas visuales» (Baldallo González: 2015).⁷

Sappiamo, però, che continuano a esistere ancora dei tabù innominabili: per esempio alcune cause di morte, il suicidio o le morti violente, soprattutto di giovani, incidenti o malattie terminali. Spesso, questi temi sono addolciti e attenuati, a livello pedagogico, forse proprio perché gli adulti non hanno le risorse per parlarne: «Ahora nos encontramos con versiones “excesivamente dulces” en la que los protagonistas por muchas dificultades que atraviesen siempre terminarán triunfando por el mero hecho de presentar unas actitudes correctas ante la vida, situación que aunque encomiable, se nos define francamente alejada de la realidad» (Tena Fernández: 2015).⁸

Purtroppo, la mancanza di risposte sui difficili temi che gettano ombre sul mondo dell'infanzia a livello didattico, educativo e letterario è data, come già detto, dall'inadeguatezza e dalla mancanza di risposte da parte degli adulti. Spesso tale vuoto conduce il bambino a pensare di non poter affrontare le questioni difficili e dolorose, sconfiggerle o comprenderle: perfino la semplice paura del buio sarà vista come uno scoglio insuperabile. Bettelheim (1994: 14), nella sua *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, scrive:

⁷ Cfr. nota 1.

⁸ *Ibid.*

Los profundos conflictos internos que se originan en nuestros impulsos primarios y violentas emociones están ausentes en gran parte de la literatura infantil moderna; y de este modo no se ayuda en absoluto al niño a que pueda vencerlos. El pequeño está sujeto a sentimientos desesperados de soledad y aislamiento, y, a menudo, experimenta una angustia moral. Generalmente es incapaz de expresar en palabras esos sentimientos, y tan sólo puede sugerirlos indirectamente: miedo a la oscuridad, a algún animal, angustia respecto a su propio cuerpo. Cuando un padre se da cuenta de que su hijo sufre estas emociones, se siente afligido y, en consecuencia, tiende a vigilarlas o a quitar importancia a estos temores manifiestos, convencido de que esto ocultará los terrores del niño. Por el contrario, los cuentos de hadas se toman muy en serio estos problemas y angustias existenciales y hacen hincapié en ellas directamente: la necesidad de ser amado y el temor a que se crea que uno es despreciable; el amor a la vida y el miedo a la muerte. Además, dichas historias ofrecen soluciones que están al alcance del nivel de comprensión del niño. Por ejemplo, los cuentos de hadas plantean el dilema del deseo de vivir eternamente concluyendo, en ocasiones, de este modo: “Y si no han muerto, todavía están vivos”. Este otro final: “Y a partir de entonces vivieron felices para siempre”, no engañan al niño haciéndole creer, aunque sólo sea por unos momentos, que es posible vivir eternamente.⁹

La censura di questi temi, in alcuni casi, si accompagna con la volontà di adottare un linguaggio politicamente corretto. Dobbiamo, tuttavia, aggiungere che nella nostra società sono talmente tante le formule di *politically correct* che si è arrivati a un livello in cui la strega nei racconti non è più cattiva o antipatica, «sino que es una persona de amabilidad notablemente limitada». Nemmeno Cenerentola sarà più una serva ma «una empleada personal sin derecho a salario». Così i sette nani in *Biancaneve* sono «hombres verticalmente limitados», la Sirenetta si è trasformata in una «persona marina» e il taglialegna in un «carnicero arbóreo» o in un «tecnico de combustibles vegetales u operario de la industria maderera» (Finn Garner, 1995: 29).

Così come i personaggi delle fiabe si vedono stravolti e adattati al linguaggio censurato, allo stesso modo è stravolto il significato di alcune parole e temi, proprio al fine di nasconderli: in particolare per quanto riguarda la morte, nella società attuale, non sarà nominata esplicitamente, bensì verrà “mascherata” sotto uno stato di «inviabilidad», «extinción corporal», «no-esencialidad» o un «progreso hacia una situación posvital» (*Ibid.*: 29). Questa visione delle cose, ormai accettata dalla nostra società e, tuttavia, paradossale, è indice dello svuotamento di contenuti verso cui la nostra società sta andando incontro. Non è possibile sradicare questi temi dalla nostra cultura, anzi, è necessario ridare il nome alle cose, educando il pubblico infantile alla verità, ormai così nascosta dagli adulti e dalla società di oggi.

⁹ Cfr. http://www.heortiz.net/ampag/mitos/bettelheim-pa_cuentos_de_hadas.pdf

La volontà, a tutti i costi, di livellare la vita e, di conseguenza, le fiabe, i racconti e i libri per l'infanzia emarginando la realtà concreta e a volte impoetica della vita, raggiunge paradossi incredibili. La mentalità dell'adulto che si appropria dell'autorità di classificare o decidere che cosa fare leggere o meno ai bambini, ottundendo la verità e educando alla menzogna, non ha più uno sguardo educativo intelligente verso l'infanzia. Inevitabilmente, tale congiura che mira a mettere a tacere certi temi in nome, spesso, di una presunta spontaneità e libertà dell'infanzia, cade in una posizione estremamente paternalista e puritana, invertendo o alterando ciò che si considera negativo o censurabile in un racconto, contribuendo, alla lunga, a consolidare il tema stesso criticato.

Suárez (2001: 29), a questo proposito, scrive:

Preferimos que otros ejerzan, por nosotros, el horror. Como si la Caperucita, después de leer el cuento de Perrault, no tomándolo en consideración, se adentrara confiada por el bosque, en busca del lobo. Los niños que fuimos, incluso nuestros ancestros, que también fueron niños, sufrieron la misma agresión oral y escrita, que ahora padecen, visual o sexual, los niños de ahora. Los cuentos de antaño, aunque los hayamos olvidado, no eran menos crueles ni terroríficos. De Perrault a Walt Disney, sádicos donde los haya, a pasando por Andersen, hasta los dibujos animados japoneses, por no mencionar el cine para adultos al que, más allá de irrisorias acotaciones de horarios, se tiene acceso cotidiano y, en casa, nunca se nos ha escatimado el espanto. Niños convertidos en burros, devorados por ballenas, madrastras asesinas, progenitores dispuestos a abandonarlos, ogros que re relamen antes de despedazarlos, cocinarlos y engullirlos, por no citar más que algunas lindezas de literatura infantil, competirán en horror y sin desdoro no solo con productos de ficción al uso, efectos especiales mediante, sino y sobre todo con cualquier telediario [...] Diríase que el terror de unos para con otros, o sea, el sadismo, es una perentoria necesidad pedagógica.

L'uso costante delle fiabe serve alla grande letteratura per esplorare la storia umana attraverso racconti, vicende, paure ma anche a celebrare azioni risolutivi di personaggi che possono essere modello di cambiamento della realtà. Così, i racconti non sono "brutali", né insegnano a esserlo: spesso possono sembrare crudeli o feroci, ma difendono sempre la purezza valorosa che, nell'uomo, vince la crudeltà e la ferocia. Non dicono che la vita sia idilliaca, tranquilla, armonica, sempre gratificante ma affermano che, per chi lotta per il bene, la vita è possibile senza smettere di essere umana.

A questo proposito, il fattore comune a tutte le tematiche papabili di censura è la paura: tutti i bambini hanno paura di qualcosa, che sia il lupo, la strega, l'orco o anche semplicemente il buio di una stanza, nel quale si nascondono chissà quali mostri. Le paure non sono solo incarnate

in personaggi veri o fittizi: spesso i bambini hanno paura di essere abbandonati, di trovarsi in situazioni ingestibili, di rimanere soli, di provare dolore, di perdere qualcuno, di morire. Tuttavia, sono proprio queste paure che, una volta affrontate in una fiaba, permettono di imparare che la paura è un ingrediente imprescindibile che fa parte della vita e permette di crescere: «Cuando el héroe de una historia vence al “monstruo”, sea éste del tipo que sea, el niño-lector siente vencidos sus propios fantasmas. Comprende que “se pueden vencer”, también que nunca será tarea fácil y se requieren habilidades para tal victoria. Luego, el terror forma parte imprescindible de toda literatura que se precie de comprender el mundo infantil» (Álvarez, 2008: 60).

Da queste parole deduciamo che informare il bambino dei pericoli del mondo è un imprescindibile compito di genitori, educatori e insegnanti. Al contrario, mascherare il mondo e la paura che ne può derivare diventa un pericolo per i più indifesi: crescere, infatti, significa avventurarsi nell'ignoto bosco della vita e quel sentiero si deve percorrere non alla cieca, ma coscienti del pericolo e con le armi necessarie per combatterlo.

Pertanto, lo scopo della LIJ non è tanto mostrare o evitare il dolore, la paura e il terrore, bensì inserirli nelle storie come elementi naturali, avvicinarli al lettore, decifrarli insieme, mostrando allo stesso tempo, la strada da percorrere per combatterli. Come scrive Chesterton «Le fiabe non insegnano ai bambini che esistono i draghi. I bambini lo sanno già. Quel che le fiabe insegnano ai bambini è che i draghi possono essere sconfitti»¹⁰. Vivere in un perfetto stato di calma, senza paura, avendo censurato tutti i temi tabù, mettendo i bambini quasi sotto una bolla protettiva di menzogna, oltre a essere una cosa impossibile, risulta irritante, quando quello stesso luogo di calma non è stato frutto di una conquista del bambino stesso, ma una imposizione (seppur fatta con buone intenzioni) di genitori, insegnanti, educatori: inventare un mondo perfetto, tagliando fuori dalla vita una parte stessa di realtà, per proteggerli è un inganno simile a quello della casetta di marzapane di Hansel e Gretel, nel cuore del bosco. I bambini non sono più un «Simbad en busca de su destino, sino un pordiosero en busca de migajas que no le pertenecen porque no sabe conquistarlas, porque no se considera un conquistador [...]. Crecer significa superar, y más en estos tiempos, semejante espejismo» (Álvarez, 2008: 62).

Dunque, per affrontare questi temi sempre presenti nella storia e nella società che ci circonda, dobbiamo semplicemente mostrarli ai bambini che, anche se non saranno in grado di capire appieno i contenuti e i messaggi, almeno saranno a conoscenza della loro esistenza.

¹⁰ Cfr. <http://ww2.istruzioneer.it/wp-content/uploads/2013/04/dispensa-4-documento-di-transizione.pdf>

Secondo tale teoria, sarà proprio questo tipo di letteratura “realista” a spingere e stimolare il lettore a fare domande sui temi “sconosciuti”. Per questo è necessario, quindi, parlarne senza timori e con chiarezza.

In questi casi notiamo come, toccando queste tematiche, anche il linguaggio partecipa alla scrittura poiché, come un gioco, «el lenguaje popular es el que nos forma, nos da las primeras palabras y nos hace sujetos de cultura, en consecuencia, debemos iniciar a las nuevas generaciones en este diálogo con el texto literario. No debemos crear lectores pasivos, todo lo contrario, debe establecerse un diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria, diálogo entre la cultura y la historia» (Méndez Garita: 2015)¹¹. È imprescindibile che questo dialogo si instauri tra lettore e autore, tra lettore e società, tra lettore e genitori, insegnanti, educatori per aiutare a rendere attivo e non passivo il bambino e stimolare la sua curiosità alla realtà del mondo.

Un ultimo aspetto che richiede la nostra attenzione, in questo ambito, è il ruolo della traduzione. Come reagiscono i traduttori di questi libri e come agisce la traduzione in questi casi? Rimane fedele alla censura iniziale voluta dall'autore o dall'editore o si permette alcuni interventi, dimostrando la “visibilità” del traduttore?

Hay tendencia en la LIJ a eliminar o, cuanto menos, a modificar fragmentos que contienen referencias intertextuales o elementos muy ligados a la cultura original de la obra. Cuando estos fragmentos tocan temas relacionados con la moral, la religión, aspectos sexuales o tabúes en una sociedad determinada nos encontramos con modificaciones o eliminaciones más drásticas. Göte Klingberg denominó “purifications” a estas intervenciones del traductor o de la censura y las consideró “an attempt to protect the child from reality” (1989:59). En un caso extremo (normalmente debido a la censura) se puede tomar la decisión de no producir la traducción de un texto.

(Lorenzo, Pereira, Ruzicka, 2000: 37)

Come vediamo nella citazione, per proteggere il bambino dalla realtà si può scegliere di non tradurre alcune parti di un libro o di un racconto poiché «Las referencias a la muerte, sexo, violencia, alcohol y los insultos se suelen evitar teniendo en cuenta al receptor. Se da por supuesto que este no tiene la suficiente madurez para afrontar los problemas que estos temas implican» (Rodríguez: 2015).¹²

In questi ultimi anni, i riferimenti a tali temi sono molto più comuni nei testi di Letteratura per l'infanzia: questo implica che i traduttori si debbano confrontare quotidianamente con i

¹¹ Cfr. nota 1.

¹² *Ibid.*

problemi di passaggio da una lingua all'altra che questi referenti possono portare, soprattutto tenendo a mente l'età del destinatario e il suo *background* culturale.

Da qui scaturisce l'intervenzionismo del traduttore che sceglie se manipolare in maniera più o meno esplicita il testo di partenza, seguendo criteri educativi, morali o pedagogici per adeguarsi alle capacità e abilità del destinatario bambino. Per questo motivo, il traduttore deve chiedersi se omettere o meno elementi che potrebbero risultare dannosi e pericolosi per il piccolo lettore. Si tratta di scoprire, quindi, se il traduttore addolcisce ancora di più il tema nella lingua d'arrivo, se tende a ignorarlo completamente, censurandolo o se, al contrario, mantiene gli stessi riferimenti a livello linguistico e di significato che compaiono nel testo di origine.

Il comportamento "paternalista" del traduttore può quindi portare, all'interno di norme operazionali, a «eliminar de manera intencional referencias o alusiones a aspectos que hay que considerar dañinos para el joven lector» (*Ibid.*: 2015). Il ruolo del destinatario è, quindi, la chiave in ogni momento della traduzione e il *target* ultimo di autore, traduttore ed editore. Tuttavia, nella Letteratura per l'infanzia esiste un doppio destinatario: secondo Oittinen, (2006: 35), nonostante le opere siano indirizzate a un pubblico infantile, sono lette e sottoposte anche agli adulti, senza dimenticare che sono proprio questi ultimi a comprare i libri ai bambini, operando una selezione di titoli già dal primo momento, editandoli, scrivendoli, traducendoli e acquistandoli.

La funzione del testo risulta, così, imprescindibile nell'analisi del trasferimento traduttivo, posto che la letteratura infantile appartiene al sistema sociale-educativo, oltre a quello letterario: in questo caso, è evidente come la finalità didattica e pedagogica di molte opere condizioni le decisioni del traduttore durante il processo traduttivo a proposito di temi tabù e argomenti censurati.

In conclusione, il traduttore deve essere capace di trovare un giusto equilibrio, sempre rispettando l'originale, non tradendolo, ma adattandolo in una certa misura alle esigenze del pubblico di arrivo. Faccio mie le parole di Bortolussi che, sottolineando l'importanza di non censurare la realtà ai bambini con tutti i suoi aspetti più tragici e difficili, ribadisce lo scopo primario che ha il racconto: ispirare fiducia e speranza che le tragedie della vita possano essere vinte e superate.

Es verdad, hay teóricos modernos que creen que al niño hay que darle una dosis de realidad, con todo lo trágico que implica la palabra; perdida, muerte, etc., pero todos están de acuerdo en que el cuento debe inspirar una confianza y una esperanza en que las

tragedias de la vida puedan superarse, razón por la cual el cuento infantil siempre debe contener un elemento de optimismo y terminar bien. El cuento adulto, al contrario, no resuelve absolutamente nada; suele, al contrario, plantear un estado problemático, misterioso, asombroso, fuera de lo común raro, sin un intento de interpretación, de ordenación, de explicación finalista. El cuento infantil ofrece una respuesta, una solución, una esperanza; inspira una confianza; el cuento adulto asombra, pregunta, plantea el misterio. [...] El cuento literario exige una lectura intelectual, el cuento popular exige una lectura ingenua, consoladora. El niño necesita respuestas.

(Bortolussi, 1987: 67-68)

1.2. La morte è uguale dappertutto? Italia e Spagna a confronto

Solo sé que a dónde voy,
El amor va conmigo,
Y a puro valor,
He cambiado mi suerte,
Hoy voy hacia la vida,
Antes iba a la muerte.
(Chavela Vargas, *Hacia la vida*)

Nell'analisi sul tema della morte, non possiamo prescindere dal dedicare un breve accenno alla concezione che quest'ultima ha acquisito nel corso dei secoli nei diversi paesi d'Europa.

È un mito da sfatare la tesi che il pensiero della morte e le riflessioni ad esso connesse, sia artistiche sia filosofiche, abbiano avuto più diffusione in un paese o nell'altro: è vero, però, che in ogni cultura questi temi si colorano di sfumature diverse, affiorando insistentemente, in modo più o meno velato.

Ad esempio, in tutta la letteratura anglosassone, dai poeti metafisici fino al neogotico dei preromantici, passando per le tragedie elisabettiane, la morte appare come protagonista della scena. Accade qualcosa di diverso, ma pur sempre decisivo nella letteratura e nell'arte figurativa fiamminga, dove la morte fa la sua apparizione, tra le altre, nelle rappresentazioni di Bosch.

Nei paesi di cultura tedesca si affacciano le immagini metafisiche ultraterrene dalle opere di Dürer ma anche nella cultura mitteleuropea il tema della decadenza e della morte viene a galla come uno scacco esistenziale.

In Francia, il panorama letterario e artistico non ha tinte così fosche, ma certamente da Zola a Sartre e Camus, la morte diventa un tema che affascina col suo mistero imperscrutabile.

In realtà, per analizzare i vari rami della cultura europea in quest'ottica, occorrerebbero molte pagine. Ciò che interessa a noi, in particolare, avendo a che fare con un autore spagnolo quale Gonzalo Moure, è forse chiedersi come il tema della morte, di così difficile analisi, sia affrontato in Spagna e Italia e quale sia la concezione di entrambi questi paesi europei.

Lasciando per un attimo da parte l'aspetto letterario, dobbiamo tener conto che il tema della morte permea di sé molto di più la cultura spagnola rispetto a quella italiana. Basti pensare alla sopravvivenza della *corrida*, in cui ogni volta va in scena l'eterno duello vita-morte, in un eroico gesto di sfida che poi è anche un modo per esorcizzare la fine dell'esistenza.

Sarebbe stato forse possibile per Goya dipingere le opere della *pintura negra* senza che la morte fosse un elemento così oscuro e misterioso, ma naturale e intrinseco di cui la Spagna dell'epoca era imbevuta? Rappresentazioni come *Saturno divorando a su hijo* (1919-1923), *La romería de San Isidro* (1919-1923), *El tres de mayo de 1808* (1814), ne sono la drammatica testimonianza:

scene di stregoneria, esorcismi, danze sfrenate di demoni e sabba opprimono l'aria e la luce e urlano lottando fra loro in un incubo soffocante. [...] Le immagini di per sé già ossessive si definiscono con inquietanti colpi di colore; il tutto immerso nell'imperscrutabile profondità di un nero corposo e attanagliante, così come neri e imperscrutabili furono quei quattro anni della vita di Goya.¹³

Il dramma della morte, che non trova risposte, ma che pone solo infinite domande, è il perno principale attorno al quale ruota il capolavoro di Picasso, *Guernica* (1937), dove la tragicità prende corpo nelle figure deformate del quadro e a un passo dal limite estremo da cui nessuno è mai tornato.

Come vediamo senza scendere in ulteriori dettagli, il substrato culturale spagnolo è molto più impregnato del senso della morte: vero è che questo tema sopravvive ancora con forza, anche se spesso senza piena coscienza, nella Spagna di oggi. Se, infatti, prendiamo in considerazione la letteratura, troviamo chiari riferimenti al tema della morte, come soggetto evocatore legato indissolubilmente alla vita: basti pensare alle liriche di García Lorca, come del resto agli scritti dei poeti andalusi e degli autori vissuti tra il XIX e il XX secolo, dove il senso misterioso e sacro della morte sancisce anche l'amore.

¹³ Cfr. <http://www.storie.it/numero/la-crisi/goya-la-recessione-e-una-pittura-nera/>

In questo tratto caratteristico della cultura spagnola, che in epoca medievale conosce il suo trionfo nelle macabre rappresentazioni della Danza della morte diffuse in tutta Europa, si rafforza durante il Siglo de oro, in cui attraverso la concezione della vita come sogno e della morte come risveglio, nella lugubre atmosfera del Monasterio del Escorial, nei versi di Gongora e Lope de Vega che fanno presagire, sotto lo splendore dell'oro, il cupo riflesso del nulla.

Indubbiamente, il Cinquecento e il Seicento sono secoli in cui anche nella tradizione culturale italiana traspare il tema della morte come fine tragico dell'esistenza. Un tema già annunciato da Dante nel suo viaggio oltre le porte della vita terrena, ma soprattutto diffuso da Petrarca autore dei versi in morte di Laura e dei *Trionfi*, testi che influenzano tutta la poesia europea. Possiamo riscontrare, inoltre, la silenziosa presenza della morte nella tradizione dei monumenti funebri in cui si cimentarono i massimi artisti italiani, da Michelangelo a Canova. Le tombe dei Papi e il famoso monumento funebre a Maria Cristina d'Austria sono emblematici, ma ci sembra che rispetto all'iconografia spagnola echeggino una visione più classica del lutto, quindi mediata dalla filosofia, dalla meditazione, dalla sublimazione e celebrazione poetica. Un esempio di questo si trova anche nella poesia italiana nel corso dei secoli che dai sonetti petrarcheschi arriva alla poetica dei *Sepolcri* di Foscolo dove la morte è assimilata sempre ad altri ideali. Questo non significa che il tema perda di importanza in Italia come in altri paesi, bensì solo che assume diverse sfumature e connotazioni.

Concludendo questo primo veloce *excursus*, ci pare di rilevare una differenza netta tra Italia e Spagna, non tanto sulla diffusione del tema della morte, ma soprattutto sulle caratteristiche con cui accompagna la vita culturale del popolo. In Italia questo tema sembra abbandonare le scene letterarie e artistiche nel Novecento, mentre in Spagna si affaccia molto prepotentemente anche nell'arte contemporanea. Questo vuol dire che la Morte in qualche modo è legata all'indole culturale spagnola più che a quella italiana e affiora spesso in tutta la sua sanguinaria prepotenza dai versi dei poeti e dalle pagine dei letterati che appartengono a quella cultura e che quella stessa cultura portano poi oltreoceano nella diaspora dell'esilio conseguente al dramma della guerra civile.

Come sostiene García Lorca nella conferenza tenuta a Buenos Aires, *Juego y Teoría del duende* (1933), la morte tinge la cultura spagnola nel profondo, permeandone l'essenza. È proprio il *duende* che muove la nazione del poeta andaluso, trasformandola in «país de música y danza milenaria», in «país de muerte, [...] país abierto a la muerte»:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles. Desde El sueño de las calaveras, de Quevedo, hasta el Obispo podrido, de Valdés Leal, y desde la Marbella del siglo XVII, muerta de parto en mitad del camino [...] hay una barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte [...]

[...] No es casualidad todo el arte español ligado con nuestra sierra, lleno de cardos y piedras definitivas [...]. Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del padre Sigüenza, la obra íntegra de Goya, el ábside de la iglesia de El Escorial, toda la escultura policromada, la cripta de la casa ducal de Osuna, la muerte con la guitarra de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, equivalen a lo culto en las romerías de San Andrés de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de noviembre, al canto y danza de la sibila en las catedrales de Mallorca y Toledo, al obscuro «*In record*» tortosino y a los innumerables ritos del Viernes Santo, que con la cultísima fiesta de los toros forman el triunfo popular de la muerte española.

(1984: 99, 100, 102, 103)

Alla luce delle parole lorchiane, forse solo un autore spagnolo come Gonzalo Moure poteva essere in grado di condividere e descrivere la dura e mortale condizione del popolo Saharawi e lasciare nelle pagine il segno amaro e sacrificale della morte del cammello *Caramelo*, così come è in grado di apporre su una pietra posata sulla terra il lapidario epitaffio «*Todo lo que no hace falta, sobra*» nel romanzo *En un bosque de hoja caduca*.

1.3. M come *morte*: introduzione al tema e definizione

L'uomo si illude di conoscere e certamente fa strada sulla via della conoscenza. Ma si rende conto che ogni volta che arriva al limite di ciò che è conosciuto, lo sconosciuto è immensamente più vasto di quello che lui conosce e che riuscirà mai a conoscere. Sarebbe bello allora accettare che c'è questo mistero, che c'è quello che non capirai mai, e abbracciarlo. Compreso il mistero della morte. [...] Perché vedi, si muore dal momento che si nasce. Si è giovani e si pensa che la morte è degli altri. Ma se uno imparasse già da bambino che la morte è parte della vita, che tu puoi integrare la morte nella vita, allora la tua vita sarebbe più bella, perché conterrebbe questo contrasto e questa dimensione. Mica devi morire! Campa fino a cent'anni, ma campa con la coscienza che la tua vita e la tua morte sono la stessa cosa.

Chi parla di morte? Oggi parlare di morte è un tabù come un tempo lo era parlare di sesso. Nell'Ottocento a tavola non si parlava di sesso. Oggi se ne parla a tavola, ma della morte non se ne vuole più sapere.

Vedi, tutto quello che dico ti porta a qualcosa che è il mio unico vero contributo, credo: guardare il mondo in un altro modo. Guardalo in un modo tuo, in un modo più sensibile. È lì, meraviglioso. Invece lo guardiamo tutti allo stesso modo e sempre di più lo guardiamo attraverso questi maledetti strumenti tecnologici. Non guardiamo più il mondo com'è e non lo guardiamo con i nostri occhi.

(Terzani, 2006: 193)

Tornando al tema della morte nella letteratura per ragazzi degli ultimi secoli, vediamo come tale tematica sia molto presente nella letteratura popolare europea fino al XIX secolo, attraversando un periodo di evidente sradicamento: la volontà di eliminarla dalla vista, dalla società, perfino dalla vita stessa ha, tutt'ora, ripercussioni importanti sulla civiltà dei nostri giorni. Anche nella letteratura, e soprattutto nei libri destinati al pubblico infantile, durante buona parte del XX secolo, si è attraversato questo momento di censura: l'attuale evoluzione demografica europea, caratterizzata da un'incredibile diminuzione nel tasso di mortalità infantile e dall'aumento dell'aspettativa di vita, sottrae la presenza della morte dal presente e la relega a tematica di scarso interesse nel mondo della LIJ.

Tuttavia, la situazione cambia verso la metà del XX secolo:

Según Strausfeld (1989: 84) esta situación empieza a cambiar muy lentamente a partir de la segunda mitad del siglo XX (década de los 80 en lo que al álbum infantil se refiere), gracias a aquellas narraciones que tratan de explorar el mundo actual y el medio ambiente en el cual el niño y la niña se mueven, y las vicisitudes que tienen que afrontar. A partir de la década de los 70 proliferan las obras dirigidas al público infantil que afrontan sus problemas cotidianos: la separación o el divorcio, los nuevos modelos familiares, el abandono y la muerte, entre otros. Los lectores encontrarán en estas obras las respuestas a muchas de las preguntas que padres y profesores no saben o no quieren responder convincentemente. Se crea, de este modo, una vía literaria que contribuye a la desmitificación de algo tan natural y cotidiano como es el fin de la vida, al que la tradición literaria infantil tantas veces le ha atribuido connotaciones de castigo y condena por las malas acciones, así como características de negatividad y miedo, por las cuales ha sido desterrado de una sociedad en la que impera el triunfo y el placer por encima de cualquier otro valor.

(Arnal Gil, 2011: 65)

Attualmente, scrivere affrontando il tema della morte o vedere la morte stessa come protagonista di un racconto dedicato ai più piccoli vuol dire correre un rischio, nella maggior parte dei casi di natura strettamente commerciale ed economica, che implica la scelta di un tema "scomodo", non tanto per il bambino quanto per l'adulto che ne accompagna e ne indirizza la lettura. La conseguenza maggiormente visibile di questo atteggiamento è la scarsità di titoli all'interno della LIJ che trattino questi temi, cercando di avvicinarsi intimamente e delicatamente

al bambino, identificandosi con lui e aiutando il difficile passaggio nelle diverse tappe evolutive della sua crescita.

Negli ultimi tempi è venuta a galla la necessità di mettere fine a questo tabù, anche se resta da risolvere un dubbio:

¿este significativo aumento de títulos constituye un hecho social o un hecho literario? ¿Se escribe acerca de la muerte por demanda social, educativa y escolar, o es una casualidad producto de la libertad creativa de los autores y de las autoras? Cuando los contenidos de la obra son clara y meramente didácticos, la duda se resuelve por sí sola: se escribe acerca de la muerte por demanda social, educativa y escolar.

(Ibid.: 67)

Molti bambini vivono da vicino, ad esempio, l'esperienza della morte di nonni, amici, parenti o anche solo di un animale domestico: per questo, si rende necessaria una LIJ che, affiancando gli episodi positivi dell'esistenza del bambino, mostri anche l'altra faccia della medaglia ovvero la perdita, l'assenza, il dolore e la fatica, senza i quali la vita di ognuno non sarebbe completa.

Questa educazione alla vita, «no puede desentenderse del dolor, debe integrar esta categoría si quiere ser completa y verdadera, si quiere responder a una de las cuestiones más acuciantes para las personas» (Rodríguez Marcos y Gutiérrez Ruiz, 1999 in Arnal Gil, 2011: 67)

La muerte ha sido en la literatura infantil la gran ausente, la eludida, la disfrazada. Es difícil encontrar textos que aborden con naturalidad esa problemática. Detrás de este fenómeno se esconde la sombra de una actitud sobreprotectora hacia la infancia, de un recelo de adulto que todavía no ha solventado su propio enfrentamiento con esa experiencia. Leer sobre la muerte es vivirla por anticipado, es crecer un poco más internamente para estar preparados para su venida. Pero también es el espacio para confrontar nuestra propias experiencias y descubrir en los personajes de ficción que nuestras emociones, que nuestros sentimientos ante ese hecho, son también los de otras personas.

(Díaz Hanán in Arnal Gil, 2011: 67)

Tutti, infatti, fanno esperienza del dolore ma, soprattutto negli ultimi decenni, non vi è sempre uno sguardo sincero su queste esperienze difficili, poiché ognuno cerca di esorcizzarlo, eluderlo e tamponarlo a modo suo, pur sapendo che è proprio a partire da questa ferita che ci si può interrogare sul senso della vita e del mondo: la sofferenza, l'assenza e la morte devono, quindi, essere affrontate con coraggio e sostenute con forza, cercando attraverso di esse una risposta positiva.

Ci accorgiamo, spesso, nella società di oggi, come anche il linguaggio faccia acrobazie per estromettere la presunta “durezza” di tutto ciò che riguarda la morte: «una persona non è morta, ma “è mancata all’affetto dei suoi cari”, la bara diventa “il feretro”, il cadavere “le spoglie” o l’ancora più straniante “i resti”...» (Paggi, 2007: 104).

Perché [la morte] deve essere, e rimanere, una cosa relegata nella soffitta del non detto, o del lo-diremo-solo-quando-se-ne-presenterà-l’occasione? Eh già. Perché nella vita, quella vera, quella che non è televisione o videogioco o letteratura d’intrattenimento, non si muore mai, vero? [...] Quello che voglio dire è che morire capita. E può capitare anche lontano dalle guerre, dagli ospedali, e dalle lamiere contorte e arroventate dei disastri aerei e degli incidenti automobilistici [ma vicino a qualcosa di più concreto e reale con cui non abbiamo fatto i conti che siamo noi stessi, la nostra vita quotidiana.

(*Ibid.*: 102)

Infatti, l’insegnamento che dobbiamo trarre dalla morte è uno solo: «En el acto de morir, al cerrar el libro de su vida, la persona se realiza. Desde esta perspectiva, entender la vida significa entender y aceptar la muerte como cierre del proceso. Paradójicamente, cuanto más y mejor comprendamos la muerte, más y mejor viviremos la vida, con una mayor responsabilidad y plenitud» (Esquerda, Agustí, 2012: 18), proprio perché si può vivere «haciendo de la vida un caminar o caminando por la vida» (*Ibid.*: 18) e, secondo la scelta che opereremo, ci tramuteremo in soggetti attivi o passivi di questo vivere. Tuttavia, adottare questa prospettiva, cioè di re-incorporare la morte, dopo averla sradicata dalla nostra cultura e dai nostri occhi, può risultare complesso dal momento che si è trasformata nel grande tabù del nostro tempo:

On a souvent parlé d’un déni de la mort ; et pourtant si pour tout être, dès son apparition à la vie, on peut énoncer une certitude, c’est bien celle de la mort. Il n’est donc pas question de contester cette évidence, mais les humains ne peuvent l’accepter sans quelques aménagements. L’attitude la plus frappante consiste à faire « comme si », comme si la mort n’existait pas, tout simplement, ou plutôt comme si cette pensée de la mort jamais ne nous effleurait ou encore moins, nous préoccupait. De fait, aucune culture ne peut se constituer dans le déni de la mort (sauf à imaginer, précisément, une société globalement psychotique... qui ne pourrait se perpétuer bien longtemps !)

(De Carville: 2009)¹⁴

Questa «société psychotique» è visibile anche nel mondo infantile, dove si è passati da un estremo all’altro. Basti pensare a tutto quello che la televisione di oggi mostra: «Hemos ido desde

¹⁴ Cfr. http://vigipallia.soin-palliatif.org/Documents/SYN_Carvillede_200902.pdf

mantenerlos alejados del intercambio propio de adultos a hablar de todo delante de ellos y permitirles que vean programas de televisión nada apropiados para su alcance intelectual, sin detenernos a pensar si entienden lo que oyen o ven, si les es beneficioso, o cómo lo van a integrar» (Esquerda, Agustí, 2012: 19).

Un altro fattore interessante che evidenzia lo sradicamento della morte dalla società attuale è il culto del corpo perfetto, tanto che scopo della vita sembra essere quello di apparire sempre giovani. In questo modo viene eliminato il problema del brutto, del vecchio, del malato, del disabile e di ciò che finisce, eliminando il pensiero della morte dall'esistenza corporea dell'individuo:

Nuestra sociedad, la sociedad del bienestar y el consumismo, tiende a dar soluciones inmediatas a todo. Nos hace sentir seguros, sabedores de que existe un remedio para cada uno de los problemas que puedan acecharnos. No obstante, esta misma sociedad implica grandes cambios a los que, desafortunadamente, vemos que no podemos responder [...].

(*Ibid.*: 19-20)

Il fatto di “nascondere” la morte si riscontra anche nel modello familiare degli ultimi anni, dove spesso i genitori cercando di proteggere i figli, evitano l'argomento in questione, eliminando dalla loro vista, a volte, addirittura i nonni malati o le persone anziane, relegandoli magari in ospizi e “nascondendo” la loro condizione:

Questa è cultura della morte. Noi l'abbiamo persa. Quando uno sta male a casa chiamano l'ambulanza che lo porti all'ospedale; quando sta per morire in ospedale lo nascondono dietro a delle tendine. Paura della morte. Perché? Perché si sa di dover abbandonare tutto quello che conosciamo. Niente è più tuo, non le tue case, non i tuoi figli, non il tuo nome. [...] Di questo non rimane niente, niente, NIENTE.

(Terzani, 2006: 191)

Si rende imprescindibile citare Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004), psichiatra di formazione e precorritrice dell'accompagnamento alla morte. Il suo lavoro la porta a contatto con i malati terminali, cercando non solo di lenire il dolore fisico, ma anche quello psichico e spirituale. Studia, quindi, teologia per decifrare e cercare risposte ai grandi interrogativi sulla vita e la morte. La sua esperienza, ovvero che «los niños abandonan este mundo confiados y serenos, mirando cara a cara a la muerte y consolando a sus familiares» (Esquerda, Agustí, 2012: 23), la

muove ad approfondire i suoi studi tanatologici fino a spingerla a pensare che accettare e comprendere la realtà della morte può cambiare la nostra percezione della vita:

considerar nuestra finitud nos permite valorar el ser individual que somos, entrar en contacto íntimo con nuestro yo más profundo, tener el coraje de expresar nuestras convicciones y tomar decisiones importantes capaces de cambiar el rumbo de nuestras vidas. Tener fecha de caducidad, aunque no sea explícita, ayuda a saborear la vida, sentirnos vivos y continuadores de quienes nos han precedido en la existencia y dejar un mundo mejor tras nuestro paso por ella.

(Ibid.: 23)

Tuttavia, parlare apertamente di questo tema è difficile, non solo per i bambini, ma anche per gli adulti. Ciò non vuol dire che ragazzi e bambini non possano comprendere la morte ma che, in base alla loro età, lo faranno in modo diverso da come la percepisce e la comprende un adulto:

En el niño, la elaboración de la idea de la muerte sigue un proceso evolutivo congruente con su desarrollo cognitivo y emocional, proporcional a la madurez de su inteligencia y emociones. A medida que progresen, la idea de la muerte irá cambiando y su configuración evolucionará desde una perspectiva más esquemática hacia otra más elaborada.. aunque debe tenerse en cuenta que, además de las características propias al desarrollo del niño, el entorno socio-cultural guarda una estrecha relación con esta evolución. Adquirir la madurez, desarrollando el potencial de las capacidades humanas, es un proceso que la herencia genética no nos garantiza; requiere también una interacción con el entorno y la sociedad. Es decir, la madurez de una persona [...] no es un estado que se adquiere espontáneamente al cumplir una determinada edad. Depende de múltiples y complejos factores, algunos individuales y otros relacionados con el entorno. Sin interacción y relación no hay aprendizaje posible.

(Ibid.: 25-26)

Questo implica che per poter elaborare l'idea della morte e capire il suo significato, non basta la crescita dell'individuo in età, ma serve che anche l'ambiente quotidiano favorisca questa maturazione:

Esto en la cultura occidental es normal que no se les hable de la muerte y que se les mantenga alejados de los ritos funerarios -tanatorios, funerales, entierros-, so pretexto de «protegerlos» de lo que les podría resultar traumático. Esto contrasta con su curiosidad innata respecto a la muerte: forma parte de sus juegos desde muy pequeños y a menudo la incluyen en sus historias y fantasías. Es normal que hagan muchas preguntas sobre el tema, aunque cuando perciben que sus preguntas incomodan a los adultos, pronto dejan de formularlas.

(Ibid.: 27)

Spesso, invece di proteggere i bambini, li rendiamo ancora più fragili. Considerando che in contrapposizione a questo moderno tabù, i mezzi di comunicazione, i film le serie televisive e persino i cartoni animati rendono la morte invasiva ed esibita in tutta la sua gratuita spettacolarità. Nella maggior parte dei casi si tratta di morte violenta o incidentale e improvvisa, una morte che fa parte della catena di eventi e quindi più che essere messa a tema e costituire un oggetto di meditazione serve alla sequenza narrativa accentuandone il dramma o facendo leva sui sentimenti di vendetta o rivalsa.

En cualquier episodio de uno de los muchos seriales negros que se emiten por televisión, muere media docena de malvados sin que nadie se desgañite. Se ha calculado que al llegar a los dieciocho años, un niño ha presenciado 18.000 «muertes». Sin contar, claro está, las que puedan haber tocado de cerca de él; la de un ser querido o la de alguna mascota.

(*Ibid.*: 28)

Come già anticipato, a partire dal XX secolo sono diverse le voci che, nel campo della psicologia, della pedagogia, della didattica e dell'educazione in generale decidono di non voltare le spalle a questi temi ma, al contrario, di educare alla perdita, alla sofferenza e al lutto, come parte indissolubile della vita, contribuendo in questo modo a una formazione integrale ed equilibrata della persona.

È la denominata corrente del “realismo critico” a dare l'impulso a questo tipo di letteratura, dato il rischio corso dai suoi rappresentanti a trattare temi, fino ad allora, considerati tabù, trattandoli «sin tapujos y a cara descubierta, intentando, posiblemente, “eliminar la soledad de los desesperados o, “al menos, desdramatizar, aliviar la tensión o preparar para el más allá”» (Lage Fernández, Lana Arias, 1996: 17).

Por muy pequeños que sean los niños, se sienten angustiados por problemas filosóficos y reflexionan sobre temas como la justicia, la vida y la muerte. De niño hacía las mismas preguntas que más tarde encontré en Platón, Aristóteles, Spinoza, Kant, Schopenhauer. Los libros infantiles deben responder, de modo sencillo, a estos interrogantes, al igual que la Biblia.

(*Ibid.*: 17-18)

Nei primi anni del XXI secolo si moltiplica il numero delle opere per l'infanzia che hanno la morte come tema principale e si diversifica il trattamento che si concede a questo tema.

Nonostante la tendenza attuale di rompere questo tabù, risulta comunque ancora difficoltoso trovare una vera e propria biblioteca di titoli di narrativa che trattino il tema.

Diversi indicatori ci fanno pensare che durante gli ultimi anni si stiano gettando le basi sulle quali costruire interessanti e varie modalità di affronto di questo tema “scomodo”. Siamo testimoni di una notevole dose di coraggio da parte dell’album e del libro per l’infanzia, che si arrischiano ad affrontare aspetti molto delicati relazionandosi con questi temi. Andiamo incontro alla demistificazione di uno dei temi tabù per eccellenza nell’ambito generale della LIJ attuale, ma ancora rimangono da scoprire aspetti, fatti e realtà relazionati con la morte, o comunque poco trattati, che continuano a rappresentare una sfida per la letteratura attuale.

Infatti, i bambini si interrogano e cercano risposte alle grandi domande della vita, che vedono coinvolti anche (e soprattutto) i temi tabù, ma alle quali sono gli adulti a non avere una risposta pronta riguardo al tema:

Ho letto il tema di Carmen, sette anni, compito di verifica dopo le lezioni sull’evoluzione della specie. Compito perfetto, razze nomi ed epoche. Ultima frase. «Ora che so tutto su come si sono estinti i dinosauri posso sapere anche come è morto mio nonno?».

(De Gregorio, 2013: 11)

Val la pena citare Françoise Dolto, pediatra e psicoanalista francese, specializzata nell’ambito dell’infanzia che nella sua conferenza del 1985, *Parlare della morte*, riporta una conversazione tra due fratelli:

Juan: «Mamma cosa c’è dopo la morte?».
Grégoire, a tavola: «Dai, Juan, chi vivrà vedrà».
Juan: «Sentilo, mamma. Ma quando uno è morto non vede!».
Grégoire: «Va bene, allora: chi morirà vedrà».

(*Ibid.*: 42)

Alla luce di questo, è indispensabile ridare un nome alle cose, perfino alla morte: «rinominarle come quando dopo un’epidemia, una perdita di memoria collettiva arriva un superstite con le etichette e le attacca alle cose: tavolo, sedia, lampada, penna» (*Ibid.*: 45), proprio perché

la muerte y la perdida forman parte de nuestra experiencia cotidiana; cuando realmente protegemos a los niños es cuando les hablamos de ella y les ayudamos a

elaborar su concepto, no cuando huimos del tema. Enseñar a morir es enseñar a vivir, pero es, sobre todo, instruir para vivir de un modo distinto, más consciente y responsable.

(Esquerda, Agustí, 2012: 28-29)

1.3.1. Come affrontarla? Pedagogia della LIJ

La morte di una persona cara causa una profonda crisi emozionale nel bambino che non solo ha difficoltà nel descrivere, in modo verbale, i propri sentimenti di fronte al fatto accaduto, ma fatica ad accettare la morte come un fatto naturale della vita. Tuttavia, sappiamo che anche i racconti popolari, le fiabe e i libri di narrativa per bambini e ragazzi

transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. Las historias modernas que se escriben para los niños evitan, generalmente, estos problemas existenciales, aunque sean cruciales para todos nosotros. El niño necesita más que nadie que se le den sugerencias, en forma simbólica, de cómo debe tratar con dichas historias y avanzar sin peligro hacia la madurez. Las historias 'seguras' no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, ni el deseo de la vida eterna. Mientras que, por el contrario, los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos. Por ejemplo, muchas historias de hadas empiezan con la muerte de la madre o del padre; en estos cuentos, la muerte del progenitor crea los más angustiosos problemas, tal como ocurre (o se teme que ocurre) en la vida real.

(Bettelheim, 1994: 11)

L'obiettivo didattico delle fiabe non è altro se non quello di educare e istruire il giovane lettore sul tema della morte: il libro, infatti, si pone come mezzo, mediatore e strumento per facilitare la trasmissione del messaggio attraverso il testo scritto e l'immagine, fornendo anche all'adulto le parole più adatte per accompagnare il bambino alla scoperta di questi temi difficili. Essi, infatti, «servent ensuite à retourner vers la réalité, enrichi, transformé parfois» (De Carville: 2009), pur lasciando fondamentale quell'aspetto riguardante il ritmo e l'evoluzione individuale di ogni bambino, adattando le risposte degli adulti al suo livello di comprensione, con naturalezza e, soprattutto, senza mai mentirgli.

Respetar su ritmo significa prestar atención a sus preguntas, intentando deducir de dónde y por qué motivo surgen, *fijándonos en el lenguaje* que utiliza para indagar

y osservando i sentimenti che stanno dietro alle sue parole: semplice curiosità, paure, incertezze, idee sbagliate o dubbi.

(Esquerda, Agustí, 2012: 30)

Oggi, la Letteratura per l'infanzia si è trasformata in pagine di racconti «dove tutti i personaggi irradiano felicità, impera il senso della giustizia e il successo sboccia dopo lo sforzo e la lotta di chi lo persegue» (Tena Fernández: 2015)¹⁵. Tuttavia, questo non aiuta i piccoli lettori, che si troveranno a dover affrontare situazioni che non corrispondono alla loro realtà quotidiana, censurata. Si rende necessaria, quindi, una letteratura infantile che, lontana dalle interferenze della didattica predefinita, aiuti a confrontarsi con l'insuccesso, la perdita, la sofferenza di ognuno di noi:

[A]unque el arraigo de los Cuentos hacia el valor educativo y didáctico era indudablemente mayor, sí que se apostaba de forma unánime por la inclusión de temas más oscuros de los que actualmente estamos acostumbrados [...] La valentía de incorporar estos temas era incluso mayor que si lo hiciéramos hoy en día, pues, a los lectores de estas obras en algunas ocasiones se les presentaba la muerte como un hecho cotidiano, ya que estamos ante periodos de pobreza, hambrunas, guerras y altas tasas de mortalidad infantil. Es decir, se apostaba por obras realistas que contribuyeran a normalizar y comprender las situaciones que cada uno de estos niños vivían en primera persona en sus ámbitos familiares y sociales.

(Ibid.: 2015)

Pertanto, anche i bambini si trovano ad affrontare gli aspetti negativi e problematici dell'esistenza, cosa che implica che dolore, morte e lutto appaiano in forma più o meno esplicita in molte opere contemporanee.

Dal canto suo, il bambino non rimane inerme: quanto più gli adulti cercano di censurare questo tema, tanto più i bambini fanno domande, curiosi di sapere e di conoscere la verità della vita.

Tenendola stretta m'ero messa a leggerle il libro, d'un tratto m'aveva puntato gli occhi negli occhi e posto quella domanda: «La vita, cos'è?».

Io coi bambini non sono brava. Non so adeguarmi al loro linguaggio, alla loro curiosità.. le avevo dato una risposta sciocca, lasciandola insoddisfatta. «La vita è il tempo che passa fra il momento in cui si nasce e il momento in cui si muore».

«E basta?».

«Ma sì, Elisabetta. Basta».

«E la morte, cos'è?».

«La morte è quando si finisce, e non ci siamo più».

«Come quando viene l'inverno e un albero secca?».

¹⁵ Cfr. nota 1.

«Più o meno».

«Però un albero non finisce, no? Viene la primavera e allora lui rinasce, no? [...] Io credo che quando uno muore fa come gli alberi che d'inverno si seccano ma poi viene la primavera e loro rinascono, sicché la vita deve essere un'altra cosa».

(Peiretti, Ferrero, 2011: 6-7)

Educare i bambini a questi temi, in particolare quello della morte, amplia il concetto delle questioni essenziali sul senso della vita, potenzia la responsabilità sociale e personale e spinge a manifestare i propri sentimenti in modo semplice, «sin caer en juicios, interpretaciones, imposiciones, mentiras, descalificaciones o falsos eufemismos» (Arnal Gil, 2011: 113) perché «la cultura que no valora la muerte no valora la vida. La muerte, como la vida, ha de entrar en las escuelas y en el salón de casa con naturalidad, serenamente y progresivamente desde la primera infancia [...] Educar para la muerte significa educar para la vida. Nuestro reto consiste en poder extraer de las situaciones límite -en especial, de la muerte- aquellos valores éticos que su presencia genera: serenidad, amistad, solidaridad, compasión, respeto, paciencia...». (*Ibid.*: 113)

I libri per bambini che toccano il tema della morte diventano una risorsa, un metodo e una strategia per mostrare questa parte di vita che altrimenti sarebbe completamente censurata o addolcita. Secondo Janovitz¹⁶, la letteratura è il più grande mezzo per parlare ai bambini di temi censurati, poiché

- nos habla en primera persona
 - nos invita a colocarnos en el lugar que nosotros elijamos
 - aborda temas de los que no suele hablarse, temas tabú
 - el lector a través del libro crea un mundo propio
 - nos puede emocionar
 - es un territorio de libertad donde no podemos controlar lo que pasa con cada lector (por eso para muchos adultos resulta peligroso abordar temas difíciles)
 - la literatura nombra lo innombrable
- Y como si fuera poco, los mejores libros pueden ser leídos por cualquier persona, sin importar la edad, porque estamos hablando de una literatura de calidad que rompe las fronteras entre lo que es para niños y lo que es para adultos.

In questo senso, alcuni scrittori, illustratori ed editori sono fermamente convinti che la letteratura infantile sia un veicolo e un modo delicato per affrontare con naturalezza il tema della morte nei luoghi e nei centri educativi. Per questo, i bambini hanno bisogno di insegnamenti che permettano loro di crescere tenendo presenti diversi aspetti della vita: grazie alla letteratura, che forma un paesaggio impreciso, fatto di immagini e parole, l'immaginazione e la fantasia si

¹⁶ Cfr. http://didacticadelamuerte.blogspot.it/2009/02/la-literatura-infantil-y-juvenil-y-la_13.html

devono soffermare anche sui «riusciti tagli cesarei dai quali escono sane e salve nonna e Cappuccetto Rosso» e non solo sul finale felice che attende i personaggi alla fine del racconto (Paggi, 2007: 102).

Come abbiamo visto, per molto tempo, la morte nella Letteratura per l'infanzia è stata considerata un fatto naturale, facente parte della vita: si moriva nei libri come nella realtà, dove soprattutto si moriva in casa, si aveva un contatto con la sua corporeità. Al contrario, oggi, un'ambigua rimozione circonda quest'evento di un'aura di mistero e di frasi e parole non dette : gli orrori dei telegiornali non mancano mai di presentarsi in casa nostra all'ora di pranzo, ma una sorta di pudore della morte ci impedisce di parlarne schiettamente, come se fosse una cosa che non ci riguarda, come se a nessuno di noi o dei nostri cari dovesse toccare da vicino. Del resto,

il morire è diventato in Occidente un fatto osceno. Da noi, il morire, quando non viene semplicemente tenuto nascosto, è appena intravisto, quasi irreale, asettico, stilizzato, truccato dai mass media e dalle istituzioni. La nostra visione del morire è falsata: viviamo più nella rappresentazione, tecnica o poetica, del morire che nella sua presenza vera e propria, quale si fa sentire attraverso colui che muore.

(Ibid.: 104)

Sono libri “coraggiosi” quelli che sono capaci di parlare di morte all'interno di un contesto molto simile a quello della quotidianità, senza nulla togliere alla trama del racconto, indagando sentimenti ed emozioni del bambino e dove la morte viene vista per ciò che è: non si cerca di fornire risposte (forse perché non ce ne sono?), ma ci si trova a doverla affrontare, con tutto il carico di dolore e disperazione che essa comporta, senza edulcorazioni né mezzi termini.

Un filone parallelo a questi libri “coraggiosi” «fa della morte il fulcro della narrazione, cercando di dare risposte, o perlomeno una certa interpretazione, a un evento che può apparire tanto inspiegabile. Con un approccio a volte metaforico e simbolico si prende carico di addolcire il mistero della morte fornendo consigli e ricette “universali”» *(Ibid.: 114)*.

I libri per ragazzi e adolescenti, che trattano questi temi, si tingono di una sfumatura ancora diversa:

Les ouvrages destinés aux adolescents permettent également de s'identifier au narrateur ou au personnage principal. Ce dernier est généralement un jeune confronté au quotidien de n'importe quel adolescent : conflit familial, importance accordée aux copains, amour, sexualité, auxquels la problématique de la mort ou du deuil vient s'ajouter. D'une manière générale, si le style reste littéraire, il n'en

exprime pas moins la violence des sentiments de révolte ou de colère propres à cet âge.

(De Carville, 2009)

A questo proposito, secondo Mantegazza, l'adolescenza è una vera e propria «tanalogia in atto», non solo per i temi difficili con cui i ragazzi sono costretti a confrontarsi mano a mano che diventano adulti, ma perché il passaggio stesso dall'infanzia all'adolescenza e, in seguito, alla maturità completa, corrisponde a una “morte” figurata:

In nessun momento della vita di un uomo o di una donna il tema della morte acquisisce centralità [...] quanto negli anni dell'adolescenza. I ragazzi parlano, sognano, temono, giocano la morte nei loro riti quotidiani: ne fanno oggetto di scherno e di venerazione; la inseguono e spesso, purtroppo, la ricercano o la procurano... L'adolescenza è una tanalogia in atto. E d'altro canto, ciò è assolutamente comprensibile, se si pensa che il processo di crescita affrontato dall'adolescente altro non è che una costellazione di esperienze di morte, che sconvolgono la sensibilità adolescenziale e la cui risoluzione serena costituisce la fondamentale sfida evolutiva per il giovane. Egli deve infatti morire alla propria infanzia per potersi pensare davvero adulto...

(2004: 132)

Questi temi, nella LIJ, non solo sono utili per affrontare il distacco da chi non c'è più, bensì servono anche da catarsi per accorgersi della propria condizione e per trovare un modo per affrontarla. Gli adolescenti, in particolare, rigettano ogni aiuto possibile e la letteratura è uno dei pochi strumenti che possa aiutarli in questo processo:

È appoggiata al muro con in mano un giornalino che finge di leggere; imperterrita e immobile anche quando le arriva davanti e infila la chiave nella serratura della porta dell'infermeria. Osso duro, molto duro, pensa la psicologa inevitabilmente. [...] È certa di non averla mai avuta in colloquio.

- Noi due ci conosciamo già? - le chiede con un sorriso, per rompere il ghiaccio.

- No.

Secca e immediata. Poi riprende subito

Non credo al servizio di psicologia scolastica, sono venuta solo per non sentire più la mia profe che insiste sempre. Dice che da quando è morto Roberto sono un'altra. Certo che sono un'altra. Sono Laura senza Roberto, che non è la stessa cosa che Laura con Roberto.

(Corrente Sutera, 2006: 17)

Per tutti, la vita è un libro: pagine belle si intramezzano a pagine brutte, difficili e dolorose. Il compito della LIJ è proprio quello di mostrare che le pagine più difficili da accettare seguono quelle felici:

Sara riprese a singhiozzare forte tra le braccia di sua madre, annichilita e senza parole. Rimase diversi minuti stretta a lei, come le succedeva da bambina quando aveva avuto paura per qualcosa o si era sbucciata un ginocchio o un gomito per una caduta. Era allora che la nonna le raccontava che la nostra vita è come un libro, con pagine belle e brutte, interessanti o sciocche, ricche o insulse; perché tutto dipende da come noi viviamo l'avventura della nostra vita, perché è questa che scrive le pagine che poi noi facciamo leggere, se vogliamo, e a chi vogliamo. E se lei da piccola pensava che le pagine brutte erano quelle dei pianti per la sbucciatura di un ginocchio o di un brutto voto a scuola, poi aveva cominciato a capire che le pagine brutte possono essere bruttissime e anche terribili.

(*Ibid.*: 62)

La LIJ è, quindi, capace di affrontare il tema della morte mostrando come essa «nunca supone el fin existencial de los héroes biografiados, sino la contribución más fuerte a su proceso madurativo» (Tema Fernández: 2015).¹⁷ Anche Colomer, a questo proposito, sostiene l'essenzialità della morte in ogni racconto, dato che simboleggiava

el desencadenante de la acción, forzaba a los huérfanos a tomar iniciativa o resolvía la salida de escena de personajes que ya habían cumplido su función en la obra. Y en último extremo, cuando la muerte constituía un tema central, la literatura infantil resolvía la contradicción ofreciendo a los protagonistas la posibilidad de reunirse con sus seres queridos en el más allá, tal como ocurre en *Marcelino, pan y vino* de Marcelino Sánchez Silva.

(2005: 210)

In conclusione, la morte è un fatto presente e, in quanto tale, non bisogna censurarla, bensì conoscerla, analizzarla e trovare i mezzi e gli strumenti per comunicarla al bambino: la LIJ si pone, oggi, come uno di questi strumenti essenziali.

1.3.2. Com'è fatta? Strategie di rappresentazione della morte nella Letteratura per l'infanzia

En un intento por facilitar la comprensión de la muerte, el álbum infantil suele recurrir a imágenes y símbolos que la representan y la hacen visible a los ojos del lector. Son diversos los elementos, acciones, e incluso espacios de tiempo, que acompañan habitual y repetidamente al final de la vida. La elección de dichos acompañantes no se realiza al azar. Al contrario, se buscan nexos o características comunes evidentes entre el símbolo y el elemento simbolizado (la muerte), de modo que se cree una asociación de ideas que pueda ser interiorizada por el receptor de

¹⁷ Cfr. nota 1.

forma natural. De esta manera, la muerte será mostrada a través de una imagen, sin necesidad de hacer referencia directa a ella. [...] En definitiva, un elevado número de obras se sirve de la simbología para mostrar de manera natural y tangible una realidad cuya comprensión todavía queda lejos de las capacidades intelectuales del niño, limitadas al conocimiento y a la experimentación de la realidad física (Piaget, 1961). De cualquier manera, también resulta significativa la cantidad de títulos que, haciendo caso omiso al momento evolutivo de sus lectores preferentes, no utiliza este recurso y presenta la muerte de modo directo, sin “mediadores”.

(Arnal Gil, 2011: 451)

La LIJ ha da sempre utilizzato simboli e rappresentazioni simboliche: attraverso personaggi, strategie di narrazione e determinate situazioni, mostra ai lettori molto più di quello che realmente è contenuto nella fiaba o nel racconto. È il caso anche delle immagini simboliche con cui si può nominare, fare conoscere e “riconoscere” la morte ai bambini nei libri per l’infanzia a loro dedicati.

Nei paragrafi seguenti presenterò una breve carrellata di come la morte può essere rappresentata nei libri per l’infanzia e dei vari simboli, astratti o concreti, con cui si manifesta, con esempi tratti da libri per bambini che trattano il tema. Tuttavia, prima è doveroso fare un accenno generale alle varie forme di sdrammatizzare la morte, *naturalizzandola* e non *neutralizzandola*.

Come abbiamo visto, i libri per l’infanzia cercano di trattare questo difficile tema con naturalezza, spesso indicando la morte come ultima tappa della vita, raccontando morti di nonni e anziani o di animali domestici. In tutti i libri è comunque evidente il concetto che la LIJ vuole trasmettere: la morte non implica la fine della vita, né tantomeno dell’affetto provato per la persona deceduta e non è connotata come una tragedia ineluttabile.

A questo proposito, le immagini utilizzate dalla LIJ, nella maggior parte dei libri per l’infanzia, sono quelle delle stelle che continuano a brillare anche se di giorno non sono visibili e si trovano lontanissime dalla Terra, o del sole che sorge ogni mattina e muore al tramonto. Tali simboli permettono ai bambini di comprendere anche termini astratti, come l’amore, il bene, l’affetto di una persona cara che non finisce nella morte, ma che, come un miracolo, continua a vivere nel cuore di chi resta. Eclatante è l’esempio di una bambina di otto anni, ripreso da De Gregorio che, al funerale del padre, dice: «Io nego quello che si dice. Che chi muore va in paradiso oppure dal diavolo. Mio padre non è andato né in paradiso né dal diavolo. È andato nel mio cuore» (2013: 4).

Se poi risulta complicato, almeno nella nostra cultura sia per i bambini sia per gli adulti, accettare l'universalità e l'irreversibilità della morte, ancora più difficile si presenta l'accettazione del nostro destino non con rassegnazione bensì con un sorriso: «A priori se podría pensar que ningún álbum [...] se atrevería a mostrar feliz y dichoso a su candidato a difunto. Porque ante la muerte se llora, se desespera y se sufre, pero no se sonríe» (Arnal Gil, 2011: 414).

Tuttavia, in alcuni libri è possibile che la morte sia accompagnata da un sorriso, un ricordo affettuoso o addirittura una bella risata, cosa tanto naturale come la morte stessa.

È il caso di *Bonjour Madame la Mort* dove la morte, rappresentata da uno scheletro, cerca di far capire a un'anziana signora che deve morire creando, però, molti malintesi a causa della sordità della protagonista:

«Bonjour chère madame. Que puis-je faire pour vous?»
Surprise et étonnée de tant d'amabilité, la Mort répondit: «Heu... Je viens vous emmener!»
«Excuse-moi! Parlez plus fort, je suis un peu dure d'oreille!»
Agacée, la Mort cria: «Allez ! Il faut mourir!»
«Courir!» s'esclaffa la paysanne, «mais voyons, ce n'est plus de mon âge. Vous savez, mes jambes sont si faibles! En tout cas, vous êtes vraiment gentille de me faire une petite visite. Si vous saviez comme je suis seule!»
«Mais, madame...!» reprit la Mort interloquée.
«Malade?» comprit la vieille, «non, je suis simplement très âgée, voilà tout!».
(Teulade, Sarrazin, 2000: 7)

Ovviamente, vi sono altre strategie per trattare questo difficile tema e avvicinarlo ai bambini. Tra queste, l'uso di un linguaggio simbolico può aiutare a identificare il termine della vita: chi muore, infatti, sembra intraprendere un viaggio senza ritorno verso un paese lontano, verso una terra sconosciuta o verso il cielo. Chi lascia questo mondo può subire nella mente e nel cuore di chi resta una trasformazione "naturale". Attraverso il trascorrere del tempo e delle stagioni si può imparare, infatti, che alla morte, all'invecchiamento, al periodo di lutto e di profonda tristezza per coloro che hanno perso una persona cara, identificate spesso con l'autunno e l'inverno, segue la primavera della vita, poiché «El álbum infantil no desaprovecha el claro paralelismo que puede establecerse entre las etapas de la vida y las *estaciones el año*, partes ambas de sendos ciclos que jamás se detienen». Molte opere, infatti, «llenar sus textos e ilustraciones de metáforas, imágenes y símbolos de la muerte (también de la vida) ambientados en dichas estaciones» (Arnal Gil, 2011: 461).

El *invierno* es la estación del año a través de la cual más paralelismos se establecen con la muerte, y también con la tristeza que de ella emana [...] el frío acompaña el final de una o varias vidas, y provoca el aletargamiento de la alegría hasta el retorno de la primavera. [...] La *primavera*, final del invierno y despertar de la vida, acostumbra a simbolizar el retorno de la alegría y, especialmente para quienes han sufrido la muerte de un ser querido, la superación del duelo.

(*Ibid.*: 462)

È possibile anche un avvicinamento agli animali, simboli della morte e della resurrezione: tra i tanti ricordiamo la farfalla, rinata a vita dopo l'apparente morte del baco e che, nella simbologia pagano-cristiana e dantesca rappresenta l'anima immortale dell'uomo.

Anche i colori che vengono accostati alla morte sono importanti: sappiamo tutti, infatti, che il colore che simboleggia la tristezza, il lutto e il dolore è il nero o il grigio, mentre i colori accesi rappresentano la vita. Tuttavia, questa distinzione può essere invertita in altri continenti, dove le diverse popolazioni e culture identificano la morte con colori accesi, per esempio il rosso o il bianco:

De rojo eran maquillados los cadáveres y los participantes en el luto en el Antiguo Egipto, en un intento de transmitir energía vital al difunto a través de un sustituto cromático de la sangre. En la Roma clásica al fallecido se le vestía de rojo. Actualmente, en la India, el rojo es el color de la muerte: las divinidades funerarias están pintadas de rojo, rojas son las vestimentas de los familiares del muerto, y la guirnalda funeraria está hecha de flores rojas [...] el blanco es el color característico de la muerte en diversas culturas asiáticas (Japón) y africanas. Las viudas del pueblo nidiki (sur de Camerún) se pintan las piernas de blanco. En la tribu de los fali (norte de Camerún) se envuelve el cadáver, excepto manos y pies, con tiras blancas, y entre los nandela (norte de Togo) las personas en luto se pintan una raya blanca de sien a sien.

(*Ibid.*: 106)

A seguire, quindi, si propone una breve carrellata di esempi riguardanti la simbologia della morte e la sua rappresentazione in alcuni libri per l'infanzia, senza ovviamente la pretesa di esaurire un tema così complesso e vario.

1.3.2.1. V come *viaggio*: aspettando di partire

Sono molti i libri per l'infanzia che per trattare il delicato tema della morte prendono in prestito la metafora del viaggio intrapreso verso un luogo sconosciuto, ma destinato a ognuno. In

questa sezione vorrei ricordare tre testi che ho potuto consultare e rileggere durante le mie ricerche sul tema.

Il primo è *Il mare del cielo*, di Cosetta Zanotti: la vicenda narra di Lino, un pesce che vive con la sua famiglia nel mare d'acqua ma nutre una grande curiosità per il mare del cielo dove, secondo i racconti di suo padre, sono già andati a nuotare molti pesci. Un giorno, anche il padre di Lino è chiamato a nuotare lassù e la madre del pesciolino spiega al figlio che ogni creatura ha un tempo felice da passare nel mare d'acqua e uno ancor più lungo e felice da passare nel mare del cielo. Non è però facile arrivarci, bisogna aspettare una chiamata.

È proprio la chiamata al viaggio in un altro mare, quello del cielo, che simboleggia la morte e il passaggio a un'altra vita. Tuttavia, del padre di Lino rimane il ricordo e l'amore, simboleggiato da una stella che il pesciolino intravede da sotto la superficie dell'acqua. La vicenda si conclude con la partenza di Lino che, ormai vecchio, è contento di raggiungere suo padre nel grande mare del cielo. Mariateresa Zattoni, nell'introduzione al libro, scrive:

Questa favola parla della vita che *comprende* la morte. Non si può parlare ai bambini della morte soltanto; non si può nemmeno tacere la morte, perché sarebbe una grande bugia che loro rischierebbero di pagare cara. Nella nostra cultura si fa sempre più strada un simile inganno: e cioè si fa finta che la morte non ci sia. [...] Ma non c'è che un modo di parlare della morte: come l'altra faccia della vita. Diciamo subito che questa è la fondamentale invenzione poetica della favola: chiamare *mare d'acqua* la vita con tutto il suo luccicare di pesci e *mare del cielo* l'oltre, la morte con tutto il suo luccicare di stelle. [...] La favola ci ha insegnato che possiamo parlare della vita e della morte [...] se noi adulti sappiamo vedere come il bambino [...] sa trovare la strada della consolazione, accontentandosi delle risposte non esaustive e non perfette degli adulti.

(2004: 3)

Anche nel romanzo *Annalilla*, di Matteo Corradini, la morte è simboleggiata da un viaggio verso il cielo: Annalilla è una bambina undicenne che rimane da sola in casa per una settimana mentre i genitori sono fuori e la badante incaricata di occuparsi di lei e della nonna è ammalata. In quei sette giorni di libertà, Annalilla trasforma la sua vita in un paese dei balocchi e, mentre all'inizio la nonna da accudire è un peso, nel corso del romanzo diventa la maggior risorsa della bambina che, ri-affezionandosi a lei, è capace di farle vivere gli ultimi sette giorni della sua vita in modo assolutamente entusiasmante e profondo, tra scoperte, traguardi, crescite e partenze. Infatti, alla fine del libro, l'autore fornisce la splendida scena della nonna, portata in volo verso il cielo da uno stormo di aironi.

La morte, in questo caso, è vista come un passaggio naturale, un viaggio destinato a soddisfare la curiosità di vedere cosa c'è oltre il cielo. Rimane, tuttavia, l'idea del ritorno della nonna che, con la metafora delle stagioni, ricorda alla nipote di attenderla in inverno, quando gli aironi ritorneranno in paese:

La nonna chiama: «Annalilla, non preoccuparti, è bellissimo!»
«Scendi giù immediatamente, nonna, lasciali andare!»
«Ma sono loro a tenermi.»
[...] «E come lo spiego a mamma e papà? Scendi subito!»
«Ci sono cose che più sei grande e meno capisci.»
«Smettila di usare le parole delle canzoni e fai la persona seria, nonna. Scendi!»
«Non era una canzone, quella. Sono io.»
Annalilla la guarda e non sa trattenere la felicità. Non riesce a piangere o disperarsi. Per qualche motivo che non si spiega, comprende che la nonna ha ragione. Gli aironi fanno un nuovo giro sopra la testa di Annalilla. La nonna le grida forte ciao.
«Ci rivediamo quest'inverno, Annalilla.»
«Ma l'inverno è tra sei mesi.»
«Passeranno. Passeranno i mesi e passeranno ancora gli aironi sopra il lago. Di nuovo, come oggi.»
«E ti riporteranno?»
«Se vorrai, se vorrò. Sono più felice se non lo so. E forse anche tu lo sarai.»
«Sarò qui ad aspettarti.»

(Corradini, 2014: 310-311)

Infine, vorrei dedicare un breve approfondimento al passaggio della morte del Piccolo Principe di Saint-Exupéry. Anche questa è vista come un viaggio poiché il protagonista desidera tornare a prendersi cura della rosa che ha lasciato sola sul suo pianeta. Per questo, si fa mordere da un serpente e, lasciando il suo corpo sulla Terra, riesce a intraprendere il viaggio di ritorno verso il cielo.

Grande metafora della morte cristiana, quella del Piccolo Principe è una morte “sacrificale” in cui il protagonista rinuncia al suo corpo per permettere all'anima di viaggiare, tornando a casa. Si tratta, dunque, di un viaggio di ritorno che ci fa rivivere la nostalgia per l'appartenenza al luogo da cui tutti proveniamo.

Riporto di seguito il commovente estratto della morte del Piccolo Principe.

«Questa notte... sai, non venire».
«Non ti lascerò». «Sembrerà che io mi senta male... Sembrerà un po' che io muoia. È così. Non venire a vedere, non vale la pena...» «Non ti lascerò». Ma era preoccupato.
«Ti dico questo... Anche per il serpente. Non bisogna che ti morda... I serpenti sono cattivi. Ti può mordere per il piacere di... Non ti lascerò».
«Ma qualcosa lo rassicurò: «È vero che non hanno più veleno per il secondo morso...» Quella notte non lo vidi mettersi in cammino.

Si era dileguato senza far rumore. Quando riuscii a raggiungerlo camminava deciso, con un passo rapido. Mi disse solamente: «Ah! Sei qui...»
 E mi prese per mano. Ma ancora si tormentava: «Hai avuto torto. Avrai dispiacere. Sembrerò morto e non sarà vero...»
 Io stavo zitto. «Capisci? È troppo lontano. Non posso portare appresso il mio corpo. È troppo pesante». Io stavo zitto. «Ma sarà come una vecchia scorza abbandonata. Non sono tristi le vecchie scorze...» Io stavo zitto. [...]
 E tacque anche lui perché piangeva. «È là. Lasciami fare un passo da solo». Si sedette perché aveva paura. [...] Mi sedetti anch'io perché non potevo più stare in piedi. Disse: «Ecco... è questo qui...» Esitò ancora un poco, poi si rialzò. Fece un passo. Io non potevo muovermi. Non ci fu che un guizzo giallo vicino alla sua caviglia. Rimase immobile per un istante. Non gridò. Cadde dolcemente come cade un albero. Non fece neppure rumore sulla sabbia.

(Saint-Exupéry, 1993: 134-136)

1.3.2.2. *D* come *dolore*: malattia, morte e letteratura

El niño, como ser vivo, cubre su cuota de mortandad dentro de un hecho que es universal, y el álbum infantil se hace eco de ello con realismo y naturalidad, sin apenas utilizar filtros que distancien al lector de esta posibilidad.

(Arnal Gil, 2011: 215)

La morte può anche giungere quasi attesa con serenità, cercata, desiderata, proprio perché è l'unica capace di mettere fine alle sofferenze fisiche di chi è malato. Questa visione come “catarsi” del dolore del corpo, provato dai molti tormenti fisici, non è presente in molti libri per l'infanzia: è più facile, infatti, per un bambino comprendere la morte come ultima tappa della vita che segue il suo corso naturale, e non come evento che stronca una vita, magari di un suo coetaneo, che deve ancora trovare il compimento nell'età adulta.

Vorrei fare un breve accenno al romanzo *Oscar e la dama in rosa*, di Eric-Emmanuel Schmitt, un autore che negli ultimi anni ha affrontato con estrema delicatezza e lucidità il tema.

Il protagonista del libro è Oscar, un bambino di soli dieci anni, malato terminale di leucemia. Il suo disarmante desiderio di risposte sulla sua condizione, nonché sul senso della vita e della morte, viene preso sul serio solamente da un'anziana infermiera vestita di rosa, che va a trovarlo ogni giorno e gli suggerisce di fare un gioco: fingere di vivere dieci anni in un giorno e scrivere a Dio per raccontargli la sua vita. Inizia così, un diario personale in cui il bambino esprime i suoi pensieri, le sue domande, a volte il suo cinismo nei confronti della vita, oltre che la sua rabbia e la sua tristezza per la malattia che lo costringe a letto e che non gli dà speranze. Tuttavia, questo scambio epistolare “a senso unico” gli permette un'analisi profonda di sé e della

realtà ospedaliera che lo circonda, a partire dai dottori e dalle infermiere, fino agli altri pazienti con cui ha stretto amicizia.

La scomparsa di Oscar, con cui termina il racconto, giunge come liberazione dalla situazione di sofferenza del bambino che, nel tempo della malattia, ha imparato a offrire il dolore, a guardare con speranza e tenerezza la vita, accettando con serenità la morte:

«Ne conosce, lei, di persone che si rallegrano all'idea di morire?» «Sì, ne conosco. Mia madre era così. Sul suo letto di morte, sorrideva di avidità, era impaziente, aveva fretta di scoprire che cosa sarebbe successo.» Non potevo più discutere. Dato che m'interessava conoscere il seguito, ho lasciato passare un po' di tempo riflettendo su quanto mi diceva. «Ma la maggior parte delle persone sono senza curiosità. Si aggrappano a ciò che hanno, come il pidocchio nell'orecchio di un calvo. [...] Le persone temono di morire perché hanno paura dell'ignoto. Ma per l'appunto, che cos'è l'ignoto? Ti propongo, Oscar, di non aver paura ma fiducia.»

Caro Dio, oggi ho cent'anni. Come Nonna Rosa. Dormo molto ma mi sento bene. Ho cercato di spiegare ai miei genitori che la vita è uno strano regalo. All'inizio lo si sopravvaluta, questo regalo: si crede di aver ricevuto la vita eterna. Dopo lo si sottovaluta, lo si trova scadente, troppo corto, si sarebbe quasi pronti a gettarlo. Infine ci si rende conto che non era un regalo, ma solo un prestito. Allora si cerca di meritarlo.

Caro Dio, il ragazzino è morto. [...] Si è spento stamattina, durante la mezz'ora in cui i suoi genitori e io siamo andati a prendere un caffè. Lo ha fatto senza di noi. Penso che abbia aspettato quel momento per risparmiarci. Come se volesse evitarci la violenza di vederlo scomparire. Era lui, in realtà, a vegliare su di noi. Ho il cuore grosso, ho il cuore pesante, Oscar vi abita e non posso scacciarlo. [...] Grazie di avermi fatto conoscere Oscar. Grazie a lui ero divertente, inventavo delle leggende, me ne intendevo persino di catch. Grazie a lui ho riso e ho conosciuto la gioia. Mi ha aiutata a credere in te. Sono piena di un amore ardente, me ne ha dato tanto che ne ho per tutti gli anni a venire. A presto, Nonna Rosa. P. S. Negli ultimi tre giorni, Oscar aveva posato un biglietto sul suo comodino. Credo che ti riguardi, Ci aveva scritto: «Solo Dio ha il diritto di svegliarmi».

(Schmitt, 2008: 23-35-36-37)

1.3.2.3. *N* come *natura*: il mondo è un bosco di anime caduche

El mundo es un bosque de almas caducas,
almas que caen dulcemente en el otoño
y alfombran el suelo de la memoria.

(Moure, 2006: 93)

La morte naturale è spesso ricorrente nei libri per bambini che parlano dei nonni, degli anziani e della morte che giunge a conclusione di una vita felice. Sono soprattutto le figure anziane, quindi, che si trovano a dover raccontare, spesso con metafore legate al mondo della natura, la loro partenza o la loro trasformazione, per assicurare e insegnare al bambino che anche se il corpo non c'è più, comunque l'amore rimane. Tuttavia, come vediamo nell'esempio di Punzi, i bambini continuano a interrogarsi sull'assenza delle persone che li hanno lasciati spesso riuscendo a darsi spiegazioni e accettare la situazione solo una volta adulti.

Quando ero bambina avevo quattro nonni, erano parte della mia vita e non avevo mai pensato che un giorno potessero non esserci più. Poi una mattina mia mamma mi ha detto che nonna era andata in cielo... certo il cielo (in questo caso Cielo) è un bel posto, ma perché se n'era andata così presto? Perché non potevo più vedere il suo sorriso, il vestito rosso che tanto mi piaceva? Perché nessuno mi avrebbe mai più portato le gomme da mettere sopra le matite che avevano un così buon odore?

(2003: 61)

Su questo aspetto, un libro per l'infanzia che mi sembra significativo è *Natale Bambino*. La vicenda narra la storia di Greta, un'anziana vecchietta che ogni anno a Natale prepara un maglioncino di lana per Gesù Bambino. Tuttavia, un anno, proprio la notte di Natale, la Morte bussava alla sua porta:

- Non è pioggia alle finestre, non è il vento sulle porte. Io lo so. Questa è la Morte.
- Mamma mia, siete sicura?!
- Ma non devi aver paura. Anche Lei è una Signora, è più vecchia anche di me e non viene qui per te!
- Allora vuol dire che...
- Sì, è giunta la mia ora! È da un po' che lo sapevo. Ma non è un fatto nuovo, muore tutto ciò che è vivo. Muore il seme, il fiore, il frutto, la formica, il cane, il gatto. Muore il passero sul tetto. Muore il pesce in fondo al mare e ogni giorno muore il sole. [...] Non è un dramma, prima di me è morta la mamma e la sorella di mia mamma, i miei zii, e la bisnonna. Sono morti tutti in casa come qui sempre si usa. Se n'è andato il mio fidanzato era un ragazzo quando è partito. Dove è morto non lo so, so che anch'io lo raggiungerò ma mi serve ancora un po', giusto il tempo di finire...

(Pizzol, 2012: 34-35-36)

La Morte vuole portarla via con sé, ma Greta non ha ancora finito il suo maglioncino e allo scoccare della mezzanotte, chiede cinque minuti in più, giusto il tempo per terminare il suo lavoro. Finalmente, una volta nel bosco, riesce a consegnare il maglioncino a Gesù Bambino. A

questo punto, alla presenza del Bambino, Greta e la Morte intessono un dialogo sull'importanza del compito (seppur spiacevole) della Morte che porta terrore, sangue, divide uomini e scioglie legami, lascia dietro di sé, sconvolte, tante persone che spesso, nella Morte, non trovano un senso. Tuttavia, Greta fa notare che non esisterebbe la vita senza la morte e che le cose non muoiono, bensì si trasformano.

Il racconto si conclude con la morte di nonna Greta che, però, è condotta in Paradiso da Gesù Bambino in persona:

- [...] Ma il mondo è molto grande ogni opera è importante: guarda in terra il filo d'erba non si sa a cosa serve, sembra inutile e invece spunta, vive, nasce, cresce, mette un fiore se ci riesce, e alla fine poi sparisce. Ma il suo frutto non va perso dentro il tempo e l'universo. [...] Vedi ora quel golfino? Vale un fiore del giardino? Il colore del ciclamino? O l'odore del gelsomino? No, io credo valga meno del lavoro che fa il grano quando inventa un mare d'oro! Io ho tessuto della lana ma in un'ora, un'ora appena tesse il ragno la sua tela, mentre una giornata sola serve al merlo per il nido caldo, alto e ben pulito. E tutta la mia fatica non è pari a una formica che trascina un seme al chiuso. [...] Pensa un po' se quest'inverno non dovesse mai finire. Chi farebbe riapparire una nuova primavera? E se al buio sottoterra non morisse il seme, nulla mai verrebbe ancora al mondo. Tu sai bene che in fondo non distruggi ma trasformi semi in frutti, notti in giorni.

(*Ibid.*: 2012: 53-54-55)

1.3.2.4. *T* come *trasformazione*: chi non c'è più, c'è ancora

Prendendo spunto da molte leggende e tradizioni popolari, la morte è rappresentata in numerosi libri per l'infanzia come una trasformazione: basti pensare al trascorrere delle stagioni o alla metafora della morte del baco che dà vita alla farfalla.

Riporto gli esempi di due libri che mi sembrano significativi: *Mattia e il nonno*, di Roberto Piumini e *Mio nonno era un ciliegio*, di Angela Nanetti.

I protagonisti di questi due racconti sono due nonni e i rispettivi nipoti: Mattia, nel primo caso, alla morte del nonno si immagina di fare una passeggiata insieme. Man mano che vivono le avventure del mondo, il nonno si rimpicciolisce sempre di più, tanto da convincere il bambino ad annusarlo, dicendogli che odora di peperone. In questo modo, il nonno entra nel bambino e lì rimane per sempre, anche dopo la sua morte.

- Allora sei dentro di me, adesso.
- Sì.
- E questa è la tua voce?
- Sì, ma la senti solo tu, adesso.
- E come stai, nonno?
- Benissimo, Mattia. Un bambino è un bel posto, per viverci.

(Piumini, 2011: 84)

Nell'ultimo dialogo tra i due, riportato di seguito, il nonno svela a Mattia che il corpo freddo e pallido che è sul letto, morto, è solo l'esuvia.

In questo racconto avviene ciò che descrive Roca i Costa (1999: 20): «Cerca ya de la muerte, algunos abuelos se disponen a cambiar de dimensión de una manera natural. Sus nietos, además, son los que más les comprenderán por pequeños que sean». (Roca i Costa, 1999: 14-23). Questo fatto permetterà a Mattia di maturare la coscienza che «la muerte es un hecho natural más y si es verdad que una relación física se acaba, también es posible que la misma relación continúe a nivel afectivo y dé frutos inesperados» (Bazzocchi, 2013: 68):

- Dove sei?
- Sono qui.
- Qui, non lì, vero?
- Certo – disse il nonno. Lì c'è l'esuvia.
- L'avevo capito – disse Mattia, e sorrise leggermente.

(Piumini, 2011: 85)

Anche in *Mio nonno era un ciliegio* il protagonista, Tonino, che ha un profondo rapporto con il nonno da tutti etichettato come matto, riscopre la bellezza della vita attraverso varie avventure nella casa di campagna. Tra le vicende narrate, il nonno è la figura che lo aiuta di più nel difficile passaggio della morte della nonna:

Finché si avvicinò il nonno Ottaviano e mi disse:

- La nonna Linda non si può vedere; ma non se n'è mica andata, sai? Ha detto che al suo posto lasciava Alfonsina [l'oca] e si è raccomandata di averne molta cura, come se fosse lei.

[...] La mamma si disperava e io mi convinsi che il nonno era morto davvero, ma non provai nessun dolore. Lei piangeva e io immaginavo il nonno vicino alla finestra, in quella stanza tutta bianca, che si faceva sempre più sottile e leggero e alla fine volava via. Come una di quelle piume di Alfonsina che il vento portava in giro per il cortile: il nonno era diventato una piuma e io ero contento che volasse via.

(Nanetti, 1999: 27-117)

La scrittrice stessa in un'intervista, sottolinea l'importanza della trasformazione associata alla morte. L'idea di "continuità" dopo la morte permette al bambino di comprendere e avere la certezza che il bene delle persone che non ci sono più, rimane:

In questa storia sentivo l'esigenza di portare la morte al livello di comprensione del bambino, che è un essere molto concreto. In primo luogo ho sempre pensato che il bambino rimanesse sconcertato, quando non spaventato, davanti a tutte le ipotesi trascendenti, perché la dimensione dell'astratto non gli appartiene. La morte per lui deve avere una spiegazione più vicina, più concreta, ma soprattutto più rassicurante. In secondo luogo ho scelto l'immagine del passaggio e della trasformazione perché mi piace pensare che ognuno di noi trasmetta agli altri ed a ciò che lo circonda qualcosa di suo. Noi siamo il frutto di un'eredità genetica, delle influenze ambientali, ma anche delle relazioni che abbiamo con l'ambiente. Una parte di noi passa continuamente a ciò con cui veniamo in contatto e viceversa. Di qui l'idea della trasformazione: noi ci modifichiamo e modifichiamo gli altri. Questa è una via di continuità dopo la morte, propria non sono delle persone ma, io credo, anche di tutti gli esseri viventi e delle cose.

(in Cecconi, 2001: 10-11)¹⁸

1.3.2.5. D come destino: la morte incoraggia la vita

Así es la vida è il libro di Ramírez - Ramírez, due sorelle spagnole. L'opera, al modo di una filastrocca, elenca disappunti, dispiaceri, piccole e grandi disillusioni della vita spiegando che la maggior parte delle cose brutte che capitano o che non desideriamo nasconde sempre un lato positivo. Se infatti riusciamo a mantenere uno sguardo attento e aperto sulla realtà, può succedere l'impensabile, anche se le persone che amiamo non sono più fisicamente con noi:

Siempre deseamos que las personas a las que queremos no desaparezcan nunca. Pero siempre ocurre que, tarde o temprano, todos dejamos esta vida... [...] Y si te ocurre que una persona a la que quieres muere, quizás necesites llorar, sentir dolor, tristeza y hasta una rabia feroz; pero después, tal vez encuentres el más amable lugar donde colocar a esa persona en tu memoria. Y, seguramente, desde ese lugar te acompañará siempre. Cuando aun poniendo nuestras mejores intenciones las cosas no salen como deseamos, quizá tengamos que pegarle una patada de rabia, dolor o tristeza a la vida y dejarla como un puzzle desmontado. Seguro que después encontramos otra forma de montarlo. Así es la vida y... ¡no nos la podemos perder!

(2014: 26-27-28)

¹⁸ Cfr. http://raccontareancora.org/tl_files/images/pdf/IntervistaNanettiMorte.pdf

Un altro libro di narrativa per l'infanzia, relativo a questo tema, è *Il respiro del drago*: la storia racconta l'infanzia di Malila, una bambina thailandese che, alla morte del padre, viene affidata alla nonna. Quando la bambina scopre, però, che il padre era un ladro ucciso dalla polizia, il suo mondo di certezze crolla. La nonna, quindi, le insegna che è solo attraversando questo dolore che potrà sconfiggerlo e trasformarlo in gioia. Sarà, infatti, proprio la nonna con la sua saggezza, fino al momento della sua morte, ad aiutare la nipote nel difficile passaggio dall'infanzia al mondo adulto, trasmettendole i valori e le tradizioni della loro terra:

“Malila” disse dolcemente la nonna “temo che oggi il drago abbia respirato su di te”.
Si chinò e le strinse le mani e la tirò in piedi e l'abbracciò. “Il respiro del drago reca grande dolore e tristezza, ma può trasformare il carbone in diamanti. Torna a casa con me, ora”.

(Giles, 1999: 47)

Questo racconto permette di vedere la morte e il dolore non come un fallimento, bensì, come indica Poch Avellán: «de las situaciones límite -en especial, de la muerte- se pueden extraer aquellos valores éticos que su presencia genera: serenidad, amistad, solidaridad, compasión, respeto, paciencia...» (in Arnal Gil, Etxaniz Erle, López Gaseni: 2015).

Anche *Le avventure dello stampatore Zollinger* dello spagnolo Pablo d'Ors è un romanzo che sottolinea l'aspetto della morte come occasione per vivere alla ricerca di un senso e del destino della propria vita: August Zollinger, aspirante stampatore della cittadina di Romanshorn, è un ragazzo che per trovare la sua strada intraprende un lungo viaggio costellato di avventure incredibili e profonde. Per sette lunghi anni, infatti, viaggia cambiando diverse professioni, passando attraverso il dolore e la sofferenza, conoscendo l'amicizia e l'amore senza riuscire a realizzare il suo sogno, né a capire la natura del suo destino.

Tuttavia, dopo tante avventure, proprio quando non sembra trovare un senso al suo peregrinare, ecco che ritornando al paese natale riesce a coronare il suo sogno: diventare stampatore. È, quindi, proprio il cammino da lui intrapreso che gli fa riscoprire la strada di casa e il suo vero destino.

Mi vorrei soffermare sul primo mestiere del protagonista che innesca, poi, tutto il suo processo interiore di scoperta e pellegrinaggio: il ferroviere. Qui, August prova l'insostenibile solitudine in una guardiola tetra, senza luce, un'interminabile attesa sino al momento di azionare lo scambio alle sei meno un quarto di mattina, mezz'ora prima del passaggio dell'espresso Praga - Vienna, il solo che passa dalla cittadina. A svegliarlo per azionare lo scambio è una telefonata,

fatta da una voce femminile all'altro capo del filo. Quella voce e le semplici parole scambiate tra di loro («Pronto?», «Pronto») fanno innamorare August che comincia a vivere in attesa di quella chiamata, pensando alle parole che da dire alla ragazza: brevi frasi, per prolungare di qualche attimo il loro legame. Arrivano, così, a dirsi i loro nomi, la loro età, oltre a qualche altra informazione personale: August custodirà pazientemente nel cuore quelle brevi telefonate con Magdalena, questo il nome dell'innamorata di cui conosce solo la voce, fino al momento in cui non scopre con tristezza, una mattina, che la ragazza è morta:

Una telefonata - cos'altro - tolse il giovane Zollinger da un sogno da cui credeva non si sarebbe mai svegliato.

- Pronto? - gli disse quella mattina una voce maschile. Tale fu lo sconcerto e il dispiacere - la lingua gli restò sul palato, paralizzata - che August non rispose. [...] Che ne era stato di Magdalena?, si domandò l'innamorato sotto la luce della vecchia guardiola, più smorta che mai. Perché l'avevano sostituita [...] con quella voce maschile e irritante? Qualche ora dopo, August Zollinger ebbe la risposta brutale alle sue domande. Incredulo, disperato, lesse la brutale notizia su un giornale locale. Recandosi al lavoro, la giovane telefonista della ferrovia Magdalena Forsch [...] era morta investita dall'espresso notturno della linea Praga-Vienna.

(2010: 35-36)

Da quel momento, August non riesce a togliersi dalla mente la morte di Magdalena: tutto, infatti, sembra ricordargli la donna amata: «Tutti i giorni però August si ricordava di Magdalena, la telefonista, o più esattamente della voce di quella donna che non era mai riuscito a vedere. Ricordava soprattutto il “Pronto?” o “A posto?” che lei gli porgeva ogni mattina. Pronto? No, non era pronto ad essere lasciato da lei, né lei era pronta per partire» (*Ibid.*: 41).

Tuttavia, alla fine del racconto e delle sue avventure in giro per il mondo, ritornando alla sua cittadina natale dove riesce a realizzare il sogno di diventarne il tipografo, arriva alla conclusione che tutto è servito per fargli scoprire il senso della sua vita. Da questo punto di vista, potremmo dire che la vera protagonista della vicenda è la strada: attraverso il cammino fatto, August insegna che la solitudine serve a ritrovare se stessi, che la morte spinge verso la vita e che il dolore, presenza costante nel suo cuore, non ha l'ultima parola. Il racconto di August fa capire che vale sempre la pena vivere e lottare, provando ad alzarsi in punta di piedi per vedere oltre la sofferenza, ricominciando a gustare la vita:

Era felice? Lo era stato quasi sempre, anche se mai come in quell'istante, invaso com'era dalla sensazione di aver raggiunto dopo un lungo cammino la sua vera patria. Perché la sua sorte fosse compiuta, gli mancava soltanto la voce di un essere

amato accanto a lui. E non una voce qualsiasi, ma proprio quella che diceva «Pronto?» all'altro capo del telefono. A quella voce, non più udibile ormai, avrebbe risposto «A posto», consapevole che soltanto adesso, arrivato alla fermata conclusiva, era veramente pronto per la felicità. August pianse [...] perché finalmente comprendeva che le sue avventure avevano avuto un senso e, soprattutto, perché la grande allegria di quel momento non poteva dividerla con l'amore della sua vita.

(*Ibid.*: 129)

1.3.2.6. C come *conoscere*: la morte “in persona”

Vi è un altro tipo di racconti, dove la morte appare personificata: acquisisce infatti sembianze simili a quelle umane. Il caso più interessante è quello dell'albo illustrato di Erlbruch, *L'anatra, la morte e il tulipano* a cui dedico questa sezione.

La vicenda narra dello strano rapporto tra un'anatra e la Morte, a cui quest'ultima deve stare accanto per “tutto il tempo che le resta da vivere”. Se, dapprima questa strana compagna inquieta un po' l'animale, piano piano i due personaggi cominceranno a fare delle cose insieme - andare allo stagno, arrampicarsi sugli alberi, scaldarsi a vicenda, porsi domande sull'Aldilà delle anatre - fino a creare una sorta di armonia tra loro:

Así, esta atípica relación entre un animal y la muerte, recorrerá un camino que tendrá su punto de partida en el miedo inicial, y que, tras transitar por los senderos de la desconfianza y de la aceptación, finalizará con el establecimiento de una verdadera y sincera amistad entre ambos. La imagen en que muerte y pato se miran tiernamente a los ojos ejemplifica a la perfección la culminación de dicho recorrido. De esta manera, la noche en que el pato siente que va a morir, no niega ni elude su destino.

(Lozano Simón: 2015)¹⁹

La protagonista indiscutibile del racconto è la morte stessa, personificata e rappresentata come un simpatico scheletro, gentile e perfino familiare, caratteristiche queste, che la allontanano dallo stereotipo dell'abituale immagine terribile e oscura che si ha di solito della morte. Poter identificare la morte come un personaggio in più del racconto contribuisce a facilitare la comprensione del testo nei giovani lettori, la cui capacità di astrazione di concetti così difficili è ancora ridotta e si svilupperà solo col passar del tempo solo più avanti (Arnal Gil, 2011: 349).

¹⁹ Cfr. nota 1.

Lo scopo dell'albo è mostrare la morte come un fatto naturale e universale e procedere alla sua demistificazione facendo conoscere ai bambini questo aspetto della vita, anche se essi lo sanno:

Sanno che per non avere più paura bisogna far amicizia con la paura. Ripetere tante e tante volte la fiaba spaventosa fino a che lo spavento non diventa domestico, lo puoi nominare e scherzarci persino. Anche le fiabe degli orchi delle streghe e dei vampiri funzionano così. E sono tante, sono le prime. Il lupo c'è già in Cappuccetto rosso, il cacciatore che uccide la madre in Bambi, Cenerentola è orfana. Non c'è fiaba senza cattivo da domare. Domarlo facendoci amicizia - se non lo puoi eliminare, cancellare, se non lo puoi sconfiggere - è l'unica scelta possibile.

(De Gregorio, 2013: 35)

La fine del libro fornisce forse la risposta più lucida e semplice che potremmo mai dare non solo alla domanda di un bambino, ma anche a noi stessi, sulla morte:

Era accaduto qualcosa. La Morte guardò l'anatra. Non respirava più. Giaceva immobile. Le lasciò un paio di piume che le si erano appena arruffate, e la portò al grande fiume. Qui la adagiò delicatamente sull'acqua e le diede una spinta lieve. La seguì a lungo con lo sguardo. Quando la perse di vista, la Morte quasi si rattristò. Ma così era la vita.

(Erlbruch, 2007: 29-30)

A questo proposito è interessante vedere la ricezione dell'opera in una classe di dodici giovanissimi lettori, dai 3 ai 7 anni, secondo un'indagine condotta da Érica Lozano Simón dell'Università di Zaragoza, per vedere come gli alunni riuscivano a trovare risposte e stimolare creatività e ingegno di fronte a ciò che il tema della morte evocava in loro.

Un ruolo fondamentale nell'analisi è stato ricoperto dalle illustrazioni del libro, a pagina intera, grazie alle quali gli alunni hanno potuto elaborare un'analisi a tutto tondo del racconto. Un'altra figura importante è stata quella dell'insegnante o "mediatore" che ha stimolato gli alunni nel processo induttivo perché si ponessero domande sul testo: in questo modo si sono potuti addentrare in esso attraverso la comprensione e l'interpretazione.

A conclusione dell'indagine, si è ricavato che «si a los alumnos se les da un tiempo y espacio interior y exterior para que reflexionen sobre el tema de la muerte, lo hacen de una manera creativa, natural e ingeniosa, no podemos pues negarles esta oportunidad de vivir esta experiencia vital con la literatura si lo que queremos es contribuir a desarrollar lectores cada vez

más competentes» (Lozano Simón: 2015).²⁰

Riporto un esempio della conversazione ripresa dall'intervento di Lozano Simón che mi sembra molto significativa per mostrare come i bambini siano in grado di confrontarsi con temi di difficile approccio, come quello della morte.

Nel seguente dialogo i bambini stanno osservando e descrivendo l'illustrazione finale del libro, quella in cui la morte mette un tulipano sul petto dell'anatra e l'abbandona tra le acque del lago. In questo caso, i bambini riescono ad associare, con totale naturalezza, l'acqua del lago al cielo, dove di solito vanno le persone che muoiono:

Maestra: ¿Qué es lo que más te ha gustado de aquí?

José Luis: Pues que la muerte le estaba cuidando.

Noelia: Es el cielo pero no son estrellas José Luis.

Lucia: Está flotando, el pato está flotando!

Maestra: Anda y ¿qué hace el pato flotando?

Noelia: Porque está en el cielo y todos los muertos van al cielo.

(*Ibid.*: sottolineature mie)

1.3.3. S come *sepoltura*: lo sguardo popolare sul rito del *entierro*

Una comunità in processione con la croce e un morto: ridotta ai termini essenziali questa è l'immagine della civiltà.
(Lindo Ferretti, 2009: 135)

Un breve approfondimento merita il tema del lutto nella componente familiare e sociale in quanto nella nostra società di oggi, sia nei contesti pubblici, educativi che familiari, molti genitori o educatori, con la intenzione di proteggere il bambino di fronte al dolore, preferiscono che non prenda parte al rito di saluto della persona morta «y así, muchas veces, lo único que se consigue es que el niño se sienta excluido, relegado y abandonado del ámbito familiar» (Esquerda, Agustí, 2012: 103).

En nuestra sociedad, donde se acostumbra a expulsar a la muerte del ámbito vital cotidiano, las manifestaciones públicas del duelo y sus rituales se han reducido mucho. Se traslada al difunto a un tanatorio, normalmente en las afueras de la población, donde tras ser preparado quedará expuesto en una sala de velatorio o capilla. De allí se le llevará a un oratorio para celebrar el funeral o la ceremonia de despedida, transcurrido lo cual, el cuerpo será incinerado y/o enterrado. Han

²⁰ Cfr. nota 1.

quedado en desuso la costumbre de acompañar andando al féretro por las calles y las manifestaciones públicas del duelo, hábitos ancestrales que suponían unos grande beneficios terapéuticos a los familiares del muerto, puesto que implicaban no dejar sola a la persona querida en su último periplo por este mundo, llevado a cabo arropada por el grupo de gente que andaba en silencio detrás el vehículo que la transportaba.

(*Ibid.*: 106)

La partecipazione della comunità al lutto porta con sé un profondo sentimento di solidarietà non solo nei confronti del defunto e della sua famiglia, bensì nei confronti di tutta la comunità. Oggi, i profondi cambiamenti subiti dalla società e, di conseguenza, dalle relazioni umane oltre che nei nuclei familiari, hanno generato una tale frattura tra individuo e gruppo sociale che il lutto ormai non viene più accolto e accompagnato da una comunità, bensì si consuma in un dolore personale e isolato:

Especialmente en las sociedades pequeñas, la muerte es un acontecimiento que afecta a toda la estructura social, con una intensidad que varía en función de la posición, estatus, prestigio, sexo y edad del fallecido. En muchas sociedades la muerte no es un hecho privado que afecta sólo a los parientes, sino que genera una crisis en la existencia pública y comunitaria, lo que habla de su gran importancia social. Los miembros que desaparecen son sustituidos por otros con el objetivo de mantener el equilibrio social. La muerte de uno de los miembros conlleva, de algún modo y no sólo metafóricamente, la muerte del otro.

(Arnal Gil, 2011: 96)

Anche i riti funebri sono stati modificati nel corso dei secoli perdendo, poco a poco, la loro profondità e religiosità, divenendo una mera funzione civile: si cerca di ridurre al minimo di decenza le inevitabili operazioni destinate a far sparire il corpo, proprio perché

Importa innanzi tutto che la società, il vicinato, gli amici, i colleghi, i bambini si accorgano il meno possibile che la morte è passata. Se vengono mantenute alcune formalità [...] esse debbono essere discrete ed evitare ogni pretesto a qualunque emozione: le condoglianze alla famiglia, per esempio, alla fine dei servizi funebri, ora sono soppresse. Le manifestazioni esteriori del lutto sono condannate, e vanno scomparendo. Non si portano più abiti scuri, non si adotta più un atteggiamento diverso da quello di tutti gli altri giorni.

(Ariès, 1975: 71-72)

Il complesso di questi fenomeni sociali e l'accelerazione dei tempi e dei modi in cui si sviluppa e si consuma ogni atto che un tempo somigliava a un rito, influenza anche la mentalità con cui si affronta la morte. Certi termini, come ad esempio 'necrologio', 'epitaffio', 'veglia', 'sepoltura', perdono di significato non essendo più esperienza comune dei vivi nel loro atto di

congedo ai defunti. In questo modo, la morte diventa spesso un'esperienza imbarazzante in cui non si sa come comportarsi e sostituisce il tabù del sesso che un tempo restava un campo irto di divieti e privo di modelli comportamentali:

Una volta si raccontava ai bambini che nascevano sotto un cavolo, però essi assistevano alla grande scena degli addii al capezzale del moribondo. Oggi sono iniziati fin dalla più tenera età alla fisiologia dell'amore, ma, quando non vedono più il nonno e se ne stupiscono, gli si dice che riposa in un bel giardino in mezzo ai fiori.
(*Ibid.*: 73)

I rituali dei funerali che sono sopravvissuti avevano la funzione di condividere il dolore, il lutto e la sofferenza, aiutare i familiari del defunto, simboleggiando il passaggio dalla vita alla morte o, per i credenti, dalla vita alla Vita. Anche questo momento è molto importante per il bambino, «a fin de, a la vez, tener la seguridad de vivir todo lo que el ritual pueda significarle» (Esquerda, Agustí, 2012: 107):

La morte, nel pianto, nel pubblico cordoglio, nel lutto, era il perno attorno cui ruotava la vita pubblica, sociale, della comunità. Attorno al letto del morto tutti dovevano passare e sostare; se era un familiare andava vegliato, accarezzato e baciato per l'ultima volta. Ogni famiglia nel momento più tragico dell'esistenza offriva la propria intimità offesa e indifesa allo sguardo compassionevole degli altri. Se la vita sigillava le case sprangando porte e finestre, a difesa di un poco serbato a caro presso, la morte le spalancava e ci si accalcava negli angusti spazi, compartecipi.

(Lindo Ferretti, 2009: 124)

I documenti di carattere popolare che mostrano una società arcaica, non ancora disgregata del tutto, sono un chiaro riflesso della diversità del ruolo del lutto nella famiglia o nel paese rispetto alla società e al concetto del rito funebre di oggi, perché «il tempo della sepoltura, immobile e affacciato sul dopo, dilata i sensi e affina la comprensione. Aiuta la riflessione, sprona la decisione; il durante, il tempo di vita, lo giudica con occhio diverso: di lunga durata» (*Ibid.*: 129).

Come mostra Di Nola (2007):

Todavía recuerdo la impresión que nos causaba, de niños, la muerte de alguien del pueblo. Todo el mundo iba al funeral rememorando a la persona que había sido un personaje de la vida del pueblo y, por lo tanto, también de nuestra vida, aunque nunca nos hubiéramos hablado; y esto no pasaba sólo con las personas importantes, pues había otras figuras que, para nosotros, los niños, eran familiares: el labrador, el jornalero al que veíamos volver todas las noches del trabajo con el mono sucio, el

campesino de largos bigotes, que volvía del campo con el carro cargado de heno, hombres siempre serios, quienes sólo con verlos nos infundían respeto y cierto temor reverencial. [...] Cuando uno de ellos moría, la noticia corría como la pólvora [...] y se empezaba a narrar toda la vida y la historia de aquel hombre que al ser un poco un personaje del pueblo, formaba parte de nosotros. Era como ir a ver una hermosa película y al salir del cine decir: ¡Qué bonita película he visto!...

(Arnal Gil, 2011: 97)

E ancora, ricorda Lindo Ferretti (2009: 123) che «si arrivava al momento della sepoltura secondo l'ordine di vicinanza al defunto: dallo sfinimento dei familiari alla servizievole presenza dei vicini. Il suono della campana a morto faceva lievitare la tensione imponendo prima l'immobilità poi il silenzio che poteva solo essere rotto dalla disperazione se la morte era anzitempo: la disgrazia, la morte violenta». Questo estratto non solo ribadisce l'importanza della comunità e della famiglia ai funerali, bensì mostra lo spaccato di un'Italia dove ancora si nominava la morte e si affrontava insieme il dolore, alla presenza dell'intera comunità. I funerali «fortificano famiglie e comunità saldandole nel profondo. Se si è insieme di fronte alla morte si possono reggere le divisioni nella vita. [...] Senza funerali non c'è comunità. Senza funerali non c'è civiltà» (*Ibid.*: 125).

Purtroppo, la cultura moderna fa di tutto per censurare la morte: siamo, infatti, lontani da quella antica mentalità cristiana e popolare che accompagnava il moribondo a morire. Oggi, essa non si deve vedere perché

è un disturbo per i grandi e un trauma per i bambini, dicono gli psicologi. È terribile questo modo di “non vivere”, che censura ciò che di più concreto esiste. Ricordo ciò che mi dicevano due amici di Montecarlo: «Anni fa i funerali nel Principato di Monaco si facevano all'alba perché nessuno vedesse una bara».²¹

Questa censura si è intensificata sempre di più negli ultimi anni, dove ormai non c'è più tempo nemmeno per la morte e dove tutto avviene «come se né io, né tu, né quelli che mi sono cari fossimo più mortali»: anche se, tecnicamente, ammettiamo di poter morire, «stipuliamo assicurazioni sulla vita [...]». Ma in verità, in fondo al nostro cuore, ci sentiamo immortali» (Ariès, 1975: 84).

Non è tempo di angeli e santi di Dio, non è tempo di morti e, anche se i morti ci sono e in abbondanza, non c'è tempo per loro. Non più veglie, non più pianto rituale,

²¹ Cfr. <http://www.tempi.it/blog/ringrazio-dio-per-questo-ospedale-dove-la-vita-e-la-morte-si-sfidano-a-duello#.VksYs3DINzY>

non più celebrazioni e anniversari. Il funerale, che di esequie non si può parlare, è una cassa sigillata nello zinco che arriva dall'ospedale, entra in chiesa per un ultimo frettoloso saluto e risale in macchina per essere depositata al cimitero. È tempo perso, da rifuggire o velocizzare, da nascondere ai bimbi, quello dedicato ai morti. Non introduce alla pace eterna, non dà ragguagli sul come e il perché, tutt'al più apre spiragli che vanno consumati nell'horror letterario e cinematografico.

(Lindo Ferretti, 2009: 124)

Il sentimento del dolore è universale, proprio per questo è importante dividerlo con una comunità di persone, siano essi i familiari, la collettività paesana o rurale: solo in questo modo potremo trasmettere ai bambini il vero senso della morte. Anche se il viaggio ultimo di ognuno sarà "in solitario", il bambino potrà cominciare a conoscere e riconoscere le pratiche, l'ambiente, i luoghi della morte e imparare che anche in questi c'è sempre vita:

Per questo la morte è così interessante e affascinante: per la sua capacità di compiere la vita. Un amore non è vero finché non muore, un rapporto non è vero finché non attraversa la lacerazione di un sacrificio, una vita non è autentica finché non si purifica nel dolore [...] Perché ciascuno di noi è "un-essere-per-la-morte". E spetta ad ognuno decidere se questa morte che lo aspetta è la fine sola e desolata che avanza su tutte le cose, o è il compimento dell'amore. Che non solo fa vivere e rivivere tutto, ma che continuamente dona e salva. In ogni cimitero non c'è un barbaro destino che ci attende, ma la promessa di un compimento che nemmeno la fine del respiro può impedire che sia, che accada, a ciascuno di noi.²²

Si è smarrito anche un altro aspetto della morte ovvero il suo rapporto con la terra: la sepoltura, da sempre, ha assunto il significato di affidare qualcosa di prezioso alla terra ripetendo il rituale della semina che promette il sorgere della vita attraverso il tempo.

I frutti cadono a terra per liberare la loro anima nei semi che torneranno a rinascere, le foglie li accompagnano rendendo lieve la loro caduta e nutrendo con i loro resti il terreno. La natura compie, sotto i nostri occhi, un processo fisico e chimico che è anche un rito e una metamorfosi da cui la nostra immaginazione è colpita: il mondo vegetale tesse analogie con il mondo animale e umano tracciando in ogni sepoltura un segno di riscatto.

Anche nel romanzo di Moure, *En un bosque de hoja caduca*, assistiamo al lento abbandono del corpo di Maestro, l'usignolo del *Bosque de la Senda* che, ormai coperto di foglie, renderà fecondo il terreno del bosco:

²² Cfr. <http://www.ilsussidiario.net/News/Cronaca/2015/11/2/FESTA-DEI-MORTI-Si-puo-esser-lieti-per-quel-velo-di-tristezza-che-c-e-in-noi-/2/651875/>

Fue como un aviso. Maestro sintió en lo más hondo de su memoria dormida algo que nunca, nunca antes había sentido: la muerte tenía que ver algo con él. La muerte avisaba. También a Maestro lo sorprendió en su nido. [...] Esta vez la muerte vino sola. Una muerte fría, silenciosa. Maestro se quedó recostado en su nido vacío y dejó de sentir el sol, el rumor del bosque, el canto de los ruiseñores, de todos los pájaros. El mundo se extinguió en sus oídos y en su corazón. Apenas tuvo un segundo para recordar el aviso que había venido sintiendo, y se sumergió en la oscuridad. [...] su cuerpo estaba frío, y la s hormigas ya se ocupaban de él en su nido, casi cubierto por las hojas.

(2006: 87, 89)

1.3.4. *D* come *dopo*: il mistero che ci aspetta nell'aldilà e nell'aldiquà

È bello dopo il morire vivere anchora
(Bernardino Corio)²³

C'erano, quel giorno, non era mai successo nei secoli dei secoli, solo quattro uomini capaci di portare la bara, ma era impossibile appaiarli per altezza in due coppie: dall'un metro e sessanta scarso all'uno e novanta abbondante erano perfetti per una scala. E veniva da ridere e veniva da piangere nel vedere quella casa sbilenca e sballottata, con dietro un po' di donne e qualche vecchio, avviarsi verso il dopo; il dopo eterno.

(Lindo Ferretti, 2009: 123)

Il “dopo”, ovvero quello che succede dopo la morte, è un mistero che appartiene al territorio delle credenze e della religione. Forse è questo carattere incerto e non nettamente definibile «la razón por la que un alto porcentaje de álbumes [...] opta por no pisar terrenos movedizos y dudosos, y decide pasar por alto cualquier mención tanto al “después” como al “más allá”» (Arnal Gil, 2011: 433).

¿Dónde va el individuo después de muerto?, ¿se transforma en polvo y desaparece para siempre?, ¿retorna a la vida después de la muerte?... Las preguntas pueden ser tantas como las respuestas. En todas las épocas y culturas se ha desarrollado la creencia de que existe otra vida después de la muerte. Unos se imaginan que, al morir el individuo, el espíritu se libera del cuerpo y se aleja al cielo, en tanto otros creen que el difunto se encarna en otra persona o animal, y vuelve a reiniciar un nuevo ciclo de vida en la Tierra. Si unos creen en la reencarnación, otros creen en la resurrección y la vida ultraterrenal.²⁴

²³ Cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-corio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-corio_(Dizionario-Biografico)/)

²⁴ Cfr. http://didacticadelamuerte.blogspot.it/2009/02/la-muerte-los-ninos-y-la-literatura_11.html

Il “dopo” c’è perché «c’è un durante e c’è stato un prima», questo significa che rimane un mistero da scoprire, esperienza unica e nuovissima per tutti e per sempre: il “dopo” è «il saldo di un conto aperto tra il Creatore e la sua creatura» (Lindo Ferretti, 2009: 125-126).

Tornando alla letteratura, i libri per l’infanzia che trattano questo tema solitamente sottolineano il fatto che la morte non porta a una fine definitiva, bensì mostrano come l’amore, l’affetto e addirittura gli stessi defunti sotto forma di qualche trasformazione rimangano con noi e a volte sia la morte stessa a portare verso un processo personale di maturazione e crescita, come evidenzia Colomer:

Pero en la literatura infantil actual la muerte se aborda como tema principal con mayor frecuencia y no acostumbra a recurrirse al más allá. Lo que se dirime es, precisamente, su falta de solución y el sentimiento interno de pérdida que aqueja a los protagonistas. La salida del conflicto tiene que pasar entonces necesariamente por la maduración del personaje, es decir, por la adquisición de la capacidad de aceptar y controlar los sentimientos negativos suscitados por la situación de duelo que se describe.

(2005: 210)

Tuttavia, non è difficile trovare, nella letteratura infantile, alcune opere relazionate con la risurrezione e i temi religiosi. È il caso di molti racconti popolari, tra cui *La Bella Addormentata*, *Biancaneve*, *Cappuccetto Rosso*.

Come ricorda in sintesi Arnal Gil, riprendendo Heisig (1976), le morti e risurrezioni dei personaggi fiabeschi permettono al bambino di sperimentare una sorta di catarsi dei propri sentimenti e liberarsi dai timori e dalle paure innescate dall’idea della morte che, nella maggior parte dei casi, è rappresentata nei racconti da personaggi malvagi. Infatti,

[s]i los adultos creen en la resurrección de Jesucristo, los niños creen en la resurrección de sus personajes ficticios, quienes están dotados de una vida eterna y de la facultad de resucitar sin que la muerte los haya afectado en lo más mínimo. Éste es el caso de Blancanieves, quien resucitó ante el príncipe después de vomitar la manzana envenenada, del mismo modo como la bella durmiente fue despertada de un sueño (muerte) que se prolongó durante cien años. No es menos espectacular resulta el retorno a la vida de Caperucita Roja.

(Montoya: 2007)²⁵

²⁵ Cfr. nota 24.

Di seguito riporto un estratto sull'analisi introspettiva de *La Bella Addormentata* dove si dividono le relazioni e le azioni del racconto in quattro "tappe", ognuna rapportata al tema della morte:

El cuento se abre con la temática de la realidad de la muerte. El rey y la reina, sabiendo que un día habrán de morir desean con pasión un hijo. El miedo de morir sin hijo es un miedo de morir para siempre [...] En segundo lugar, con el nacimiento de la criatura y el banquete fatídico, se nos informa que la vida empieza bajo la maldición de la muerte. -"La princesa se pinchará con un huso en cuanto cumpla los quince años, y caerá muerta"- recalca que la muerte no es opción libre, sino parte de un esquema regido por fuerzas fuera de nuestro control. [...] En tercer lugar, el cuento sigue adelante, la muerte es traída por una vieja hilandera. [...] Esto nos lleva enseguida a la cuarta y última faceta del nivel cósmico del cuento: la muerte no es un término sino un estado de animación suspendida. De nuevo, no se trata de una teoría lógicamente presentada, sino de la dramatización de un deseo - esto es, el deseo de la inmortalidad. Del mismo modo que el rosal muere en el invierno y renace en la primavera por el suave beso del sol, así la bella durmiente se despierta de su sueño invernal transformada en una fértil doncella primaveral; así también nosotros esperamos despertarnos un día más allá de la muerte. Esa esperanza espontánea - si bien es acrítica y sin pruebas - crea la ilusión de una resurrección enriquecida por haber sufrido una muerte que, según la perspectiva de los vivos, no es más que un hechizo malvado.

(*Ibid.*: 2007 sottolineature mie)

Ancor più evidente, il tema religioso emerge nelle fiabe decisamente cristiane di altri narratori, come ad esempio Oscar Wilde e soprattutto Hans Christian Andersen, padre delle fiabe. La traduttrice Maria Pezzè-Pascolato che per prima ha tradotto le *40 Novelle* tra le più belle dello scrittore, fingendo che la definizione le sia giunta dalla voce di un bambino malato, paragona l'arte anderseniana a «un raggio di sole che entra in una corsia d'ospedale [...] e dà un tono caldo all'umida lucentezza del pavimento, e una tinta rosea ai poveri volti sparuti sopra ai guanciali» (in Lugli, 1966: 163).

Ancor più accentuato è il messaggio che certi romanzi, scritti per qualunque tipo di pubblico e poi assunti nella Letteratura per l'infanzia, forniscono al lettore. Infatti, si tratta di opere letterarie che ovviamente vedono l'Autore impegnato a districare i problemi dell'esistenza attraverso i personaggi da lui fatti vivere e morire. In questi scrittori, come ad esempio Kipling, Hesse, Capuana o lo spagnolo Jiménez, che con il capolavoro *Platero y yo* (1914) ha affascinato generazioni di adulti e bambini, ci troviamo di fronte ad una concezione poetica o filosofica della vita che, in quanto tale, cerca di offrire risposte alle più drammatiche domande sul dolore e sull'assenza:

Dulce Platero trotón, burrillo mío, que llevaste mi alma tantas veces - ¡sólo mi alma! - por aquellos hondos caminos de nopales, de malvas y de madreelvas; á ti este libro que habla de ti, ahora que puedes entenderlo.

Va á tu alma, que ya paze en el Paraíso, por el alma de aquellos paisajes moguerños, qué también habrá subido al cielo con la tuya; lleva montada en su lomo de papel á la mía, que, caminando entre zarzas en flor á su ascensión, se hace más buena, más pacífica, más pura cada día.

Sí. Yo sé que, á la caída de la tarde, cuando, entre las oropéndolas y los azahares, llevo, lento y pensativo, por el naranjal solitario, al pino que arrulla tu muerte, tú, Platero, feliz en tu prado de rosas eternas, me verás detenerme ante los lirios amarillos que ha brotado tu descompuesto corazón. (1992: 291, corsivo nell'originale).

Da qui, ci rendiamo conto che la morale che investe di sé il mistero della vita e della morte soggiace alla magnifica definizione offerta da Bianca Pitzorno che, citando Broch, sostiene:

Scoprire quello che solo un romanzo può scoprire è la sola ragion d'essere di un romanzo. La conoscenza è la sola mortale del romanzo. Un romanzo che non scopre una parte fino ad allora sconosciuta dell'esistenza è immorale. La conoscenza è la sola morale del racconto.

(1997: 23)

Tuttavia, non ci addentreremo in questi aspetti che fanno parte della critica letteraria; restando ancorati al nostro tema analizzeremo un altro “dopo”: quello che si trovano ad affrontare i bambini “dopo” la morte di una persona cara, il lutto e i sentimenti provati quali tristezza, dolore, sofferenza, solitudine.

Sappiamo bene che il dolore non può essere sottratto alla scena del mondo; piuttosto il XX secolo ha conosciuto, con estrema acutezza, gli infiniti modi in cui gli uomini possono soffrire e provare dolore. Dal canto suo, la letteratura in generale non si propone tanto di definire il dolore o di spiegarlo, bensì di mostrare le reazioni dell'uomo di fronte ad esso: raccontando o evocando storie, situazioni già vissute, il lettore è così in grado di capire che il dolore e la tragicità della vita possono essere superate, possono trovare un senso.

Per quanto riguarda la morte di una persona cara nel bambino, essa lo scuote emotivamente: egli spesso tace i propri sentimenti e si nega all'idea di accettarla come un atto naturale della vita. Ovviamente, però,

[...] cuando supera su crisis emocional y acepta la pérdida de un ser querido, siente que la muerte es algo tan normal como inevitable; un proceso doloroso que

contribuye a la formación de su personalidad y su maduración emocional, pues sin crisis no hay cambio, ni evolución, ni progreso. La crisis emocional es un proceso que aparece en algún momento de la vida y los cuentos populares, sin explicaciones eruditas ni recetas contra la muerte, plantean los problemas existenciales de un modo breve y conciso.²⁶

Secondo Bettelheim, infatti, le fiabe trasmettono ai bambini che la lotta contro le difficoltà della vita è inevitabile, in quanto parte intrinseca dell'esistenza umana e se il lettore non cede alla tentazione di fuggire, allora può riuscire a dominare tutti gli ostacoli, approdando a un finale felice della propria storia. Tuttavia, per questo è necessario che al bambino

se le den sugerencias, en forma simbólica, de cómo debe tratar con dichas historias y avanzar sin peligro hacia la madurez. Las historias "seguras" no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, ni el deseo de la vida eterna. Mientras que, por el contrario, los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos.

(1994: 11)²⁷

Come abbiamo già accennato, sono tante e dolorose le conseguenze di una morte: possiamo dire, infatti, che «il paese delle lacrime è così misterioso» (Saint-Exupéry, 1977: 52). A questo proposito ci soffermeremo brevemente sul lutto dopo la perdita di una persona cara nei bambini e le varie fasi di ricezione del fatto.

La prima cosa che tutti si chiedono è: perché? Tuttavia, come sottolinea giustamente Bermejo, la morte, essendo fatto inevitabile e universale, coinvolge e riguarda tutti gli esseri viventi. La domanda giusta di fronte a una morte allora dovrebbe essere: e perché no?

¿Por qué? Esto es lo que nos preguntamos todos cada vez que muere un ser querido. Pero tal vez la pregunta debería ser: ¿y por qué no? Parece que estas cosas siempre les pasan a los demás..., hasta que nos tocan de cerca. Y lo curioso del asunto es que, hasta en eso, parecemos egoístas. No lloramos por ella, lloramos en parte por nosotros. Porque ya no podremos contagiarnos de su simpatía, porque mañana sobraré sitio en clase, porque ahora habrá una habitación vacía y un gran hueco en el corazón. Y le echaremos la culpa a Dios, y le pediremos cuentas por habernos robado el tesoro que él mismo nos había dado. Pero no, la muerte no es un castigo. Ni siquiera un premio. Es, simplemente, otro hecho natural, inseparable de la vida, como el aire y el agua. ¿Es acaso la lluvia consecuencia de una buena o mala acción?

(Bermejo, 2007: 56)²⁸

²⁶ Cfr. nota 24.

²⁷ Cfr. nota 9.

²⁸ Cfr. <http://www.mercaba.org/mediafire/bermejo,%20jose%20carlos%20-%20estoy%20en%20duelo.pdf>

Sappiamo tutti che il dolore e la coscienza della perdita possono maturare e cambiare, soprattutto nei bambini, dipendendo dalla loro età: tanto più acerbo è il dolore, quanto più la dipartita colpisce come un evento improvviso e imprevedibile. Secondo Arnal Gil (2011: 85), «los niños y las niñas no sienten la muerte como algo ajeno a su existencia, y la vivencian de manera diferente en función a su edad, y de acuerdo con su crecimiento biológico, emocional e intelectual».

Questo ci porta ad analizzare la reazione del bambino di fronte al lutto che accompagna la morte di una persona cara. Per prima cosa, possiamo dire che «la palabra “duelo” denota las reacciones interiores y psicológicas ante la muerte y el período más o menos largo en el cual los sujetos del luto recobran el equilibrio físico y social, superando la reacción desordenada y caótica inicial» (*Ibid.*: 361).

Questo sentimento, nel bambino, è diverso da quello degli adulti: per quanto riguarda la dimensione temporale del lutto, il bambino vive molto di più il momento presente rispetto all'adulto. Basta notare come, anche se colpiti da un profondo dispiacere o da una tristezza, i bambini non rinuncino al gioco o al riso. Tuttavia, può succedere anche il contrario: anche molto tempo più tardi dopo la perdita, possono provare intensi momenti di dolore e sofferenza che riemergono dal naufragio irrimediabile delle certezze precedenti. Non si deve, però, confondere questi comportamenti del bambino, bensì interpretarli correttamente: non bisogna pensare che distraendo il bambino dal pensiero della morte sia in grado di accettarla meglio o di soffrire meno.

Seguendo Esquerda e Agustí possiamo dividere le reazioni di un bambino di fronte a una perdita in base a cinque fattori: il concetto che ha della morte, il tipo di perdita e il vincolo che lo univa alla persona mancata, il modello e l'ambiente familiari, il proprio temperamento o carattere, infine l'età di sviluppo, aspetto su cui ci soffermeremo di seguito.

In base all'età, i bambini recepiscono la morte diversamente e hanno diverse reazioni. Sempre secondo la classificazione di Esquerda e Agustí, i piccolissimi da 0 a 24 mesi, «son muy sensibles a los estados de ánimo y a las emociones de los demás, por lo que cuando la madre o el cuidador principal está inmerso en un proceso de duelo, captan su sufrimiento y desarreglo emocional» (Esquerda, Agustí, 2012: 71). Tuttavia, i neonati a quell'età non hanno ancora stabilito una relazione stretta con altri membri familiari che non siano i genitori, per cui sentiranno meno la perdita di una persona cara.

Il bambino da 2 a 5 anni è ancora molto dipendente dai genitori e fragile. Questa è un'età in cui «no es indispensable abundar en detalles y explicaciones: debemos intentar definirle la muerte de una manera sencilla y resumida. Si el niño lo desea, hará más preguntas». Per quanto riguarda il concetto di irreversibilità della morte, a questa età è molto difficile da comprendere poiché per il bambino l'età in cui vive è un tempo circolare: «el día está formado por desayunar, almorzar y cenar; uno puede morir, resucitar y volver a morir. Es por esto que, incluso tras creer que ha entendido que la persona querida no regresará, insistirá en preguntar cuando vuelve. Es la imposibilidad de integrar la permanencia y el no-retorno» (*Ibid.:* 73).

Tra i 6 e i 12 anni, il bambino inizia a distinguere tra realtà e fantasia e comincia a comprendere il carattere definitivo della morte. Le reazioni base del lutto si strutturano come nell'adulto, intorno a quattro stadi emozionali principali che si manifesteranno in modi molto diversi a seconda del soggetto: tristezza, ansia, colpa e rabbia. Anche l'incertezza o l'inquietudine sono molto relazionate ai cambiamenti nella vita familiare e alla sensazione di aver perso il controllo: «Cuando una persona cercana sufre por una desgracia, genera una gran inseguridad en el niño, que tiene dificultades para reorganizar su mundo. Esta dificultad de reconstrucción se prolonga más que en los adultos y es la causante de que demuestre su duelo durante tanto tiempo» (*Ibid.:* 76-77).

L'adolescente, infine, attraversa un momento della vita di allontanamento della famiglia, di diversificazione, un tempo che nella nostra società è stato trasformato in «una larga etapa de travesía» invece di essere «ritual de paso» (*Ibid.:* 79). A questa età, nonostante un comportamento apparentemente più indipendente, gli adolescenti sono estremamente sensibili e fragili, proprio a causa di un periodo di “lutto” che caratterizza la loro crescita: «el de la pérdida de la infancia y del deseo de no ser dependientes de la familia, mientras sus cuerpos están evolucionando radicalmente» (*Ibid.:* 80). A livello cognitivo, l'adolescente dispone di una comprensione elaborata e astratta della mente, quindi pur comprendendo il concetto di morte, egli si trova immerso in uno stato emozionalmente molto instabile e fragile. Così, in un'età in cui l'affettività è a fior di pelle, «el adolescente pueda tener muchas dificultades a la hora de expresar sus sentimientos, sobre todo en presencia de sus iguales. Como escribió Rubén Darío en “Canción de otoño en primavera”, es la época en que “Cuando quiero llorar no lloro y, a veces, lloro sin querer”» (*Ibid.:* 80).

Il compito della LIJ, quindi, non è solo quello di analizzare i fatti e i temi della morte, del lutto e della sofferenza, ma di fornire ai bambini gli strumenti necessari per affrontarli ed essere pronti oggi, nel presente: «Il come e il perché di quello che sarà il dopo, nello specifico, non mi preoccupa. Trovo più interessante, al momento, il qui e durante. Basta ad ogni giorno la sua pena, la gioia, bastano il riso e il pianto e a volte avanzano» (Lindo Ferretti, 2009: 128).

Il sorriso e le lacrime sono presenti, a questo proposito, anche nel romanzo di Moure, *Palabras de Caramelo* (2002), dove l'autore con delicatezza infinita, mostra che la vita e la morte sono sempre legati da un filo indissolubile, proprio perché l'una necessaria all'altra. Caramello, il cammello co-protagonista del racconto viene, infatti, sacrificato per garantire la sussistenza della comunità saharawi nel deserto, non senza dire addio a Kori, il bambino suo amico. Egli capisce con una lucidità impressionante che la morte è inevitabile per ognuno, ma che se viene accolta con amore, coscienza e dignità, può trasformarsi nella più grande avventura, anche nella letteratura:

No llores porque la vida se acabe,
piensa que hemos vivido...
Yo lo acepto,
me voy con tu recuerdo
a los pastos del cielo...
Y mientras tú vivas, yo siempre estaré contigo.
Tú aún no lo entiendes, pero cuando la noche te alcance,
lo entenderás también,
pequeño Kori, mi único amigo...

(Moure, 2002: 62)

CAPITOLO II

L'autore di *En un bosque de hoja caduca*:

Gonzalo Moure

2.1. Biografia

Poco más me interesa de esta vida, aparte del amor y la amistad.

Gonzalo Moure²⁹

Valenziano di nascita ma asturiano di origine, Gonzalo Moure nasce in Spagna nel 1951. Trascorre la sua infanzia a Valencia, imparando dalla madre, scrittrice di numerosi racconti, l'amore per le parole e il loro suono. Coltiva quindi, fin da piccolo, la passione per la scrittura, tuttavia riesce a realizzare il suo sogno di narratore comprendendo la vera essenza della scrittura solo dopo i primi racconti, grazie a un episodio di cui ha ancora vivo il ricordo:

En fin, no lograba escribir nada que mereciera la pena, salvo una tarde en la que mi madre me sugirió que escribiera algo sobre un bonito atardecer sobre Valencia, desde la terraza de casa. Lo intenté, pero también se veía una alquería, la de Palmereta, y a un rebaño de ovejas, y al perro del pastor, y al pastor merendando debajo de un árbol. Mi madre lo leyó y dijo: Mmm, me has hecho sentir el sabor de la tortilla de patata. Pero yo no había escrito tortilla de patata por ningún lado, así que protesté. Mi madre, que era muy enigmática, dijo: eso es lo bueno, que me has hecho sentir ese sabor sin decir tortilla de patatas. Desde entonces lo tengo claro: lo importante de la literatura es lo que sugiere, no lo que dice.³⁰

Dopo gli studi in Scienze Politiche all'Università Complutense di Madrid, Gonzalo Moure si dedica al giornalismo radiofonico fino al 1989, anno in cui comincia seriamente a dedicarsi alla scrittura. Tuttavia, non abbandona la sua natura poliedrica: lavora in redazioni di giornali dedicando i suoi servizi soprattutto alla musica popolare, si appassiona di televisione e vi collabora come sceneggiatore mettendo, infine, la sua mente creativa a disposizione dell'ambiente pubblicitario spagnolo.

²⁹ Cfr. <http://www.gmoure.es/biografia/>

³⁰ *Ibid.*

Empecé a trabajar como periodista con el tiempo justo para poder contar desde la radio cómo llegaba esa libertad de colores que aún disfrutamos, y allí seguí 16 años. Intentaba escribir, pero volvía demasiado cansado a casa, hasta que un día decidí que ya estaba bien: o empezaba a escribir, o se me hacía tarde, porque ya tenía 38 años. Así que colgué el micrófono, y un 1 de agosto, el de 1989, a las nueve de la mañana, después de limpiar las cuerdas y cepillar a las yeguas no me lavé las manos: me puse delante del ordenador, y así, con el olorcito a caballo que tanto me gusta, me puse a escribir. Y hasta hoy.³¹

Una volta dedicatosi alla scrittura, si concentra soprattutto sulla Letteratura per l'infanzia e per ragazzi, scoprendo in essa una vera e propria risorsa per mostrare, con delicatezza e senza alcuna imposizione, la realtà di alcuni temi e questioni sociali al pubblico infantile. Infatti, la maggior parte delle storie scaturite dalla penna dello scrittore prende spunto da vicende reali, spesso scoperte o accadute nel corso dei molti viaggi realizzati dallo stesso Moure.

Proprio in occasione di uno di questi viaggi in Africa, l'autore entra in contatto con il popolo saharawi costretto all'esilio a causa dell'occupazione marocchina nel territorio del Sahara occidentale. Qui, in particolare conosce i giovani scrittori che hanno deciso di usare lo spagnolo, ovvero la loro seconda lingua fin dai tempi della colonizzazione spagnola, per esprimere la loro poetica. Da quel momento decide di dedicare parte della sua attività e del suo impegno per promuovere la cultura presso i campi di rifugiati attraverso il progetto Bubisher (si veda il paragrafo 2.4) e sostenere chi fa cultura in quei luoghi, grazie all'associazione *Escritores por el Sáhara*, un gruppo di scrittori spagnoli e saharawi, bibliotecari e insegnanti che, con il loro contributo, danno voce a un popolo che attende da anni il riconoscimento della propria esistenza.

In questo modo, la sua scrittura diventa uno strumento per raggiungere le periferie dell'esistenza, spesso sconosciute o ignorate. Lo stile di scrittura chiaro e diretto che ricorre in tutti i suoi racconti unisce con maestria elementi di un mondo magico e reale allo stesso tempo, un mondo che esprime molto più di ciò che si vede con gli occhi e si percepisce con i sensi:

¿Y por qué libros para niños y para jóvenes? También yo me lo pregunto. Sabía desde los cinco años que quería escribir, pero no sabía qué quería escribir (buen ejemplo de la necesidad de poner bien las tildes, por cierto). Pero mi primera novela tenía, por necesidades puramente prácticas del argumento, a dos niños como protagonistas. Y me tuve que meter en su mente, y me di cuenta de que me resultaba asombrosamente fácil. Como hubo un poeta que escribió que la infancia es la patria del hombre, supongo que meterme en la mente de un niño me pareció lo mismo que regresar a casa. Y seguí por

³¹ Cfr. nota 29.

ese camino, ampliándolo a la adolescencia, a ese maravilloso momento en el que elegimos, por primera vez, nuestro destino.³²

Secondo l'autore, la LIJ deve farsi portavoce di temi difficili, spesso censurati, di storie che meritano di essere raccontate, di personaggi a cui vale la pena prestare la voce. Gonzalo Moure prende su di sé questi racconti cercando, così, di risvegliare ed educare alla realtà la mente del suo pubblico fin dall'infanzia. Questa educazione permette di essere maturi come lettori e risveglia in ognuno la possibilità di concepire il mondo stimolati dalla parola scritta. Il testo letterario è, dunque, strumento imprescindibile per accorgersi di potere cambiare se stessi e la realtà, di comunicare qualcosa oltre il "già detto" e il "già fatto" in una società che sottovaluta il lato umano delle persone, trattandole come numeri e macchine.

Per questo, Moure è sempre alla ricerca del nutrimento di ogni sua storia: come "un vampiro", ha bisogno di alimentarsi di fatti, di vicende, di racconti, di storie personali, curiosando nella realtà da cui prende spunto. Cerca, così, sempre di entrare in contatto con ognuno dei suoi lettori, per conoscerli meglio, per dare loro un volto, per annotare le loro opinioni e le loro reazioni, traendo ispirazione dalla semplicità tipica e sorprendente dei bambini.

Soy un poco vampiro. Me gusta acudir a bibliotecas, centros culturales, colegios e institutos para dar, pero también para llevarme algo: vida. Necesito poner cara a los ojos que se supone que leen mis libros. Los encuentros con mis lectores son de dos direcciones: de mí para ellos, de ellos para mí. Me horroriza el tópico del escritor que dice llevar "un niño dentro". No llevo ningún niño, dentro, no estoy embarazado. Por eso necesito encontrarme con ellos con un libro como excusa, para conocerles mejor, para anotar en mi corazón sus opiniones, sus reacciones.³³

Questa capacità di osservazione profonda della realtà porta Gonzalo Moure anche verso nuove frontiere oltre a quelle della scrittura e dei libri per bambini: negli ultimi tempi, infatti, si sta dedicando con passione al grande schermo, servendosi di tutti gli strumenti che ha a disposizione per soddisfare la sua curiosità e comunicare la sua visione del mondo. Ha all'attivo numerosi progetti, primi fra tutti un documentario sul Sahara e la versione cinematografica del suo libro *Palabras de Caramelo*. Per lui fare cinema è come scrivere: lo fa di getto, non rispetta uno schema, a volte si lascia trasportare dalle emozioni e dal cuore, mentre la penna scrive seguendo solo una sottile intuizione o un pensiero.

³² Cfr. nota 29.

³³ Cfr. <http://www.gmoure.es/actividades/>

Secondo l'autore, imporsi uno schema di scrittura o di sceneggiatura trasforma i personaggi in burattini impedendo loro di nuotare liberi nell'infinito labirinto di possibilità creative:

Quiero hacer cine de la misma manera que escribo: sumergiéndome en la historia, creyendo en mis personajes, tratándoles con respeto y, por tanto, dejándoles que vivan, que tomen sus propias decisiones para después describirlas. Para mí, es la mejor forma de escribir. No me gusta hacer un guión previo, saber qué va a pasar: eso acartona a los personajes, los convierte en títeres. Prefiero pensar que un escritor es un buscador, o un descubridor. La vida está llena de historias, y los personajes que creas llenos de vida. Más, a veces, que las personas reales, que yo mismo.³⁴

A oggi, Gonzalo Moure è attivo su molti fronti: partecipa a numerosi convegni e fiere dedicate alla LIJ, in Spagna e all'estero, e tiene conferenze e incontri in numerose scuole medie e superiori, proprio per cercare di trasmettere a bambini e ragazzi di ogni età l'importanza della lettura e dei libri, portando in valigia i suoi racconti e testimoniando, con dolcezza e verità, la magia della realtà.

Nací en Valencia, vivo en Asturias, me siento también saharauí, es decir: ciudadano del mundo. Al principio escribía en un ambiente propicio, pero prefiero viajar: ahora escribo, más y mejor, en aviones, trenes, cafeterías y salas de espera. Lo que escribo se llena, entonces, de la vida en ebullición que me rodea.³⁵

2.2. Opere pubblicate

[S]iempre me he presentado a premios con libros difíciles, arriesgados. Algunos, después de ser rechazados por el editor, o por los editores. Pero un premio literario no debe premiar lo comercial, lo fácil, sino lo arriesgado, lo difícil. Y eso es lo que creo que he hecho siempre: arriesgar, buscar nuevos caminos narrativos. Así que cuando recibo un premio por uno de esos libros me siento satisfecho por mí, claro, pero sobre todo por el pequeño avance que propongo.³⁶

Il suo primo libro pubblicato da Alfaguara nel 1991 è *Geranium*, che riscuote molto successo e viene scelto per la lista d'onore IBBY, selezione bibliografica internazionale che include i migliori tre libri pubblicati in ciascun paese nelle sezioni di narrativa, illustrazione e

³⁴ Cfr. nota 33.

³⁵ Cfr. nota 29.

³⁶ Cfr. <http://creatividadliteraria.es/gonzalo-moure-escrivivir/>

traduzione. Quest'opera non è la sola ad aver avuto dei riconoscimenti. Infatti, con il romanzo *Lili, libertad*, tradotto in italiano e pubblicato da Mondadori nel 2009, ottiene il premio “El barco de vapor” nel 1995. Si aggiudica poi il premio “Jaén” con *¡A la mierda la bicicleta!*, nel 1993 e nel 1999 con *El bostezo del puma*. Riceve il “Premio de la Crítica de Asturias” con *Yo, que maté de melancolía al pirata Francis Drake*, mentre con *En un bosque de hoja caduca*, romanzo oggetto di studio del presente elaborato, riceve ben tre riconoscimenti: il premio “Primavera”, il premio “Anaya” e il “Premio de la Crítica de Asturias” nel 2006. Infine, con *Maíto Panduro* pubblicato nel 2002 e con *El Síndrome de Mozart* del 2003, vince rispettivamente i premi “Ala Delta” e “Gran Angular”.

Numerose sono le sue altre opere che, seppur mancanti di riconoscimenti “ufficiali” hanno, ad ogni modo, conquistato lettori di tutte le età. Di seguito sono menzionati i romanzi, i racconti contenuti in antologie e le collaborazioni narrative di Gonzalo Moure.

2.2.1. Libri di narrativa

- (1991). *Geranium*, Madrid: Alfaguara e Alianza Editorial 2004, Lista de honor del IBBY.
- (1993). *¡A la mierda la bicicleta!*, Madrid: Alfaguara e SM, Gran Angular 2007.
- (1994). *El alimento de los dioses*, Madrid: Bruño, Lista de honor del IBBY.
- (1997). *Nacho Chichones*, Madrid: SM.
- (1998). *Tomí en las nubes*, Madrid: Tutor.
- (1998). *Un loto en la nieve*, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- (1999). *El bostezo del puma*, Madrid: Alfaguara.
- (1998). *El beso del Sáhara*, Madrid: Alfaguara e SM (Gran Angular) 2008.
- (1999). *Los caballos de mi tío*, Madrid: Anaya.
- (2000). *El oso que leía niños*, Madrid: SM.
- (2000). *El vencejo que quiso tocar el suelo*, León: Everest, Pájaros de cuento.
- (2001). *Maíto Panduro*, Madrid: Edelvives.
- (2002). *Palabras de Caramelo*, Madrid: Anaya.
- (2003). *El síndrome de Mozart*, SM: Gran Angular.

- (2005). *Lili libertad*, SM.
- (2007). *El movimiento continuo*, Salvat-Bruño, SM el Barco de Vapor.
- (2003). *Los gigantes de la luna*, Edelvives - Ala Delta.
- (2004). *La Zancada del Deyar* (Viaje a la Tierra de los Hombres del Libro en el Sáhara Occidental), ElCobre ediciones.
- (2004). *Fuga del horizonte* (Institución Alfons el Magnànim, Valencia), disponible en red gratuitamente.
- (2006). *El mejor amigo del perro*, Ilustraciones de Pablo Amargo. Los Piratas de SM.
- (2006). *En un bosque de hoja caduca*, Anaya, colección Premio Anaya (Infantil).
- (2007). *El Remoto Decimal*, SM: Gran Angular, Los Libros de Gonzalo.
- (2007). *La Noche del Risón*, Anaya (Leer y pensar) y Ed. Xerais.
- (2007). *Soy un caballo*, ilustraciones de Esperanza León, Kalandraka.
- (2007). *Tuva*, Edelvives, Alandar.
- (2010). *Cama y Cuento*, ilustraciones de Lucía Serrano, Madrid: Anaya.
- (2010). *El hombre que entraba por la ventana (Un fado vagabundo)*, ilustraciones de Gabriel Pacheco, SM.
- (2012). *El arenque rojo*, ilustraciones de Alicia Varela, SM.
- (2013). *La zancada del deyar*, nueva edición revisada y prologada: Octaedro.
- (2004). *Musiki*, SM, Barco de vapor.

2.2.2. Racconti contenuti in antologie

- (2003). *Ladrón de poesías*, colaboración con varios autores, dentro del libro *Cuentos azules*, SM, Barco de Vapor.
- (2004). *Un libro vivo*, colaboración con varios autores, dentro del libro *100 sopas*, Anaya.

2.2.3. Collaborazioni narrative

- (2002). *La rara amistad del tío Jonás*, Album, una historia gráfica de Alicia Cañas con texto de Gonzalo Moure. Madrid: SM, el Barco de Vapor.
- (2002). *Daños colaterales* (El ojo vago y el general). Libro colectivo contra la guerra, en Lengua de Trapo.
- (2008). *Los chupadores de ojos*. Textos literarios y contextos escolares, ed. Graó. **Autores:** Carlos Lomas, Bernardo Atxaga, Gustavo Bombin, Agustín Fernández Paz, Guadalupe Jover, Luis Landero, Víctor Moreno, Gonzalo Moure, Berta Piñán, Juan Mata, Manuel Rivas.
- (2008). *A Porta de Mayo*, con Tina Blanco, Ediciois Xerais.
- (2012). *Esta, la vida*, escrito a cuatro manos con Mónica Rodríguez, Edelvives, colección Alandar.
- (2013). *Un río de lágrimas*, cómic de Gonzalo Moure y Félix Flórez, Venezuela, Editorial El perro y la rana.

2.3. Stile

Mi madre escribía deliciosamente, cuentos de bosques sobre todo; mi abuelo había sido poeta, y en mi casa había tantos libros que nos dejaban poco sitio para otras cosas. Respiré un ambiente muy literario, y lo de ser escritor fue como si alguien me hubiera descifrado el destino; uno de los primeros aromas que recuerdo es el de los libros: los abría, y ya me metía en ellos.³⁷

La sua passione è cominciata così e non l'ha mai più abbandonato: l'odore dei libri, l'emozione di tenerli fra le mani e l'avventura di affacciarsi, in punta di piedi, alla soglia di ogni storia, sono gli elementi che hanno iniziato Gonzalo Moure all'universo della scrittura, facendone sviluppare e maturare stile e poetica. Tra le molte caratteristiche della sua scrittura troviamo la presenza di frasi brevi, quasi fossero citazioni, e la scarsa presenza di aggettivi per lasciare ai lettori stessi la possibilità di dare colore al racconto. I suoi personaggi, reali o inventati appaiono inseriti in una dimensione profonda e intensa, al tempo stesso magica e reale. Infine, chiara è la volontà di comunicare con i propri lettori, siano essi bambini o adulti, anziani o adolescenti. Le sue parole, infatti, sono capaci di raggiungere il cuore di ognuno: nei suoi libri, la voce dello

³⁷ Cfr. nota 29.

scrittore a volte si rivolge direttamente ai lettori, altre volte parla loro con toni più velati e nascosti, sempre avendo chiaro il desiderio di incuriosirli e di condurli alla scoperta del suo universo. Grazie a ciò si rafforza il legame tra autore e lettore e, soprattutto la coscienza che lo stesso autore ha di se stesso e del proprio lavoro.

A questo proposito, Gonzalo Moure, ha coniato il verbo *escribibir* o *escrivivir*, neologismo spagnolo, fusione dei verbi scrivere e vivere. Questa parola insegna che prima di tutto è necessario scrivere per se stessi ciò che si vive, senza paura o timore dell'esito o del futuro che avrà il libro, il racconto o la fiaba. Scrivere per se stessi, raccontando ciò che avvicina di più all'intimo, che porta riscoprire l'"io" più profondo, fonte di verità e creatività:

Mi oficio es escribir, y por eso hoy quiero hablar antes que nada lo mismo que le he dicho esta misma mañana a una chica que quiere escribir, que comparte conmigo el "gen escritor", el del contador de historias. Ella está tan angustiada como muchos, como yo lo estuve a su edad, sintiendo el deseo de contar, pero sin poder hacerlo. Ha usado la expresión más clásica: "estoy bloqueada". Lo sé. Cuando empezamos, todos caemos en una trampa tendida sutilmente por el sistema: el éxito. No necesitaba ver lo que estaba escribiendo para saber lo que le pasaba: pensaba en el éxito. En el pequeño éxito, si se quiere, pero en el fondo en el gran éxito. Sin querer, sin poder evitarlo, abducida por el sistema, no escribía buscando en su interior, sino fuera. No quería saber más de sí misma, ni de los demás, sino que los demás supieran de ella. Así que le digo que haga lo contrario, que escriba para sí misma, olvidando a su maestra, a sus padres, a sus amigos incluso, y que no espere nada a cambio. Debí no hacer mucho con un colega, porque él no entendía que yo dijera que había que escribir sin deseo. Sin deseo de trascendencia, sin deseo de premio, sin deseo de notoriedad, sin deseo de soluciones, sin deseo de mensaje. O dicho al contrario: escribir con la misma sencillez y complejidad del ser humano, escribir buscando en el interior, escribir para recibir sólo un premio: saber más de uno mismo y aprender a ver al otro reflejado en nosotros mismos. Escribir sin más mensaje que la verdad y la belleza, sin falsificaciones, sin mentir. Un profesor de filosofía lo definiría mejor: por ética y por estética. Pero me parece más simple decir que hay que escribir por eso tan reconocible: la verdad y la belleza.³⁸

Secondo Gonzalo Moure, esiste un'importante differenza tra: *escribir*, scrivere per calcolo, seguendo uno schema e avendo obiettivi ben precisi, molto spesso legati all'esito della pubblicazione del libro stesso e *escribibir*, che potremmo tradurre con il neologismo "scrivivere", in altre parole ciò che è la vera scrittura. Le vere storie, infatti, sono scritte col cuore e sono vissute in prima persona: è questo a renderle autentiche senza trasformarle in una mera finzione. Per questo, sottolinea Moure, prima di ogni altra cosa, bisogna vivere e fare nostra la realtà che ci circonda. Senza cominciare questa sfida, senza riscoprire il senso dell'essere umano nel

³⁸ *El cementerio de los Leefantes*, testo della conferenza fatta da Gonzalo Moure a Sanxenxo in occasione dei III Encontros de Mellora de Bibliotecas Escolares, organizzato dalla Xunta de Galicia. Disponibile su: <http://www.gmoure.es/articulos/>

quotidiano e, in seguito, anche attraverso le arti, la letteratura e la scrittura, gli uomini non saranno mai in grado di accorgersi del grande mistero contenuto in ogni piccola cosa, gesto o parola:

Enseñar literatura tiene que ser invitar a escribir lo que todavía no sabemos, a formular las preguntas para las que no tenemos aún las respuestas. Y no con grandes planteamientos filosóficos para los que un adolescente no está preparado, sino con el misterio profundo de las pequeñas cosas. De las cosas aparentemente insignificantes.³⁹

Nelle numerose conferenze e lezioni in giro per il mondo, Gonzalo Moure racconta di sé, del suo modo di scrivere che, spesso, paragona a una lezione di equitazione: così come per il cavallo, bisogna avere il completo dominio delle parole, imparando prima a “trottare”, dedicandosi alla redazione di piccoli racconti, per poi lanciarsi al galoppo e assaporare tutta la bellezza del processo creativo.

Cuando tratas de galopar sin haber aprendido a trotar con un absoluto dominio del caballo, te caes. Irremediable. Algunos de los jinetes primerizos no son capaces de volver a montar: el miedo se lo impide. Otros vuelven a subir, empiezan de cero: esos son los auténticos caballistas. [...] Trotar bien no es llevar la espalda recta y hacer las flexiones correctas con las piernas. Ni llevar las riendas en el espacio exacto que hay entre el pomo de la silla y tu ombligo. Ni los pies en perfecto plano paralelo al suelo. Trotar bien es sentirte uno con el caballo, no tener que escindirte para tomar decisiones, no pensar en que vas a girar hacia la derecha, como tampoco lo piensas cuando caminas por la calle: giras, sin dar órdenes a tus pies, ni a tu cuerpo. Es más: para trotar bien es preciso haber tenido esa sensación antes, cuando cabalgas al paso. Sentirte uno con el caballo, aceptar su fuerza y conseguir que el caballo acepte tu voluntad. Es decir: para escribir una novela es imprescindible ser capaz de dominar un relato breve. No importan las páginas, importa el valor de cada palabra, como en un conjuro cuenta cada una de sus partes: si la receta dice que hay que añadir patas de saltamontes, no se pueden sustituir por patas de escarabajo: entonces no convertirás a la niña en princesa, sino en rana.⁴⁰

Credo che queste parole esprimano perfettamente il significato di scrittura per l'autore: le capacità tecniche, il dominio della grammatica, il rispetto e la conoscenza delle regole di scrittura permettono alle parole di prendere vita sulla carta, grazie all'immaginazione e, al tempo stesso, a uno sguardo attento sulla realtà. Come già anticipato, l'autore segue la poetica dell'essenzialità, basandosi sulla riscoperta della verità delle parole e del loro significato intrecciandole, poi, come un grande arazzo e tessendo le sue storie. Lo stesso autore dice di scrivere per il fascino della

³⁹ Cfr. http://eltiramilla.blogspot.it/2010/12/gonzalo-moure_13.html

⁴⁰ Cfr. <http://www.gmoure.es/2010/02/05/escribir-al-trote-escribir-al-galope/>

storia stessa, lasciando le analisi e i ragionamenti del racconto al lettore, libero di cogliere dal libro quegli aspetti, quei passaggi o quelle parole che lo avranno colpito maggiormente.

Significativi sono due episodi raccontati dall'autore, esempi di pura semplicità infantile che lo hanno aiutato a recuperare l'essenzialità e la profondità della sua scrittura:

La mejor poesía que conozco (lo he contado muchas veces) la escribió Miguel, un chaval de 10 años: "Una campana que no suena/Toca el silencio". Dos versos tan solo, pero en los que no se puede añadir nada, ni un artículo, ni un verbo, ni un adjetivo: ni siquiera una coma o un acento. [...] Escribir un libro no es acumular páginas. Es muy frecuente que alguien de diez o doce años me diga: estoy escribiendo, ya llevo... Tantas páginas. Y yo le replico: no eres capaz. A escribir un libro no me puedes ganar, pero sí que me puedes ganar escribiendo algo de quince, veinte palabras como máximo. Porque así tendrás que escoger cada una, y redondearás la frase, y nada sobraré, y nada faltará. A eso sí que me puedes ganar. Ya conté (creo) el relato que escribió una niña canadiense de once años, sólo con ocho palabras. Ocho. "Reina quería matar a Rico, pero le amaba". Ni la alianza de los últimos diez premios Nobel de Literatura podría superar a la niña canadiense. Igualarla, tal vez, seguramente. Pero superarla, imposible. Porque su relato de ocho palabras no puede tener menos, pero tampoco necesita tener más. En él hay misterio, amor, peligro, tensión. Y deja en quien lo lee sensaciones difíciles de explicar.⁴¹

Scrivere, quindi, non è una questione di numero di pagine o di parole, ma di equilibri, essenze e profonde verità che vengono a galla attraverso le parole semplici e pure. In questo, i bambini sono maestri, essendo dotati del lasciapassare migliore per accedere alla verità di ogni parola: la semplicità. Nella poesia di Miguel o nel racconto della bambina canadese nulla avanza e nulla manca: le parole sono perfette funambole in equilibrio sulla corda tesa della letteratura.

Come già anticipato, le storie di Gonzalo Moure sono spesso legate alla vita quotidiana e agli incontri di tutti i giorni:

Ya digo que trato de que mis libros sean simples desarrollos de algo que me encuentro por azar. En el fondo, soy una mezcla de periodista y escritor: encuentro cosas que contar, muchas veces sin buscarlas, y entonces soy periodista, quiero contarlo, para después convertirme en escritor, ver "qué pasa" a partir de eso que he encontrado. ¿Ejemplos? Mis caballos, mis perros, los niños que conozco por ejemplo en el Sáhara, los jóvenes...⁴²

Sono queste le storie che gli permettono di nutrirsi, con avidità crescente, di tutte le esperienze vissute "sul campo", specialmente quelle negli ambienti scolastici durante le sue numerose conferenze e i molti incontri con gli studenti. Ad esempio l'incontro con Mario, otto

⁴¹ Cfr. nota 40.

⁴² Cfr. nota 36.

anni, che gli svela l'importanza dei libri come strade di vita. Oppure la confessione di un bambino rumeno che dichiara di voler scrivere un libro su di lui, dal titolo "L'Uomo che mi ha fatto Pensare". Come loro molti altri piccoli lettori hanno colpito lo scrittore nel profondo, tanto da diventare parte di lui e delle sue storie:

Colecciono en mi memoria momentos inolvidables, como el niño de Madrid (Mario, ocho años) que definió así lo que había sido el encuentro: "No es una pregunta, sólo quiero decir que he entendido que los libros son caminos a la vida". El pequeño rumano que me preguntó "por qué existimos", el niño de Valladolid de siete años que me dijo que quería escribir un libro que se llamaría "El Hombre que me hizo Pensar". Tantos y tantos. Y otros muchos que han entrado en mis libros directamente desde su aula, como *Maíto Panduro* desde su escuela de Noreña, Yarchik en *El Síndrome de Mozart* desde un instituto de Avilés, Paula, de Vegadeo, en *Los Caballos de mi tío...* O los que han sembrado en un encuentro la semilla de una novela, como el propio Maíto o el niño aragonés al que le debo *El Remoto Decimal*.⁴³

Si può dire, quindi, che l'autore non ritorni propriamente bambino bensì adotti il punto di vista del bambino per vedere la realtà con i suoi occhi. Parlando di sé a proposito di questo, Gonzalo Moure non si definisce uno scrittore che scrive "per" bambini, ma "sui" bambini, due concetti molto distinti.

Il primo metodo di scrittura mantiene ancora un certo distacco tra l'autore e il lettore, non si immedesima fino in fondo con i piccoli lettori e prevede la creazione di un prodotto specifico per loro, che li "etichetta" come appartenenti a un mondo infantile, isolato e impossibile da prendere sul serio.

Il secondo metodo, al contrario, invita l'autore a osservare i bambini, a capirli, ad adottare il loro punto di vista, come anticipato poco prima. Quest'ultimo cambia la prospettiva dell'autore: se prima la scrittura era un lavoro, ora si trasforma in un piacere, in una scoperta, in un tesoro da trovare e proteggere. Perché i bambini non sono lettori "minori", bensì "migliori".

Me gusta muchísimo la visión de la vida desde el punto de vista del niño. Por eso suelo decir que no escribo "para niños", sino "sobre niños". Que no es lo mismo. [...] Siempre me he relacionado muy bien con ellos, intentando conversar con ellos con naturalidad, de persona a persona, no de adulto a niño, para poder entenderles. Porque sé que fui niño, y recuerdo lo que veía, lo que oía, pero no puedo ser otra vez aquel niño ni sentir como sentía entonces, y necesito estar con ellos para entenderlos. Por eso me gusta tanto ir a colegios, institutos, clubes de lectura.⁴⁴

⁴³ Cfr. nota 33.

⁴⁴ Cfr. nota 36.

La necessità di comunicare con i propri lettori e il bisogno di mostrare loro un altro modo di scrivere e di vivere porta Gonzalo Moure a consegnare un messaggio ai giovani di oggi: sono loro ad avere il compito di ridare sapore alla vita, di tracciare nuove strade e nuovi percorsi che spalanchino le possibilità dell'umano:

Si un adolescente me leyera ahora le diría: te necesito. Escribe para vivir, haz que tus personajes hablen para hacerte oír, describe el mal que conoces y el que temes para que juntos podamos saber cómo hacerle frente, cómo hacer que la vida tenga sentido. Es decir: recrea el mundo, recrea la vida, márcanos un nuevo mapa para compartir tu indignación por cinco minutos de telediario, un nuevo itinerario para ir a comprar el pan de cada día, una nueva forma de entender mejor el amor o la amistad. Escrivive.⁴⁵

In questo, Moure svela saggiamente che il romanzo, come la vita, non inventa niente di nuovo: semplicemente riorganizza, fruga nei ricordi e si addentra nel marasma di ciò che siamo, cercando chi possiamo e vogliamo essere. Per questo, il suo stile non prevede nulla di programmato, bensì rimane sempre una sorpresa che lascia spazio e libertà all'immaginazione personale:

[...] deajo que la historia busque su forma, el punto de vista, el presente, el pasado... Y confieso que no soy capaz de hacer un esquema previo, ni de planificar nada. Seguramente es la consecuencia [...] de mi intención de "escrivivir", de dejar que las cosas vayan pasando dentro del libro como si fuera la vida, para limitarme a irlo contando, para dejarme sorprender por "lo que pasa" tanto como quiero que se sorprenda el lector. Es verdad, se trata de algo simultáneo, y ya sé que es mejor cuando no lo tengo que meditar, solo dejarme sorprender y transcribir.⁴⁶

2.4. Il progetto Bubisher e il Sahara

Sáhara libre. Me siento saharauí, que es lo mismo que sentirse ciudadano del mundo.
Porque el Sáhara es para nosotros la parte por el todo.

Gonzalo Moure⁴⁷

Mi sembra importante dedicare una breve sezione al Bubisher, progetto del quale Moure è fondatore e attivista. L'iniziativa nasce nel 2008 quando, in una scuola di Pontevedra, durante

⁴⁵ Cfr. nota 39.

⁴⁶ Cfr. nota 36.

⁴⁷ Cfr. <http://www.gmoure.es/2007/07/>

una discussione sui saharawi, alcuni bambini propongono di portare libri a chi non ne ha: il progetto, infatti, è rivolto alle persone degli accampamenti di rifugiati saharawi nella zona di Tindouf, in Algeria, la parte più inospitale del deserto del Sahara Occidentale. Lì, dal 1975, i saharawi stanno difendendo la lingua spagnola, la loro seconda lingua ufficiale dopo l'*hassanía*, come un tratto distintivo della propria identità nazionale. Il progetto nasce, quindi, dal desiderio e dalla necessità di rafforzare e recuperare l'insegnamento dello spagnolo in queste terre.

[...] pero de pronto un niño de un colegio dijo: pues si los niños del Sahara no tienen libros, ¿por qué no llevamos un bibliobús? Y yo digo: ¿y por qué no? ¡Ese niño tenía once años! ¡En su mente no había dificultades! Yo no lo habría planteado nunca porque sabía lo difícil que era. Las grandes ideas de la humanidad siempre han nacido en la mente de un niño. Seguramente el enunciado, luego la concretización de esa idea es otra cosa.⁴⁸

Il Bubisher, che per i saharawi è l'uccello della fortuna e della speranza, oltre a portare libri a bambini e adulti nel deserto, ha come obiettivo quello di stimolare la lettura nelle scuole, creare laboratori di scrittura, collaborare con insegnanti nelle scuole e formare educatori capaci di trasmettere ai giovani il desiderio di imparare. Lo scopo dell'Associazione, quindi, è proprio la volontà di fornire a questo popolo dimenticato gli strumenti per riscoprire la bellezza della cultura e soprattutto della lettura, migliorare la formazione scolastica dei bambini, accogliere il grande valore dell'interculturalità e farsi portavoce del popolo saharawi che, da decenni, rivendica la propria dignità e indipendenza:

El camino no ha sido siempre fácil, pero sí apasionante. Cientos de voluntarios han colaborado para que el proyecto se consolidara en los campamentos. Muchos colegios, bibliotecas, librerías, asociaciones y pequeños Ayuntamientos de toda la geografía española, han puesto su pequeño-grandísimo grano de arena para que el Bubisher siguiera creciendo. Pero sobre todo, un grupo de saharauis comprometidos con la cultura, han trabajado con firmeza para conseguir que el Bubisher se conozca y se integre en la sociedad saharauí. Y todo este camino se ha recorrido manteniendo un principio que sigue siendo la razón de ser del Bubisher: No hay ideología alguna en el proyecto, salvo la pasión por la cultura.⁴⁹

A oggi, gli accampamenti di Smara e Auserd dispongono rispettivamente di una biblioteca e di un bibliobus, mentre nel campo di Bojador è in funzione un altro bibliobus e,

⁴⁸ Cfr. intervista (in 2.5). Questa citazione, come le seguenti presenti nell'intero elaborato, sono il frutto dell'intervista che l'autore mi ha rilasciato a Madrid l'11 settembre 2015.

⁴⁹ Cfr. <http://www.bubisher.org/quienessomos/historia-y-filosofia-del-proyecto-bubisher>

presto, sarà disponibile anche lì una biblioteca. Sono numerose anche le attività proposte: tra le più rilevanti ricordiamo l'acquisto e la distribuzione di libri e materiale scolastico negli accampamenti, la formazione di educatori saharawi, l'introduzione alla lettura, alla scrittura e all'espressione orale in lingua spagnola e l'attivazione di corsi e laboratori per insegnanti, oltre alla realizzazione di incontri e conferenze volti a diffondere il progetto in Spagna e nel Sahara stesso:

Decálogo de la filosofía del Bubisher:

- El principio básico del Proyecto Bubisher no es enseñar, es invitar a leer.
- La posibilidad de acercarse a un libro es un derecho, por eso nuestro objetivo fundamental es que ninguna persona en los campamentos se sienta privado de él.
- La lectura es un camino lleno de sorpresas por el que deseamos transitar con el pueblo saharauí.
- Vivir a través de los libros es ensanchar el horizonte de la vida, es descubrir el mundo más allá de los límites de la propia existencia.
- Cada libro que podamos compartir, borrará un pedazo de esa línea imaginaria, llamada frontera, que separa a los pueblos a pesar de sí mismos.
- El trabajo en equipo es la base del proyecto. Y en ese equipo, todos, cada cual aportando su esfuerzo, sus ideas, su trabajo.
- Cualquier fallo, cualquier error, debe ser considerado como un aprendizaje que nos permitirá seguir creciendo.
- El Bubisher debe ser un proyecto saharauí, pues sin la intervención directa de sus maestros, monitores, poetas, voluntarios, no tendría sentido.
- Porque una biblioteca es un hogar común en el que poder compartir momentos de lectura, tiempos vivos, largas conversaciones, nuestro reto es abrir una en cada campamento.
- El Bubisher siembra en el desierto las semillas de libertad que nacen en los libros. Puede que tarden en dar frutos, pero los darán.⁵⁰

2.5. In viaggio con l'autore

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo... inizia incredibilmente la mia intervista con Gonzalo Moure. Ci trovavamo, infatti, in viaggio verso Madrid.

La nostra amichevole conversazione è divenuta, poco a poco, un confronto su temi difficili, ha fornito una risposta alle molte mie domande ed è stata la tappa indispensabile del mio soggiorno in Spagna sostenuto dalla borsa di studio per tesi all'estero.

⁵⁰ Cfr. nota 49.

Aver conocido Gonzalo no solo si è rivelata un'esperienza fondamentale ai fini della stesura della tesi, ma mi ha permesso di incontrare una persona interessante dal punto di vista umano che ha molto contribuito al mio lavoro di comprensione e traduzione del testo.

Grata di questa esperienza, riporto il vero e proprio dialogo intrattenuto con l'autore, dove ha risposto ai miei quesiti, la maggior parte dei quali riguardanti il processo creativo sfociato nel libro *En un bosque de hoja caduca*, di cui propongo la traduzione nel Capitolo IV.

P: Bueno, [en el correo] me has dicho que [*En un bosque de hoja caduca*] es un libro muy autobiográfico...

R: Bueno, autobiográfico por dentro. No tiene nada que ver la historia con mi autobiografía formal. Pero por dentro sí. Hay un punto muy doloroso, pero bueno. Yo había dejado de escribir. Pasé un momento personal malo, *El síndrome de Mozart* me dejó muy agotado, muy agotado, muy extenuado emocionalmente, fueron años de investigación, de trabajo, muy implicado emocionalmente también, con una persona, con una mujer, con la que, por culpa o a causa, me separé, y que me dejó muy agotado todo el proceso. Y en un momento malo, malo, decidí no escribir más. Pero una amiga maravillosa, que es profesora de literatura, en un momento determinado cuando yo le dije eso, que ya estaba muy triste, por parar de escribir, me dijo: bueno, todavía tienes que escribir un libro, acuérdate. Yo dije: Ya. Me dijo: No, no. Debes un libro. Y yo: ¿qué libro? Dijo: el que le debes a tu madre. Y entonces me acordé del Bosque de hoja caduca. Porque mi madre coleccionaba libros del bosque y siempre me decía que nunca había encontrado uno sobre un bosque de hoja caduca. Y de hecho yo estuve buscando en internet, buscando en librerías, a ver si encontraba algún libro que se llamaba *En un bosque de hoja caduca*. Pero no lo encontraba nunca. Bueno, mi madre se murió y yo heredé su colección de libros de bosques. La tengo en casa. Y ahí seguía faltando el libro del Bosque de hoja caduca. Y yo le había prometido a mi madre: un día tendrás ahí tu libro del bosque de hoja caduca. Yo pensaba: lo escribiré yo. Pero no se lo decía. Decía: lo encontraré. Pero eso no ocurrió y yo le propuse a un escritor, Gustavo Martín Garzo, que conozco bastante, le propuse que lo escribiera él. Le dije: mira, tengo esta deuda con mi madre, por qué no escribes un libro? Le gustó. Pero pasó un año y no lo hizo. Cada vez que le veía le decía: ¿hiciste algo? No. Y fue entonces cuando

yo había dejado de escribir y me dijo eso, Palma, me dijo: le debes un libro a tu madre. El libro de un bosque de hoja caduca. Y entonces dije: pues, es verdad.

Yo quiero mucho a mi madre, la verdad es que la quiero muchísimo y le tengo, no sé, un cariño más allá de la muerte y entonces nada, me puse al ordenador y puse: En un bosque de hoja caduca. Sin saber nada de lo que iba a escribir. Nada, nada. No tenía ni idea. ... Podía empezar por una frase, no sé, “en el cielo aquel día no había una sola nube”, lo que sea, una frase, un comienzo para ver adónde te lleva el camino. Y puse: ¿Esa niña era yo? Y a partir de entonces, empecé a preguntarme quién era esa niña. Y a empezar a escribir, escribir, escribir. Pero ¿qué pasó? Que empecé a indagar en mí mismo. El bosque... El bosque siempre tiene algo doble, y es que el bosque cuando lo ves por fuera es armónico, es muy bello, pero por dentro es muy complejo, es una doble realidad. El bosque por fuera es una cosa y el bosque por dentro es otra. Y entonces me empecé a cuestionar: claro, todos somos poliédricos, tenemos suspensiones de la vida, tenemos muchas facetas... Entonces empecé a escribir esa historia. Y por cierto, lo del ruiseñor es cierto: el ruiseñor no aprende si no tiene un maestro, es de los pocos animales que necesitan un maestro, como el hombre. El hombre sin maestro no aprendería ni a hablar. De hecho las experiencias que ha habido, históricas, dicen que no se aprende nada, sin maestro.

Y entonces claro, dije: bueno, pues esta es la historia, esta niña soy yo, una niña que va a conocer a un ruiseñor y esta pequeña historia, sin tener otras ideas en ese momento, ¿adónde me iba a conducir? Empecé a tener muchas visiones, empecé a escribirlas, como muchos puntos de vista de la historia. Incluso había un punto de vista de Martín... Bueno, porque yo escribía a rienda suelta porque yo en un momento me di cuenta de que estaba escribiendo sobre mí y sobre mi vida y mi escritura se iba a focalizar en aquella relación.

Para mí, la amistad es algo muy complejo, que yo vinculo en parte a la culpa. Hubo un momento en mi vida en el que yo no fui el buen amigo que tenía que haber sido, fui soberbio, orgulloso y que es algo que se refleja en el libro también, inducido por lo que alguien por encima de ti, con carisma sobre ti, te dice que tienes que hacer, que es lo correcto. Y entonces yo, en aquel momento, que era militante del partido comunista, pues abandoné a mi mejor amigo. Lo abandoné o peleé, no fui lo que debería haber sido para él cuando estaba en un momento difícil. Y, a cabo de un tiempo, él se suicidó. Y eso no tiene solución. Pero bueno, sí que tiene solución por lo menos de reconocerlo. Y traté de reconocerlo en el libro, mediante el mecanismo de Lucía, cuando no se levanta y deja que la urraca mate a los ruiniños. Y bueno, seguí escribiendo,

indagando en eso y llegó un momento en que me revolucioné a mi mismo, también porque puedo tener ese peso y también de otra relación de amistad semejante. Es muy compleja la relación de amistad con el chico que se suicidó. Es muy compleja y tiene muchas otras ramificaciones. Realmente, yo podía haberlo resuelto con un psicoanalista, o lo pude resolver escribiendo el libro, y lo resolví. Así yo lo asenté, asenté mi culpa, lo irremediable e intenté quedarme con el hueco, que representa el resto. Es decir: bueno, pues una vez asumido eso, yo volé. Y esa es otra historia del libro.

Entonces, en ningún momento, en ningún momento del libro yo pensé ni siquiera que estaba escribiendo un libro, ni muchísimo menos un libro para niños. Ni para nadie. Es decir, yo escribía. De todos los libros que he escrito, digamos que un 80% ha sido así, mi propia pulsión personal, mi propia necesidad de contar una historia encontrada (*Palabras de Caramelo*) o una historia cualquiera de las que yo he encontrado. Pero no he podido dejar de pensar que, desde que empiezo a escribir un libro, tengo que seguir escribiendo y seguir viviendo. Con este no fue así. Este lo escribí para mí. Exclusivamente para mí. Y por lo tanto yo consideraba que era un libro absolutamente impublicable. Y fue entonces cuando la misma profesora, mi amiga, me dijo que sí, que lo tenía que publicar, que lo tenía que mandar a algún premio...

Y entonces fue cuando lo empecé a podar y estuve durante meses podando. Pero escribirlo fue muy doloroso. Enormemente doloroso. Yo entiendo que tú hayas llorado pero no entiendo yo. Es decir, yo no se lo diría a nadie más que a ti. Tú dices que lloras, cuando lo lees, pero yo no se lo diría a nadie. Así como en *Palabras de Caramelo* puedo entender las lágrimas de la muerte de Caramelo, en este libro me resulta más difícil que alguien llore. Y esta es la historia del bosque de hoja caduca. Lo mandé al premio y salió.

Además, las enseñanzas de la abuela del cuento, que es mi madre, son todo lo que me enseñó mi madre, lo que mi madre escribía, verdaderamente bien y mucho mejor que yo, y ella era capaz de escribir sin adjetivos, solo con el poder contador de los sustantivos.

P: ¿Y lo hacia de propósito?

R. Sí, bueno, lo hacia por naturaleza y lo argumentaba. Ella defendía, por ejemplo, Azorín. De hecho ella me compraba libros de Azorín, para que lo comprobara yo. Azorín escribía adjetivos, pero jamás en toda su obra utilizó la comparación. “Alegre *como* unos cascabeles”... El “como”

no lo utilizó nunca. Nunca. En toda su obra. Ni una sola vez. Cosa que poca gente sabe. Yo lo sabía porque lo sabía mi madre si no, no lo habría leído en algún sitio, o lo comprobó ella, no lo sé, no se lo pregunté, pero es así. Yo sí que lo he buscado, vamos, lo he intentado comprobar, he leído muchísimo Azorín pero no lo he leído todo y no lo he leído todo buscando eso, desde que soy consciente de eso, vamos. Pero es verdad: tú lees un libro de Azorín cualquiera y no encuentras una sola comparación. Y mi madre escribía así, escribía porque ella decía que realmente el escritor malo está tan preocupado por su lector que se empeña en decirle como tiene que sentir las cosas y que eso no respetaba al lector, porque al lector hay que darle libertad para adjetivar las cosas. Que si, por ejemplo, yo digo “playa”, pues evidentemente la playa no es lo mismo para el hijo de un pescador, que ha vivido toda su vida al lado de la playa con una humedad terrible, que por un niño de Madrid para el cual la playa significa otra cosa. Ella decía: está a cada lector. O sea, si tú pones el adjetivo, a alguien que tiene una percepción distinta que la tuya de ese sustantivo, es donde se está produciendo sin querer el rechazo del lector. Si tú lo dejas sin adjetivos, el lector le pone su propio adjetivo. Me parece maravilloso.

Yo no lo logro. o sea yo en este libro lo intenté, empecé a escribir sin adjetivos, pero no soy capaz. Es como: ¿puedes levantar una maleta de 20 kilos? Sí, perfectamente y también de 25 y de 30 kilos. Ahora: ¿puedes irte andando con ella hasta Madrid sin posarla al suelo? Tienes que posarla al suelo de vez en cuando. Pues, es lo mismo, yo empecé a escribir el libro sin adjetivos y yo puedo escribirte un relato sin adjetivos, o hacer 20, 30 páginas sin adjetivos pero pesa. Llega un momento en que digo: para que estoy haciendo este esfuerzo? Entonces en el cuento me rendí, pero bueno lo intenté. Los primeros capítulos están sin adjetivos, de hecho. Y entonces la abuela es que para mí es un personaje muy importante en el libro, no sé si se ha percibido para la gente: es el origen de la manera de sentir la vida de Lucía, y de la mía, porque Lucía soy yo, al fin y al cabo.

Mi madre escribió solo un libro. Bueno, escribió mucho sobre su juventud, cuando yo era niño: escribía los cuentos del bosque, el cuento del hijo del leñador, y ella me decía siempre que escribiera un pequeño relato, pero un día yo le dije: un libro sin adjetivos, es imposible. Eso que hacen, de escribir un libro sin utilizar la “a”, por ejemplo, no se puede. Es como un *tour de force*. Es como un radar innecesario. Y le dije: venga, escribe un libro sin adjetivos. Y lo escribió: un libro de recuerdos de su infancia que tuve que publicar, que editar, para mi familia porque habla del pueblo, de la gente del pueblo, donde por ejemplo escribe: Fulanita era fea como un demonio.

P: Esto es un tesoro de verdad: creo que lo que intentan hacer personas como tu madre es ir recogiendo su memoria, la de los mayores... Y ahora, gracias a la tecnología, tendríamos que intentar grabar a estas personas, para no perder sus recuerdos.

R: Sí, y tu ahora lo valoras... Es que esto debería ser obligatorio: a partir de los 60 años, todos los seres humanos deberían escribir sus recuerdos. Tendríamos bancos. Cada vez que muere un anciano, date cuenta de todo lo que muere con él. Por ejemplo, muchas veces cuento sobre la tía Mariana, que era la tía de mi madre. Mi madre decía a menudo: “Pues, la tía Mariana cuando venía a Figueras desde Madrid tardaba once días, porque eran 7 días en diligencia de caballo de Madrid a Oviedo, tres días de Oviedo a Luarca y un día a caballo porque entonces ya no había camino para la diligencia de Luarca a Figueras”. Y claro, mi madre sabía quién era la tía Mariana, pero para mí era un nombre, cuando yo nací ya había muerto. Pero para mi madre era la tía Mariana como tú eres Olimpia para mí, ella la tocaba y yo ya no. Pero como ella dijo eso tantas veces, (no lo escribió pero lo dijo, que es como si lo hubiera escrito), a través de su libro “Figueras de mis tiempos” tocó ese Figueras que ya no existe, pero existe solamente a través de su libro.

Si todos los viejos lo hicieran, yo podría tener mi árbol genealógico, pero no son más que nombres... Imagínate que yo pudiera tener un retazo de la vida de Figueras desde 1500 o que tuviera lo de mi tía-abuela Mariana, que a su vez tendría lo de su familia...

Nuestra generación no se ve comprometida y es como una vida sin pasado. De hecho, ahora estamos haciendo una cosa verdaderamente mal: y es que todas las fotos las tenemos en el ordenador. ¡Pero se mueren esas fotos! Y lo sé por experiencia. Yo empecé a trabajar y almacenar fotos en el ordenador hace 15 años y de esos años no me queda nada porque, por los distintos cambios de ordenador, las he ido perdiendo. Y luego te olvidas de ellas. Y sin embargo, antes del ordenador tengo álbumes maravillosos donde está toda mi vida. Pero después, de pronto, hay una laguna. Pero si no se escribe o se escribe instantáneas, whatsapp y tonterías, y no se escribe nada de eso, no se conserva, nos vamos a quedar sin pasado.

Es que lo del internet es un engaño: crees que si lo tienes en el internet sí que lo ve todo el mundo, en el Instagram, o en Facebook... Pero, ¿qué pasa dentro de 20 años? No están. No están en ningún sitio.

P: Volviendo al cuento, te decía que me he emocionado mucho, me tiene ahí por lo de Lucía (que escribe como yo cuando era pequeña) y por lo de la amistad entre Lucía y el ruiseñor (porque a mi también me encantan los animales y siempre voy humanizándolos, pensando que ellos también piensan...): el hecho de que la amistad pueda ser entre seres diferentes, te abre otro mundo.

R: Yo creo que cuando haces este esfuerzo para interpretar a un animal, un gato, un perro, un caballo, un ruiseñor, estás haciendo lo que tienes que hacer con los seres humanos: ¿yo que sé como sientes tú? ¡No lo sé, yo sé como siento yo! No sé nada más. Creo que una de las grandezas de la literatura es que es uno de los mejores acercamientos que hay al alma humana. Tú me conoces a mí porque has leído *En un bosque de hoja caduca*, claro. Si no me conocieras a mí en persona, no te importaría nada. Pero me conoces. Claro, no mucho pero me conoces. Yo, por ejemplo, conozco el alma de algunos escritores que leí, palmo a palmo. Pues realmente lo que haces cuando intentas interpretar el pensamiento de un animal es entrenarte para conocer también al del hombre.

P: Con tu escritura, contando la relación entre hombres y animales, entras en un mundo diferente del tuyo pero no significa que no puedes acceder, ¿verdad? Sino que tienes que respetar las reglas del mundo del otro, sin violencia, sin imposición, con respeto...

R: ... con compasión, con envidia. Yo envidio a los animales. Si fuera más malo, sería mejor escritor, porque podría ser más poliédrico en ese sentido. Y mis personajes son siempre muy semejantes a mí, en la vida, con el mismo ángulo con que la veo yo. Es que me cuesta mucho imaginar el pensamiento de una mala persona, pero claro, si lo tuviera sería mejor escritor. Además a la gente le gustan los libros de malos.

Esto es lo que decía antes: la literatura nos permite conocer el alma humana de una manera impresionante. ¿Ves? Al final la historia se mantiene más. Yo lo noto leyendo a Daniel Defoe, Jonathan Swift, a Cervantes... Nadie lee estos libros. Yo he sido Robinson. Y he visto la vida de Robinson, lo tengo muy presente. He sido Peter Pan... Es decir, cada novela tiene una dimensión humana, que es lo que decíamos antes: obviamente mi madre no era un genio de la literatura, no

escribió nada que haya perdurado. Pero, sin embargo, mientras ella vivía sí que hubo gente, por ejemplo Carmen Laforet escribió *Nada* y si lees *Nada* estás leyendo la sociedad española de los años cincuenta. Y estás comprendiendo muchísimo más que cualquier libro de cualquier historiador de esa época. En ese libro no te lo están contando, lo estás viviendo.

Lo que hay dentro de Lucía es Gonzalo. En esa situación. Pero claro, yo por ejemplo me debatía: ¿qué hago? ¿Me levanto? ¡No lo sabía! Cuando la urraca baja y empieza a matar los pollitos, yo podía haberme levantado desde el principio y haberla espantado y no haber dejado que matara ninguno. Podía haberme levantado al segundo, podía haberme levantado al tercero, podía haberme levantado al último y salvar al último o podía hacer lo que hice finalmente: quedarme sentado. ¿Por qué? ¿Porque yo intentara contar algo que hice? No. Porque yo no lo hice. Yo, en ese momento que debería haberme levantado y echado una mano a mi amigo, no lo hice. Entonces se repite la historia, es decir vuelves a ser. No hubo ningún cálculo: yo en el momento en que estaba escribiendo la muerte de los pollitos de Tsipi, no estaba pensando en él. ¡Para nada! Ya me pasó también con *Lili libertad*. Años después de leer Lili, en un colegio, una niña me preguntó: ¿A usted le pasó algo semejante a lo que le pasa a Lili en el libro? Y yo dije: No, no esto es una... Y de pronto, dije: Sí. Sí me pasó. Y se lo conté a aquella niña y a sus compañeros. ¡Es que yo no lo sabía! O sea, ¡sí que lo sabía pero no era consciente! Pero de repente me di cuenta, gracias a la pregunta de aquella niña, que a mi me había pasado exactamente lo mismo.

Aquí también me di cuenta después. A ver, ¿qué es la literatura realmente para el escritor? Es enfrentarse a la vida, es lo que yo llamo “escrivivir”. Escrivivir es esto. Yo se lo digo siempre a mis “alumnos” (palabra entre todas las comillas que quieras, yo ya no tengo alumnos) cuando intento explicar cómo escribo, cuando intento decir a alguien cómo quiero que escriba: no puedes nunca pensar en el resultado. Cuando vives no piensas en el resultado de lo que haces: tu reacción humana es tu reacción humana. No estás pensando en nadie que tenga que leer lo que tú vas a hacer mañana, en la asamblea del Bubisher, cómo vas a anunciar que dejas la presidencia y que se la cedes a Limam... Yo no puedo pensar que esto es una novela: no es una novela, ¡es la vida! Pues, cuando escribes tienes que hacer lo mismo: tienes que ser capaz de abstraerte completamente, de entender qué es lo que estás haciendo. O, ¿cuáles son las consecuencias que tiene lo que estás escribiendo? ¿Para quién va dirigido o qué quieres hacer con eso que estás escribiendo? Tienes que “escrivivirlo”, tienes que vivirlo. Y la escritura no es más que una herramienta, maravilloso invento del ser humano, para narrar lo que se vive. Yo creo que la gran

literatura parte de ahí, siempre. Ninguna obra ha partido del calculo. Best-sellers: todos los que quieras. También en la época de Cervantes había best-sellers, pero de los que no queda ni memoria. Sin embargo, del Quijote (que fue escrito con verdadero sentimiento por Cervantes, ahí vive el alma de Cervantes), lo sabes todo: ¡hasta como se llamaba su caballo! En realidad, de quien sabes es del alma de Cervantes. ¿A quién le importa, en 1700, que le vayamos a leer en el 2015? No le importa nada. Eso no lo puedes calcular. Nadie escapa de calcular eso. Cuando Kafka escribe *La metamorfosis*: en absoluto Kafka podía ser consciente de que estaba escribiendo una obra inmortal. Está expresando su angustia, él era el escarabajo. Se sentía un escarabajo en la sociedad. Y escribió aquello para enfrentarse a sus demonios. Y precisamente porque se enfrentó muy sinceramente a sus demonios, la metamorfosis es una obra inmortal.

Este libro es eso: es mi historia, vuelta a contar de otra manera, pero es la historia de la reencarnación, démoslo por bueno. Si realmente tu alma se va a reencarnar, en un caballo, en una paloma o en un ser humano si es tu alma, entonces vas a repetir la historia.

Nunca lo he pensado, pero me gusta la idea: el libro es una especie de reencarnación. Vuelves a vivir. Vuelves a vivir lo que has vivido pero en otro personaje, en otra persona. Y entonces tiene algo muy comparable a lo del budismo y es que realmente cuando vuelves a enfrentarlo, mejoras tu karma. Porque es como volver a vivir. Por ejemplo, *En un bosque de hoja caduca*, nunca lo había pensado, pero es verdad: finalmente digo “¡Jolín! Le parezca bien o mal a quien lo lea, a quien me oiga, a quien lo piense, pero volé. Y me fui con Tsipi”. Es decir: he depurado mi alma, esta reencarnación me ha servido para mejorar mi karma.

En otra novela mía (que estoy escribiendo ahora) *Oracio sin h*, realmente, yo ¿qué estoy haciendo? Imaginarme consecuencias hermosas del hecho de haberle regalado una guitarra a aquellos dos chicos. Que igual la vendieron a la semana porque necesitaban comer y la guitarra desapareció. Pero, ¿qué estoy haciendo? Pues eso: reencarnarme. Es decir: ahora mi alma no está en mí, sino en la guitarra. Y a ver adónde llega. Escribir es darte otra oportunidad. La vida te marca un camino muy apretado, muy apretado. Yo es porque no he tenido hijos, pero si yo hubiera tenido hijos cuando debí tenerlos, pues no habría escrito siquiera. Porque habría seguido trabajando en la radio y bueno... Es decir, la vida te lleva por un camino.

Cuando conectas el navegador, y te pone: Madrid, 311 kilómetros. Y te dice: ¿iniciar el viaje? Sí. Y le das a “sí”. Y entonces te dice: Madrid, 457 kilómetros. ¡Joder! ¡Si me había dicho 311! Ah, ¡es que era línea recta! Pero tú tienes que ir por esta carretera que va así, porque la línea recta en

la vida no existe. Tienes una carretera y es difícil salirse de ella. Lo dije en la autobiografía que está publicada en *El Síndrome de Mozart*: que yo había vivido a ciclos de 16 años, (en ese momento era absolutamente cierto). Pero yo lo que quería, cuando decía “y ahora quiero iniciar una vida de cine y tal”, era mi intento de escapar de la vida, pero porque soy libre. Y puedo decirlo. Son esas re-oportunidades que permiten que reinicie una vida en la que me voy a los montes de los Ancares a criar caballos en libertad. Si tienes fuerzas ya suficientes para coger maleros y clavarlos y hacer una cerca. Si tienes 64 años ya no puedes. No tienes 40. Entonces, sin embargo en la escritura sí. En la escritura puedes decir: vale, pues escribo un libro. Es enfrentarte a la vida en otras circunstancias.

P: Tu libro, *Soy un caballo*, dice eso, ¿verdad?

R: Bueno sí. Si yo fuera un caballo, ¿qué le diría a la niña?

P: A menudo utilizas esta relación de amistad entre niños y animales, ¿verdad?

R: A ver, yo nunca me planteo el tema antes, pero obviamente se repite ese tema porque para mí es importante. Yo reconozco que mi último libro, *Fango*, fue un perro que fue mi amigo. E igual él no vivió para nada la relación conmigo como yo la idealizo en el libro, pero, para mí, Fango fue un amigo tan importante como cualquier otro amigo que tenía, como el amigo del que te hablaba antes. Entonces, obviamente, cuando yo me enfrento en cualquier novela a una relación de un niño o un joven con un animal, pues insisto en que me he reencarnado con mi alma en eso, aunque mi manera de percibir la vida siga siendo la misma.

P: ¿Te gusta mucho la naturaleza?

R: Sí, vamos. Fueron los años más felices de mi vida. Fueron mis primeros diez años de escritura. Y especialmente, aunque parezca una paradoja, desde que murió mi amigo Antonio, heredé sus yeguas. Para mí, la muerte de Antonio fue dramática. No me acuerdo de la fecha de la muerte de mi madre, pero sí de la de Antonio, que murió el 22 de septiembre del '92. Fue terrible, pero por culpa (no voy a decir gracias porque sería terrible) de la muerte de Antonio, a causa de la muerte

de Antonio, yo heredé sus yeguas que me permitieron después vivir los 8 años más maravillosos de mi vida. Es que mi vida consistía en perros y caballos. Por la mañana escribía, pero escribía de lo mismo, ¡realmente! Porque era tan feliz con los caballos, lleno de niños, enseñándoles a montar a caballo y la relación con la naturaleza a través de los sentidos del caballo, enseñándoles todo eso, diciéndoles: el caballo te está hablando, con cada paso que da, con cada troteo, en cada momento. Fue mi mejor acercamiento a la naturaleza. ¿Qué más quisiera yo que tener otra vez o seguir no haber perdido? Pero lo he perdido. Porque la vida me ha llevado por otra carretera, me ha separado. Sigo viviendo en una casa de campo, tengo perros, paseo todos los días dos o tres veces, pero no es realmente la vida de alguien que vive en la naturaleza. No es la vida que yo hubiera soñado en ese sentido.

Pero sí, vamos, dentro de 500 años creo que la relación del hombre con la naturaleza será muy diferente, ¡o no será! El hombre, no sé por qué, se erige dominador de la naturaleza, yo no lo comparto en absoluto

P: Yo creo que a los niños de hoy hay que enseñarles el respeto a la naturaleza.

R: Pero no como un valor enseñado. Mira, hace un año que estoy escribiendo *El Raguar*. La idea nació el día en que leí un artículo, referencia de otro artículo, en una revista de ciencias, que decía que hay restos fósiles de leones en todo el mundo. El león vivía en todo el mundo, en todo el mundo había leones. Hoy en día los leones se han quedado en una zona minúscula en África. ¿Qué es el hombre para el león? Un exterminador. Y eso es difícil de asumir. ¿Qué derecho teníamos de exterminar al león que estaba presente en todo el mundo? Y encima, después de exterminarlo, aún lo usamos en nuestras banderas, en nuestros palacios de congreso, en nuestros símbolos: soy fuerte como un león. Una paradoja terrible. En la inmensa mayoría de las playas del mundo dice: prohibido perros. No hay ninguna que diga: prohibido humanos. ¿Por qué? ¡Si a los perros les encanta la playa! ¡Le gusta más que a nosotros! Llevas un perro a la playa y es feliz, ¡pero feliz! Sin embargo: prohibido perros.

P: Todo puede pasar. Entonces, ¿qué habría pasado si Lucía en el cuento se hubiera levantado y hubiera espantado a las urracas?

R: Pues, habría hecho lo debido. Habría hecho lo debido y entonces no habría libro. Porque no habría culpa. No habría sentimiento de culpa.

P: Yo creo que la vida es también elegir el camino y cuando eliges uno, las demás vías siguen su trayectoria. En particular, en el cuento *En un bosque de hoja caduca*, se ve como el mundo animal ha seguido sus leyes y su vida después de la muerte de los ruiniños. Claro, si lo aplicas a tu propia historia y a tu conciencia de ahora...

R. Claro, es que en la vida real yo entiendo la postura del adulto, del padre de Lucía, de Armando. Entiendo su postura, es decir: tú estás aquí y precisamente el trabajo que estamos haciendo en el grupo de ornitología es para salvar a los ruiseñores y para estudiarlos bien y para poder reservar su hábitat, entonces tú no puedes intervenir. Tú estás aquí de observadora y claro, yo eso lo entiendo. Pero comprendo y comparto la postura de Lucía de decir: vale, pero Tsipi es mi amigo. Y esas urracas están matando a sus hijos. Y no puedo hacer nada. Y tú no me puedes decir qué es lo que tengo que hacer. Si yo lo hubiera hecho, pues es lo mismo que si yo, en su momento con mi amigo, hubiera dicho a mis dogmas estalinistas: sí, pero yo con mi amigo hago esto. Yo estoy de acuerdo, lo entiendo, pero este es mi amigo. Pues, mi vida sería distinta también. Ahora bien, no digo que él no se hubiera suicidado, pero cuando se suicidó yo no lo había ayudado en su momento, realmente. Le había despreciado, vilipendiado. Yo arrastro esa culpa. Si no arrastrase esa culpa, mi vida sería distinta. Aunque él se hubiera suicidado también. Sin embargo, si yo hubiera sido el amigo que era y que tenía que haber seguido siendo, pues su vida habría sido ligeramente distinta. Pero él había llegado a un punto de no retorno: el suicidio. Él no lo podía saber. Pero bueno, esto es muy confidencial, no es algo que yo quiera manifestar. Lo que hay en el libro es la verdad de la explicación. De hecho, yo con este libro tengo problemas: cuando voy a un colegio y tengo que hablar de él me cuesta, porque es un tema que aborda el suicidio. No está mal si se lo digo en una conversación particular, pero ya no en un aula con cincuenta chavales y diez profesores. Pero bueno, de eso va realmente la novela. Y es que tiene muchas más cosas, profundas, que están de otra forma, pero están.

Lo pasé mal y bien escribiendo. Mal, es decir: yo lloraba escribiendo ese libro y mi manera de hacer psicoanálisis era mandárselo diariamente a Palma. Como yo escribía diariamente, se lo mandaba. Fue como una psicoterapia.

P: Otro gran tema, muy importante en la vida de cada uno de nosotros, es el que se refiere a la importancia de un maestro, una figura de referencia, alguien al que seguir para aprender, encarnado en tu cuento por el anciano ruseñor. ¿Qué opinas a este propósito?

R: Sí, yo no lo había pensado, pero hay una enseñanza en este sentido: si no tienes un maestro no puedes aprender. No hay una percepción en los niños que el maestro les está enseñando la vida, no. Solo están haciendo una cosa que no saben bien para que sirve, que realmente sus intereses van controlados. Cuando yo era niño, lo que te enseñaba el maestro, aunque fuera antipático, autoritario, violentos como lo eran, tú sentías que lo que te estaba enseñando era útil. Al contrario, ahora no tienes esta percepción. Yo creo que una de las asignaturas pendientes del siglo XXI es re-explicarse y re-plantearse el sentido de la educación. Cada vez más hay más corrientes pedagógicas para crear proyectos muy cercanos a la vida, enseñar algún programa, hacerles capaces de desarrollar un proyecto relacionado con su vida y tratarlos también disciplinadamente. En el siglo XXI me gustaría muchísimo más si fuéramos capaces de enseñar a los niños a relacionarse con la vida, con las cosas definitivas. En un reportaje que vi, relacionado con la educación, la pregunta era: ¿a qué edad le debo comprar el móvil a mi hijo? No se planteaba: ¿le debo comprar o no le debo comprar el móvil a mi hijo? Sino: ¿a qué edad? Es que es muy útil que mi hijo tenga móvil, si tiene un accidente o tal, yo puedo localizarle. O si tiene un problema, es asmático puede estar en un cumpleaños, tiene una crisis asmáticas y tiene móvil, claro. Mi hijo se hubiera muerto si no habría tenido móvil. Entonces, alguien te está dictando qué es lo que tienes que darle a tu hijo, con sus necesidades y sus soluciones. Y te está convirtiendo en alguien que compra algo que es indispensable para tu hijo. Cada época tiene sus conflictos y estos son los que nos han tocado vivir.

P: ¿Por qué has elegido este título para el libro? ¿Qué significan las hojas caducas? ¿A qué simbología te refieres?

R: Las hojas tienen una simbología muy celtica. Curiosamente, el bosque tiene un pasado con mi madre. Un antepasado de la familia de mi madre fue armador y almirante y también constructor de barcos para la Armada Invencible. Entonces era el señor feudal de esa zona donde yo vivo

ahora, y acabó con los bosques de hoja caduca, vamos, de robles. Había enormes extensiones de robles. Usó esos bosques de robles para construir los barcos, para hacer la leña, para las herrerías... Y luego su padre, no contento con eso, en los años veinte, fue el que introdujo el pino (que es una especie foránea también) en la misma comarca, es decir en la tierra devastada por su antepasado (encima su padre), con buena voluntad, recubrió de pinos todo aquello. Y, sin embargo, mi madre decía que el antiguo bosque es el bosque de hoja caduca. Pero sobre todo a ella le gustaba estéticamente, porque el bosque de hoja caduca es un bosque que se renueva, es un bosque en el que vives un ciclo perfecto, un ciclo de la primavera, del otoño, en el que todo vuelve a comenzar cada año y tiene unos ciclos muy marcados. Y estos eran sentimientos que le gustaban muchísimo a mi madre. Por ejemplo, ella llevaba la congoja del atardecer: a ella el atardecer le provocaba una enorme melancolía, una enorme tristeza, hasta el punto, a veces, de llorar. No por nada, sino por la pura triste belleza del día que se muere. Entonces, *En un bosque de hoja caduca*, me gustaba por eso. Y entonces, como ella coleccionaba libros de bosques porque le encantaban los bosques y la idea casi literaria del bosque, echaba de menos un libro de un bosque de hoja caduca, porque es el bosque más puro, más auténtico que hay. Sin embargo, no hay un libro sobre un bosque de hoja caduca. Es una pequeña muerte: el bosque de hoja caduca es eso. Es como una pequeña muerte cada otoño, ¿verdad? Pero encima te enseña mucho, no? A ver: caen las hojas, pero caen entre una enorme belleza. Esas hojas rojas y amarillas... Una enorme belleza. Esa lluvia de oro que es el otoño. Y al mismo tiempo te están prometiendo el renacimiento. Claro, porque tú ya sabes que va a volver a surgir la vida. Y, además, que esas mismas hojas que mueren son el humus en que van a surgir nuevos robles y nuevas encinas. Es muy bonito. Me gusta ver los árboles despojarse en otoño y verlos brotar frutos cuando empiezan los brotecitos nuevos.

P: ¿Has escrito libros solo en español o alguna vez también en gallego o en valenciano? ¿Y qué opinas de la variedad lingüística que tiene España? ¿Crees que esta característica de tu país afecta la lectura? ¿En qué medida?

R. Bueno, escribí en valenciano y catalán en periodismo. Pero de cuentos nada. Cuando empecé a escribir ya de verdad, intenté escribir algún cuento en valenciano, sin importancia ninguna, pero me sentía un poco torpe. Y tengo un libro empezado, sin acabar, en gallego. Realmente es un

libro para mí innecesario, del que no me acordaba para nada, pero me acabo de recordar ahora con tu pregunta. Es *Cartas de un aprendiz de amor*. Empieza en castellano. Son las cartas de un chico de Colombia a una chica gallega: él vivía antes en España, en Galicia y se enamoró de una chica, muy gallega que solo “falaba galego”. Y él nunca se atrevió a hablarle, porque él era colombiano, no sabía hablar gallego, estudiaba gallego en el instituto pero para aprobar y nada más. Y entonces, desde Colombia, él se atreve a escribirle una carta y lógicamente se la escribe en castellano y ella tarda en responder pero responde, en gallego. Entonces él intenta ir aprendiendo, le pide a ella: “Por favor, quiero escribirte en gallego yo también, pero no aproveché el tiempo cuando estaba allí... Pero sí, ahora quiero que me vayas enseñando”. Entonces en el libro no vamos a ver las cartas de ella, solamente las de él, pero poco a poco él va introduciendo párrafos en gallego con fallos, errores, gramaticales, de léxico, ortográficos... Sin embargo, la última carta ya es perfecta. Entonces yo quiero que sea mi propio proceso: nunca he escrito en gallego, entonces tengo el libro empezado, y quiero aprender a escribir en gallego.

Te digo una cosa, esto muy entre nosotros: salvo el catalán, eso de los dialectos italianos habría tenido que haber pasado en España también. Las diferencias entre el gallego y el castellano se agudizan si se quieren agudizar. Pero si tú lees a Alfonso X el Sabio, dices: ¿en qué está escrito esto? ¿En gallego o en castellano? Es un híbrido. Entonces llegas a la conclusión que el gallego es un castellano poco desarrollado. El desarrollo lógico del gallego, lleva al castellano. A mí me encanta el gallego escrito, pero sobre todo el de los clásicos, no me gusta el gallego “normativizado”. Y obviamente esto es uno de los problemas del libro que estoy escribiendo. Porque claro, el gallego que tiene que aprender a escribir el chico es el “normativizado” y no me gusta, no me convence. Pero, por el otro lado, siento el compromiso de algunos colegas míos, como Agustín Fernández Paz que vivía en Vigo, por cierto, escritor y persona maravillosa, que nunca ha escrito un libro en castellano, siempre ha escrito en gallego por su compromiso con la lengua de su pueblo. Y entonces por ese compromiso yo siento también mi compromiso: mi origen al fin y al cabo es gallego, mi apellido es gallego, “Moure” es gallego. Y aunque el gallego no va a ser nunca mi lengua “fundamental”, mi lengua “primordial” en la que voy a escribir, pero sí por lo menos quiero hacer una defensa. Pero vamos, no más.

De toda manera, ha habido algunos escritores que han hecho esfuerzos, y entiendo perfectamente el esfuerzo de ellos: de Joseph Conrad, que era polaco y de Samuel Beckett que era inglés pero sus primeros escritos eran en francés. Y él lo justificaba: decía que si escribía en inglés, los

mecanismos cerebrales se repetían a lo que ya estaba escrito en lo que había leído. Mientras que al escribir en francés la lengua nacía, tenía que recombinar las palabras. Entonces si tú escribes en castellano, por mucho esfuerzo que hagas, está latiendo en ti Cervantes, Azorín, Baroja... Es decir que estás recurriendo a cosas que ya otro ha hecho previamente. Y entonces si escoges una lengua que entiendes pero que no dominas, al escribir renace la literatura. Me parece muy bonito.

P: Me ha llamado mucho la atención que hayas elegido a una niña como protagonista del cuento, y no a un niño, como eres un escritor: ¿cómo ha afectado esto tu obra? ¿Crees que hay diferencia en la escritura? ¿Este punto de vista femenino cómo ha influido en el estilo y en la lengua del cuento?

R. Bueno, fue casual. Igual, ¿por qué Kori es un niño y no una niña, cuando quien originó *Palabras de Caramelo* era una niña? Es que no lo sé, no puedo dar una razón, pero cuando escoges, el momento en que escoges, que aquí fue puro azar, escribí «Y aquella niña era yo», la verdad es que podía escribir «Y aquel niño era yo», pero es distinto. Quiero decir: la sensibilidad femenina y masculina son distintas. Está mucho más marcada la sensibilidad en la niña que en el niño, sin embargo hay sentimientos comunes. El sentimiento de culpa puede ser exactamente igual en el caso de un hombre o de una mujer. Es cierto que yo ya escribí de este problema, del suicidio de mi amigo, en otro libro que se llama *El bostezo del Puma*, con otros personajes y allí era un chico, Abram, que había dejado que se suicidara su novia por lo mismo. Y tal vez inconscientemente quise probarlo desde la otra sensibilidad. Luego por otra parte, yo te diría que, iguales en mis mejores libros, no lo sé, pero creo que mis mejores personajes son femeninos: Irene de *El Síndrome de Mozart*, Lili libertad, Lucía... Creo que son los personajes que más he profundizado y curiosamente son niñas. He intentado profundizar a muchos otros, por ejemplo los protagonistas de *¡A la mierda la bicicleta!*, *El Remoto Decimal*... Y me siento bien con ellos, pero me siento mejor cuando escribo desde la sensibilidad femenina. Percibo el mundo con más relieve, más variado, creo que (y lo creo de verdad) la visión del hombre es mucho más reducida, mucho más unidimensional, vosotras tenéis una vista mucho más a vuestro alrededor que es una diversión que a mí me interesa muchísimo: entre el cazador y la presa. El cazador tiene los ojos al frente, calcula la presa, el salto, como llegar a matarlo y el herbívoro tiene los ojos a todos lados, para ver mucho. Yo creo que la mujer se asimila más con el herbívoro que con el carnívoro y

cuando me meto en la piel de un chico veo las cosas más unidimensionales y me siento como más aprisionado. Pero lo que digo es inconsciente, podía haber sido un niño, igual. Fue una niña por esa frase que escribí, nada más.

Igual que empecé una novela de hace muchos años, donde escribí una frase al azar también: «Mi padre tiene un pie cortado, el otro no». Podía haber puesto: «Mi padre cultiva cerdos» o lo que sea, pero puse «Mi padre tiene un pie cortado, el otro no». Lo cual empezó a definir al personaje de una manera brutal y luego ya sigues a escribir por ese camino. Exactamente igual puse «Y aquella niña era yo», y ya luego tuve que seguir.

P: En el libro hay más narradores, dos, que coinciden: una Lucía adulta, que puede ser tu voz, que cuenta en primera persona y una Lucía niña que cuenta en tercera persona. ¿Me puedes explicar la elección de un narrador “adulto” y uno “niño”, además de la voz narradora de Tsipi en un capítulo?

R: Creo que había más voces: había una voz intermedia que era una voz que quité pero que era Lucía no adulta madura todavía. Y era una voz distinta, curiosamente. no lo uso siempre pero lo uso bastante el variar las voces porque me interesa la realidad poliédrica que es muy diferente de la mirada del mismo suceso de uno que de otro, que de uno en una edad o en otra o en otra. A ver, como yo estaba haciendo psicoanálisis el único que yo quería, que es lo único que hice, todo el año de escritura que estuve escribiendo la novela, fue eso: fue ver el mismo acontecimiento de diferentes ópticas, pero claro, a la historia me di cuenta al acabarla, cuando Palma me empezó a decir que lo tenía que publicar, y empecé a quitarlo y quité esa versión/voz intermedia, esa joven recién estrenada a la vida que juzga ya cuando tiene 19 o 20 años, juzga los acontecimientos de otra manera distinta de como los ha juzgado finalmente ya en la madurez.

A mí, lo que me interesa mucho es eso: me interesa esa visión distinta de las cosas. Por ejemplo, en otro libro mío más reciente, *Cama y cuento*, pasa un poco lo mismo. *Cama y cuento* es la historia de una niña. Fue verdad: en un colegio, una niña de cinco años, seis, lloraba porque yo les había preguntado: ¿os cuentan cuentos vuestras madres, vuestros padres la noche en la cama? Otros me contestaron que sí, otros que no... Les empecé a preguntar: ¿y qué cuentos te contaron ayer? ¿Cómo lo recuerdas, de qué iba el cuento? Venga, ¡cuéntanoslo! Y esta niña empezó a llorar, y llorar, y llorar. Le digo: Olga. ¿Qué? ¿Por qué lloras? Es que he aprendido a leer. Y yo:

¡Anda! ¿Y por qué lloras? Por eso. Y yo: ¡Qué no, mujer, qué tiene eso de malo haber aprendido a leer! Me dice: Pues, que ahora mi mamá me dice que me lea yo los cuentos y ya no viene a contarme cuentos a la cama.

Fue muy paradójico. Y yo le dije: mira, esta noche vamos a hacer un truco. Esta noche le vas a decir a tu madre, cuando te acuestes, antes de que te lo diga ella, le dices: mamá, a la cama. Y ella te dirá: ¿Qué? Porque te voy a contar un cuento. Y la acuestas en la cama como si fuera ella una niña y tú su madre y le cuentas el cuento y ya verás como te vuelve a contar cuentos. Y efectivamente lo hizo y funcionó. Y entonces escribí *Cama y cuento*. Y lo acabé y se lo mandé al editor. Y el editor que era el mismo de *Palabras de Caramelo*, que me había puesto todo tipo de dificultades a la hora de publicar aquel cuento porque según él el camello no tenía que morir, me dijo a la primera que le encantaba y que me lo publicaba. Y yo al principio era feliz, pero de pronto le dije que no. Me dijo: ¿Por qué? Porque te gusta, y algo falla. Y entonces lo tuve cuatro o cinco años parado. Se lo retiré y él me decía: ¡pero eres gilipollas, el cuento es precioso! Y yo: sí, pero falta algo, no sé lo que es. Hasta que me di cuenta de qué le faltaba: al cuento le faltaba la visión adulta. Y entonces lo escribí, desde la edad adulta de Olga. Olga le lee a su madre que se está muriendo (cosa que no digo en el libro). Ella está con su madre en una habitación y su madre está ya muy anciana. Y entonces le habla, charla con ella y las dos recuerdan aquel momento en el que leían cuentos. Entonces, ¿qué hay? La misma historia, pero vista con los ojos de la niña en su momento y con los ojos de la niña cuando ya es adulta. Es que es totalmente diferente. Entonces claro, ¿qué estaba haciendo yo? Pues de nuevo, en realidad cuando escribí la versión definitiva, la que se ha publicado, yo estaba haciendo un homenaje a mi madre. Mi padre nunca me dijo: te leo los cuentos. Pero sí me pude poner en esa situación (que había pasado con mi madre) y a través de la escritura aprendí a valorar lo que me había dado mi madre cuando me contaba los cuentos del bosque de hoja caduca. Es que si no, realmente: ¿para qué sirve la literatura, Olimpia? ¿Para qué sirve, si no para reflexionar? Yo siempre lo digo: no puedes escribir porque ya sabes, tienes que escribir para saber. Para enfrentarte a las cosas y decir: quiero entenderlas. Y si yo me pongo ahora, mientras conduzco el coche, a pensar en eso, no llego a ninguna conclusión: porque pongo la radio, me llaman por teléfono, escucho una canción que me gusta... Pero escribiendo no tengo más remedio que meterme en la historia y reflexionar sobre las cosas. Entonces, escribir *Cama y cuento* me sirvió muchísimo también para entender la importancia de este contacto entre los padres y los hijos a través del cuento. Si hubiera quedado

en la primera versión, muy divertida, la niña que mete a la cama a su madre, no tendría verdadera reflexión. Entonces claro, ¿qué pasa? Que el cuento, en la primera versión, ¡se hubiera vendido muchísimo más! Yo lo sé, porque sería más mono: pero yo no escribo para escribir cosas monas, escribo para reflexionar y para que alguien se sume a mi reflexión. Y que reflexione también cuando compre el libro. ¿Y lo consigues más o menos? Pues, más menos que más, de verdad. Porque no todo el mundo es consciente de eso. Por ejemplo, aunque esté muy claro en este libro nadie, ni adulto ni niño, había llegado a la idea de que la madre se estaba muriendo. Claro, yo no lo puse porque no quería ostentarlo de manera lacrimógena, pero era un poco esa revisión de la vida que toda madre hace cuando se va a morir y le gusta repararla con sus hijos, como mi madre la repasó conmigo realmente en los últimos meses de su vida.

P: En el bosque hay algunos puntos geográficos de referencia que ayudan al lector a crearse un mapa de los lugares donde se desarrolla el cuento: el claro del grosellero, el escondite, el nido, el matorral, el sendero... Además de este significado, para ti ¿pueden representar una manera para no perderte entre los árboles de la infancia y volver a encontrar el camino para casa, para el presente, el mundo actual de los adultos?

R: Vamos, sí. Esta es una reflexión puramente a posteriori, no fue nada apriorístico, no hice el mapa de una manera voluntaria, pero sí obviamente tienes razón. Una de las primeras cosas que te dice un psicoanalista es que hagas un mapa. Y entonces, puesto que este lugar es imaginario, no responde a un lugar concreto, sí que obviamente me refería a un mapa de mi propia infancia. Y mi infancia es compleja, ¡eh! Yo creo que como todas, pero mi infancia es compleja, mis emociones están ahí entre las ramas del bosque, entre luces, sombras, olores putrefactos, cosas que no entendía, cosas misteriosas, cosas que no me gustaban, angustias, miedos infantiles, y en todo eso necesitaba un mapa y entonces de una manera inconsciente fui tratando ese mapa. Además porque, ya te lo decía antes, el bosque por fuera es una cosa y por dentro es otra. Entonces es un bosque de emociones que puede causar confusión a cualquier ser humano.

P: He notado que en tus libros no son los animales los que a tienen rasgos humanos sino los humanos que parecen tener características animales, aprendiendo e instaurando con ellos una relación y un diálogo a través de un lenguaje muy especial: para ti, ¿qué lenguaje es?

R: Yo creo que está en mí. Yo podía no ser escritor sino seguir siendo periodista o cualquier otra cosa y eso estaría presente en mí igual, pero la verdad es que es mi concepción más sincera de la relación con la vida y con la naturaleza. Es así. Yo veo gente que tiene perros o cualquier animal y su relación con ellos es puramente utilitarista, no hay una verdadera relación de respeto, que es la que yo entiendo. Cosa que no es fácil, porque es verdad que tampoco soy bueno con las relaciones humanas, pues es exactamente igual: con mis perros a veces he llorado por no ser capaz de establecer una relación de “yo ordeno” o “yo pego”, de dueño. En *La llamada de la selva*, de Jack London, el perro Buck se acerca a la cama porque ya se está muriendo de frío y de hambre y sabe que el hombre le va a pegar porque es la experiencia que ha tenido, el hombre pega, el hombre te ata con una cadena, te hace pasar hambre, te grita, no te entiende para nada, pero el perro dice: no tengo remedio, si no, me muero. Y al final llega arrastrándose delante del hombre para no morir y el hombre le mete en la casa y Buck dice: ahora me mete en la casa para que no pueda escapar, me va a matar, pero me da igual, aquí dentro por lo menos hay calor, porque fuera me congelo. Y el hombre le acerca al fuego y el perro dice: me va a quemar. De pronto el hombre extiende la mano y Buck dice: ahora me va a estrangular. Y lo que hace el hombre es acariciarle el pelo. Y en ese momento, yo cada vez que lo repito, lloro. Ese es el hombre que yo quiero ser. Ese es el hombre que yo quiero ser con cualquier animal. Bueno, y trato de serlo y creo que lo soy. Lógicamente esto está en mis libros, y si fuera pintor estaría en mis cuadros.

P: ¿Por qué has elegido el ruiseñor como animal protagonista de tu cuento? ¿Qué representa para ti este pájaro?

R: Yo creé una colección de libros que se llamaba *Pajaros de cuento* en la que el primer libro fue *El vencejo que hizo tocar el suelo* y se me ocurrió la idea de hacer una serie de libros para encargárselos a diferentes compañeros y compañeras: que cada uno escogiera el pájaro que más le gustaba y que escribiera una historia “ornitológicamente real”, pero convertida en novela corta. Empezaron, pero luego yo quería escribir ya desde entonces, desde mucho antes de escribir *En un bosque de hoja caduca*, quise escribir el ruiseñor, la historia del Maestro. Pero aquello se frustró, aquella colección cayó en otras manos y no salió adelante y no lo escribí. Entonces esa historia,

del Maestro en el bosque que enseña a los ruiseñores, realmente siempre estuvo en mi cabeza. Cuando dije: bueno, ¿qué hace la niña dentro del bosque? Observa pájaros. Claro, podía observar cualquier pájaro. Pero yo elegí el ruiseñor porque ya tenía esa idea preconcebida. Luego de esa química nació la historia.

P: ¿Tiene alguna simbología el ruiseñor? Por lo que te dice a ti, por lo que te comunica a ti...

R: Sí. A ver, yo nunca he podido ver un ruiseñor de cerca. Pero yo siempre recuerdo un guardia forestal de una reserva natural que me contó que trabajaba allí porque su pasión eran los osos. Había leído libros, había estudiado biología... Y me contó todo sobre los osos. Y en un momento determinado, yo le dije: ¿y alguna vez has logrado acercarte mucho a alguno? Y me dijo: no, nunca he visto un oso. Aquí en el bosque, nunca. Y le digo: pero, ¿es que no se dejan ver? Me dice: podría, pero no quiero. El oso quiere vivir lejos del hombre, lo más lejos que pueda, y yo no le voy a imponer mi presencia para nada. Y a mí me pasa lo mismo. Un ruiseñor, es que no lo quisiera ver en una jaula. Y en la naturaleza nunca lo he visto conscientemente. Pero a mí me parece que el ruiseñor es un pájaro que es la belleza de la naturaleza, con ese canto (sí que he oído, todos los cantos posibles del ruiseñor) me parece un poeta de la naturaleza. Y no tiene más simbología que esa, que es un poeta y un músico de la naturaleza, un intérprete de la naturaleza. Y el mismo hecho de que aprenda a cantar con un maestro me parece que indica en él algo de voluntariedad, porque dices: también el águila es bella, pero no hace nada para ser bella. Sin embargo, un ruiseñor sí hace algo para ser bello. Y es aprender a cantar bien. Puede vivir perfectamente sin cantar. Sin cantar con esa cantidad de melodías, esa variedad de melodías que tiene el ruiseñor, podría vivir perfectamente sin eso. Le basta con hacer “tsipi, tsipi, tsipi” con atraer a la hembra o lo que sea y no necesita nada más. ¿Por qué canta? Por la belleza. Canta por la belleza. Entonces, allí está un poco la semilla del *Raguar*, es decir un animal que hace algo porque quiere contribuir a la belleza, no para que la vea el hombre, sino para él mismo, cuando canta. Como cantas tú en la ducha, ¿no? ¿Para quién cantas en la ducha? Para ti. Esto es lo que me gusta del ruiseñor, más de cualquier otro pájaro.

P: ¿Y el nombre de Lucía? Por qué lo elegiste?

R: Lucía fue. No sé cómo se llamaría al principio, no tengo ni idea. Pero cuando dije: ah, ruiseñor. Entonces, miré en la enciclopedia, en internet y vi que su nombre era *Luscinia megarhynchos*.

P: ¿Y los demás nombres?

R: Armando era Samuel, que curiosamente es el editor del *Zorro Rojo* y es muy amigo mío y él fue niño de campo, no como yo que fui niño de ciudad que se acercaba al campo, Y él me decía que cuando era niño subía a los árboles y cogía a los pollitos y se los bajaba. Entonces era Samuel en origen, pero luego le cambié en Armando. Sin ninguna simbología. Y Martín, pues no sé en ese momento por qué. Podía haber sido cualquier otro nombre.

P: Parece que Armando, Martín y Lucía representan tres aspectos, tres voces de un mismo personaje: ¿es así? ¿Te identificas en ellos? ¿En qué personaje te identificas más? ¿Por qué has elegido precisamente estos nombres?

R: Sí, me identifico en todos ellos. Ya te he dicho antes que tengo mucho complejo de Pigmalión. Soy muy Armando, eh. Soy muy... algo que no me gusta. Pero es que me sale de una manera natural. Impongo o quiero imponer mi punto de vista a los demás y mi manera de ver las cosas y, sin embargo, en mí conviven los dos: el intermedio, que es Martín y la parte más sensible mía, con la que más me gusta relacionarme con la vida, que es con la sensibilidad, con esa riqueza y esa tristeza al mismo tiempo. Soy melancólico, soy triste, soy como Lucía. Y Martín, es como más el intermedio entre las dos cosas: es más realista, más práctico, pero al que quiero cambiar. Por eso, me hacía gracia que no lo había pensado yo, pero efectivamente al final es Lucía que convierte Martín a esa mirada también.

P: Con respecto a las ilustraciones del libro: ¿habías colaborado alguna vez con Esperanza León en otras publicaciones editoriales? ¿Qué opinas de las ilustraciones de los libros? ¿Añaden algo? ¿Siendo un libro con mucho texto, crees que las ilustraciones tienen un papel diferente con respecto a otros de tus libros para los más pequeños?

R: No, para nada, no la conocía. No lo hice con ella el libro, lo hizo ella sola y me parece prodigioso. Un libro, normalmente, cuando lo envías a una editorial puedes no tener un ilustrador o por ejemplo la idea es tuya y buscas tú a un ilustrador, como me pasó a mi con *El arenque rojo*, ella [la ilustradora] hizo lo que yo quería. Pero en esa ocasión, el libro entraba en la categoría de un premio infantil, no juvenil sino infantil, el cuento necesitaba ilustraciones. Y entonces buscaron a un ilustrador/ilustradora disponible (que normalmente los ilustradores están muy cargados de trabajo). Esperanza estaba disponible y cogió el libro sin cargo, pero el libro la emocionó muchísimo. Para mí, el libro tiene las ilustraciones con una virtud absolutamente capital: y es que no cuenta lo que está contando el libro, sino lo que ella siente cuando está leyendo el libro. Y para mí es fantástico.

P: En tu libro abarcas los temas de la vida, de la muerte, de la infancia, del ser adultos... En Italia, por ejemplo, no es tan frecuente encontrar libros para niños que traten el tema de la muerte o del dolor, hay cierto pudor que tiene que ver, en general, con una actitud de “miedo” o de dificultad a “convivir” con ciertos temas. Parece que la sociedad contemporánea está censurando estos temas y que los escritores que quieren escribir sobre estas temáticas “censuradas” tienen que buscar una forma “subliminal” y un estilo “especial” para hablar de todo esto, sin nombrar las cosas tal como son. En cambio, tú has conseguido hablar de la muerte, del luto, del dolor, de una forma muy delicada pero sin censurarla. ¿Por qué crees que es importante tratar estos temas en libros dirigidos a un público infantil?

R: Con la muerte se está practicando una enorme hipocresía. Cuando yo era niño, si se moría alguien en tu familia, durante unos días por lo menos, el cadáver estaba en la habitación de tu casa. Bueno, había una convivencia con la muerte mucho más de cerca, mucho más natural. Incluso la risa y el tomar con naturalidad la muerte: tenías que llorar pero inmediatamente en la relación con la gente que venía a despedirse del muerto o de la muerta había humanidad y cercanía. Hoy en día a los niños se lo impide, porque cuando muere uno se le lleva al hospital e inmediatamente pasa al tanatorio y allí puede que esté detrás de un cristal o incluso a veces cerrado... Ya no hay visión alguna del muerto y te dicen: “¿Se ha muerto? Se acabó”. Esto es un

aspecto. Otro aspecto muy importante es el del bosque, el de la hoja caduca, el del humus, el constante renacer y el nacer y el aceptar que el ser humano no tiene un principio y un final: el ser humano forma parte de la vida sin un especial hincapié en el momento de la muerte, como una hoja. Es cierto, un árbol no dice: ¡ay, se ha muerto la hoja, voy a enterrarla! Porque se ha muerto y se ha caído, pero sigue viviendo. Pues exactamente igual: cuando yo muera la vida seguirá. Yo habré contribuido en algo y ya está. No hace falta ni siquiera escribirlo. En la misma muerte de la hoja está la formación del humus. Entonces a mí me aburre cuando los niños dicen que *Palabras de Caramelo* es triste. ¿Por qué *Palabras de Caramelo* es tan triste, donde sacas la tristeza? Me dicen: es que muere Caramelo. Y yo les digo: muere cualquier camello, ¿por qué te pones a llorar por este camello, si este camello convierte a este niño en poeta? Me parece absolutamente alegre el libro, pero no lo logré comunicar, evidentemente. Fue un fracaso mío: yo no puedo explicarle que *Palabras de Caramelo* es un libro alegre y todos lo perciben como un libro triste. Es que la literatura es un intento.

P: Es que creo que estamos demasiado acostumbrados a los finales felices que a mirar las cosas tal como son...

R: Mira, en *Palabras de Caramelo*, en los miles de encuentros que he tenido en los colegios con niños, cada vez me preguntan: ¿Por qué mataste al camello? Entonces yo digo: a ver, en este libro he dicho la verdad y me preguntáis por qué he dicho la verdad. Si hubiera mentido y hubiera salvado al camello (cosa imposible en un campamento de refugiados), si yo me hubiera inventado de alguna manera una solución para eso y habría convertido al camello en mascota o yo qué se, te habría mentido. Y tú me estás preguntando por qué digo la verdad y no me preguntas por qué te he mentido. Luego, llego a la conclusión que: ¿No será que os estamos educando en la mentira, cuando lo que os extraña es la verdad? Y vamos, no es que yo sea un maestro en eso, me salió en ese libro porque salió así, no era mi intención ni nada, pero llegó ese momento y afronté la realidad como la afronta Kori, con valentía, cogiendo su cuaderno y apuntando las últimas palabras de Caramelo. Pues exactamente como creo que tú debes asumir las cosas cuando muera tu madre: quedarte con lo bueno, sabiendo qué mensaje has recibido de ella y tal, pero con naturalidad. El problema de la literatura infantil es este. A ver, a mí me parece que Andersen era un enfermo mental y lo que quería era meter miedo a los niños sobre los peligros de la vida fuera

del ámbito familiar. En todos sus cuentos el peligro está ahí fuera. ¡Pero en aquella época a nadie se le ocurría censurar! ¡Hoy en día se le ocurre a todo el mundo! Yo me acuerdo a un profesor mío montando una obra de teatro, *El soldadito de plomo*. Le digo: ¿Y el final? Me dice: No, no, el final de la chimenea no lo he puesto, porque, claro, es que es muy duro. ¡Y entonces no hagas *El soldadito de plomo*! ¡Porque *El soldadito de plomo* acaba con el soldadito y la bailarina en la chimenea! Y si tú escribes otra cosa estás falseando la realidad. Y hay gente progresista y con muy buena voluntad, pero que lo hace. ¿Por qué? Porque protegemos demasiado a los niños.

Esto no pasa solo con el tema de la muerte: en las editoriales infantiles y juveniles empieza a haber comisiones de censura. Esto sí, esto no, esto es muy duro, muy descarnado, en esto hay demasiado sexo... Cada vez más. *Palabras de Caramelo* no me lo querían publicar. El editor me decía que era demasiado duro, que si lo quería publicar tenía que cambiar la muerte del camello, decía que era brutal. Me decía: dulcifícalo, haz una elipsis... Le dije: lo siento mucho, pero no.

Bueno, aquí la muerte es dramática. La muerte de los pollitos es muy fuerte. Pero, por ejemplo, la muerte de la abuela es como fue la de mi madre, es decir “todo lo que no hace falta, sobra y yo ya he cumplido a mi vida, ya llega el otoño, caigo y ya está”. La muerte de los pollitos es otra cosa. Es “contra natura” porque la muerte de un cachorro, sea humano sea animal siempre es difícil, porque todavía no habían cumplido su vida.

P: La abuela también, como escribes, se fue de manera tan “limpia”, es decir “natural”...

R: Sí, es decir al final de la vida, todos tenemos nuestro código genético y en algún sitio está escrito cuánto va a durar tu maquinario. Como la “fecha de caducidad” de una lavadora, que ya desde cuando sale de la fábrica sabes que te va a durar cuatro, cinco años... El ser humano tiene su ciclo natural y mi madre me lo decía, muy poco antes de morir: os he tenido a vosotros, estoy contenta con todos vosotros, habéis sido buenos hijos, tengo un montón de nietos, ya me puedo morir con toda tranquilidad. Y así fue. Una noche, llamó a mi puerta (porque ya estaba en mi casa) y se murió. Ya está. Yo no lloré. Yo no lloré la muerte de mi madre, porque me pareció “limpia”. Como lo escribo en el cuento. Vivido por un hijo, cuesta incluso creer que un hijo no lllore a su madre y que le parezca normal, ¡pero a los nietos aún más! La muerte de la abuela no puede ser más natural. No hay un drama especial. Sí está el hueco que te deja, momentáneo, la ausencia, pero es tan natural...

P: ¿Qué significa para ti la frase de la abuela: “lo que no hace falta, sobra”? ¿De dónde viene esta frase? Y, en general, ¿por qué habla de esta forma tan enigmática y misteriosa? ¿Lo de la falta de adjetivos en sus cuentos tiene que ver con eso? ¿Refleja algo de tu estilo o incluso de tu manera de vivir?

R: Eso me lo decía mi madre, me lo decía pero cara a sí misma. En esos últimos meses me decía: “todo lo que no hace falta, sobra. Y yo ya sobro”. Pero, claro, yo le decía que no. Pero es verdad: ella estaba empezando ya un proceso de deterioro mental muy suave todavía pero aún tenía una hermana, un año mayor que ella que llevaba siete años con demencia senil. Y, claro, con esa edad ya has cumplido. Mi madre murió casi a los ochenta años.

P: Y esto plantea también el papel de los abuelos... ¿Crees que hoy en día los niños tienen esta relación tan estrecha con los abuelos?

R: En general, sociológicamente no. Yo vivo mucho en el Sáhara y allí el abuelo es el que tiene el conocimiento, toda la experiencia de la vida... Pero se está empezando a acabar esto también. O sea, se les considera menos.

P: En tu libro parece que los dos mundos de la fantasía y de la realidad chocan entre sí: ¿crees en la importancia de tener unos sueños? ¿Qué es lo que le caracteriza a quien forma parte del mundo de la fantasía, de la infancia como Lucía y qué caracteriza el mundo cínico de los adultos como Armando e, inicialmente, Martín? ¿Y cómo mantener esa mirada “limpia” de niños ante la realidad?

R: Hay un matiz: la vida es lo que percibimos. Es decir, lo que está diciendo Lucía adulta al final, es: ¿por qué tengo que negar que volé, si lo que percibí yo en ese momento es que volaba? En mi recuerdo, yo volé. Sé que en la vida real eso no tiene ninguna realidad, el ser humano no vuela. Entonces, es lo mismo: ¿qué es la realidad? La realidad es lo que percibimos de ella y por lo tanto es igual que el caso de Wendy en *Peter Pan*. Wendy, en el antigua versión de *Peter Pan*, Peter llega a su cama y le dice: Wendy, ¡vámonos! Pero ella le dice: no puedo. Y él: ¿Cómo que no

puedes? Ya no puedo, le dice. Es que ya soy mujer, yo ya no puedo volar. Entonces, claro, yo escribiría un capítulo más, dos líneas más, por lo menos, para explicarlo. Pero Peter realmente le debería decir: ¡Pero tú y yo volamos al Nunca Jamás! Y Wendy: Sí, pero eso era en mi mundo de fantasía. Y él: Pero ¿qué mundo de fantasía? ¿A que tú no recuerdas que volábamos? Sí. Pues esa es la realidad.

Pues eso es un poco lo que pasa aquí, lo que acabamos de asumir: que el mundo nos empuja por esta carretera estrecha, nos obliga a creer que la realidad es una, cuando la realidad es lo que nosotros queremos que sea. O, dicho de otra manera: ¿cuál es la realidad? ¿que tienes que crecer y convertirte en empresaria de éxito aunque sea pisando cabezas de tus trabajadores para enriquecerte? ¿O puedes irte de misionera a África o de bibliotecaria al Sáhara, en el Bubisher? Es que no es práctico, pero yo con mi vida hago lo que quiero, por lo tanto percibo la vida también como quiero.

P: Entonces, ¿cómo volver a encontrar a esa Lucía niña que cada uno de nosotros tiene en lo más hondo de su corazón y a la que, quizás, tiene miedo?

R: Yo creo que no se puede volver. No se puede volver [a recuperar esa Lucía niña que todos tenemos]. Pero sí se puede preservar. Lo que no se debe hacer es reprimir a la niña. Decía un profesor de arte: todos los niños son artistas. Pero el día que llega un maestro gilipollas y le dice al niño: pero qué es eso, ¡una vaca con dos patas! ¡Las vacas tienen cuatro patas! Le has jodido al artista que había en el niño, te lo has cargado. Sobre todo si el niño se lo cree. Ya has fastidiado a la capacidad de los niños. Pues es lo mismo. Es decir: eres niño, tienes tu visión del mundo. Presévala. En la medida de lo posible, preserva esa visión del mundo. Pero la infancia es la patria a la que no se puede volver, como decía Rilke. Volver atrás no. Ahora, algunos pueden crecer con mayor capacidad de ver el mundo o de seguir viendo el mundo como lo veían de niños, pues yo mismo, la verdad. O sea, yo no encuentro demasiadas diferencias de cómo percibía yo el mundo en la infancia y cómo lo percibo ahora. Pero básicamente no ha cambiado tanto. Y sin embargo, en otros ha cambiado radicalmente.

P: ¿Necesitamos todos pasar por un proceso tan largo y doloroso, como el que la Lucía adulta hace escribiendo, como una *catarsis*, la historia del Bosque de hoja caduca?

R: Es un tema muy importante. Parece que la infancia es algo como un periodo de preparación para ser adultos. ¡No! Es que la vida es... A ver: estamos llegando a Madrid. Un viejo de 64 años y una joven de 23. ¡No es lo mismo! Tú estas percibiendo una realidad distinta a la que yo estoy percibiendo, tu realidad es distinta, es otra. Me puedes decir: pero es la misma. La misma carretera, el mismo asfalto, el mismo puente, la misma farola... ¡No! Son distintas, porque tú ves una realidad diferente. Entonces, valoremos a la infancia por eso. A partir de que ahí hay misterios evolutivos. El momento de mayor expansión del cerebro es los diez/once años. Es el momento en el que el cerebro humano es más rico y complejo y completo (completo en el sentido estricto de la palabra). La riqueza como herramienta pura del cerebro humano es más rica en la infancia. Por eso hay que valorar más la infancia y el niño, no la pre-adulthood, no convertir al niño en un adulto ahora, sino vivir la infancia. Y claro, esa es una de las cosas que está permanentemente en riesgo: desde el niño soldado en África, hasta la niña que concursa en televisión vistiéndose de putilla, hasta el niño con una Tablet viendo cosas que no le corresponden. Pues, no viviendo la infancia, no yendo a jugar y a despellejarse las rodillas, ¡a crear el mundo como es capaz de crearlo un niño! ¡Qué el niño con un bolígrafo imagina una nave espacial y no necesita un estudio de Hollywood de mil millones de dólares para crear una nave espacial! Eso tiene un valor en sí mismo.

Otra de las novelas que tengo pendiente es de un sabio que echa de menos la percepción del cerebro que él sabe que tenía, cómo percibía la realidad, y ahora que tiene todos los conocimientos no es capaz de aplicar eso. Entonces lo que consigue es conectar su mente con la mente de un niño, es decir aplicar la herramienta del niño a todos los conocimientos que él tiene. Yo estoy seguro de que eso, si se consiguiera esto, probablemente revolucionaría la ciencia. Y eso es curioso porque fue la primera novela que yo escribí, *Geranium*, eran dos niños de once años. Yo no tenía idea de todo esto que te he dicho ahora, entonces fue pura intuición, pero aquellos niños precisamente por ser niños eran capaces de enfrentarse a un reto científico de percepción de la vida humana y lo lograban resolver porque eran niños. Si hubieran llegado como adultos, a esa estrella del libro, no habrían podido resolverlo porque el exceso de velos, de prejuicios que vamos estableciendo en nuestro aprendizaje, en la diversidad, en la vida y en todo, al niño le va a quitar la herramienta pura que tenía para enfrentarse a la vida.

P: Pensando a la propuesta de traducción al italiano, visto que el cuento se desarrolla en un lugar y en una realidad no específicamente connotada como española, lo que me parece fundamental es privilegiar el contenido del texto, y una manera para hacerlo es acercarse al destinatario a través de la traducción de los antropónimos y de los topónimos.

En particular tengo un problema con Cerezal. He visto que se trata de una localidad asturiana, pero al mismo tiempo me parece un nombre que “habla”, a partir de la presencia de la palabra “cereza”, el lugar de las cerezas. Dejarlo en español supondría, además, una diferencia de pronunciación en italiano, se perdería la asonancia y la referencia a cereza ¿Es una casualidad o se trata de un lugar importante para ti? ¿Qué me sugieres al respecto?

R: Sí, a ver. Yo estaría de acuerdo en esta parte, en traducir los topónimos. No estaría de acuerdo en traducir ningún nombre propio. Por ejemplo, a Martín ponerle “Martino”, no tiene sentido. Pero no pasa nada. Ahora, todos los topónimos tienen un significado: siendo que tienen todos un significado, sí aceptaría una traducción.

P: Para el Bosque de la Senda, yo había pensado a *il Bosco dei Sentieri* en plural, pero es que en español también me suena bien, *il Bosco della Senda* pero en italiano no se entiende... Si no en singular, *il Bosco del Sentiero*. ¿Qué opinas?

R: A ver, yo no estoy seguro de cuál fue mi motivo para poner Bosque de la Senda... Yo creo adivinar e interpretar que tal vez “el autor” se refiere a una sola senda en cuyo caso sí que pondría “sentiero”. Pero me gusta el plural, es que el italiano es tan bonito... Sí, puede que suene mejor el plural en italiano...

P: ¿Y con respecto a Cerezal? ¿Existe?

R: Cerezal... yo lo conozco en gallego, en castellano no. No lo he mirado tampoco, pero sí conozco un pueblo en Galicia. Sí, puede que haya algún nombre que se llame Cerezal porque hay muchos topónimos de árboles y tal, en el libro... Pero ese sí, se puede traducir perfectamente.

P: Intentando traducir este topónimo [Cerezal], me parece que añadimos más de lo que realmente es, como una reescritura. Yo dejaría Cerezal, pero un italiano lo pronuncia de manera diferente.

R: Así como por los nombres propios yo no pondría Martino, pondría Martín, con los topónimos, los que tienen un significado más claro, sí les pondría traducción. Cerezal, no creo que tuviera ninguna motivación especial, con lo cual...

Ahora bien, si traduces los demás topónimos y dejas Cerezal sin traducir, entre todos esos, no está mal, tampoco. Es un nombre un poco misterioso, para un italiano. Y además suena un poco al español y está bien.

P: Y también lo que cambiaría son los nombres de los ruseñores: primero, *ruiniños* es casi imposible de traducir... ¿Cómo te surgió la idea de este neologismo?

R: Fue mi madre. En los cuentos del hijo del leñador...

P: ¿Y qué cuento es ese?

R: Bueno, es un cuento perdido que mi madre escribió. Ella fue la primera en decirme que los ruiniños no aprendían a cantar si no tenían un maestro. Y de ahí, ruiniños fue...

P: Yo he traducido como *usignini*

R: ¿Cómo es “ruseñor” en italiano?

P: *Usignolo*.

R: *Usignolo*... Que no tiene nada que ver con “señor”, ¿no? Entonces, nada.

P: De *usignolo* yo traduje *usignini* porque recuerda un poco *bambini*, pequeños ruseñores... Me parecía que retomaba bastante la idea, con el diminutivo.

R: La idea de *ruiniños* es que... Ves, *ruiseñor* y *ruiniños*... Entonces, claro como eso no tiene una equivalencia porque *ruiseñor* se traduce en otro modo en italiano, pues... Bueno, *usignini*, suena precioso.

P: Creo entender que te gusta jugar con las palabras, inventando neologismos y creando tu propio estilo: a este propósito, ¿cómo definirías tu estilo de escritor? ¿Cómo has llegado a tener tu propio estilo (a través de caídas, problemas, resoluciones, invenciones, experiencias de vida...)? ¿Qué es lo que más te gusta cuando escribes y cuando inventas? ¿Qué es lo que te inspira para escribir tus cuentos y para encontrar tu estilo?

Es un estilo poco de cuento de fantasía, muy de cuento real, de la vida de todos los días...

R: Sí, pero a ver, no tengo una voluntad de estilo, es el resultado natural, en todo caso con el tamiz de mi madre insistiendo en eso, en que no pusiera demasiados adjetivos, que escribiera sencillo, que escribiera breve, que no me empeñara demasiado en hacer gran literatura. De hecho, yo creo que mis peores libros son aquellos en los que he intentado escribir mejor. Escribo así. Nunca intento, nunca digo: quiero que esto sea bonito, perfecto y tal. Para nada. Pero reconozco influencias. En mi primera juventud la influencia de Azorín, una escritura sencilla, diferente. Azorín era más literario pero con una voluntad de concisión. Pero luego reconozco también influencias más recientes.

Pero de estilo, nada determinado y nada voluntario, es decir nada de: ¿cuál tiene que ser mi voz? ¿Cómo escribir?

P: En el texto utilizas mucho la palabra “alegría”. Puesto que en italiano la palabra *allegria* existe, pero se utiliza mucho menos que en español, ¿crees que se podría traducir con *felicità*? Mi preocupación es que se pierda cierto pudor que sé que existe en español con respecto a términos como “felicidad” o “feliz”.

R: En catalán, por ejemplo, hay “joia”. Y de hecho hay una cosa preciosa, que son las carreras de caballos que se hacen en la playa que se llaman “Les corregudes de Joies”. Que literalmente son “las carreras de alegría”. Es precioso. Parece mentira que haya salido del uso popular.

P: Entonces podría traducirlo con *gioia* en italiano.

P: El claro del grosellero: ¿me puedes explicar qué es y cómo te lo imaginas exactamente o si, a lo mejor, corresponde a un lugar en tu memoria que has conocido durante tu infancia y que existe realmente? ¿Y por qué un “grosellero”? ¿Con este nombre te estás refiriendo a una verdadera planta o a un simple matorral? A nivel de traducción tenía pensado poner *la radura della pianta di ribes* o *la radura del Ribes*, dejando siempre la referencia al grosellero, ya que me parece importante para el cuento. ¿Qué opinas?

R: Con grosellero me refiero a un matorral. Y el nido está dentro, sí. Es habitual en los ruiseñores.

P: Entonces, con “matorral” sería *siepe* o *pianta*...

R: Pero tiene que ser grosellero.

P: Sí, podría poner *radura del ribes*.

R: Sí, luego que cada uno se imagine. A mí me importa que sea ornitológicamente correcto. No siempre es obligatorio, pero sí hay groselleros habitualmente en donde hacen el nido los ruiseñores.

P: También el nombre de Juit-Juit, en italiano pierde su sonido aspirado (‘j’): creo que es importante que el nombre de este ruiseñor refleje el sonido, por eso pensaba cambiar la grafía en *Huit-Huit*, *Uit-Uit* o *Giuit-Giuit*. ¿Qué opinas? ¿Cuál es el sonido del ruiseñor? Me parece importante considerando también la posibilidad de leer el texto en voz alta.

R: El que te suene mejor. Puede ser con ‘h’, que se entiende que tiene un poquito de aspiración...

P: ¿Qué significa la expresión “cantar cortito”?

R: Es un canto breve. Significa cantar muy poquito y sin melodía.

P: ¿Qué significa la expresión “sin orden ni concierto”, referida al canto de los ruiniños después de la muerte de Maestro?

R: Desorganizado.

P: ¿Qué querías decir con la expresión “con la cabeza a pájaros”, refiriéndote a Lucía?

R: Que está en las nubes, con muchos sueños.

P: Qué significa la expresión, referida a Lucía, “quitar las enredaderas y las rosas de delante de los pensamientos”?

R: ¿Digo eso de verdad? No sé si a mi madre le gustaría... La idea es quitar todo el enmarañamiento de ideas, dulces y amargas, complicadas. Es eso, quitarse las telarañas. Pero yo decía “rosas” porque piensa en cosas de niña y en cosas pre-sexuales también: en deseo de contacto, de piel...

P: ¿Me puedes explicar el significado del monje del sueño que hace Lucía? ¿Tiene algo que ver con Tsipi, con la identidad de ella misma o quizás contigo? El monje del sueño escribe en una “hoja” en el cuaderno en blanco de la nieve. En español la palabra “hoja” es polisémica ya que se refiere tanto a las hojas del bosque como a las del cuaderno. Esto en italiano se pierde, porque en el primer caso se usa *foglia* y en el segundo *foglio*.

R: Es hoja de papel. Él escribe en las hojas, blancas, y las arroja a la nieve donde se mimetizan. No es que desaparezcan sino que se convierten en parte del propio paisaje.

P: ¿Me puedes explicar esta frase y, en general, el final del cuento? “También pienso dejarle las páginas en la mesilla de noche a Martín y fingir de dormir. Y si no acariciara mi

cuello con un roce para despertarme y llevarme en un vuelo hasta el sur, sabría que para él no habría hecho ninguna falta todo lo que he escrito”.

R: Es que yo en los finales soy muy pudoroso: me cuesta muchísimo decirle lo que debe entender al lector...

Pero sí, de aquí se entiende que los dos se han casado pero se entiende que ella todavía duda de que Martín haya entendido su vida y su relación con las cosas. Ella estaba enamorada de Martín, pero no está segura de que Martín haya acabado de entenderla y aceptarla. Y cuando digo aceptar, que acepte una parte que es muy importante en su vida, que en ese momento en su vida fue capital y que sigue siendo para ella una parte de.... Yo es que tengo un caso parecido, pero, bueno, es algo muy íntimo.

Por eso ella dice: si él responde con un roce en mi cuello, como a decir “soy Tsipi también” y acepto esa parte de nosotros mismos, acepto quien eres, completamente, con todas tus partes, te acepto completa, entonces no harán falta estas páginas porque las he escrito para él, para que me entienda. Pero si él esta noche me roza el cuello como me lo rozaba Tsipi, me estará diciendo: ni estoy celoso de Tsipi, te entiendo, te acepto, te comprendo y te consuelo y te digo sí, vamos, volemós juntos.



CAPITOLO III

En un bosque de hoja caduca: análisis del texto de partenza

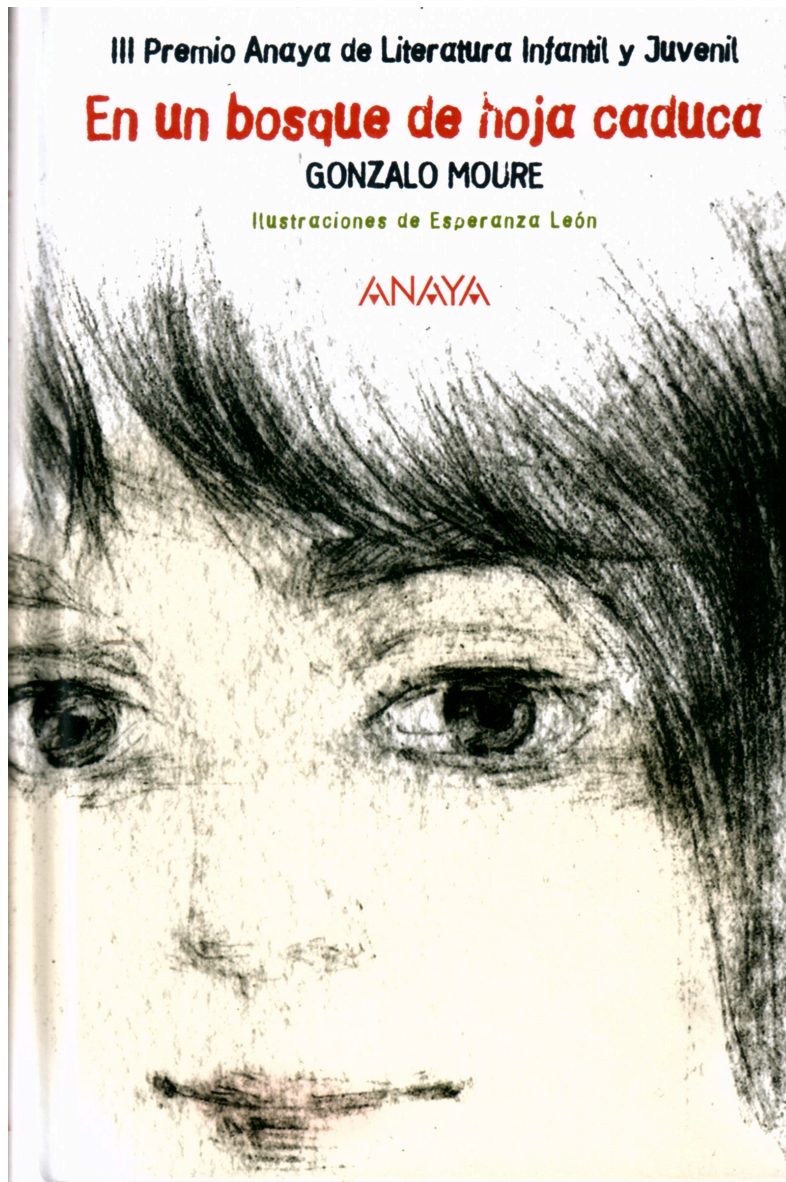


Figura 1 - Copertina dell'edizione del 2006

3.1. Caratteristiche generali ed elementi paratestuali

En un bosque de hoja caduca, di Gonzalo Moure, è stato pubblicato per la prima volta nel 2006 dalla casa editrice Anaya. Il libro ha raggiunto in Spagna un notevole successo, dato il consistente numero di ristampe (cinque a giugno del 2013). La pubblicazione di *En un bosque de hoja caduca* si deve alla vincita di un concorso, indetto a cadenza annuale: infatti, il libro è inserito nella collezione *Premio Anaya (Infantil)*, una sezione dedicata ai libri vincitori del premio omonimo che si propone di stimolare la scrittura di opere in spagnolo indirizzate a un pubblico di lettori compresi tra gli otto e i quattordici anni di età. Il premio ha visto la partecipazione di numerose e importanti firme del panorama letterario spagnolo e molti dei libri vincitori sono stati insigniti, posteriormente, di altri riconoscimenti. Della collana *Premio Anaya (Infantil)* ricordiamo il *Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil* per il libro *Una habitación en Babel* di Eliacer Cansino e *Cielo abajo* di Fernando Marías; il Premio CCEI e il *White Ravens* per *La noche más oscura* di Ana Alcolea; il *Premio de la Crítica de Asturias* per *En un bosque de hoja caduca* di Gonzalo Moure; infine, il *Premio de la Fundación Cuatrogatos* per *La voz del árbol* di Vicente Muñoz Puelles. I libri premiati che formano questa collana sono caratterizzati da una copertina rigida di 13 x 20 cm, dalla presenza di illustrazioni che si intermezzano al testo e dall'età del pubblico infantile a cui si rivolgono che va dagli otto agli undici anni.

Desde 2004, cuando se convocó por primera vez, [el Premio Anaya Infantil] se premia la originalidad, la calidad literaria y la estética, con el fin de divulgar obras que aviven la afición a la lectura entre los más jóvenes, ayudando a su crecimiento interior y al desarrollo de la imaginación y de la creatividad.⁵¹

Il libro conta di 120 pagine ed è suddiviso in nove capitoli: *¿Aquella niña era yo?*, *El Bosque de la Senda*, *El bosque de hoja caduca*, *Las urracas*, *La muerte*, *La vida*, *El calor de la amistad*, *Maestro*, *Un roce, un vuelo*, ciascuno dei quali riassume con una breve frase, o semplicemente una parola, le vicende che si svilupperanno in quella determinata parte del libro. Alcuni titoli dei capitoli hanno la particolarità di cominciare con la lettera minuscola invece che con la maiuscola come a continuare, senza interruzioni, la frase o il discorso lasciato a metà nella pagina e, quindi nel capitolo, precedente.

⁵¹ Cfr. http://www.anayainfantilyjuvenil.es/titulos_coleccion.php?id_coleccion=14078&obras_papel=S&obras_digital=S

L'analisi del testo di partenza non può esimersi dal prendere in considerazione gli elementi paratestuali che, specie nella Letteratura per l'infanzia, rivestono un ruolo molto importante rivolgendosi, spesso, a un doppio destinatario: il bambino e l'adulto. L'analisi di elementi come titolo, introduzione, prefazione, copertina, immagini, apparato critico, è importante, infatti, anche dal punto di vista della traduzione, come vedremo nel capitolo dedicato al commento della stessa.

Numerosi sono gli autori che hanno approfondito il concetto di paratesto: ricordiamo in particolare Lluch (2003: 37) che, riprendendo Genette, lo definisce come

un elemento que ayuda al lector a introducirse en la lectura ya que facilita las primeras instrucciones sobre el contenido del libro. [...] Un elemento auxiliar, un accesorio del texto que funciona como una puerta de entrada, de transición y de transacción.

La funzione del paratesto, dunque, risiede nel rapporto con il testo, concepito come elemento dalla difficile esistenza "autonoma". Come osservato negli studi di Genette (1989), pioniere nell'ambito del paratesto e dell'analisi traduttivo-linguistica,

nessun testo può condurre un'esistenza autonoma: esso non si manifesta mai, per così dire, "nella sua nudità", ma è sempre accompagnato da una serie di elementi ausiliari: titolo, nome dell'autore, copertina, epigrafe, dedica, quarta di copertina, illustrazioni, prefazione, note ecc. Testo e paratesto sono parte di un tutto organico: l'uno non può essere separato dall'altro. Ma c'è di più: il paratesto è una sorta di ponte ideale tra testo e contesto culturale. [...] Il paratesto, sebbene sia subordinato al testo, ne influenza enormemente la ricezione. Alcuni elementi paratestuali [...] sono un vero e proprio "biglietto da visita" del prodotto editoriale. Essi sono determinanti nell'indurre il potenziale lettore ad acquistare il libro, stimolandone la lettura e orientandone l'interpretazione. Il paratesto non è accessorio nel senso di "elemento opzionale", bensì nell'accezione di "elemento che da compiutezza al testo", rendendolo fruibile come prodotto editoriale finito. Come leggeremmo *l'Ulysses* di Joyce se non fosse intitolato, appunto, *Ulysses*?

(in Crisafulli, 2004: 449-450)

Questa serie di elementi, che contribuiscono all'identità di ogni libro, introducono il lettore al testo, facilitandone le prime impressioni e guidandolo alla scoperta del racconto. Un'ulteriore suddivisione, all'interno del macrocosmo del paratesto, è riportata sempre da Genette (1989) che suddivide ulteriormente il paratesto in peritesto ed epitesto, definendoli così:

il primo è tutto ciò che è compreso fisicamente nel volume (titolo, copertina ecc.); il secondo, invece, è l'insieme degli elementi esterni al volume (interviste, recensioni,

lettere private dell'autore ecc.). Entrambe queste dimensioni del paratesto esercitano un forte influsso sul lettore del libro.

(*Ibid.*: 450)

Come già anticipato, il paratesto ha un'importanza fondamentale anche per il traduttore, una figura mutevole, sempre in bilico tra due mondi, che opera tra due spazi, tra due lingue e due culture. Il traduttore è la “soglia” tra il familiare e lo straniero, l'intermediario, il “*trait d'union*” che, allo stesso tempo, unisce e separa. La sua creatività, per quanto consentito dalla casa editrice, spesso può trovare espressione proprio negli elementi paratestuali: per esempio la traduzione del titolo, le note a piè di pagina, la quarta di copertina, la prefazione e la post-fazione, il glossario etc. L'intervento del traduttore consente, quindi, di generare più o meno coscientemente, nuovi significati che attraggono il lettore e che si intrecciano a quelli già presenti nel testo originale. In questo modo, la voce del traduttore non si ode solo nel testo, ma anche nel paratesto, anzi, quest'ultimo amplifica ulteriormente la luce riflessa di cui brilla il traduttore. Ed è proprio l'invisibilità di questa figura nel testo che induce a ipotizzare che la sua personalità emerga, quantunque in forme meno intrusive, altrove, cioè nel paratesto, ricreando un testo dalla fisionomia totalmente nuova:

Detto in altri termini: nella traduzione, il confine tra testo e paratesto è più marcato che nell'opera originale. La specificità della traduzione, nel mondo angloamericano (e forse non solo in quello), consiste proprio nel fatto che il lettore tende a percepire due autori distinti: l'autore dell'opera originale, restituito dalla traduzione nella sua immediatezza, e il traduttore, evanescente nel testo d'arrivo, ma potenzialmente visibile nelle note e nell'apparato critico. In realtà [...] questa è una percezione illusoria, quantunque assai diffusa, perché la distinzione su cui regge è problematica: il traduttore è un *auctor* in piena regola, il quale fagocita e poi “rigurgita” in forme nuove l'autore originario. Il traduttore ricrea il testo di partenza, conferendogli una nuova fisionomia. Il significato della traduzione è sempre mediato, e giammai immediato. La traduzione è anch'essa un'opera originale, ancorché peculiare: essa è legata con un doppio filo al testo da cui è scaturita e a cui deve la sua esistenza. [...] Da quanto s'è appena detto, appare chiaro che il traduttore non può prescindere dal rapporto tra testo e paratesto, perché esso si configura come relazione dialettica tra *intentio auctoris* ed *intentio operis*. Se si vuole comprendere il significato complessivo di una traduzione, non si può ignorare l'influsso reciproco tra tutti gli elementi che la costituiscono.

(Crisafulli, 2004: 454)

Un ruolo delicato nella definizione del paratesto spetta all'editore, non sempre incline, però, a chiedere la collaborazione di chi si è fatto carico della stesura del libro, l'autore, ma soprattutto della sua eventuale traduzione, come invece auspica Elefante nel suo interessante saggio del 2012 dedicato proprio al rapporto tra traduzione e paratesto.

Spetta alla casa editrice collocare il libro in una determinata collana che fungerà da aiuto nella classificazione del testo stesso e faciliterà la scelta del compratore, orientandola, in base all'età, al genere, alla presenza o meno di illustrazioni, ecc. Infatti, la collana, indica «immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire: littérature française ou étrangère, avant-garde ou tradition, fiction ou essai, histoire ou philosophie, etc.» (Genette 1987: 25). Citando Roberta Pederzoli, si potrebbe addirittura affermare che è proprio il paratesto a “fare” la Letteratura per l'infanzia, in quanto è la scelta della collana, della casa editrice, della biblioteca e della scuola, in relazione al testo e al paratesto, che ne permette la sua diffusione:

On pourrait même affirmer, de façon un peu provocatrice, que c'est parfois le paratexte qui « fait » la littérature de jeunesse. En effet, le choix de publier un ouvrage dans une collection pour enfants, le fait que des revues spécialisées décident d'en parler, que les bibliothèques le rangent parmi la littérature de jeunesse ou encore que quelques enseignants, voire le Ministère de l'Éducation le choisissent comme livre de lecture font de cet ouvrage un texte « pour enfants », indépendamment des intentions initiales de l'auteur, et donc même lorsque l'auteur l'a écrit sans cibler de destinataire précis.

(Pederzoli, 2012: 80)

Anche il titolo riveste un ruolo paratestuale decisivo, dal momento che come afferma Adorno (1979) lo si può definire il “microcosmo dell'opera”. Questa definizione è ripresa anche da Augieri (2005: 329-342) il quale sottolinea che le parole costitutive del titolo sono sempre in rapporto con il testo, anche nei casi di legame indiretto e, comunque, volutamente ambiguo: «le parole del titolo sono lessemi condensati, vocaboli inerenti e, infine, parole suggeritrici tendenti all'esplicitazione del senso del testo, al suo manifestarsi almeno in parte, oppure sin nel suo significato specifico, particolare, intimo, nascosto».

Anche nel caso del titolo non sempre è l'autore a poter decidere e, ancor meno, il traduttore, dal momento che si tratta di uno di quegli elementi paratestuali in cui l'editore si arroga, forse, il maggior diritto di decisione finale. Nel caso del libro di Moure, invece, come l'autore stesso ci ha raccontato, la scrittura nasce proprio dal titolo, *En un bosque de hoja caduca*, che racchiude tutta l'intenzione sottintesa dell'opera, quella di dedicare il racconto alla madre e di rivivere, attraverso ricordi e memorie, l'infanzia stessa. Analizzando questo titolo, notiamo la presenza dell'articolo indeterminativo “un” che induce a pensare a qualcosa di sconosciuto, di cui il lettore, all'inizio, non può avere referenze; la presenza del sostantivo *bosque* lo spingerà, poi, a

una serie di associazioni con altre fiabe o racconti già letti, trattandosi di uno dei luoghi classici della letteratura infantile.

L'analisi del titolo prima e dopo la lettura del libro, fornisce ulteriori elementi per svelare particolari sconosciuti o domande nella mente del lettore, fornendogli una sorta di "epifania" del testo, a lettura ultimata:

[Le titre] joue [...] un rôle de premier plan dans la structuration du monde fictionnel et donne au lecteur des indications cruciales pour sa reconstruction. D'autre part, quand le lecteur reconstruit le monde fictionnel, il reçoit des indications qui - par réaction - peuvent l'amener à une réinterprétation sémantique du titre.

(Doležel, 2000: 97-116)

La copertina, ovviamente, è un altro elemento importantissimo per catturare l'attenzione di chi, in libreria, si troverà a cercare tra i banchi e gli scaffali, un testo da leggere, o da far leggere a un giovane lettore. In questo senso, anche la quarta di copertina svolge un ruolo decisivo.

Nel romanzo di Moure, la copertina è occupata quasi totalmente dalla meravigliosa illustrazione di Esperanza León, raffigurante il volto di una bambina, la protagonista del racconto, in cui risaltano i capelli neri, la fronte alta, gli occhi profondi e sinceri che guardano il lettore, come a interrogarlo, e un dolce sorriso. L'immagine è in bianco e nero, colori che si alternano al colore rosso con cui è riportato il titolo e il nome della casa editrice. Completano la copertina i nomi dell'autore e dell'illustratrice, nonché la menzione del Premio ricevuto, aspetto che contribuisce a risaltare l'importanza del libro stesso.

Sul retro del libro la quarta di copertina, riassume brevemente le vicende, senza troppo svelare ai lettori curiosi la storia che si accingeranno a leggere:

Lucía Alfaro todavía conserva el cuaderno de tapas negras de su niñez, en el que anotó con detalles las observaciones que realizó en un bosque de hoja caduca.

Lucía rememora aquel verano, en el que disfrutó de la compañía y la amistad de Tsipi, el ruiseñor que vivía en el claro del grosellero, y que le permitió abandonar la infancia sin olvidar quién fue y descubrir que, tanto para el hombre como para el pájaro, la vida es aprendizaje, dolor, amor y muerte.

Lo vivido y lo soñado en la infancia tiene en el recuerdo el camino para recuperarlo, y en la escritura, el medio para transmitirlo.

Citando Cadioli (2007: 173-179), «[o]gni “quarta” ci può dire come, in un certo tempo o in un certo ambiente, si sia letto un testo e come sia stato considerato il suo autore; a quali lettori si siano rivolti gli editori e quali suggerimenti di lettura abbiano dato».

In questo caso è interessante sottolineare come non venga nascosta al destinatario bambino una delle essenze del racconto, ovvero che la vita «es aprendizaje, dolor, amor y muerte», aspetto non trascurabile vista la tendenza di molte case editrici a evitare di essere così espliciti riguardo a temi come questi.⁵²

All'interno del libro, troviamo la seguente dedica: *¿A quién si no, si mi madre coleccionaba bosques?* Come abbiamo visto nel Capitolo I, la storia di *Lucía Alfaro* nasce infatti da un “debito” dello scrittore nei confronti della madre che, appassionata di scrittura e racconti del bosco, gli diceva di non aver mai trovato nessun libro dedicato a un *bosque de hoja caduca*. Alla sua morte, dopo molti tentennamenti e spinto da un'amica, Moure comincia a scrivere quello che pensava essere il suo ultimo racconto, dedicandolo proprio alla madre, senza sapere o programmare la storia a priori, bensì lasciandosi guidare dai suoi ricordi e dalla sua fantasia, pagina dopo pagina:

[M]i madre coleccionaba libros del bosque y siempre me decía que nunca había encontrado uno sobre un bosque de hoja caduca. Y de hecho yo estuve buscando en internet, buscando en librerías, a ver si encontraba algún libro que llamaba En un bosque de hoja caduca. Pero no lo encontraba nunca. Bueno, mi madre se murió y yo heredé su colección de libros de bosques. La tengo en casa. Y ahí seguía faltando el libro del Bosque de hoja caduca. Y yo le había prometido a mi madre: un día tendrás ahí tu libro del bosque de hoja caduca. Yo pensaba: lo escribiré yo. Pero no se lo decía. Decía: lo encontraré. Pero eso no ocurrió y yo le propuse a un escritor, Gustavo Martín Garzo, que conozco bastante, le propuse que lo escribiera él. Le dije: mira, tengo esta deuda con mi madre, por qué no escribes un libro? Le gustó la idea, pero pasó un año y nada. Cada vez que le veía, le decía: hiciste algo? No. Y fue entonces cuando yo había dejado de escribir y me dijo eso, Palma, me dijo: le debes un libro a tu madre. El libro de un bosque de hoja caduca. Y entonces dije: pues, es verdad. Yo quiero mucho a mi madre, la verdad es que la quiero muchísimo y le tengo, no sé, un cariño más allá de la muerte y entonces nada, me puse al ordenador y puse: “En un bosque de hoja caduca”, sin saber nada de lo que iba a escribir. Nada, nada.⁵³

⁵² Si veda a tal proposito l'articolo di Elefante e Pederzoli in Bazzocchi, Tonin (2015).

⁵³ Cfr. 2.5

Nella copia del libro su cui ho lavorato per redigere la tesi e proporre la traduzione appare ora una dedica in più, di cui mi sento profondamente onorata e che conferma l'idea del traduttore come super-lettore del testo:

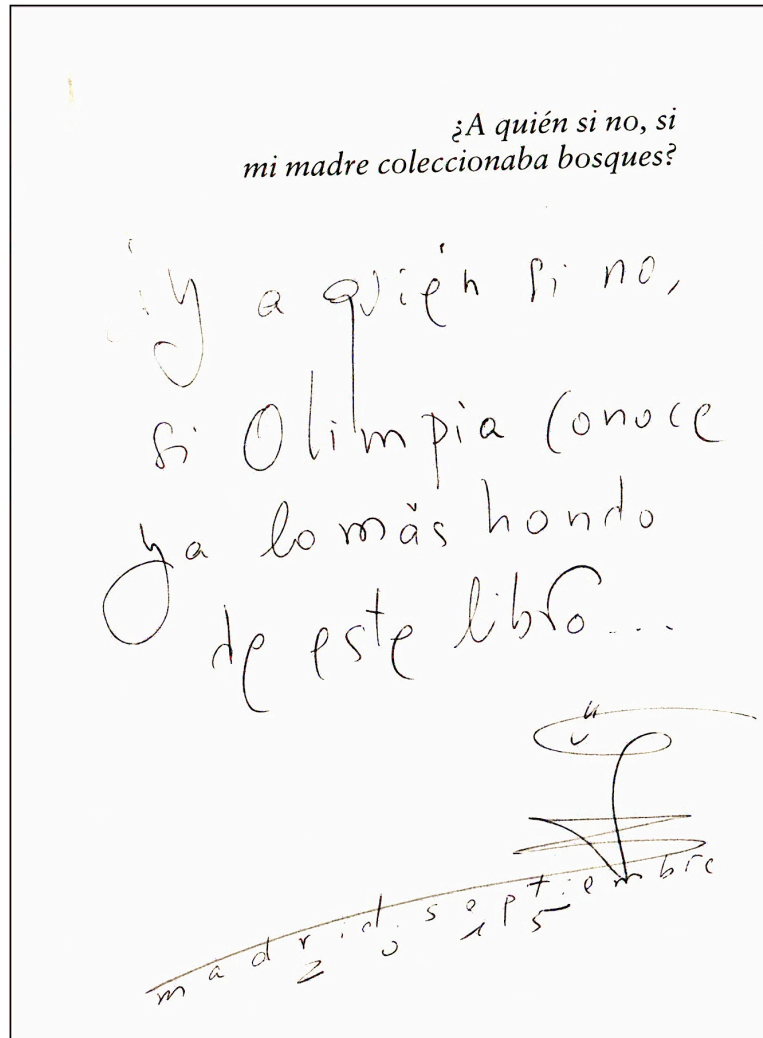


Figura 2 - dedica all'interno del libro dell'edizione 2006

Le illustrazioni, approfondite nella sezione 3.2.1., fanno parte anch'esse degli elementi paratestuali, poiché i bambini ammirandole, si presuppone che abbiano

una gran experiencia en la que han de implicarse habilidades de análisis de la imagen, conexión con la propia experiencia vivida, interpretación y conexión del texto con la imagen. Además, a través de este análisis de la imagen, los pequeños pueden acceder mejor a la comprensión del texto: identificar los personajes, el ambiente, el tiempo, la trama... Evidentemente, para que esto sea posible la imagen ha de tener calidad estética

y artística, y a la vez debe conectar con el texto de manera directa. [...] debe [la imagen] seguir el ritmo del relato, dar vida a los personajes y recrear los paisajes de la narración como espacio vitales, captando su esencia. Por otra parte, la ilustración y el texto deben estar en perfecta sintonía, complementándose mutuamente para crear una única voz que narra la historia.

(Benítez Zorita, 2014: 40)

In conclusione, possiamo dire che il nuovo compito degli elementi paratestuali nel prodotto editoriale non è solo quello di farsi ausilio alla lettura di un testo, bensì di diventare garanti della coesione e della coerenza di un insieme di informazioni, riducendo il rischio della dispersione. Essi «sono inoltre spie della presenza di una autorità diffusa, capace di permettere al lettore una migliore interpretazione del suo ruolo comunicativo» (Tomasi 2005:722).

3.1.1. Le illustrazioni

Le illustrazioni di *En un bosque de hoja caduca* sono frutto della fantasia e della sensibilità della pittrice spagnola Esperanza León. Laureata in Belle Arti all'Università Complutense di Madrid e specializzata in pittura, si dedica al disegno, alla stampa, agli album illustrati e ai libri per ragazzi. Il suo lavoro di pittrice la porta a partecipare a mostre ed esposizioni a livello nazionale e internazionale in Francia, Svizzera e a Cuba. Il suo primo libro illustrato è pubblicato nel 1991 e da allora si dedica con passione all'illustrazione di numerosi libri per l'infanzia.

Nella letteratura dedicata ai bambini, il rapporto tra testo scritto e testo illustrato, quindi tra parola e immagine, costituisce uno dei punti di forza di ogni racconto e, al tempo stesso, sancisce un'unione inseparabile di questi elementi paratestuali, con il racconto stesso. Possiamo quindi dire che la presenza di illustrazioni in un libro è fondamentale, in quanto sono di aiuto a sviluppare la fantasia del bambino, permettendogli di creare un mondo personale dentro il quale muoversi, viaggiare e scoprire.

Anche questo aspetto è importante ai fini della traduzione perché, nel caso in cui la casa editrice decida di mantenere le illustrazioni del testo originale, il traduttore dovrà riuscire a rispettare l'equilibrio tra verbale e non verbale, per non tradire lo spirito dell'originale e trasmettere al lettore la verità delle illustrazioni, riflesso delle parole:

Traducir libros para niños es interpretar tanto lo verbal como lo visual. Al igual que cualquier diálogo, la interacción entre palabras e imágenes es una construcción en la mente del lector. Al leer un libro ilustrado, un lector participa en un diálogo entre sí mismo y la historia que cuenta el autor y el ilustrador con palabras e imágenes.

(Oittinen, 2005: 122)

Un libro illustrato non è solo da leggere con gli occhi bensì da vivere con tutti i sensi: tutto questo è indice della sua pluralità e multidimensionalità, che non è solo mera combinazione di parole e immagini, ma un sentiero dove camminare trovando ritmo e suono ad ogni pagina. Il testo è la voce condivisa dallo scrittore e dal lettore: in questo modo, diventa strumento per metterle entrambi in relazione, mostrando una parte di mondo nascosto dietro l'Armadio, in un regno piccolissimo su una stella o su un'Isola che non c'è.

Un texto con imágenes, como un libro ilustrado, no es solo una combinación de palabras e imágenes; tienen a la vez sonido y ritmo, que también pueden oírse, al igual que los libros ilustrados se leen a menudo en voz alta para niños. Sin embargo, incluso si estos no se leyeran en voz alta, los textos tienen un ritmo interior que el lector es capaz de percibir.

(*Ibid.*: 130)

Scoprendo il significato nascosto, il suono e il ritmo delle illustrazioni, quindi, il lettore è in grado di gustare il prodotto editoriale in modo completo. Il talento degli illustratori, così come il loro dominio della tecnica, la flessibilità del livello di comprensione ed espressione dei personaggi, delle forme, dei luoghi di sviluppo della storia, riesce a raggiungere e soddisfare non solo le aspettative del lettore ideale, bensì anche quelle formulate dall'autore e dall'editore che diventano testimoni e complici di una creazione letteraria alla quale si aggiunge una nuova dimensione, quella visiva.

Le illustrazioni possono avere diverse funzioni nei libri per l'infanzia e l'adolescenza. La funzione storica riprende e sviluppa le nozioni presenti nel testo e contribuisce, in questo modo, a chiarire il messaggio veicolato dall'opera, permettendo al lettore di acquisire un numero elevato di conoscenze nel campo storico trattato dal libro. La funzione sociologica fa sì che le immagini riprendano e ritraggano società diverse, mondi umani o animali, «très souvent avec le souci de mieux les faire connaître aux lecteurs» (Guérette, 1998: 116). La funzione culturale è ampliata dalle immagini del testo, dove «l'illustrateur devient ainsi un moyen fort approprié pour reproduire l'ensemble, ou des éléments particuliers propres à la culture familière ou étrange aux lecteurs de tous les pays du monde» (*Ibid.*: 116). La funzione didattica vede autore e illustratore

impegnati a istruire il lettore su nozioni da apprendere sotto forma di un'appassionante e divertente storia illustrata. La funzione estetica scatena la creatività degli illustratori, che innalzano un prodotto editoriale al pari di un capolavoro d'arte. Non da ultimo, la funzione umoristica e ludica aiuta ad avvicinare il bambino al mondo fantastico, insolito e buffo che fa parte di ogni immaginario infantile.

Tornando al libro di Moure, la funzione del testo è esplicitamente dichiarata da Lucia adulta all'inizio: la protagonista in primo luogo scrive per ricreare e rivivere le sensazioni dell'estate trascorsa nel *Bosque de la Senda*, e in secondo luogo scrive per puro piacere personale, per sé, «para hacer magia con las palabras» (Moure, 2006: 10).

Nel racconto analizzato, ci accorgiamo del dominio del testo sulle illustrazioni: la parola scritta occupa la maggior parte della superficie della pagina e le immagini, 21 tavole illustrate, si collocano sempre autonome a pagina intera nella parte destra del libro.

Come già detto nell'intervista riportata nel Capitolo II, non c'è stato un contatto diretto tra l'autore e l'illustratrice. Durante il mio soggiorno in Spagna, sono entrata in contatto con Esperanza León che, non potendomi ricevere a Madrid, si è resa disponibile a una intervista via e-mail,⁵⁴ dichiarandosi interessata al mio lavoro e pronta a chiarire i miei dubbi e le mie curiosità sul mondo delle illustrazioni e, in particolare, circa le immagini e i disegni del libro di Gonzalo Moure. Ho così scoperto che è stato l'allora editor di Anaya, Antonio Ventura, a mettersi in contatto con lei:

Me dijo que tenía un texto muy especial, de Gonzalo Moure, y que había pensado en mis dibujos para ilustrarlo, era *Bosque de hoja caduca*. Me pareció un texto muy hermoso y rápidamente acepté la propuesta. No conocía a Gonzalo en ese momento, por eso no hubo conversaciones ni intercambios de opiniones sobre la forma de enfocarlos. Desde la primera lectura, creó una atmósfera en mi mente muy cercana. Fue la voz de la mujer adulta que hablaba, y su cuaderno de tapas negras que conservaba desde la infancia con sus anotaciones. Ese cuaderno fue el sustrato alrededor del cual quise construir la narración visual de *Bosque de hoja caduca*.

Sulla sua maniera di procedere riguardo all'illustrazione di un libro mi ha dichiarato di adottare un proprio metodo, effettuando sul testo diverse letture. Una prima lettura senza disegnare nulla quindi, mentre in quelle successive riservandosi di procedere decidendo «el espacio, el lugar para ser habitado por los personajes de la historia», cominciando poi a disegnare

⁵⁴ Lo scambio di mail è avvenuto in data 27.10.2015 e tutte le citazioni dell'illustratrice di questo paragrafo sono tratte da questa intervista.

a matita o direttamente col pennello:

El lenguaje visual, y los materiales elegidos, parten de la emoción que despierta en mí el texto. Busco la interacción, el dialogo entre la palabra y la forma visual para poder ofrecer mi propia visión del mismo. En este caso, comencé directamente sin hacer bocetos. La disposición de los elementos en el espacio contribuyen a la confección del mensaje, de la idea. El producto final es el resultado de un trabajo directo, y de rechazar aquellos intentos que no funcionaban bajo mi punto de vista.

Appartenente al mondo della pittura e a quello dell'illustrazione, Esperanza León non fa distinzione tra il suo essere illustratrice e pittrice: i due linguaggi, infatti, si arricchiscono a vicenda, apportando nuove sfumature visive al mondo dell'infanzia.

Hace años, en mis comienzos, acotaba el territorio de la ilustración. Marcaba una frontera con el mundo de la pintura, con el tiempo esa frontera se ha desvanecido de forma natural. No me pongo límites. Los dos lenguajes participan uno del otro y se enriquecen, y me hace sentir bien. Soy tan pintora como ilustradora y, por supuesto, intento aportar algo al mundo de la infancia.

Nel libro in questione, mescola la tecnica dell'acquerello a quella del collage, creando uno stile nuovo e particolare che richiama le linee morbide e sfumate dei pittori impressionisti. In ogni disegno, troviamo anche la presenza di parole o lettere provenienti da ritagli di carta o di giornale che, come incollate al foglio, fanno da scenografia alle immagini. Queste ultime, sono quindi posizionate in primo o in secondo piano ed evidenziano figure umane e animali dai tratti leggeri e sfumati, ma sempre riconoscibili:

Des papiers découpés, déchires, bouchonnes, du papier d'emballage, de la colle, du tissu, de la laine, de la ouate, de la dentelle, de la pate à modeler, etc., sont utilisés par plusieurs illustrateurs de livres destinés aux enfants et aux adolescents. Souvent faciles à identifier, ces matériaux favorisent la création d'illustrations originales, aux couleurs éclatantes et aux textures fort variées.

(Guérette, 1998: 123)

Per quanto riguarda i colori, la pittrice gioca con sfumature di nero, grigio, rosso e rosa, mescolando le tinte e creando un effetto quasi da "carta di giornale" mantenendo, tuttavia, linee dolci:

Sin duda la elección de los colores añaden significado, un valor emocional a la narración visual. Elegí el negro y el rojo, con sus transiciones para hablar de la vida, de la angustia de crecer, madurar y aprender... de que no es fácil, por eso mi elección.

Le illustrazioni si sposano perfettamente con il racconto, acquisendo una dimensione eterea come un riflesso, sulla carta, della dolce musica degli usignoli e dei rumori del bosco. Inoltre tutto questo lascia grande immaginazione ai lettori, facendoli immedesimare con i personaggi della storia e contribuendo al dialogo tra lettore e autore, dando al bambino la sensazione di volare proprio dentro la storia.

Analizzeremo ora le illustrazioni del libro di Gonzalo Moure, cercando di descrivere le immagini, i personaggi rappresentati, il paesaggio, i colori.

La prima immagine nella quale ci imbattiamo è quella della copertina, dove gli occhi scuri e profondi di Lucia, la protagonista del racconto, osservano curiosi il lettore, mentre un accenno di sorriso lo invita ad aprire il libro. Come afferma Esperanza León, «Me parecía importante resaltar la mirada de Lucía; unos ojos que miran el mundo de un modo profundo y especial, en el momento de su despertar de la infancia a la adolescencia».

All'interno, le prime immagini sono quelle dei ricordi di *Lucía* che mostrano rispettivamente il quadernino nero su cui la bambina prendeva gli appunti di ornitologia e il mondo del bosco e della città rappresentati ai poli opposti della pagina, uniti da figure stilizzate di uccelli ritagliati da pezzi di giornale che sembrano volare da un capo all'altro del foglio.

Nel capitolo seguente, dedicato al *Bosque de la Senda*, troviamo ben tre immagini che richiamano il bosco e la natura. Gli alberi disegnati hanno lunghi rami e chiome folte che il vento culla e mescola al cielo, creando quasi un unico paesaggio. Qui, i piccoli grandi co-protagonisti del racconto sono gli usignoli, disegnati secondo varie tecniche pittoriche come a evidenziare la loro unicità.

Nel capitolo sul *bosque de hoja caduca* cominciano ad affiorare, nelle illustrazioni, i primi personaggi umani. Anche se dai tratti leggeri, sono riconoscibili: troviamo Martín, di cui non si vede il viso ma solo il grande cappello da pescatore, seduto con lo sguardo perso all'orizzonte, come se stesse riflettendo. In alto a destra della pagina, sempre nella stessa immagine, vediamo un uccello disegnato al contrario e una scritta a mano: «Martín Pescador». Le immagini che seguono rappresentano la nonna di *Lucía*, anche se non se ne intravede il viso, china su se stessa, come se stesse parlando con qualcuno nel bosco, forse con la nipote. La terza e la quarta immagine del capitolo riprendono gli usignoli in due momenti di vita quotidiana: mentre cantano e mentre portano cibo ai piccoli. Nel primo caso spicca la figura di Maestro, l'usignolo

più anziano che insegna ai piccoli a cantare, mentre nel secondo vediamo le figure di Tsipi e *Juit-Juit* in forma di usignoli di carta che volano via dal nido, in cerca di cibo per i piccoli *ruiniños*.

Nel capitolo dedicato all'attacco delle gazze al nido degli usignoli, notiamo la prevalenza dei colori rosso e nero, di grande efficacia, utilizzati per indicare la lotta degli usignoli, la vita e la morte. Le gazze sono rappresentate come tre grandi macchie nere su uno sfondo rosso sangue, dove si distinguono solo ali e becco: i due strumenti per l'assassinio dei *ruiniños*. Il tema della paura e della morte tornano anche nel capitolo successivo, dove l'unica immagine presente riproduce la testa di una gazza che si affaccia al nascondiglio della coppia di usignoli e lo sguardo impaurito di questi ultimi, già coscienti della morte dei loro piccoli. Il colore prevalente in questa tavola è il nero, simbolo di morte.

Nel capitolo sulla vita degli usignoli che sopravvivono nonostante tutto, prevalgono il rosa e il bianco e le illustrazioni seguono la tecnica mista di disegno e collage. Vi sono rappresentate due mani che liberano un usignolo di carta, assieme ad alcune lettere ritagliate da fogli di giornali, che formano frasi e parole positive e piene di speranza: *alas, aire, un rayo de sol, reflejo de los árboles, aves y estrellas, corazón de la tierra*.

Nel capitolo seguente, dedicato alla nuova amicizia tra *Lucía* e *Martín*, le due immagini presenti ritraggono i due ragazzi insieme, in un primo momento mentre si tengono per mano e successivamente mentre si baciano. Le figure umane, in questo capitolo e in generale, sono sempre inserite in secondo piano: in primo piano, infatti, c'è sempre il bosco. Le sue foglie, gli alberi, gli animali, i rumori, la vita brulicante della natura sembrano essere i veri protagonisti del racconto di Moure.

Proseguendo con le immagini del libro, nel capitolo dedicato a *Maestro*, le illustrazioni si tingono di grigio e di rosa. Nella prima appare l'anziano maestro e il colore grigio della tavola, probabilmente, indica e riflette la sua morte: una morte naturale, che segue il ciclo della vita e le leggi del bosco. La seconda immagine del capitolo è l'unica in cui è disegnato e riconoscibile il volto di *Lucía*. I tratti sono dolci, gli occhi sono scuri e profondi e la serietà del viso fa quasi pensare a un'adulta. Alla sua destra è abbozzato, con tratto leggerissimo, un usignolo, probabilmente *Tsipi*, mentre alle sue spalle si intravede il volto della nonna che, come uno spirito buono, sembra abbracciare e proteggere la nipote. Le cinque immagini che coronano il nono e ultimo capitolo, sono caratterizzate dalla presenza dei colori bianco e rosso, tranne la seconda dove prevalgono il grigio e il rosa. Con quest'ultima immagine, a mio avviso la più toccante del

racconto, l'illustratrice esprime magistralmente l'essenza del racconto di Moure: sullo sfondo grigio e rosa del bosco, circondati da alberi e piante come la cornice di un quadro, *Lucía* e Tsipi, la bambina e l'usignolo, si guardano. L'uccellino è posato sulla spalla sinistra della protagonista e lei, girando il capo, lo guarda dolcemente, rivelando la complicità che per tutto il racconto ha caratterizzato il loro rapporto.

Grazie alla tecnica mista dell'illustratrice, al tocco leggero del pennello sul foglio, alle lettere e alle parole ritagliate e attaccate come un collage sulla pagina, ai colori morbidi e ai grandi paesaggi di cui si intuisce la vastità anche al di là dei confini della pagina, il lettore percepisce che le immagini del racconto si fanno tramite della sua interiorità, oltre che il riflesso di un'espressione artistica e personale. La pittrice riflette, infatti, nel racconto, tutta la propria sensibilità e la sua personale ed emozionata interpretazione del libro, cercando di ricreare, a livello visivo, lo spirito stesso del bosco. I personaggi, così come li vediamo nelle immagini, scaturiscono dalla sua fantasia e sono il riflesso della sua immaginazione:

Me gusta que los dibujos tengan gran poder de sugestión, que la palabra y los dibujos sean capaces de crear una nueva unidad, un nuevo discurso compartido; que dejen en el recuerdo del lector algo parecido a una nota musical en el aire...

Grazie a questo, il lettore è come sospinto a non fermarsi alle immagini che vede, ma a continuare a chiedersi cosa ci sarà nascosto nel paesaggio dentro il bosco, o a immaginarsi i lineamenti del viso di Martín o di Armando. La speranza dell'illustratrice è proprio quella che il libro permanga nella vita dei suoi lettori:

Me gustaría que desearan volver a él, a tenerlo cerca, y encontraran siempre algo nuevo que dejara poso en sus vidas. Sé que es mucho pedir, pero eso me gustaría. Cuando entrego los dibujos para ser publicados, siempre me queda un cierto sentimiento de que podría haber sido interpretado de muy diferentes formas... quedan un mar de dudas. Pero eso es bueno. Ese es el caldo de cultivo, la esperanza, la superación, para el siguiente proyecto.

La grande capacità dell'illustratrice, in questo caso, come già anticipato, è quindi quella di non svelare tutto, bensì di non impedire la possibilità di viaggiare, all'interno del libro e attraverso le immagini, ai piccoli lettori del racconto di Moure:

À chaque illustrateur de proposer les personnages qui la constitueront, les situations à décrire visuellement, les liens entre les différents aspects qu'il choisira de mettre en

image. En somme, il lui revient d'y exprimer ce qui le caractérise comme artiste soucieux de créer des illustrations uniques et révélatrices d'un récit donné. Des illustrations qui sont caractéristiques de sa personnalité, de son expérience de vie, et du regard qu'il porte sur la jeunesse. Somme toute, des images qui reflètent le caractère particulier du contenu de chaque livre, et qui ajoutent un caractère distinctif à chaque ouvrage.

(Guérette, 1998: 118)

In conclusione, a cosa servono le illustrazioni se non a trasmettere un messaggio e a mostrare la propria visione del mondo, permettendo inoltre ai lettori di “completare”, coscientemente o meno, il testo e il suo significato più profondo? Possiamo dire che esse, quindi,

expriment des réponses d'auteurs, d'illustrateurs, d'éditeurs aux questions qui lui semblent prioritaires. Chacun à leur manière, et selon la manière de le faire ! Et qui scrute ces illustrations à la loupe, y découvre que par le biais des thèmes, des formes et des couleurs exprimés, les créateurs invitent chaque lecteur à parcourir la distance nécessaire à la connaissance, et à la compréhension du contenu iconographique de l'ouvrage, mais aussi d'eux-mêmes et du monde qui les entoure. L'illustration, le genre à loge en des millions d'images, la réalité quotidienne et imaginaire de l'enfance et de l'adolescence. Les multiples facettes de son univers !

(*Ibid.*: 115)

3.1.2. Unas preguntas a... Antonio Ventura, editor del grupo Anaya, sulla pubblicazione di *En un bosque de hoja caduca*

Durante il mio viaggio in Spagna a settembre 2015, ho preso contatti anche con Antonio Ventura, editor della casa editrice Anaya all'epoca della pubblicazione del racconto di Moure, che si è reso disponibile a rilasciarmi un'intervista per e-mail, rispondendo ad alcune mie domande proprio sul progetto editoriale da cui è nato *En un bosque de hoja caduca*.

Insegnante per più di tre decenni, Ventura dal 1996 entra a far parte del mondo dell'editoria, cominciando a dirigere l'allora progetto sperimentale della collezione *Sopa de Libros* della casa editrice spagnola Anaya, oltre a occuparsi di pubblicazioni di libri per ragazzi anche all'Oxford University Press in Spagna. Fonda *Babar* e *Bloc*, due riviste di Letteratura per l'infanzia, conosciute in tutto il mondo e collabora attivamente con numerose e famose riviste dedicate alla LIJ come *Clij*, *Peonza*, *Cuatro Gatos* y *Emilia*. Ha scritto anche diversi libri e album illustrati, tra i quali ricordiamo *El cuento del pingüino* (FCE); *El sueño* (FCE), *El sueño de Pablo* (Siruela); *Al otro lado del río* (Nostra), *La espera* (López), tradotto in francese,

portoghese, italiano, gallego, vasco, catalano e arabo. A oggi, Antonio Ventura è editore de *El Jinete Azul*, casa editrice da lui fondata nel 2010. In questo suo progetto, Ventura, ha ben chiaro la sua responsabilità morale e culturale verso il mondo della Letteratura per l'infanzia:

Un niño formado es un ser fascinante, porque todos sus receptores sensoriales están abiertos, a nosotros como adultos sólo nos queda la palabra y la razón. Por extensión, publico libros en los que parto de la base de que los niños son inteligentes y no hay que darles la papilla triturada. Un editor tiene una responsabilidad moral y cultural y al crear la editorial El Jinete Azul no lo hice para enriquecerme, si hubiese querido eso hubiese montado una constructora o una fábrica de misiles.⁵⁵

Da qui scaturisce il suo credo: tutta la letteratura è un'arte che non si può imporre al lettore, obbligandolo ad amarla. Essa, infatti, è pensata per divertire, per appassionare ed emozionare:

La literatura infantil y juvenil tiene que hacer sentir placer en el usuario porque la literatura es un arte [...]. La literatura no está pensada para hacer buenos ciudadanos. Para eso se hacen los manuales escolares. Yo no leo *Anna Karenina* para saber los hitos y costumbres del siglo XIX. Leo para disfrutar. Y, si no, cierro el libro y ya está. Lo mismo sucede con *Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak: construido, fabricado, hecho para el placer del lector, nada más. Muchos maestros consideran que la literatura tiene que servir para algo, pero eso es un error que evidentemente lo cometen los maestros que no son lectores. Cuando uno se encuentra con un maestro lector que se emociona y disfruta de la lectura, contagiará esa pasión a sus estudiantes.⁵⁶

Numerose, infine, sono le collaborazioni di Ventura, con la partecipazione a seminari, convegni e corsi sulla LIJ in Spagna e America Latina, per promuovere l'importanza della lettura per grandi e piccini, come lui stesso sottolinea:

[...] Los libros que solo hacen lectores de esos mismo libros son autoritarios, no son libros democráticos. Los libros que abren puertas y ventanas, sí lo son... [...] Entonces, creo que en el ámbito de la literatura infantil, hoy en día los pequeños editores tenemos responsabilidad en las obras que ponemos en circulación, obras que son de arte, y que lo creemos firmemente y que así lo comunicamos. Y que, además, esperamos que llegue a un público sensible que se emocione con estas obras.⁵⁷

Leggere, quindi, è per lui indispensabile per vivere, o meglio, la vita stessa è un libro da leggere e gustare, perché «la mirada no termine siempre en el horizonte [...]». Leggere per

⁵⁵ Cfr. <http://www.ahmagazine.es/antonio-ventura-editor/>

⁵⁶ Cfr. <http://www.revistatemperie.cl/2014/12/04/entrevista-a-antonio-ventura-de-el-jinete-azul-por-marcela-guzman/>

⁵⁷ *Ibid.*

vivere «lo que pudo ser pero no fue, pues los pasos que pueden caminar nuestros pies son mucho más limitados que los caminos de las palabras» (Ventura, 2004: 82).

Tornando al libro di Moure, vincitore del Premio Anaya (Infantil), Antonio racconta⁵⁸ la nascita e la scelta di tale premio, oltre la storia editoriale del libro:

En aquellos momentos, la única gran editorial española que no tenía un Premio Literario era Anaya. Por ello decidimos crear uno que fuese, de manera alternativa, un año infantil y otro juvenil. Y que una parte del Jurado fueran niños y jóvenes: diez profesores de diez grupos de alumnos que leían los libros finalistas, llevaban el voto de estos a la reunión del Jurado. Así comenzó este Premio que se sigue convocando y que goza de buena salud.

A la convocatoria del Premio Anaya, del año 2005, llegó, entre otros muchos textos, éste. Cuando lo leímos no sabíamos quién era su autor, aunque, por su estilo, podría ser de Gonzalo Moure. De este escritor, ya había publicado dos libros muy hermosos: *Los caballos de mi tío*, y *Palabras de Caramelo*.

Era, es un texto de una belleza singular, evocador, poético, narrado en un *tempo* lento. No es fácil encontrar textos infantiles de calidad literaria, y éste lo era. Quizá, por ello el Jurado del Premio no dudó en que debía ser el ganador. En todo caso, si no hubiera ganado, yo lo habría publicado igualmente.

A questo, Ventura aggiunge la soddisfazione di aver raggiunto la quinta edizione di *En un bosque de hoja caduca* in Spagna. Tuttavia, sottolinea che in relazione ai «cientos de miles que se venden, de las sagas de vampiros, duendes, brujas y demás personajes de moda, la mayoría banales, cuando no estúpidos, es muy poco». Senza smettere di ribadire l'importanza della diffusione di libri come quello di Moure, Antonio aggiunge che «los editores debemos seguir publicando libros como éste, pues, aunque a veces no lo parezca, existen lectores inteligentes».

Come già detto, la pubblicazione di un libro prevede molte scelte editoriali e grafiche: abbiamo sottolineato l'importanza delle illustrazioni nei libri per bambini e il rapporto che stabiliscono con la parola scritta. Anche in questo caso, Ventura motiva la scelta grafica della copertina del libro di Moure, affermando che la sensibilità dell'illustratrice è stata perfettamente in grado di ricreare l'atmosfera del testo:

La elección del rostro de la niña Lucía, para la cubierta del libro fue, desde mi punto de vista, una inteligente elección de Esperanza León. Se suele decir que no es pertinente colocar el rostro del protagonista en la cubierta del libro, pero en este caso no es una rostro en sentido estricto, es un “aroma” de un rostro, una sugerencia, más una mirada que una cara. Creo que refleja muy bien la atmósfera de la obra.

⁵⁸ Questa citazione, come le seguenti presenti in 3.3., sono il frutto dell'intervista che Antonio Ventura mi ha rilasciato per e-mail il 4 novembre 2015.

Esperanza León es una excelente ilustradora con un mundo gráfico de una enorme sensibilidad, intimista, esquemática y expresionista a un tiempo. Pensamos que recreaba muy bien la atmósfera del texto.

L'editore mi ha riferito anche che i temi presenti nel racconto, di rara diffusione tra i libri per bambini e ragazzi, hanno invece un ruolo molto importante: non devono essere trattati in modo frivolo o triviale, bensì devono cercare di nominare, in maniera intelligente, “los agujeros negros” con i quali tutti, prima o poi, si trovano ad avere a che fare. L'editore spagnolo, infatti, proprio quest'anno, ha approfondito la questione in un incontro a Bogotá, all'interno del Ciclo “NOMBRAR LOS AGUJEROS NEGROS” intitolato “Los libros incómodos”, dove ha ribadito l'importanza di questi temi e il ruolo della LIJ:

Considero que la literatura infantil no tiene por qué ser diferente en sus temas a la literatura canónica. Debe tratar al lector como si fuera una persona inteligente, que piensa y siente con la misma intensidad que un adulto, y que, por lo tanto, le interesan temas que hablen de los conflictos de la vida, y estos conflictos no deben tratarse de una forma trivial o frívola. Deben abordar los mismos temas de la literatura para adultos, aunque varíen en su tratamiento o en la edad de los personajes.

Gonzalo es un autor serio que muestra en sus libros historias verdaderas, sin concesiones a las modas o al mercado.

Al contrario, in Italia, non è facile incontrare libri per ragazzi e bambini che trattino questi temi “scomodi”. Ho chiesto, quindi ad Antonio quale sia la situazione nel panorama della LIJ attuale in Spagna:

Aquí se han publicado y se siguen publicando libros prescindibles, sin interés, sin calidad, pensados para agrandar el gusto de los maestros o de los padres, considerando, casi, que los niños son tontos.

En los últimos tiempos entre la dictadura del pensamiento políticamente correcto - moralmente hipócrita, digo yo- , las presiones de los colectivos victimistas y la moda de las sagas de *fantasy*, una gran mayoría de libros no son literatura, son sólo historias mal contadas que servirían como guión de una mala película.

Prendendo in considerazione temi come morte, dolore, sofferenza, assenza, presenti nel racconto di Moure, può sorgere il dubbio che l'età indicata per la lettura di *En un bosque de hoja caduca* non sia 10 anni, come indica la collana, bensì che il libro si rivolga anche a ragazzi più grandi o addirittura ad adulti: Ventura ribadisce che il libro di Moure, come tutti i buoni libri pubblicati in collezioni per l'infanzia, è un libro senza età. Infatti,

lo pueden leer niños de 10 años, o de menos edad, si son buenos lectores, jóvenes sensibles y adultos. Si los libros infantiles llevan una señalización de edad es por exigencia de la Escuela, no porque deba ser así. Es una claudicación de los editores antes una exigencia escolar.

3.2. Trama

En un bosque de hoja caduca è il racconto di *Lucía* che, da donna adulta, rivive i ricordi di quando era bambina, prima di abbandonare l'infanzia ed entrare nel mondo dell'adolescenza, fatto di sensazioni ignorate e nuove scoperte. A scrivere il racconto, rivolgendosi in prima persona ai lettori, è proprio *Lucía* adulta: la scrittura, per lei, diventa infatti l'occasione per recuperare il paradiso perduto dell'infanzia e soprattutto recuperare se stessa, attraverso i ricordi. Per fare questo, si servirà del taccuino nero che usava da bambina per prendere gli appunti di ornitologia. Ad aiutarla, sarà proprio la lettura e, di conseguenza, la riscrittura degli avvenimenti dell'estate in cui aveva dodici anni.

Come una catarsi, rivivrà quei momenti per recuperare la sua coscienza di bambina, per cercare di capire, quindi, il suo presente e la sua identità di donna adulta. Nei suoi pensieri, che scrive in prima persona, rivolgendosi al lettore, racconta le vicende della sua infanzia. Così facendo, racchiude tra i suoi ricordi anche il vecchio taccuino in cui da bambina annotava le sue osservazioni e le sue riflessioni:

A veces me cuesta recordar lo que sentía cuando era niña; lo que pensaba, hasta lo que veía. Y necesito hacerlo porque no puedo ser quien soy si no consigo rescatar de mi memoria todas aquellas sensaciones. Son momentos de desconcierto porque no lo logro. Pero, otras veces, creo que estoy cerca; otras veces, como ahora, me asomo a la niñez de nuevo y entonces los aromas del bosque llegan hasta mí puros, vigorosos, casi ingenuos.
(Moure, 2006: 9)

Dopo la morte della nonna paterna, a cui *Lucía* era molto legata e che aveva la segreta abitudine di scrivere brevi racconti, quasi senza aggettivi, sui boschi, la bambina decide di accettare l'invito di suo padre di trascorrere l'estate a osservare le varie specie di uccelli nel *Bosque de la Senda*. Assieme a lei si uniscono due fratelli suoi amici: Armando, il più severo in fatto di ordini e regole e Martín, il più svogliato e sottomesso, a cui non interessa minimamente l'ornitologia. A differenza di questi ultimi, *Lucía* è capace di vedere il bosco non come appare,

bensì nella sua vera essenza magica e poetica. Con questa sensibilità, Lucia trascorre le giornate nel suo rifugio tra gli alberi, stringendo amicizia con un usignolo che chiama Tsipi, come assonanza del verso emesso dall'uccellino. Allo stesso modo, si immagina che anche gli usignoli le diano un nome, chiamandola Kuisí, il cucciolo d'uomo. Da quel momento, agli occhi degli usignoli *Lucía* diventa Kuisí, mentre ai suoi occhi di bambina diventa *Luchinia*, identità creata a partire da *Luscinia megarhyncos*, nome scientifico dell'usignolo.

Poco a poco, *Lucía* e Tsipi imparano a comunicare non attraverso un linguaggio fatto di parole bensì di suoni: un linguaggio di rumori e musica, capace di fondersi con il bosco che li circonda. Qui, con il passare dei giorni, *Lucía* conosce anche gli altri usignoli: *Juit-Juit*, la compagna di Tsipi, i loro piccoli, soprannominati dalla bambina *ruiniños* e infine Maestro, il "capo coro" del bosco che insegna ai piccoli usignoli a cantare. La sensibilità di *Lucía*, il suo amore per il bosco e l'affetto sempre più profondo che la bambina prova per Tsipi sono talmente forti che la bambina viene scambiata per pazza: continua infatti a sostenere di poter comunicare con Tsipi e con gli altri usignoli del bosco, imitando il loro canto. Sostiene, inoltre, che l'usignolo più anziano, Maestro, insegna ai piccoli usignoli a cantare. Tuttavia, suo padre, Martín ma soprattutto Armando, non le credono. Un giorno confessa le sue teorie a Martín il quale, inizialmente, sembra non reagire. Di ritorno dal bosco al circolo di ornitologia, *Lucía* è protagonista di una scena molto spiacevole: Martín racconta le strane teorie dell'amica ad Armando e quest'ultimo si prende gioco di lei davanti a tutti i presenti.

- Os quiero contar una auténtica película de dibujos animados. [...] Érase una vez un bosque en el que los pollitosruiseños acudían todas las mañanas, de lunes a viernes, a la escuela, que estaba en un árbol de copa grande, un árbol tan grande como... una escuela. [...] Y los alumnos ocupaban cada mañana sus ramitas pupitre hasta que el *profe* llegaba y se subía a su rama estrado, desde la que impartía sus lecciones. Al llegar el *profe*, todos los ruseños le saludaban: ¡bueeeeenos días, profesooooor! [...] Los ruseños de la escuela -decía- repetían una y otra vez las escalas, las lecciones del profesor. Y día a día, lección a lección, los alumnos mejoraban sus trinos, aprendían nuevas melodías, y hasta hacían sus deberes en casa. Bueno, en nido. [...] Y claro -continuaba Armando- había alumnos aventajados, alumnos del montón y alumnos torpes también. Y los más revoltosos se ponían en las últimas filas, esperando que el *profe* no les pidiera la lección...

(*Ibid.*: 44-46)

Da quel momento, *Lucía* si chiude in un silenzio profondo e diventa riservata proprio come un usignolo. Tiene per sé le proprie osservazioni sul bosco e sugli usignoli e continua, senza farsi vedere, a comunicare con Tsipi che le insegna a cantare. Durante le sue osservazioni e

le lunghe ore passate nel bosco, sente sempre la compagnia della presenza della nonna che, con la sua saggezza, le sta vicino, la protegge e la sostiene, suggerendole alcuni consigli espressi in massime e frasi enigmatiche.

Un brutto giorno, *Lucía* assiste all'attacco di tre gazze al nido di Tsipi e *Juit-Juit*. Le conseguenze sono mortali e la coppia di usignoli perde i suoi piccoli. Dentro al suo nascondiglio, assiste inerme alla scena, chiedendosi se intervenire o meno, se salvare i piccoli *ruiniños* alzandosi e spaventando le gazze, o se rispettare le regole del buon ornitologo e del buon osservatore, ribadite da Armando:

Primera regla: el observador es un observador [...]. Segunda regla: el observador nunca interviene [...]. Tercera regla: en la naturaleza no hay crueldad, la crueldad es un invento humano [...]. Cuarta regla: un animal no asesina, solo mata, el asesinato es un invento humano.

(*Ibid.*: 54)

Per la seconda volta nella sua vita, *Lucía* si trova a dover fare i conti con la morte, descritta come la perdita di qualcuno che amiamo, che lascia un vuoto immenso in chi resta. È proprio questo l'episodio che risveglia il desiderio di *Lucía* adulta di riscrivere e rivivere il passato: la protagonista è, infatti, convinta che solo attraverso il dolore si può trovare la vera gioia, la vera speranza, perché la vita

[s]igue, sin embargo. [...]

- Claro, Lucinia, la vida sigue.

Puede que [Armando] tenga razón, pero yo he llorado sin que nadie me viera. Bueno, nadie, si no cuento a la abuela, que no está, ya sé que es mi imaginación, y si tampoco cuento a Tsipi, que sí existe.

(*Ibid.*: 65)

Dopo la tragedia delle gazze, vedendo che la bambina è ancora convinta di poter aiutare gli usignoli, Armando le cambia il luogo di osservazione, mettendola al posto di Martín, vicino al fiume. Ancora più triste, Lucinia si prepara a trascorrere i mesi rimasti dell'estate senza più rivedere Tsipi. Ma all'improvviso Martín le propone di fare cambio di posto: i due continueranno a recarsi nei rispettivi punti di osservazione originali senza che Armando se ne possa accorgere. Poi, alla fine della giornata si scambieranno gli appunti di ornitologia. Questo fatto stimola Martín che, poco a poco, riesce a guadagnarsi la fiducia e l'amicizia di *Lucía*. Grazie a questo episodio, la bambina comincia a vedere il ragazzo con occhi nuovi:

Lo recuerdo muy bien, sí. por una vez creo que no pensé en la abuela porque a mi lado latía el recuerdo de Martín, a que de pronto me parecía haber descubierto. [...] Cuando me ponía todo el equipo para el frío, parecía el doble de grande. sí, enorme, pero sola con mi libreta, mi parte de sotobosque, mi noche, mi amanecer, mi paciencia, mi nariz roja y mi libertad. y mis primeras sensaciones acerca de Martín, tan vivas aún...

(Ibid.: 76-77)

Qualche tempo dopo, anche Maestro muore di vecchiaia. Aveva trascorso quasi tutta la vita ad aspettare, invano, il ritorno della sua compagna dai paesi caldi e ora, dopo una vita di attesa e di insegnamenti ai piccoli usignoli del bosco, si era rassegnato al corso del tempo e delle stagioni, abbandonando il suo piccolo corpo. Anche questo fatto scatena in *Lucía* molte domande, soprattutto riguardo al futuro dei piccoli di usignolo: chi insegnerà loro a cantare? Poi un giorno, Tsipi, salito sul ramo occupato di solito da Maestro, intona una bellissima melodia, con la quale sancisce il suo ruolo di nuovo maestro, educando i piccoli al canto. In questo modo, gli insegnamenti “privati” di Tsipi a *Lucía* diventano “pubblici” in quanto anche la bambina si unisce alle lezioni con i piccoli usignoli, mescolando la sua voce con quella degli uccellini.

Il tempo passa in fretta nel *Bosque de la Senda*: l’amicizia tra *Lucía* e Martín si è consolidata e l’affetto della bambina per la nonna è stato sostituito dall’amore per il ragazzo. Questa nuova consapevolezza è il primo di una serie di cambiamenti, in lei e nel bosco. Anche per Tsipi è il momento di partire, migrando verso i paesi caldi. Quando giunge il giorno della partenza, Tsipi è l’ultimo che abbandona il nido: cerca, infatti, di convincere *Lucía*, Kuisí, ormai da lui vista come un abitante del bosco, a volare insieme a lui. L’incontro tra la bambina e l’usignolo, alla fine del racconto è commovente: in un ultimo tentativo di convincerla a seguirlo, l’uccellino si avvicina al rifugio della bambina e le sale su una spalla per poi volare alto su un ramo e incitarla, cantando, a prendere il volo con lui. Lucia, che si strugge di non poter avere le ali per seguire il suo amico chiude gli occhi e, nell’immenso sforzo di volare, quando li riapre si trova inconsciamente al limitare del bosco. Mentre torna verso il rifugio chiedendosi come abbia fatto a camminare fin là, incontra Martín. Il ragazzo le confessa di essere venuto a cercarla ma di non averla trovata. Avendo visto solo il suo zaino e le sue cose nel rifugio, Martín aveva deciso di aspettarla. In quel momento le svela di aver visto due usignoli uscire dal rifugio nel bosco: uno era Tsipi, ma l’altro un usignolo mai visto. La bambina, sbigottita, non ne fa parola con nessuno, ma tutt’oggi, da adulta, si chiede che cosa sia successo quel giorno nel bosco:

Allí estaba yo, *ruiniña* sin alas, cachorro de ser humano, impotente, desvalida. [...] Yo cerré los ojos. La mujer que empezaba a nacer en mí cerró los ojos, y al hacerlo me encontré con la niña que aún era. Y esa niña quería volar, acompañar a Tsipi en su vuelo hacia el sur, alejarse de Armando, de las reglas, incluso de Martín, al que, sin embargo, sabía que la otra parte de mí amaba. Volar, sí, eso era lo que quería. [...] Aquel esfuerzo de mi mente y de mi cuerpo dolía. Dolía tanto que deseaba no seguir adelante. Pero no hice caso del dolor, y continué. No era solo dolor: quemaba en las entrañas, era casi insostenible, y, sin embargo, no me rendí. [...] Yo sabía que era mi mente la que me hacía creer que volaba junto a Tsipi, la mujer que estaba naciendo en mí me lo recordaba a cada golpe de alas, y, sin embargo, volaba, volaba. [...] Nunca, nunca más hablé con él de lo que había pasado esa mañana. [...] Esa noche tuve mi primera menstruación. Incontenible, casi torrencial. Se lo dije a mi madre y ella me abrazó. No me dolía, al menos, en el cuerpo. ¿Y en el alma? Tampoco lo sé. Sí, seguramente sí que me dolía aquella frontera de sangre.

(*Ibid.*: 105-106, 112)

Il volo immaginario con Tsipi coincide con l'abbandono dell'infanzia e dei ricordi di bambina e annuncia l'arrivo dell'età adulta che Lucia è pronta ad affrontare, custodendo per sempre, nel cuore, l'amicizia con l'usignolo.

3.3. Personaggi

Possiamo dividere i personaggi del racconto in due grandi gruppi: gli umani e gli animali. Tra gli umani troviamo *Lucía*, la nonna, Martín, i genitori di *Lucía* e, come ogni storia che si rispetti, una sorta di “antagonista” che possiamo individuare nella figura di Armando. I personaggi che rivestono un ruolo principale sono sicuramente Lucia e Tsipi, l'amico usignolo, a cui sono dedicati la maggior parte dei capitoli del libro, mentre gli altri personaggi non sono descritti in modo esaustivo, bensì sono filtrati attraverso lo sguardo di *Lucía*, ora bambina, ora adulta, che ripercorre i ricordi della sua infanzia nel *Bosque de la Senda*.

La natura dei personaggi nel racconto è dinamica, in quanto essi evolvono cambiando atteggiamento, idea o modo di vedere le cose. Questo aspetto è molto presente e visibile in Armando quando, accompagnato di nascosto da Martín a osservare *Lucía* mentre comunica con l'usignolo, arriva ad ammettere la bravura e la sensibilità della bambina nel campo ornitologico; notiamo un cambio anche nel personaggio di Martín che, dopo aver tradito *Lucía* raccontando le sue teorie al fratello e prendendola in giro, le si avvicina con un gesto di amicizia apparentemente insignificante ma che permette ai due di diventare davvero amici. La stessa cosa succede a *Lucía*,

che si trova a dover affrontare il periodo più difficile della vita, il passaggio all'età adulta e il conseguente abbandono dell'infanzia verso una coscienza matura e responsabile di sé.

Lucía

Lucía è un personaggio a tutto tondo: è la protagonista e la narratrice del libro. Il lettore ne conosce i pensieri e le forti emozioni che prova durante la scrittura del racconto. A questo proposito, infatti, bisogna differenziare le “due” protagoniste di *En un bosque de hoja caduca*: **Lucía adulta** e **Lucía bambina**. La personalità di quest'ultima può essere ulteriormente divisa in due personaggi: **Luchinia**, nome fittizio che la bambina dà a se stessa e **Kuisí**, identità della quale la bambina si immagina essere stata insignita da Tsipi.

Lucía adulta è il narratore onnisciente del libro, la sua voce è la voce dello scrittore che, attraverso la ricostruzione dell'infanzia, cerca dentro di sé di tornare alle radici della sua esperienza vissuta, dei suoi errori e delle sue domande. Di questa il lettore sa poco: è un'insegnante, di cui però conosce i pensieri inquieti e le profonde domande: «Ya he crecido, ¿esta mujer soy yo? Quizás hacerse mayor es perder la sensibilidad» (Moure, 2006: 28).

Grazie alla scrittura in prima persona del personaggio, il lettore è quindi portato letteralmente a immergersi nel testo e nel racconto, seguendo *Lucía* adulta che, prendendo in mano la sua storia, riprende il racconto di quell'estate: «Sí, quiero escribir lo que viví aquel verano en el Bosque de la Senda como si fuera un cuento. [...] Volveré a ser Luchinia y, si me atrevo, ajustaré cuentas con el pasado» (*Ibid.*: 32-34).

Attraverso il racconto, *Lucía* adulta “ricrea” il personaggio di se stessa: *Lucía* bambina ha dodici anni ed è una ragazzina «chiflada con la cabeza a pájaros» (*Ibid.*: 35) che adora l'ornitologia, passione trasmessale dal padre. È molto legata alla nonna paterna, con cui mantiene un rapporto anche dopo la morte di quest'ultima, continuando a sentirne la presenza al suo fianco. Amante della natura *Lucía*, o meglio *Luchinia*, diventa amica di Tsipi, l'usignolo del bosco che deve osservare e studiare durante i mesi estivi, in compagnia di Armando e Martín.

Come già anticipato, all'interno della voce di *Lucía*, si crea un altro personaggio, ennesima sfaccettatura della personalità della bambina, Kuisí, il cucciolo d'uomo.

Para Tsipi la voz humana era un sonido impenetrable, soso, sin melodía alguna; pero, a veces le parecía entender algo a la niña: «Kuisí, Kuisí». Era el intento de Luchinia de

imitar el canto de Tsipi, y, en su pequeña mente, ese era el sonido con el que la identificaba. Cuando oía aquel «kuisí, kuisí», respondía, aun sin saber muy bien por qué.
(*Ibid.*: 39)

Una particolarità che caratterizza *Lucía* adulta è il dolore che si trova a vivere per la morte della nonna e soprattutto per la sorte tragica dei piccoli di Tsipi: il suo racconto attraversa il dolore e, con esso, anche l'infanzia, dirigendosi verso l'età adulta. Tuttavia, sarà proprio questa ferita che le permetterà di superare il lutto e continuare a vivere:

Comienzo a entenderlo si mi abuela quiso decir que la angustia es la incertidumbre, la duda, el dolor de la vida. A menudo la siento, y ante ella no tengo sino dos caminos, uno hacia delante, otro hacia atrás. Unas veces me he rendido, y entonces no he crecido. Pero cuando escojo el camino hacia delante, sí, crezco. A eso se debía de referir. También me dijo una vez: si no sientes tristeza, no sabrás a qué sabe la alegría.

(*Ibid.*: 12)

La nonna

La nonna paterna di *Lucía* rimane un personaggio misterioso nel racconto: di lei sappiamo che adorava i boschi, mentre non sopportava la città. Da questo scaturiva il suo grande amore per la natura che influiva inevitabilmente sulle sue emozioni:

Ella me solía contar que, después de casarse con el abuelo, vivieron en la ciudad, en un piso muy céntrico, y desde las ventanas no se veía un solo árbol; por la mañana, cuando se quedaba sola, subía a la azotea para ver algún árbol, por lejano que estuviera. Y desde allí veía las copas de los árboles de un jardín. Lo buscó durante largos paseos, pero debía de estar tras los muros de algunas casa, pues nunca lo encontró. Y por las tardes, si estaba sola, volvía a subir arropada con su chal azul para mirar los árboles lejanos en la puesta de sol; y decía que sentía tristeza, pero que le gustaba. Yo no lo entendía entonces, pero ahora sí; a veces, al atardecer, siento esa misma congoja, esa dulce tristeza. La vida es una dura maravilla, una angustiada delicia.

(*Ibid.*: 22)

Un altro elemento che sappiamo di lei è che amava scrivere racconti sui boschi: *Lucía* se ne ricorda uno, quello del figlio del boscaiolo, uscito dal bosco in una bara fabbricata dal padre stesso, «con los pies por delante» (*Ibid.*: 11). La particolarità della sua scrittura è quella di scrivere senza utilizzare aggettivi:

Era un cuento del que apenas recuerdo el argumento [...]. Transcurría en un bosque de hoja caduca, pero ni siquiera para decir que era un bosque de hoja caduca usaba el

adjetivo; se limitaba a contar, eso sí lo recuerdo, que las hojas eran la alfombra del bosque, que en invierno las botas se hundían en ella y, en verano, los pies siseaban. ¡Que los pies siseaban! [...] Eso sí, la abuela lo había conseguido: en el cuento no había más que dos o tres adjetivos. Yo creo que los había escrito con intención, para que no fuera una especie de número de circo.

(*Ibid.*: 11-12)

Dato il carattere riservato e misterioso della nonna, nel libro la vediamo sempre esprimersi attraverso delle massime che ricorrono come ritornelli, filastrocche, quasi formule magiche che sembra lanciare alla nipote come briciole per ritrovare la strada e non perdersi nel bosco della vita. *Lucía* comprende appieno solo da adulta il significato di quelle massime: «Todo lo que no hace falta, sobra», «El amor nunca sobra, Luchinia», «Un día envidiarás a los animales», «Si no sientes tristeza, no sabrás a qué sabe la alegría» e, infine, «La angustia es necesaria para crecer».

La morte della nonna, poco prima che *Lucía* decida di trascorrere l'estate a osservare gli uccelli nel bosco, la segna profondamente: anche se è stata «tan limpia como lo fue todo en su vida» (*Ibid.*: 14), sente molto la sua mancanza. Per questo motivo, *Lucía* bambina si immagina che, come un fantasma leggero, uno spirito, una presenza, la nonna sia ancora accanto a lei e le faccia compagnia durante le sue osservazioni nel bosco:

... siento que la abuela está aquí conmigo, sentada a mi lado, contemplando el bosque. Aquellos ojos azules tan limpios, llenos de árboles y sombras, y la sonrisa que tanto me gustaba, y su olor, a colonia fresca y a tabaco...

(*Ibid.*: 30)

Martín

Martín è il maggior esempio di soggetto dinamico presente nel racconto: mentre all'inizio del libro lo vediamo come un personaggio insignificante, indegno di attenzioni da parte di *Lucía*, verso metà del libro cambia totalmente nei confronti della bambina. Infatti, dopo averla tradita e presa in giro raccontando, al fratello e al gruppo di ornitologia, la confessione che lei gli aveva fatto, diventa suo amico.

Tra Martín e *Lucía*, inevitabilmente, l'amicizia ora qualcosa di più, tanto che il ragazzo sostituisce poco a poco la figura già evanescente della nonna nei pensieri della bambina che,

ancora ignara delle sensazioni che il ragazzo risveglia in lei, si coinvolge nel rapporto con lui fino a sigillare con un bacio il patto che i due avevano fatto, ingannando Armando.

Di Martín, l'autore non ci fornisce una descrizione fisica dettagliata, né i suoi pensieri: tutte le azioni di questo personaggio sono filtrate attraverso gli occhi e la percezione di *Lucía*:

Martín, el hermano pequeño de Armando, era de mi edad, apenas me llevaba un año y entonces aún me parecía insignificante. Estaba en el grupo casi por obligación y si se podía escapar de lo que consideraba un aburrimiento, lo hacía sin mirar atrás.

(*Ibid.*: 18)

Tuttavia, alla fine del racconto, la protagonista ci svela, indirettamente e, quasi con pudore, che ora lei e Martín vivono insieme: «También pienso en dejarle las páginas en la mesilla de noche a Martín y fingir de dormir» (*Ibid.*: 118).

Il padre e la madre di *Lucía*

I genitori di *Lucía* sono personaggi secondari e non rivestono un ruolo particolare nel racconto. Il padre è «aparejador», con la passione per l'ornitologia e, per il compleanno della figlia, le regala la sua tessera di socia:

Mi padre era aparejador, pero solo trabajaba como aparejador para obtener el dinero necesario para vivir. En realidad, como decía él, era ornitólogo. Pero por ser ornitólogo, por pasarse cientos de horas intentando entender a los pájaros, no le pagaban. Pertenecía a una asociación de aficionados a la observación de aves, y su regalo de cumpleaños fue mi carné de socia.

(*Ibid.*: 16)

Della madre di *Lucía*, al contrario, non è descritta né la professione, né tantomeno la descrizione fisica. Di questa figura pressoché assente, conosciamo solo la reazione nella casa vuota della nonna, dopo il funerale:

Por la tarde, , en el vacío que se había apoderado de la casa sin la abuela, mi madre me preguntó por el epitafio.

- Pensabas en una alguna frase?

Asentí con la cabeza, y añadí:

- «Todo lo que no hace falta, sobra». Mi madre no supo si reír o enfadarse. Creo que no entendió nada, ni yo se lo expliqué tampoco.

(*Ibid.*: 15)

Armando

Armando è il fratello maggiore di Martín. Di lui, *Lucía* ci fornisce una descrizione comportamentale abbastanza dettagliata all'inizio del libro, descrivendolo come una persona malvagia, cattiva, che non ha rispetto per gli animali, arrivando perfino a uccidere. Tuttavia, questa figura esercita una forte attrattiva sulla bambina:

Armando era apenas un joven, si lo pienso ahora. No me llevaba más que siete años. Pero entonces era para mí alguien inalcanzable, un adulto, un hombre. Era el jefe del grupo de observación de Cerezal y solía alardear de haber sido un niño cruel, de haber robado huevos de los nidos del bosque muchas veces, de haber jugado al tiro al blanco con los pájaros más confiados y hasta de haber diseccionado a alguno, de haber jugado con ellos a la vida y a la muerte. De haber matado. [...] y mentiría si no dijera que también me emocionaba aquel «con Armando». Ya he dicho que, visto desde ahora, no había apenas diferencias de edad entre Armando y yo. Pero entonces nos separaba un abismo. Y, posiblemente, esa diferencia hacía que me atrajera de una manera confusa, oscura. Armando era la seguridad, la confianza en sí mismo. Una confianza en sí mismo y en sus reglas, en sus afirmaciones que, en parte, me atraía y me irritaba. Y la niña que yo era se rendía ante él.

(*Ibid.*: 19-20)

È comprensibile che agli occhi della bambina, Armando risulti una figura autoritaria e negativa; tuttavia, analizzando il personaggio nel corso del libro, vediamo spesso solo il suo lato razionale, autoritario, responsabile e molto cinico, per esempio nell'episodio in cui prende in giro Lucia perché “umanizza” gli usignoli. O anche quando le impedisce di andare a osservare da vicino il nido di Tsipi e *Juit-Juit* perché potrebbe lasciare tracce del suo odore:

- Mira, Luchinia, aunque te duela un poco, te voy a cambiar de puesto con Martín. Él se aburre, ya lo sabes, y un cambio le vendrá bien. Y tú, tú te has implicado emocionalmente con esos ruisiños, y eso no puede ser.

(*Ibid.*: 69)

Armando è la figura emblematica per eccellenza, quasi un “Innominato moderno” che, convinto da Martín dopo essere andato a osservare *Lucía* e Tsipi nel bosco, si “converte”, ammettendo che il dono di *Lucía* e la sua sensibilità sono preziosi e speciali. La creazione di questo personaggio è avvenuta, come spesso nel caso dei romanzi di Moure, ricorrendo a un suo ricordo di vita: Armando inizialmente era Samuel, un amico dell'autore. Così lo racconta nell'intervista rilasciatami:

Armando era Samuel, que curiosamente es el editor del *Zorro Rojo* y es muy amigo mío y él fue niño de campo, no como yo que fui niño de ciudad que se acercaba al campo,. Y él me decía que cuando era niño que subía a los árboles y que cogía a los pollitos y se los bajaba. Entonces era Samuel en origen, pero luego le cambié en Armando. Sin ninguna simbología.

Armando, *Lucía* e Martín sembrano le tre facce di una stessa medaglia: questi tre personaggi, con tre personalità completamente diverse, evolvono, all'interno del libro, secondo tempi e modalità diverse: mentre *Lucía* passa attraverso il dolore con infinite domande e Martín cambia grazie all'innamoramento della bambina e al gesto di fiducia nei suoi confronti, Armando non si convince finché non sente e non vede *Lucía* imitare il canto di Tsipi.

- [Armando] Guardó los prismáticos en su funda, sin una palabra, y me indicó el camino de vuelta. Por primera vez no me pareció tan seguro de sí mismo. Cuando llegábamos a Cerezal, se detuvo y me dijo: «Ya lo sabía. Lucía tiene un don, lo ha tenido siempre. Y ese es el problema, tener el don hace que interprete mal las cosas. Puede distinguir un ruiseñor de otro, muy bien. Puede imitar a un ruiseñor, y hasta engañarle, estupendo. Pero ahí acaba todo, no hay más, no hay nada más que su fantasía. ¡Ya crecerá!».

(Moure, 2006: 95)

A questo proposito, Gonzalo Moure, nell'intervista rilasciatami, ha svelato, seppur immedesimandosi molto di più in *Lucía*, di sentirsi vicino a ciascuno dei suoi protagonisti, come se in lui vivesse una parte di ognuno di loro, o piuttosto delle loro caratteristiche: la razionalità di Armando, la fedeltà di Martín, la sensibilità di *Lucía*.

[M]e identifico en todos ellos [...]. Soy muy Armando [...] sin embargo, en mi conviven los dos: el intermedio, que es Martín y la parte más sensible mía, con la que más me gusta relacionarme con la vida, que es con la sensibilidad, con esa riqueza y esa tristeza al mismo tiempo. Soy melancólico, soy triste, soy como Lucía. Y Martín, es como más el intermedio entre las dos cosas: es más realista, más práctico, pero al que quiero cambiar.

Un altro consistente gruppo di personaggi che ho voluto differenziare dagli umani, è quello degli usignoli. Essi formano in tutto e per tutto una specie di società a sé stante che vive nel *Bosque de la Senda* e che segue le sue regole e le sue leggi. Non è la prima volta che l'autore sceglie degli animali come protagonisti o coprotagonisti dei suoi racconti, dove anche la natura acquisisce un ruolo molto importante. E perché proprio l'usignolo? Sempre nell'intervista, Gonzalo spiega:

Yo quería escribir ya desde entonces, desde mucho antes de escribir *En un bosque de hoja caduca*, quise escribir el ruiseñor, la historia del Maestro. Pero aquello se frustró [...]. Entonces esa historia, del Maestro en el bosque que enseña a los *ruiniños*, realmente siempre estuvo en mi cabeza. Cuando dije: bueno, ¿qué hace la niña dentro del bosque? Observa pájaros. Claro, podía observar cualquier pájaro. Pero yo elegí el ruiseñor porque ya tenía esa idea preconcebida. Luego de esa química nació la historia.

Possiamo dire che, in generale, molti scrittori prediligono animali, in alcuni casi “umanizzandoli”, in altri lasciandoli al loro stato naturale. Nel caso di Moure, gli animali non sono mai umanizzati bensì sono gli umani a essere “animalizzati”:

Bon nombre d'écrivains choisissent un animal comme héros d'un roman. Il peut s'agir d'un animal familier que les jeunes connaissent ou d'une bête à faire peur. On y aborde plusieurs volets de la vie d'animaux, qu'ils soient domestiques ou sauvages, et de leurs relations avec les humaines. Certains parmi ces animaux peuvent penser et parler. Cette catégorie de romans aide les jeunes à mieux connaître le monde animal, les conditions de survie et les menaces d'extinction de certaines espèces, leur survie hors de leur habitat naturel. En outre, le roman d'animaux peut répondre à des besoins d'affection ou d'amitié chez les enfants et les adolescents. Il peut enfin contribuer à développer le sens des responsabilités des jeunes envers les animaux, ainsi que la nécessité primordiale de les respecter et de les protéger.

(Guérette, 1998: 171)

Tsipi

È l'usignolo con cui Lucia stringe amicizia nel *claro del grosellero* e che, poco a poco e con pazienza, le insegna a cantare come una di loro. Il nome di Tsipi, così come quello di *Juit-Juit* e dei *ruiniños*, sono inventati dalla bambina in base all'assonanza di suoni e al verso degli usignoli.

Lucía había llamado Tsipi al macho porque cuando no cantaba, cuando trabajaba en el nido o buscaba insectos, era ese el sonido que emitía: «tsipi, tsipi». Y la hembra la llamaba Juit-Juit porque parecía que era lo único que sabía decir: «juit, juit».

(Moure, 2006: 36)

Tsipi non è un usignolo “umanizzato” anche se in un capitolo l'autore, nelle vesti di *Lucía* adulta, si chiede cosa pensi Tsipi circa la morte e si immagina che l'usignolo risponda:

Es la ausencia de la vida, no sé más. No están mis pollos en el nido, no sé más. Mi hembra ha vuelto un poco más tarde, mira a su alrededor, revuelve con sus patas en el nido, como si los pollos pudieran haberse escondido entre la paja.

(*Ibid.*: 60)

È interessante il modo di comunicare tra Tsipi e *Lucía*: avviene, infatti, attraverso i suoni, il canto e i versi degli uccelli che la bambina cerca di imitare, all'inizio con scarsi risultati e, in seguito, sempre meglio, tanto che oltrepassa le barriere linguistiche e sonore. Durante l'ultimo saluto dell'uccellino alla bambina, infatti, quest'ultimo, con coraggio, le si avvicina fino a salirle su una spalla e picchiettarle col becco sul collo, come spronandola a partire con lui. L'amicizia tra la bambina e l'usignolo è, quindi, preziosa poiché Tsipi si fa mezzo e strumento grazie al quale *Lucía* riesce a crescere.

Juit-Juit

È la compagna di Tsipi. Vive con lui nel loro nido del *claro del grosellero* nel *Bosque de la Senda*. Di lei non sappiamo molto se non l'origine del nome, creato da *Lucía* come per Tsipi. In lei notiamo meno tratti "umani" rispetto agli altri usignoli: al contrario di Tsipi, infatti, il lettore non sente la sua voce, la vede solo comportarsi come un qualsiasi animale del bosco, per esempio quando fa il nido o raccoglie cibo per i suoi piccoli o anche quando, dopo l'attacco delle gazze e l'uccisione dei piccoli, sembra non capire cosa sia successo e continui, confusamente a portare cibo agli uccellini, ormai morti.

La hembra [Juit-Juit] ha salido una vez, he visto como buscaba larvas en los troncos de los árboles, estoy segura de que no entiende nada, de que ni siquiera sabe que sus pollos han sido devorados por las urracas.

(*Ibid.*: 65)

I ruiniños

Le gustaba escribir *ruiniños*. Cuando lo hacía, se sentía invadida por un sentimiento de bienestar que compartía con su abuela.

(*Ibid.*: 36)

I *ruiniños*, neologismo che l'autore mi ha svelato essere stato coniato da sua madre quando gli raccontava le storie del bosco, sono i piccoli di Tsipi e *Juit-Juit*. Nel racconto sono uccisi brutalmente da tre gazze che attaccano il nido degli usignoli. Ricoprono un ruolo di

“vittima sacrificale” del racconto. La loro tragica sparizione provoca in *Lucía* molte domande sulla vita e sulla morte:

Silencio, indiferencia. La vida sigue. Yo sigo viviendo, yo seré un día adulta y entenderé lo que hice, o lo que no hice, seguramente sonreiré cuando recuerde este momento terrible, diré como Armando: «Era una niña, humanizaba a los pájaros...». [...] me resulta difícil aceptar que la vida sigue. Veo a Tsipi volando nervioso por encima del grosellero. se posa, vuela de nuevo. ¿Qué piensa? ¿Piensa un ruiseñor?

(*Ibid.*: 58-59)

Maestro

Maestro è il più anziano degli usignoli del *Bosque de la Senda*: è lui che ha il ruolo di “professore”, di maestro (da qui il suo nome) che insegna ai piccoli a cantare. Grazie a questa figura autorevole tra gli usignoli, le leggi del bosco sono rispettate e la vita segue il suo corso:

El ruiseñor que mejor cantaba, sí, incluso mejor que Tsipi. Era un ruiseñor al que Luchinia había visto en pocas ocasiones. Las escasas veces que pudo distinguirlo entre las ramas, observó que era un macho viejo, no sabía de cuantos anos, pero, en cualquier caso, era mayor que Tsipi. ¡Cómo cantaba! Luchinia lo llamaba, y así lo anotaba en su cuaderno, el Maestro. Maestro. [...] Su canto se iba elevando, delicadamente enlazado. Era una melodía que ascendía sobre el claro y lo aquietaba todo. Y esos sonidos, semejantes a las palabras, se ligaban unos a otros, sin cesar. A veces, parecía estar dando un recital. Una pieza, dos, cinco, diez...

(*Ibid.*: 42-43)

Anche la morte di Maestro, presente nel libro, viene percepita da *Lucía* come un evento naturale, la fine di una esistenza che segue il suo corso, rispettando le leggi della natura. Maestro, infatti, se ne va come la nonna di *Lucía*, morendo di vecchiaia:

Fue como un aviso. Maestro sintió en lo más hondo de su memoria dormida algo que nunca, nunca antes había sentido: la muerte tenía que ver algo con él. La muerte avisaba. También a Maestro lo sorprendió en su nido. Pero esta vez no fueron las urracas, ni ningún otro animal, ni siquiera un humano. Esta vez la muerte vino sola. Una muerte fría, silenciosa. Maestro se quedó recostado en su nido vacío y dejó de sentir el sol, el rumor del bosque, el canto de los ruiseñores, de todos los pájaros. El mundo se extinguió en sus oídos y en su corazón. apenas tuvo un segundo para recordar el aviso que había venido sintiendo, y se sumergió en la oscuridad. Silencio.

(*Ibid.*: 87)

Las urracas

Le tre gazze nere possono essere considerate le “cattive” della storia. Calando in picchiata sul nido di Tsipi, uccidono i piccoli, generando una tragedia narrata in tutta la sua crudeltà e schiettezza:

La primera urraca se lanza en un vuelo horizontal desde el grosellero con algo en el pico. Inmediatamente se arroja sobre el nido la segunda. Otra vez la misma agitación, los mismos sonidos, crepitar...[...]. La segunda urraca surge con su presa en el pico, como la primera. Esta vez lo veo con claridad. Lo que lleva es un pollo, un hijo de Tsipi y de Juit-Juit, un *ruiniño*. Ya está inmóvil, le cuelga la cabeza. Le ha roto el cuello.

(*Ibid.*: 56)

Proprio grazie a questo momento, in cui *Lucía* alla fine decide di non intervenire (anche se contro la sua volontà), si scatenano nella bambina le domande sulla morte, sulla vita e sul significato di diventare grandi:

¿Esa es la condición que tengo que cumplir para convertirme en adulta? ¿No impedir el dolor, la muerte? ¿Ya soy adulta, puesto que he sido indiferente a la muerte? ¿En eso consiste, son esos los cambios que mi cuerpo espero? Sueño con ser adulta, pero no sé en qué consiste serlo.

(*Ibid.*: 56)

3.4. Voci narranti

La differenza principale tra letteratura per l'infanzia e letteratura per adulti è costituita dall'asimmetria, dovuta al fatto che l'autore reale - adulto - scrive per un lettore implicito bambino, basandosi su presupposti culturali, propensioni, conoscenze e registro a suo avviso adeguati per il destinatario. In realtà, l'autore reale crea sempre un autore implicito, assumendo un punto di vista particolare, che può essere quello di un bambino, di un adolescente, un vecchio, un personaggio femminile o maschile; in ogni caso, si tratta di una finzione, assunta consapevolmente dall'autore implicito. In realtà, nella letteratura per ragazzi si opera una proiezione determinata dall'idea che l'autore ha dell'infanzia e dell'adolescenza [...] basata, da una parte, sulle esperienze e le convinzioni personali dell'autore, e dall'altra dipende dalla società e dalla cultura.

(Mambrini in Di Giovanni, Elefante, Pederzoli, 2010: 245)

In un'opera, oltre a gestire il tempo della storia modificando l'ordine di presentazione degli eventi o la loro durata, il narratore ha la possibilità di scegliere quali informazioni omettere e quali narrare, guidando il lettore sul sentiero del racconto (Lluch, 2003: 65).

Il primo aspetto da tenere in considerazione è la focalizzazione della voce narrante, la sua relazione con il lettore e la posizione interna o esterna del narratore rispetto alle vicende narrate. A questo proposito, le voci narranti dell'opera, in primis la voce dell'autore, aiutano a stabilire un rapporto con il lettore stesso: l'autore deve infatti immaginare quali siano le competenze linguistiche ed enciclopediche, le attese, le credenze e i pregiudizi ideologici del lettore stesso, perché il testo

è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario [...]. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa [...]. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.

(Eco, 2000: 52)

La voce principale, quindi, che troviamo in ogni racconto, è quella dell'autore attraverso cui la storia prende corpo e si sviluppa in intreccio e trama:

è una voce che parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello.

(Eco, 2007: 18-19)

En un bosque de hoja caduca è un romanzo dove convivono molti personaggi, ciascuno con la sua voce, a cui l'autore decide o meno di dare la parola, o piuttosto, di dare libertà di pensiero. Sicuramente la voce principale del racconto è quella di *Lucía*, prima adulta e poi bambina, ciascuna caratterizzata in modo diverso. La voce di *Lucía* adulta racconta in prima persona le proprie sensazioni, le proprie emozioni e soprattutto i propri pensieri, non censurando i dubbi e la confusione che il tentativo di rivivere la sua infanzia le provoca. Per questo, non ha paura di porre le proprie domande a un "ipotetico" e "ideale" lettore, come vediamo dalle prime pagine del libro:

Pienso en un posible lector, solo uno: una niña, quizás, como yo fui. No sé cómo se llama, ni dónde vive, ni si será una de mis alumnas o, si aún no ha nacido, cuándo vivirá. Tampoco sé si le gustarán los pájaros y los bosques como a mí. Pero estoy segura de que le gustará leer, porque de no ser así no llegaría a leer esto nunca. Estaré con ella como la abuela estuvo conmigo aquel verano. La vida se repetiría con todos sus misterios. ¿Qué quiero? ¿Por qué quiero escribir para ella? [...] Creo que ya lo sé. Quiero que esa lectora

vuelva a vivir por mí lo que yo viví entonces, que sea otra persona mientras lee: que sea la niña que yo fui.

(Moure, 2006: 32)

A questo proposito, Wall (1991) individua tre differenti modalità in cui classificare l'intervento dell'autore nel testo, dirigendosi direttamente al pubblico infantile, al pubblico adulto o a entrambi:

i) single address (struttura appellativa singola) quando ci si indirizza specificamente a una singola e uniforme audience, nella fattispecie costituita da bambini, senza mostrare consapevolezza del fatto che potrebbero essere degli adulti a leggere il testo. [...] Molto più frequente è *ii) la struttura appellativa doppia (double address)*, in cui il narratore si rivolge a bambini e alternativamente ad adulti in punti differenti del testo e, *iii) la struttura appellativa duale (dual address)*, dove ci si rivolge a bambini e adulti nel medesimo momento.

(Wall in Calabrese, 2013: 161)

Nel romanzo, vediamo come l'autore stesso interviene nel testo, sottolineando la natura onnisciente del suo narratore: *Lucía* adulta, la voce principale della storia, conosce già tutti i dettagli della vicenda che si accinge a scrivere e rivivere. È interessante notare che *Lucía* non ha solo il controllo della parola scritta, bensì anche del tempo e dello spazio delle vicende narrate, che si mescolano al tempo presente della sua scrittura: è lei, infatti, per decisione dell'autore, che stabilisce quando e come iniziare o terminare il racconto. Ed è sempre lei che intreccia la sua vita presente al racconto della sua infanzia, che lei stessa scrive:

Tengo que hacer una pausa. Me he levantado, he acabado de corregir exámenes, he llamado por teléfono, solo para distraerme, pero no he encontrado a nadie. He intentado leer un rato pero no me concentraba. He escuchado las canciones de una extraña cantante hecha de tierra y aire, una voz que parece salir de las entrañas del mundo, de la vida: una voz más que humana. Y aquí estoy de nuevo ante el cuaderno. Debería seguir adelante con el cuento: vida y muerte en el Bosque de la Senda, en el bosque de hoja caduca.

(Moure, 2006: 49)

Al contrario, quando il lettore si trova a leggere il racconto di *Lucía* e Tsipi, lo fa da un punto di vista esterno della narrazione: infatti, è *Lucía* adulta, in terza persona, a scrivere le vicende «como si fuera un cuento. Un cuento ingenuo y limpio, pese a que hubo también dolor y muerte» (*Ibid.*: 32).

Un elemento interessante, grazie al quale il lettore è “avvisato” del cambio di voce narrante, sono i tre *font* tipografici presenti nel libro, uno per ciascuna voce narrante dell'opera:

Lucia adulta che si rivolge ai lettori, *Luchinia* quando riporta le sue osservazioni nel taccuino nero e, infine, *Lucía* adulta che narra il racconto di *Luchinia* nel *Bosque de la Senda*.

Queste tre focalizzazioni, individuate ognuna secondo una grafica particolare, possono rientrare nei parametri dell'analisi narrativa secondo la classificazione di Palmer (2004: 54):

i) Psiconarrazione o descrizione onnisciente. Si tratta del discorso di un narratore sull'interiorità di un personaggio [...]. Dal momento che nella letteratura per l'infanzia il narratore in terza persona è un adulto mentre il personaggio è un giovane, la psiconarrazione risulta influenzata dall'esperienza del narratore, il cui linguaggio è in genere più complesso di quello utilizzato dal personaggio. *ii) Monologo riportato ("quoted monologue") o pensiero diretto.* E' la convinzione formale in base alla quale un narratore finge di trascrivere verbalmente i pensieri di un personaggio, come nella frase "Lei pensò, Dove sono?". Si tratta del modo più semplice e più diretto di rappresentare la vita interiore di un individuo finzionale, e perciò molto usato nella letteratura per l'infanzia [...]. *iii) Discorso indiretto libero o monologo narrato (anche detto pensiero indiretto libero o "Erlebte Rede" o "narrated monologue").* Si tratta della combinazione delle altre due categorie, in quanto unisce la soggettività e il linguaggio del personaggio con la presentazione da parte del narratore come nell'esempio "Lei si fermò. Dove diavolo si trovava?". La seconda frase è un *narrated monologue* perché presenta la soggettività dell'eroina (il narratore sa bene dove essa si trova) e il suo linguaggio [...].

(Palmer in Calabrese 2013: 164-165)

A questo proposito, nell'intervista rilasciatami, l'autore confessa che le voci narranti del testo inizialmente erano più numerose: infatti, ogni personaggio raccontava la vicenda dal proprio punto di vista. Grazie a queste diverse focalizzazioni, l'intenzione dell'autore era proprio quella di fornire al lettore la possibilità di scoprire la pluralità delle voci dei personaggi, i pensieri e il punto di vista di ognuno, creando la sensazione di un racconto dentro il racconto:

[...] había más voces: había una voz intermedia que era una voz que quité pero que era Lucía no adulta madura todavía. y era una voz distinta, curiosamente. no lo uso siempre pero lo uso bastante el variar las voces porque me interesa la realidad poliédrica que es muy diferente de la mirada del mismo suceso de uno que de otro, que de uno en una edad o en otra o en otra. a ver, como yo estaba haciendo psicoanálisis el único que yo quería, que es lo único que hice, todo el año de escritura que estuve escribiendo la novela, fue eso: fue ver el mismo acontecimiento de diferentes ópticas. pero claro, a la historia me di cuenta al acabarla, cuando Palma me empezó a decir que lo tenía que publicar, y empecé a quitarlo y quité esa versión/voz intermedia, esa joven recién estrenada a la vida que juzga ya cuando tiene 19 o 20 años, juzga los acontecimientos de otra manera distinta de como los ha juzgado finalmente ya en la madurez.

Un altro aspetto interessante di questo e di molti altri racconti di Moure è la scelta di una voce narrante femminile: perché Gonzalo ha scelto di immedesimarsi in una bambina e non un

bambino? Come ha influito questa scelta narrativa nello stile e nella lingua del racconto? Sempre l'autore risponde che la scelta è ricaduta su *Lucía* per puro caso ma che, utilizzando un punto di vista femminile, Moure percepisce il mondo con più coscienza, in modo più vario, così che non regni solamente la “monodimensionalità” della realtà, bensì la pluralità di sguardo che di solito caratterizza i personaggi femminili di ogni storia. Per spiegare questo concetto, lo scrittore aggiunge una metafora: la visione dell'uomo è come quella del cacciatore che tiene lo sguardo fisso su un unico obiettivo, la preda. Al contrario, la visione della donna è pari a quella della preda che, per difendersi da eventuali pericoli, deve avere lo sguardo in più direzioni:

Es que no lo sé, no puedo dar una razón, pero cuando escoges, el momento en que escoges, que aquí fue puro azar, escribí «Y aquella niña era yo», la verdad es que podía escribir «y aquel niño era yo», pero es distinto. Quiero decir: la sensibilidad femenina y masculina son distintas. Está mucho más marcada la sensibilidad en la niña que en el niño, sin embargo hay sentimientos comunes. El sentimiento de culpa puede ser exactamente igual en el caso de un hombre o de una mujer. [...] [M]e siento mejor cuando escribo desde la sensibilidad femenina. Percibo el mundo con mas relieve, mas variado, creo que (y lo creo de verdad) la visión del hombre es mucho más reducida, mucho más unidimensional, vosotras tenéis una vista mucho mas a vuestro alrededor que es una diversión que a mí me interesa muchísimo: entre el cazador y la presa. El cazador tiene los ojos al frente, calcula la presa, el salto, como llegar a matarlo y el herbívoro tiene los ojos a todos lados, para ver mucho. Yo creo que la mujer se asimila más con el herbívoro que con el carnívoro y cuando me meto en la piel de un chico veo las cosas más unidimensionales y me siento como más aprisionado.

Infine, possiamo sottolineare la natura del libro di Moure, per le sue caratteristiche molto simile a un romanzo di “introspezione”. Infatti, citando Calabrese, in questa tipologia di libri l'eroe, che ha una voce dominante nella vicenda, è raffigurato come desideroso di conoscenza ma impenetrabile e opaco a se stesso. È proprio questo che permette al lettore di identificarsi con lui e di trarre dal testo elementi di autoconsapevolezza (2013: 162). La costruzione e la crescita del personaggio, anche nel caso di *En un bosque de hoja caduca*, consiste nella scoperta di sé, «nel passaggio da una messa a fuoco soggettiva e immaginaria a una messa a fuoco oggettiva e simbolica, in modo tale che se l'eroe vede ora ciò che il narratore ha sempre visto, «il racconto e la storia raccontata convergono in un istante di perfetta autotrasparenza» (*Ibid.*: 162).

3.5. Tempo e spazio

Il contesto spazio-temporale individua il luogo e la dilazione di tempo in cui si svolge l'azione del racconto dove si sviluppano i personaggi, trovando la propria dimensione narrativa:

[l]'espace du récit est constitué principalement des lieux où évoluent les personnages et l'intrigue. L'espace physique, géographique et social sont importants pour assurer au récit sa vraisemblance et sa cohérence. Ainsi, dès le début du roman, l'auteur précise de façon claire et habituellement concise, le lieu principal où se déroulent les événements.

(Guérette, 1998:181)

Scandendo la durata, lo sviluppo dell'avventura e il progredire degli eventi, il tempo si rende elemento indispensabile perché i personaggi della storia percorrano un cammino, spesso di formazione o di crescita. Questo è evidente nel racconto di Moure, dove il trascorrere del tempo permette la vita stessa e i suoi cambiamenti, collocando le vicende in un'ottica "naturale", dove il tempo trascorso è un susseguirsi di eventi: in particolare, la descrizione della morte della nonna e quella di Maestro sono segnate dal passaggio delle stagioni, così come la partenza degli usignoli e di Tsipi verso i paesi caldi, all'avvicinarsi dell'inverno.

Aquel verano no acabó bruscamente. Con septiembre muriendo, el otoño no parecía obedecer al calendario: hacía calor, no llovía, no había viento siquiera. Pero los animales del bosque tienen su propio calendario, y cuando el sol deja de pasar por encima de sus cabezas está próxima la hora de emigrar.

(Moure, 2006: 97)

La dimensione temporale del racconto è suddivisa in tre grandi momenti: i ricordi dell'infanzia di *Lucía*, il presente in cui si colloca la (psico)analisi della protagonista e il tempo del racconto che *Lucía* adulta rivive scrivendo la fiaba di Luchinia. In tutti e tre questi aspetti il trascorrere degli anni, dei mesi e dei giorni in cui si svolge l'azione non è mai esplicitato dall'autore.

Tuttavia, dal racconto deduciamo alcuni dati: in primo luogo il tempo dell'osservazione ornitologica della protagonista. Sappiamo, infatti, che *Lucía* ha trascorso «parte del verano a observar» (Moure, 2006: 18): da qui ne ricaviamo che il tempo dell'infanzia e del racconto di Luchinia segue il naturale corso delle stagioni. Indicatori temporali generici come «aquel verano», «esa mañana», «ya era tarde», «después de», «ese día» sono presenti nel racconto e situano l'azione in un tempo "stagionale" e orientano il lettore nella storia. Tuttavia, questi elementi sono molto imprecisi in quanto non collocano gli eventi del racconto in una linea del

tempo definita, bensì lasciano il lettore in uno stato confuso e generico di situazioni che si svolgono in un “passato” ed eventi che trovano il loro sviluppo in un “presente”.

Anche il passato di *Lucía* ha riferimenti temporali imprecisi: tuttavia, troviamo alcuni indicatori che aiutano a situare l’azione sulla linea del tempo. È il caso del *pretérito indefinito* spagnolo usato, infatti, per collocare l’azione, ovvero i ricordi della bambina, in un tempo molto lontano dal presente del lettore:

Aquel año nos mudamos de casa porque le habían dado la plaza de aparejador municipal de Cerezal, entre la montana y la costa. [...] No dije nada, pero recuerdo mis dudas ante la posibilidad de renunciar a gran parte de la diversión del verano [...].

(*Ibid.*: 16, 19)

Allo stesso modo, il racconto di *Luchinia* è caratterizzato dall’uso dell’*imperfecto* che colloca l’azione nel tempo della fiaba, come mostra l’inizio del racconto del *Bosque de hoja caduca*. L’*imperfecto* è il tempo del racconto, è come «un siparietto che si apre all’inizio dello spettacolo» e che nasce «dritto dritto dall’*imperfecto* con cui cominciano le fiabe: “C’era una volta...”».⁵⁹

Luchinia era una niña que observaba pájaros. Lo hacía desde un escondite situado en un claro del Bosque de la Senda. Era el miembro más joven de un grupo de aficionados a la ornitología, observadores de pájaros, gente un poco chiflada. De modo que se puede decir que Luchinia era una pequeña chiflada con la cabeza a pájaros.

(*Ibid.*: 35)

Al contrario, il presente di *Lucía* adulta è indicato da altri elementi temporali che collocano l’azione in un tempo presente, si suppone ai giorni nostri, anche se l’autore non lo menziona esplicitamente: «Ha pasado una hora, tal vez más» (Moure, 2006: 102). Questo futuro si vede anche nell’ultimo capitolo del libro, quando *Lucía* racconta di essere ritornata in quei luoghi l’anno seguente agli avvenimenti del bosco.

Al año siguiente, regresé, aunque ya no vivíamos en Cerezal. En el bosque había otros ruiseñores, pero el nido del grosellero no fue ocupado. No sé cuántos años tenía Tsipi en nuestro verano, tal vez tres o cuatro. No viven muchos más, y los libros no se ponen de acuerdo, o no dicen nada de cuánto dura la vida de un ruiseñor.

(*Ibid.*: 112)

⁵⁹ Rodari, G. (2001). *Grammatica della Fantasia, introduzione all’arte di inventare storie*, Einaudi in <http://www.eas28.it/ortona/biblioteca/download/LavoroRodari.pdf>

È il caso anche della conclusione del racconto, dove *Lucía* adulta confessa, finalmente, un dato temporale: sono passati quindici anni dall'episodio del *Bosque de la Senda* e da quando ha lasciato il gruppo di ornitologia:

Han pasado quince años, doy clase en un colegio público, me rodeo de niños. Algunos tienen la edad que yo tenía entonces, doce, trece años. Pero no sé cómo hablarles, ya no soy una niña. No sabría cómo justificarme si alguno de ellos fuera esa lectora para la que escribo, si leyera estas páginas.

(*Ibid.*: 70)

Per quanto riguarda la dimensione spaziale del romanzo, l'azione principale si sviluppa attorno ad alcuni punti di riferimento. Questa "mappa" serve al lettore per non perdersi nel bosco, tra gli alberi ma anche tra le parole: il *claro del grosellero* dove Tsipi e *Juit-Juit* hanno costruito il loro nido, l'*escondite* da dove *Lucía* osserva gli usignoli, il *Bosque de la Senda* e i suoi sentieri, il percorso, ormai familiare, che la bambina fa tutti i giorni per giungere alla radura, il posto di osservazione di Martín, vicino al fiume.

Lo stesso autore, nell'intervista rilasciatami, spiega che il bosco è un luogo immaginario costellato, tuttavia, da immagini e ricordi d'infanzia di Moure, ripresi dalla propria memoria di bambino:

[...] puesto que este lugar es imaginario, no responde a un lugar concreto, sí que obviamente mis referentes, me refería a un mapa de mi propia infancia. Y mi infancia es compleja, eh! Yo creo que como todas, pero mi infancia es compleja, mis emociones están ahí entre las ramas del bosque, entre luces, sombras, olores putrefactos, cosas que no entendía, cosas misteriosas, cosas que no me gustaban, angustias, miedos infantiles, y en todo eso necesitaba un mapa y entonces de una manera inconsciente fui tratando ese mapa.

In questa mappa immaginaria che l'autore traccia, troviamo anche riferimenti specifici e toponimi che aiutano ancor di più il lettore a orientarsi nel racconto: la *cuesta del Asno*, la *carretera de Los Valles*, strada da cui si giunge a Cerezal, il paese tra la montagna e il litorale dove Lucia, appena trasferita con la sua famiglia, comincia ad appassionarsi all'ornitologia:

Aquel año nos mudamos de casa porque [a mi padre] le habían dado la plaza de aparejador municipal de Cerezal, entre la montaña y la costa. Cerezal es pequeño, es modesto y, a veces, pensaba que era aburrido, pero tiene algo que lo elevaba por encima de palabras como aburrimiento o diversión: estaba rodeado de montes y bosques.

(*Ibid.*: 16)

Sempre all'interno dello spazio del racconto, un elemento ricorrente e interessante, soprattutto nei racconti della Letteratura per l'infanzia, è il bosco: è qui che si svolge la maggior parte delle fiabe, dove si incontrano gli animali più strani, spesso malvagi, dove vivono le fate e gli elfi, dove regna la magia. Anche in Moure non manca l'elemento magico dato dall'ultimo volo di Tsipi con *Lucía* che lascia aperta la domanda ai lettori sulla verità di quello che la bambina ha vissuto. A proposito del bosco, lo stesso autore, nell'intervista rilasciatami mi ha confessato che «el bosque por fuera es una cosa y por dentro es otra».

Il bosco è una metafora per il testo narrativo; non solo per i testi fiabeschi, ma per ogni testo narrativo. Vi sono boschi come Dublino, dove invece di Cappuccetto Rosso si può incontrare Molly Bloom, o come Casablanca, dove si incontrano Ilsa Lund o Rick Blaine. Un bosco è, per usare una metafora di Borges [...] un giardino dai sentieri che si biforcano. Anche quando in un bosco non ci sono sentieri tracciati, ciascuno può tracciare il proprio percorso decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta a ogni albero che incontra. In un testo narrativo il lettore è costretto a ogni momento a compiere una scelta.

(Eco, 2007: 7)

Oltre al bosco, spazio principale dove si svolge il racconto, troviamo accenni ad alcuni luoghi interni, in particolare la sala della casa di *Lucía* a Cerezal, dove la bambina studia gli usignoli:

Durante las noches me sentaba en la sala con mis padres. Ellos leían, charlaban de vez en cuando, y escuchaban música. Yo no hablaba: devoraba páginas.

(Moure, 2006: 29)

Così come la sala della casa, l'autore accenna ad altri spazi indefiniti, per esempio il cimitero dove viene sepolta la nonna di *Lucía*: «cuando voy al cementerio miro la lapida» (*Ibid.*: 15); la casa della nonna dove la bambina ascoltava rapita i suoi racconti senza aggettivi; o ancora la biblioteca del paese dove i soci del club di ornitologia si riuniscono: «Antes de la cena, sin embargo, en la reunión que solían tener en la biblioteca del pueblo para entregar y comentar las anotaciones, Armando pidió silencio a todos» (*Ibid.*: 44); infine, lo studio di Armando, dove Luchinia si reca per chiedere di esaminare il nido degli usignoli e dove trova il ragazzo «metido literalmente en la pantalla del ordenador» (*Ibid.*: 68).

Tuttavia, il luogo principale del libro, dove vediamo svolgersi l'azione oltre al *Bosque de la Senda*, è lo spazio da cui *Lucía* adulta scrive la storia: luogo non definito che, però, grazie ad alcuni indizi dell'autore, può immaginare come la stanza di una casa.

Tengo que hacer una pausa. Me he levantado, he acabado de corregir exámenes, he llamado por teléfono, solo para distraerme, pero no he encontrado nadie. He intentado leer un rato pero no me concentraba. He escuchado las canciones de una extraña cantante hecha de tierra y aire, una voz que parece salir de las entrañas del mundo, de la vida; una voz más que humana. Y aquí estoy de nuevo ante el cuaderno. Debería seguir adelante con el cuento; vida y muerte en el Bosque de la Senda, en el bosque de hoja caduca. [...] Regreso. Me acerco de puntillas a la pequeña cabeza de Tsipi, me acerco de puntillas a mi memoria.

(Moure, 2006:49-50)

Come vediamo dall'esempio, i continui flashbacks dati dalla voce di *Lucía* adulta che interrompe il racconto del *Bosque de hoja caduca*, hanno una funzione spaziale: il «regreso» di *Lucía* al racconto ogni volta, dopo le pause che la costringono a fermarsi e riflettere sugli avvenimenti accaduti, è un vero e proprio ritorno fisico alla scrittura. La protagonista, mentre abbandona e riprende più volte il racconto, accompagna il lettore a muoversi, avvicinandosi e allontanandosi sulla linea del tempo e dello spazio.

Sono proprio questi “spostamenti” spazio-temporali che permettono il cambio di narratore-protagonista (prima *Lucía* adulta, poi *Lucía* bambina, infine *Luchinia-Kuisí*) e aiutano il lettore a immedesimarsi in uno o nell'altro, come del resto fa l'autore: «me produce un placer difuso regresar a aquel verano, dejar de ser *Lucía* mujer para volver a ser *Luchinia* niña» (Moure, 2006: 72).

3.6. Stile

La langue se tient au-dessus de nous comme un vaste feuillage que les souffles humains font bruire et où les récits, depuis toujours font courir leur rumeur, ramages et ramures entremêlés.
(Pierre Péju in Guérette, 1998: 225)

La dolce sensibilità con la quale l'autore maneggia l'opera, sia dal punto di vista della *Lucía* adulta e narratrice, sia dal punto di vista di quella bambina, permette di cogliere la verità delle sue parole, grazie anche a un linguaggio semplice: Moure che, in questo racconto, ha la

particolarità di scrivere quasi senza aggettivi, è capace di far addentrare nel bosco, in silenzio e osservazione, i suoi piccoli lettori, mostrando loro i segreti della natura e lo scontro inevitabile di vita, morte, dolore e libertà.

Lo stile utilizzato dall'autore poggia su una sintassi composta da frasi semplici, molto secche e abbastanza brevi. L'utilizzo dei verbi e dei tempi verbali acquisisce una importanza fondamentale all'interno della dimensione spazio-temporale della storia, collocando gli avvenimenti in una linea del tempo caratterizzata da molte interruzioni della voce narrante e numerosi flashbacks. Tuttavia, la semplicità disarmante che fa da base al racconto conferisce profondità alle vicende narrate: nel susseguirsi degli eventi, ogni parola trova il suo peso specifico. Sono le parole, infatti, a essere i soli mezzi di cui l'autore dispone per permettere a se stesso, attraverso la bocca e i pensieri di *Lucía* adulta, di esprimersi e guardare dentro di sé. Egli stesso, nell'intervista rilasciatami, ammette:

[...] yo podía haberlo resuelto con un psicoanalista, o lo pude resolver escribiendo el libro, y lo resolví. Así yo lo asenté, asenté mi culpa, lo irremediable e intenté quedarme con el hueco, que representa el resto. Es decir: bueno, pues una vez asumido eso, yo volé. Y esa es otra historia del libro.

Un altro aspetto che riguarda lo stile del racconto e, in generale la Letteratura per l'infanzia, è la presenza di dialoghi. Nel racconto, gli scambi dialogici sono di vari tipi: in terza persona, quando a narrare è *Lucía* adulta, e in prima persona quando la stessa *Lucía* racconta di sé, allontanandosi dal racconto dell'infanzia e rivolgendosi, spesso, direttamente al lettore che, grazie ai dialoghi, riesce a sentirsi coinvolto, interpellato e, sempre in relazione con l'autore.

Sueño y, a través del sueño, llego hasta tus manos, venciendo al tiempo: me estás leyendo, estoy viviendo en ti. Me oyes? Está oscuro, no veo tu rostro, no sé siquiera si eres lectora o lector, pero oigo tu respiración, el latido de tu corazón. [...] Estás ahí, estoy contigo, estoy en ti. Y te invito a que estés en mí, a que seas yo.

(Moire, 2006: 33)

Al contrario, l'autore scompare dietro agli interlocutori, mescolando la sua voce con quella dei suoi personaggi. Lo scambio dialogico, quindi, serve

à réduire la distance entre le lecteur et les personnages, rendus très présents par le style direct. De plus, par l'emploi des dialogues, le lecteur a l'impression qu'on s'adresse à lui sans aucun intermédiaire car le narrateur disparaît entièrement derrière les interlocuteurs,

sans se manifester par des commentaires personnels, au risque de perdre son objectivité. Il élargit la perspective unique du principal protagoniste focalisateur en confiant des points de vue différents à d'autres participants [...]. D'autre part, le dialogue entretient le suspense. Si le monologue est généralement voué à l'exploration d'une conscience, le dialogue se réfère à l'action. Questions et répliques font progresser l'intrigue. D'autre part, les actants se font vraiment connaître dans leurs différences à travers leurs répliques.

(Guérette, 1998: 183)

Per quanto riguarda il vocabolario utilizzato dall'autore, possiamo trovare un lessico specifico relativo all'ornitologia e al mondo della natura, flora e fauna, anche se mai di tipo strettamente scientifico.

Vista l'intenzione dell'autore, inizialmente, di non pubblicare il libro, quello da lui utilizzato è uno stile personale e naturale, quasi come un racconto scritto per se stesso. Come lui stesso confessa, il suo stile deve molto all'influenza della madre che, come già anticipato, scriveva racconti senza l'utilizzo di aggettivi. Questa particolarità segna l'autore che, prendendo come una sfida l'emulazione dello stile materno e grazie a numerose letture di grandi maestri della scrittura quali Azorín, prova a scrivere il racconto di *En un bosque de hoja caduca* utilizzando pochissimi aggettivi. Questa scelta dell'autore è dettata dalla sua volontà di voler lasciare totale libertà di immaginazione al lettore:

mi madre escribía así, escribía porque ella decía que realmente el malo escritor está tan preocupado por su lector que se empeña en decirle como tiene que sentir las cosas y que eso no respetaba al lector, porque al lector hay que darle libertad para adjetivar las cosas. Que si, por ejemplo, yo digo "playa", pues evidentemente la playa no es lo mismo para el hijo de un pescador, que ha vivido toda su vida al lado de la playa con una humedad terrible, que por un niño de Madrid para el cual la playa significa otra cosa. Ella decía: está a cada lector. O sea, si tú pones el adjetivo, a alguien que tiene una percepción distinta que la tuya de ese sustantivo, es donde se está produciendo sin querer el rechazo del lector. Si tú lo dejas sin adjetivos, el lector le pone su propio adjetivo. Me parece maravilloso.

Alla luce di questo, nello stile di Moure, nascono anche numerosi neologismi, onomatopee e una scrittura che ricorda più i suoni delle parole piuttosto che il loro significato. È il caso della parola *ruiniños*, termine ripreso dall'infanzia dello stesso autore, così come molti altri elementi. Tra questi, ricordiamo la figura della nonna paterna e le sue massime, con cui lo scrittore ricorda la madre. Potremmo, quindi definire lo stile dell'autore quasi "casalingo", fatto di esperienze vissute e ricordi di infanzia in cui la figura della madre, come abbiamo visto, acquisisce il ruolo di "musa" ispiratrice.

Lo stile dell'autore si caratterizza non tanto per la descrizione di paesaggi o situazioni, bensì per la (psico)analisi dei pensieri nella mente e nella coscienza di *Lucía* adulta e bambina, oltre che di Tsipi, i cui pensieri sono eviscerati e immaginati nel capitolo sulla morte dei *ruiniños*.

La scelta stilistica di dare voce all'usignolo è molto interessante: lo stile utilizzato diventa, infatti, più conciso quando a parlare è la coscienza dell'uccellino, le cui frasi sono più brevi. Notiamo l'utilizzo di molte parole o verbi "onomatopeici" che richiamano i suoni e i rumori della natura. La particolarità del racconto risiede proprio nel cercare di ricreare in parole i suoni del bosco: così, il rumore delle foglie è reso con l'espressione «los pies siseaban», il verso degli animali con il verbo «huir, huir», ripetuto varie volte e perfino il silenzio e la solitudine che sovrastano la natura sono resi con la descrizione accurata e delicata delle prime luci del mattino in quel bosco, «escenario encantado en el que cualquier cosa podía suceder» (Moure, 2006: 21-22).

Grazie a questo, il lettore può rendersi conto di avere in mano non solo un libro, bensì un prodotto dove tutti e cinque i sensi collaborano alla lettura, avvicinando i pensieri di *Lucía* all'immaginazione del pubblico, finalmente libero di avventurarsi nel *Bosque de la Senda*:

[...] los libros son como la carne del cuto. Todo en ellos es y puede ser aprovechado. Hasta las vísceras. Un verdadero libro siempre indica algún camino nuevo que conduce más allá de sí mismo. [...] Naturalmente, para ser un buen carnicero de los cerdos, digo de los libros, es necesario pasar [...] por los sucesivos escalones que marcaban los diferentes sentidos. [...]

(Moreno, 1993: 49)

Ognuno dei cinque sensi, quindi, può aiutare il lettore a entrare sempre di più nell'universo del racconto, del libro e della lettura. Il primo senso utilizzato è la vista: infatti, ciò che ci attrae del testo è la dimensione fisica delle parole scritte. Piacere, disgusto, amore, interesse sono conseguenza del primo impatto con il prodotto editoriale, poiché «quien no se ha enajenado nunca ante el envase de una esdrújula no está capacitado para acceder al mundo de la palabra» (*ibid.*: 50). Per questo, si può dire che le parole non sono solo tempio del significato e della comprensione, bensì

tienen un cuerpo, un significante. En cuanto las escribimos, nada más mirarlas, percibimos que ocupan un espacio, se adueñan de la frase y del párrafo, entablando, a veces, luchas de tintas sangrientas entre ellas. Algunas, las pobres, hasta naufragan en los Mares del Borrón Oceánico. Unas son gordas, orondas, esbeltas, elegantes; otras son agudas, como alfileres, sensuales, gráciles, inclinadas y reverenciales como un bufón; al

contrario que éstas, que muestran una caligrafía orgullosa, majestuosa, soberbia. Todas las palabras con sus respetivo cuerpos desean que nos fijemos en ellas. Nos lo están pidiendo a gritos secos.

(Ibid.: 50)

Queste prime impressioni visive si mescolano con quelle provenienti dagli altri sensi, per esempio il tatto: «El dedo, la mano, la yema del dedo, la piel del cerebro o el cerebro de la piel nos revela la textura y calidad del papel, del pergamino, de la piel o de la tela que goza [...] de la suavidad del cordobán, de su sedosidad, de su vigorosidad» *(Ibid.: 51)*.

A questo, segue l'olfatto, che mette in contatto con i profumi sprigionati dai diversi elementi del libro:

cueros, papel, tintas o rancios olores exhalados por antiguos o añejos ejemplares, son captados por nuestras pituitarias cuando nos los acercamos a la nariz para olisquearlos delicadamente, o no tan delicadamente. ¿A qué huelen los libros que caen en nuestras narices? *(Ibid.: 51)*.

Anche l'udito fa la sua parte, in quanto attento a cogliere ogni minimo e impercettibile rumore delle pagine di un libro: il colpo sordo della pagina quando chiudiamo la copertina, il mormorio dei fogli che scorrono tra le dita e il picchietto di queste ultime sulla quarta:

He visto a alumnos y alumnas sentir verdadero placer cuando intentaban captar el débil arrullo murmurante de las hojas deslizándose rápida o lentamente entre las yemas de los dedos o el opaco sonido con que responden las tapas cuando cerraban un libro o lo golpeaban ligeramente.

(Ibid.: 52)

Infine troviamo il gusto, sintesi di tutti gli altri sensi, il riconoscimento palatale, la degustazione di ognuno degli elementi del libro.

Cuando leo, de hecho, no leo, sino que tomo una frase bella en el pico y la chupo como un caramelo, la sorbo como una copita de licor, la saboreo hasta que, como el alcohol, se disuelva en mí, la saboreo durante tanto tiempo que acaba no sólo penetrando mi cerebro y mi corazón, sino que circula por mis venas hasta las raíces mismas de los vasos sanguíneos.

(Ibid.: 51-52)

Data la grande importanza del sapore di ogni libro, si potrebbe paragonare la scuola a un grande ristorante, secondo la metafora di Moreno (1999: 53): i professori farebbero da cuochi e gli alunni da commensali, pronti a divorare libri e racconti. In questo modo, la scuola potrebbe

programar de forma plural y diversificada sus lecturas. Así tendríamos libros para desayunar, libros para comer, libros para merendar y libros para cenar. Naturalmente, antes de empezar a comerse estos libros los alumnos deberían lavarse las manos, pues, generalmente, las llevan bastante guarras (*Ibid.*: 53).

Ritornando al racconto, alla storia di *Lucía*, alla sua ricerca dell'infanzia perduta, al desiderio di volare con Tsipi e al difficile passaggio all'età adulta, il romanzo di Moure si pone come punto di partenza e allo stesso tempo come passaggio, non tanto per fornire risposte sulla vita ai ragazzi, bensì per suscitare in loro quelle domande essenziali che permettono di diventare grandi. Infatti, come ogni buon libro, *En un bosque de hoja caduca* racchiude in sé la strada per cominciare un lungo viaggio all'interno di se stessi, proprio ciò che ha cercato di fare l'autore nella scrittura.

Possiamo concludere questa sezione sottolineando l'importanza del romanzo che, più dell'album illustrato, del fumetto o di altri generi letterari per l'infanzia, favorisce un'apertura alla vita e permette a ogni lettore di cominciare un viaggio straordinario, aperto a qualsiasi possibilità, epoca, vicenda o luogo e dove la relazione tra autore e lettore trova il suo massimo apice:

Enfants et adolescents tournés vers l'avenir et en pleine formation cherchent dans le livre une réponse à leur questionnement [...]. Comme Robinson sur son île, le jeune aspire à se construire une existence solide, et c'est probablement dans une narration peut-être pas linéaire, mais claire et logique, qu'il a le plus de chance de trouver un écho à son désir de progresser. En outre, les procédés linguistiques et stylistiques clairs et simples concourent à la compréhension des œuvres.

(Guérette, 1998: 167)

3.7. Temi e valori

[Les livres enseignent à] apprendre aux tout-petits comme aux tout-grands à accepter les chagrins et les pleurs, à inventer des joies et des réconforts, à prévenir les douleurs, à calmer les angoisses par l'humour [...] les livres rythment les chemins de leurs comptines et de leurs rimes. Ses livres nous disent tous la même chose : le monde est encore beaucoup plus beau que tout ce que vous pouvez croire, pour peur que vous

l'observez vraiment. Ils nous disent que notre besoin de consolation est possible à rassasier.

(*Ibid.*: 102)

Nonostante l'intenzione dell'autore non sia strettamente pedagogica, dal racconto si evincono vari temi che rendono la lettura di questo testo particolarmente significativa. Innanzitutto, troviamo trattate alcune tematiche, a lungo considerate tabù all'interno della Letteratura dedicata ai lettori più piccoli: la morte, il dolore, la perdita di una persona cara e la sofferenza, l'assenza, la solitudine provocate dal lutto ecc.

Il tema della morte si riscontra, in particolare, in due momenti del racconto; nelle prime pagine, quando la *Lucía* adulta racconta e ricorda la morte "naturale" della nonna e verso metà del libro, quando la *Lucía* bambina assiste alla morte dei piccoli usignoli, uccisi dalle gazze. Ognuno di questi due tipi di morte può trovare una prospettiva diversa di analisi: nel primo caso, infatti, la morte della nonna è concepita come qualcosa di naturale che segue il suo corso, ovvero il corso della vita. A questo fatto si può associare anche la scomparsa di Maestro. Nel secondo caso, la morte dei piccoli è vista da *Lucía* come una morte ingiusta, un fatto che ha travolto esseri innocenti, che non avevano ancora raggiunto l'età adulta. Tuttavia, entrambi gli episodi contemplano la morte come un evento insito e legato alla vita e alla natura. Questo dovrebbe convincere *Lucía* a non umanizzare gli animali, specialmente le gazze, additandole come assassine e colpevoli della morte dei *ruiniños*, poiché spinte solo dall'istinto naturale insito in ogni animale. Anche nell'episodio della morte della nonna, l'autore stesso mi ha confessato di aver attinto alla sua esperienza, poiché la scomparsa della nonna era stata come quella di sua madre: «la muerte de la abuela es como fue la de mi madre, es decir: todo lo que no hace falta, sobra y yo ya he cumplido a mi vida, ya llega el otoño, caigo y ya está».

Al tema della morte, forse il più difficile da accettare per un lettore bambino, seguono inevitabilmente quello della sofferenza e del dolore per la perdita di una persona cara: la *Lucía* bambina è obbligata a scontrarsi con l'assenza e la solitudine. Questo genera incomprensione e confusione, come vediamo dalle mille domande nella sua mente, oltre che dal comportamento di *Juit-Juit* dopo aver perso i suoi piccoli: «Ausencia. Mi hembra está enloquecida. De dolor, supongo. Duele la ausencia, lo que no está. No están los pollos» (Moure, 2006: 61).

La perdita, tema che tutti prima o poi nella vita sono costretti ad affrontare, causa sofferenza, ma permette di andare a fondo di se stessi, come ha fatto l'autore, non impedendo la

possibilità di ripartire, né di perdere la speranza nei confronti della vita. Anzi, se riconosciuti e accolti, questi sentimenti, spesso censurati, sono l'occasione per giungere a una vera e più completa coscienza di sé e del mondo. La morte, invece, è molto presente a livello narrativo «forse per il suo valore rituale e iniziatico: si impara a crescere proprio confrontandosi con l'ineluttabile, come se ci fosse bisogno di fornire «una sorta di rispecchiamento del periodo estremo attraverso la finitudine ingiusta e insopportabile di coetanei sia dei protagonisti sia dei lettori» (Bernardi, 2011: 175).

Di seguito, riporto un estratto di una conferenza che Gonzalo Moure ha tenuto a Sanxenxo, in occasione del *III Encuentros de Mellora de Bibliotecas Escolares*, organizzato dalla Xunta de Galicia e dal titolo: *El cementerio de los Leefantes*. In questo estratto, l'autore racconta la sua esperienza in una scuola elementare spagnola dove, giocando con le parole e le emozioni, durante una discussione su possibili regali "invisibili" e astratti, un bambino di soli otto anni spiazza l'autore, i compagni e le insegnanti dichiarando che anche il dolore è un regalo. Moure tesse quindi una riflessione profonda sul significato di questo sentimento, spesso censurato ma inevitabilmente legato a gioia e speranza, nella vita come nella scrittura;

Estoy en una escuela de la remota comarca de la Axarquía. Remota para mí: para ellos, con razón, es el centro del mundo. Los niños y yo jugamos con las palabras y las emociones. Traigo una experiencia de un pueblo de Huesca, en el que los niños tuvieron que salir de su estrecho círculo de cosas y aparatos para imaginar regalos que no se pueden tocar. Allí, tal vez porque apenas habían cumplido los seis años, fue difícil que pensarán en regalos como el amor, la amistad, la generosidad, una sonrisa o el silencio. Aquí, en la Axarquía, no resulta tan trabajoso. Surgen las mismas ideas, más o menos, aunque a la primera. Un torrente de emociones. Hay un niño, sin embargo, que guarda silencio. Tiene 8 años, es pequeño, moreno, se llama Antonio. Desde mi posición está un poco lejos, pero en su mirada hay esa extraña profundidad que tanto me conmueve y que tanto busco en colegios de todo el país. Sé que quiere decir algo, pero también sé que no se atreve. Los demás no dejan de inventar regalos que no se pueden tocar. Agotados el amor y la amistad, el cariño y el respeto, aún siguen encontrando cosas nuevas que pueden regalar sin tener que comprarlas. Pero me interesa más lo que piensa, lo que rumia Antonio. Al final se lo pregunto. ¿Y tú? Tarda un poco en contestar, y al final dice una sola palabra: Dolor. Se hace un silencio terso y ardiente. Los maestros no saben qué decir, y por un momento yo tampoco. ¿Dolor? ¿Puede ser el dolor un regalo? Voy a decir que no, pero de pronto me doy cuenta de que eso es lo que hago en muchos de mis libros: regalo dolor, porque el dolor puede ser fértil, puede ser la semilla de la rebeldía, del inconformismo. Como el regalo de la fealdad puede ser la semilla de la busca de la belleza, y la mentira el reactivo para llegar a la verdad. Antonio, el pequeño malagueño de la Axarquía había dado con la clave, con la palabra que cambiaba todo el sentido de lo que estaba haciendo. [...] Hasta ahí tenía todo muy claro, pero necesitaba encontrarme con el pequeño Antonio, de ocho años, para comprender algo tan sustancial. Puede que siempre haya estado en mi mente, pero nunca lo habría enunciado con tanta claridad como él: dolor. No quiero decir que la literatura tenga que contener siempre dolor. La literatura infantil, como la literatura en general, tiene que contener vida. Y la vida

contiene alegría, gozo, aventura, melancolía, angustia y dolor. Lo que se resume en una palabra que Antonio no dijo, pero que estaba debajo de su “regalo que no se puede tocar”. Y la palabra es la más sencilla, la más cerrada y la más abierta, la más necesaria y la menos frecuente: verdad.⁶⁰

A questi primi temi dolorosi trattati nei capitoli iniziali seguono temi più gioiosi, presenti nei capitoli centrali: l'amicizia, il rispetto per l'ambiente, l'amore, la speranza, l'importanza della famiglia, oltre al tema del maestro autorevole, della crescita e del passaggio tra infanzia e mondo adulto.

L'amicizia di *Lucía*, in primo luogo con Tsipi e in seguito con Martín sono fondamentali per ricominciare a sperare dopo il tragico episodio dei *ruiniños*. In particolare, l'amicizia della bambina con il ragazzo, la spinge ad innamorarsene, permettendole di crescere e di dimenticarsi della nonna il cui spirito, che fino ad allora era sempre stato silenzioso e fedele al suo fianco, comincia a scomparire. In questo caso diventa chiara una delle caratteristiche fondamentali che troviamo nei romanzi di formazione, sia rivolti a un pubblico adulto che infantile, cioè che

[...] il protagonista [...] si avvia verso la conquista di un'identità autonoma anche tramite l'amore, il quale si configura come esperienza conoscitiva problematica: esso è la “manifestazione dello stesso desiderio di conoscenza che porta l'eroe a lasciare la casa natale alla scoperta del mondo”.

(Calabrese, 2013: 174)

Un altro tema molto interessante che caratterizza tutto il romanzo è proprio il naturale corso degli eventi e della vita, sia umana sia della natura, che il bosco e i suoi animali rispettano: il passare del tempo, dove a una stagione ne sussegue un'altra, non aiuta tanto a dimenticare il dolore, bensì ad averne piena coscienza e ad accettare il passare del tempo con naturalezza, certi che un giorno seguirà sempre un altro e una nascita seguirà sempre una morte.

Anche la famiglia, in questo caso, riveste un ruolo di estrema importanza. In primo luogo il ricordo della nonna e il rapporto misterioso e speciale che quest'ultima instaura con la nipote. La figura della nonna introduce il tema della vecchiaia e degli anziani, pilastri fondamentali della trasmissione orale delle tradizioni popolari di ogni paese, cultura e società.⁶¹

Desde siempre, el binomio abuelos-nietos ha funcionado como un equipo indestructible. Aliados de manera natural, sin que sean necesarias las palabras, el vínculo de unión entre

⁶⁰ Cfr. <http://www.gmoure.es/articulos/>

⁶¹ Su questo tema si veda l'articolo di Bazzocchi (2013) in Ramos Fernández Mosquera.

ellos es lo suficientemente fuerte como para que la generación de padres quede al margen.

(Roca i Costa, 1999: 15)

Tuttavia, nella società di oggi i nonni sono isolati, tanto che essi stessi arrivano a dire, come la nonna di *Lucía*, “que ya no sirven para nada”. Infatti, «si en la ficción el abuelo aparece como ese personaje que escucha, comprende, acoge, atiende, juega, entiende, cuida y un sinnfn de cosas más, en la realidad parece que esta persona ha perdido todo el encanto y ya no sirve» (*Ibid.:* 16). Questo pensiero, purtroppo, è la conseguenza negativa della disgregazione della nostra società, che negli ultimi anni ha spinto sempre di più la famiglia verso una progressiva separazione dove «los abuelos viven desconectados de su familia, a no ser que se les necesite, claro» (*Ibid.:* 18).

Gli anziani sono uomini e donne, padri e madri che sono stati prima di noi sulla nostra stessa strada, nella nostra stessa casa, nella nostra quotidiana battaglia per una vita degna. Sono uomini e donne dai quali abbiamo ricevuto molto. L'anziano non è un alieno. L'anziano siamo noi: fra poco, fra molto, inevitabilmente comunque, anche se non ci pensiamo. [...] Fragili siamo un po' tutti, i vecchi. Alcuni, però, sono particolarmente deboli, molti sono soli, e segnati dalla malattia. Alcuni dipendono da cure indispensabili e dall'attenzione degli altri. Faremo per questo un passo indietro?, li abbandoneremo al loro destino? Una società senza prossimità, dove la gratuità e l'affetto senza contropartita – anche fra estranei – vanno scomparendo, è una società perversa.⁶²

Ma ben sappiamo che queste figure, pilastri ormai dimenticati della famiglia, sono testimoni del trascorrere del tempo e, con il racconto della propria vita ai nipoti e alle generazioni successive, cercano di raccogliere il grande tesoro della realtà. È proprio questo il più grande dono dei nonni: raccontare storie, raccontare la realtà, trasmettere la propria esperienza e i propri ricordi, perché questi non vadano perduti. Perché i nonni

son un lujo. Saben muchas cosas de la vida. Sobre todo saben una que es lástima a perder. Contar cuentos. Todos los niños y niñas deberían poder oír a su abuela contar cuentos, y si fuese junto al fuego, mejor aún. No hay nada más humanizador que oír a tu abuela contarte un cuento y notar en la cara el calor del fuego. Su voz se mete dentro de ti, como un gato cálido, y ya no sale nunca más. Eso sí: te queda una cicatriz de palabra y fuego, pero se te quita el miedo y aprendes de qué está hecho el tiempo, que la belleza no es más que un resplandor fugaz y que las palabras son milagros domesticados. Luego creces y te parece que las hadas no existen. Y, sin embargo, sigues esperando el retorno de aquel primer deslumbramiento.

(Clij, 1999: 82)

⁶² Cfr. https://w2.vatican.va/content/francesco/it/audiencias/2015/documents/papa-francesco_20150304_udienza-generale.html

La nonna di *Lucía* può essere vista anche come un maestro, una figura importante che aiuta la nipote, allo stesso modo di una “fata madrina”, tipico personaggio delle fiabe. Quest’ultima considerazione ci introduce a prendere in considerazione la figura del maestro, incarnata, o meglio “animalizzata”, nel vecchio usignolo del *Bosque de la Senda*. Quest’ultimo ricopre un ruolo fondamentale, mostrando ai lettori che il maestro non solo insegna, bensì trasmette il sapere ai suoi alunni e si preoccupa della formazione di ognuno, così da permettere la loro crescita.

Un’ultima tematica presente nel libro e di fondamentale importanza è quella della crescita e della maturazione di sé di fronte alle circostanze della vita. *Lucía* si trova, infatti, a dover fare i conti con i suoi desideri, le sue scelte e le sue conseguenti responsabilità che le offrono l’occasione di passare dall’infanzia all’adolescenza. «Por un lado tenía la playa, el muelle, las primas, la vida del verano [...]. Y por otro lado, tras la oferta de mi padre, estaba la paciencia, el trabajo, los madrugones: el sacrificio» (Moure, 2006: 18).

En un bosque de hoja caduca è, infatti, un romanzo capace di trasmettere una profonda coscienza di sé e della lettura ai ragazzi attraverso un cambiamento e una crescita personale dei personaggi e dello stesso autore. In questo modo, permette al pubblico di scoprire e di riscoprirsi oltre che di acquisire responsabilità e giudizio di fronte alla difficile e spesso dolorosa realtà di tutti i giorni.

Le roman favorise une ouverture sur la vie, un voyage extraordinaire à des époques anciennes, contemporaines ou futures, dans tous les pays du monde, ou même sur d’autres planètes. En s’adaptant aux jeunes qui grandissent, les auteurs des romans favorisent une communication entre les adultes et les jeunes ou entre les jeunes eux-mêmes.

(Guérette, 1998: 167)

CAPITOLO IV
Proposta di traduzione

OMISSIS

CAPITOLO V

Commento alla traduzione di *En un bosque de hoja caduca*

5.1. La traduzione della LIJ

Decir cosas verdaderas de forma hermosa. He aquí el desafío.
(Segura Fernández, 2000: 232)

La Letteratura per l'infanzia non ha sempre goduto di un'identità propria. Questo campo di studio, infatti, è stato spesso considerato di seconda importanza e si è sviluppato solo negli ultimi decenni, grazie al lavoro di investigazione di gruppi di ricerca, congressi, giornate ufficiali, convegni e dibattiti sul tema. Così è stato anche per la traduzione di questo genere letterario, che ha avuto un grande riscontro solo negli ultimi anni e che si è dovuto scontrare con numerosi problemi legati alla resa linguistica del testo, rivolto a un destinatario speciale. Sarà proprio quest'ultimo a influenzare scelte e strategie traduttive.

[...] Cada traductor se encuentra ante el dilema de tener que respetar tanto la obra original y su autor como el legítimo interés de los lectores de la traducción. Estos últimos esperan con todo su derecho un texto funcional, o sea un texto que cumpla con todas las expectativas que despierta un texto de un determinado tipo. Una instrucción de uso tiene que ser clara e ilustradora, un folleto publicitario tiene que despertar un vivo interés para el producto en cuestión etc. ¿Pero qué pasa en el caso de la traducción literaria?, ¿cuál es la función de un texto literario?, ¿quién la define? y, sobre todo, ¿quién determina la función de la traducción de tal texto?

(Fischer, 2000: 149)

Definire la Letteratura per l'infanzia e, di conseguenza, assegnare un posto anche alla sua traduzione, è cosa ardua: entrambe, infatti, costituiscono un «modo de llegar al “otro”, porque se establece un diálogo entre el autor y traductor» (Pascua, Marcelo, 2000: 212). Quest'ultima figura deve, infatti, conoscere bene il testo di partenza e riconoscere la profondità di questo *otro*, essere in grado di dargli vita in un'altra lingua, creando, in un certo senso, una nuova scrittura. Si può dire che il traduttore “soffra” per il proprio processo creativo allo stesso modo dell'autore

durante la stesura dell'opera, poiché «se trata, entonces, de ser capaces de realizar de modo armónico el análisis literario y traductológico del TO con el objetivo de comprenderlo con profundidad, lo que constituye, por así decirlo, una fase previa a la traducción del texto en cuestión» (*Ibid.*: 212). È imprescindibile, quindi, per un traduttore, approfondire la natura del genere letterario, la posizione del testo all'interno della sua cultura di origine e la determinazione di quei valori universali che esso contiene.

Nous poserons que la parole du traducteur n'a pas nécessairement besoin d'être bruyante ; elle peut être silencieuse et tout aussi efficace... [...] L'(in)visibilité au sens où nous l'entendons serait cette part d'intraduisible que le traducteur appose délibérément sur son ouvrage. Cela peut être un temps de réflexion, une marque de prudence ou de refus ou bien encore une prise d'élan ou encore un temps de respiration.

(in Elefante, 2012: 18)

Nel caso della traduzione della LIJ si aggiungono alcune caratteristiche peculiari dettate, in primis, dal fatto che il destinatario è un giovane lettore, con conoscenze ancora limitate. Da lì, la necessità, per il traduttore, di colmare tali conoscenze limitate, rendendosi “visibile”, come sostengono Pascua e Marcelo (2000: 214), per quegli aspetti in cui si ritiene opportuno intervenire operando tutti i cambiamenti ritenuti opportuni, quando immagina che il bambino non posseda una serie di dati riguardanti la cultura e la lingua di arrivo del testo.

Soprattutto nei casi di riferimenti culturali opachi che implicano l'incomprensibilità del testo per il lettore, proprio per non venire meno al suo compito di mediatore e di ponte tra una lingua e l'altra, il traduttore dovrà operare scelte determinanti e decisive:

[...] no podemos defraudar al niño ni ir en contra de sus expectativas, dejando en el nuevo texto referencias que él no entiende, lo cual no quiere decir que no ampliemos sus horizontes u sus conocimientos de esas otras realidades, esas costumbres y otros mundos, lo que responde a la tendencia internacionalista de la LIJ.

(*Ibid.*)

Sempre sul filone di quest'ultima considerazione, possiamo capire come, trovando spazio nel vasto panorama della Letteratura per l'infanzia, il traduttore abbia cercato di fare sentire la propria voce ottenendo libertà linguistiche e traduttive spesso inevitabili e necessarie.

Tale possesso del testo di origine, ci porta a considerare la traduzione da un altro punto di vista molto interessante, ovvero come un “cannibalismo” del testo originale da parte del traduttore. Presentando questo concetto, i fratelli de Campos (Bassnett, 1999 in Pascua, Marcelo,

2000: 215) spiegano che «el canibalismo en la traducción implica ingerir y recrear un texto, que merece la pena que se lea», insistendo «en el derecho del traductor a tomar el texto y transformarlo». In questo senso, la traduzione «sería como una transfusión de sangre que alimenta la traducción».

Sempre Bassnett (*Ibid.*: 215), riprende addirittura l'immagine di un traduttore-Dracula, che si alimenta del sangue delle sue vittime. In questo caso, egli diventa veramente autore della propria traduzione, creando un nuovo testo scritto in un'altra lingua, rivolto a lettori appartenenti a un'altra cultura. Questa visione, tuttavia, è in contrasto con quella di Rossetti (*Ibid.*: 216) che preferisce vedere il traduttore «como un vasallo arrodillado en actitud de reverencia ante el trono de su maestro, el Original».

Deve esistere, tuttavia, un limite da imporre alla traduzione riguardo al dialogo che si stabilisce tra lettore bambino e traduttore «con todas sus vivencias adultas e infantiles, su experiencia lectora, todo su mundo interno y anterior» (*Ibid.*: 216). Questo limite è spesso imposto dallo stesso traduttore che si scontra con irregolarità morfosintattiche, riferimenti culturali e vocaboli, sempre diversi a seconda del testo che si trova a dover tradurre e dove le scelte lessicali, sintattiche e culturali del racconto in questione sono strettamente legate allo stile individuale di scrittura di ogni autore.

Tuttavia, le diversità culturali e sintattiche tra la lingua e la cultura in lingua originale e quelle in lingua di arrivo, non sempre acquistano una valenza negativa: infatti, come sottolinea Rega (2001: 178-181):

In un'epoca caratterizzata come nessun'altra in precedenza da intensità e rapidità di scambi culturali in senso lato le varie culture si trovano poste davanti a due possibilità: da una parte v'è l'indubbio vantaggio di entrare in contatto con quanto ci è anche profondamente lontano; dall'altra parte v'è però anche la possibilità, negativa, di tendere a omogeneizzare l'estraneo sulla cultura d'arrivo e anche a dimenticare tutto un patrimonio che comincia a costituire una parte sempre più lontana della nostra cultura, pur essendo alla base di essa. [...] Le strategie traduttive che pongono l'accento soprattutto sulla necessità di fare capire, tendono inevitabilmente a facilitare la comprensione del testo di arrivo che talvolta finisce per risultare maggiormente orientato al lettore di quanto non sia il testo di partenza. Le strategie traduttive che pongono invece l'accento in particolare sulla conoscenza dell'altro tendono a produrre un testo in molti casi meno immediatamente comprensibile ma tale da stimolare il lettore ad accostarsi all'altro impegnando se stesso fino a rendersi conto che la traduzione è veramente solo un mezzo che può aiutare a capire e a conoscere fino a un certo punto, ma che non può mai sostituirsi al testo di partenza per una conoscenza autentica di quest'ultimo [...]. Il traduttore non deve affatto andare contro la lingua d'arrivo, spezzarne i confini, ma cercare di sfruttarne al contrario tutte le possibilità come già aveva fatto l'autore originale con la propria lingua, muoversi insomma

liberamente all'interno di confini comunque esistenti e tali da dover essere accettati [...]. È all'interno dei confini posti dal testo che il traduttore potrà rendere operante la sua creatività [...]. Più concretamente, un traduttore creativo può essere definito colui che sa andare con passo sicuro per il difficile percorso in cresta fra due culture in modo da far capire e da far conoscere quanto è espresso non solo e non tanto in un'altra lingua, ma soprattutto in un'altra cultura.

Nonostante i tentativi e le interpretazioni narrative di ogni traduzione per l'infanzia, l'universo del bambino rimane un luogo unico e complesso, a cui sia il singolo, sia la collettività appartengono e che non smette di lanciare sfide alla letteratura.

Child image is a very complex issue: on the one hand, it is something unique, based on each individual's personal history; on the other hand, it is something collectivized in all society. Anything we create for children reflects our views on being a child. It shows our respect or disrespect for childhood as an important stage of life, the basis for an adult future. Children's culture has also always reflected all of society, adult images of childhood, the way children themselves experience childhood and the way adults remember it.

(Oittinen, 2006: 41)

In quest'universo il bambino è capace di stupore, meraviglia e incanto di fronte alla realtà che lo circonda: i suoi contatti con la letteratura sono, quindi, «múltiples y variados» (Cervera, 1992: 21).

En nada es el niño tan verdaderamente infantil, en nada muestra más cuidadosamente el tipo más sano de sencillez, que en el hecho de que ve todas las cosas, aun las cosas complicadas, con un placer sencillo [...]. Al niño el árbol y el farol le son tan naturales y tan artificiales como a cualquiera; o, mejor aun, ninguna de las dos cosas es para él natural; las dos son sobrenaturales, porque ambas son espléndidas e inexplicables para él.

(Chesterton in Kenfel, García, Lorenzo 2000: 233)

In conclusione, la Letteratura per l'infanzia e il compito del traduttore servono a insegnare al bambino a essere libero di immaginare e di utilizzare la fantasia, senza la pretesa di ridurlo a un "piccolo adulto" o farne un target commerciale. Infatti, troppe volte, la letteratura indirizzata ai giovani ha la pretesa di insegnare loro a vivere invece di immaginare, sognare e viaggiare (Cabrera, 2000: 414), affrontando situazioni difficili «en mettant des mots sur ce qu'ils vivent»⁶³. La sfida traduttiva, quindi, è proprio un cogliere e un accogliere le diversità e le varietà del mondo, mostrando come esse siano in grado di trasportare i lettori in uno spazio comune,

⁶³ Cfr. http://www.gironde.fr/upload/docs/application/pdf/2009-11/plaquette_vignal.pdf

espressione del sentire universale: «produrre un’alterità possibile, credibile, auspicabile» (Piacentini, 2015: 186) e dove l’armonioso contrasto che, inevitabilmente, emerge dallo scontro del testo originale con la sua versione tradotta, contribuisce «felicitemente ad aprire gli occhi del giovane lettore su una realtà diversa fino a farla diventare non solo possibile ma armoniosamente integrata» (*Ibid.*: 190).

Così, un libro tradotto può diventare una “finestra” attraverso cui il giovane lettore sperimenta la realtà nella quale vive, sconfinando nel mondo dei “grandi” e varcando anche la frontiera del linguaggio. Questo viaggio porta il bambino a «percorrere serenamente quel tratto di strada che conduce verso la vita adulta solo se qualcuno sceglie di avere fiducia negli occhi che si aprono, nelle menti stipate di interrogativi e della voglia che qualcuno fornisca delle risposte, o forse semplicemente ammetta di non averne» (*Ibid.*: 196).

5.2. Metodologia traduttiva

[...] il primo scoglio da superare nel momento in cui ci si appresta a tradurre ogni tipo di testo (ma forse in particolare quello letterario, vista l’importanza della lingua in sé), è quello della tentazione di cedere al fascino che la lingua straniera, in quanto lingua di cultura in senso lato, esercita sull’individuo.

(Rega, 2001: 41)

Le parole di Lorenza Rega riflettono totalmente la mia posizione di fronte al testo di Moure, proprio per il fascino che produce il suo racconto. La scoperta del libro è avvenuta casualmente, o forse no, quando la mia relatrice mi ha consigliato una serie di racconti di cui proporre la traduzione. Tra questi, il primo che ho preso in mano è stato proprio *En un bosque de hoja caduca* che mi ha conquistato al punto da determinare una rapida decisione di traduzione. La prima lettura del testo, quindi, è stata finalizzata al puro piacere della lettura e alla conoscenza superficiale del testo, entrando nel delicato mistero della lingua allo scopo di conoscere la vicenda narrata.

In seguito, rileggendo il libro una seconda volta, mi sono soffermata su quegli scogli traduttivi che una versione per l’editoria avrebbe dovuto prendere più attentamente in esame. A questa lettura è quindi seguita l’analisi testuale e paratestuale del racconto: il titolo, la suddivisione in capitoli, la presenza di immagini intramezzate al testo, la sintassi e la grammatica,

il lessico, le onomatopее, i nomi, i toponimi a cui l'autore fa riferimento all'interno del testo. Per fare questo, andavo annotando e dividendo i principali problemi traduttivi in macro gruppi, per cercare di classificarli e rendere poi l'analisi più fluida.

All'analisi testuale, ampliata con l'approfondimento che ha dato vita al terzo capitolo dell'elaborato, ha fatto seguito il vero e proprio processo traduttivo. Ho, quindi, redatto una prima bozza di traduzione, lasciando commenti a margine nel testo o diverse proposte traduttive nei punti che davano maggiori problemi di traduzione, in attesa di un chiarimento con la mia relatrice e, soprattutto, con l'autore.

L'incontro con Moure è stato, infatti, illuminante da molti punti di vista: la lunga chiacchierata con lui (*Cfr.* 2.5.) mi ha consentito di capire punti della narrazione che non avevo ben compreso, di conoscere la genesi del suo romanzo, così personale tra l'altro, e di chiarire dubbi specifici sulla traduzione. A questo proposito, sottoponendogli alcune proposte di traduzione in italiano e spiegandogli il mio ragionamento, sono giunta ad alcune scelte lessicali, sintattiche e di contenuto del testo, fino a quel momento lasciate in sospeso.

L'intervista, e le conseguenti spiegazioni dell'autore alle mie numerose domande, mi hanno permesso di rileggere il racconto da un punto di vista ancora diverso: ho notato, infatti, che la lettura che ho portato a termine dopo l'incontro con Gonzalo si è rivelata significativa per scoprire, nascosti tra le righe del racconto, alcuni aspetti e sfumature della vicenda direttamente relazionati alla sua vita e alla sua esperienza di uomo e scrittore.

Questa nuova rilettura ha, quindi, influito anche sulle mie scelte traduttive, per esempio sulla riscrittura e l'organizzazione di alcune frasi in italiano. Sono riuscita, insomma, a staccarmi linguisticamente dal testo originale, da quelle parole a cui ero tanto affezionata, per dare loro un'altra forma nella mia lingua. Come afferma Lorenza Rega (2001: 43):

[...] è un fatto che, pur sapendo che ogni lingua ha determinati strumenti per esprimere un senso invariato, in particolare attraverso innumerevoli procedure di compensazione, nel traduttore rimane sempre una "nostalgia" per l'originale e il rammarico di non essere un "clone" dell'autore nella lingua e cultura di arrivo.

Hanno contribuito alla traduzione anche le interviste con l'illustratrice, Esperanza León e con l'editor che ha pubblicato il libro per Anaya, Antonio Ventura. Entrambi mi hanno fatto entrare, dal loro punto di vista, ancora più in profondità nella storia ideata da Moure, aiutandomi a ricreare il complesso mondo che sta alla base di un prodotto editoriale.

Una volta tornata in Italia, ho messo a punto la traduzione, dopo un dialogo con la mia relatrice che mi ha aiutato a redigere la versione ultima del testo. Infine, ho riletto la traduzione per correggere errori o refusi, controllando di non aver tralasciato nulla del testo originale. A questo proposito, vista la presenza delle immagini nel racconto, mi è sembrato interessante inserire le illustrazioni anche nella mia proposta di traduzione presentando, così, al lettore, un prodotto artistico completo.

Grazie a questa esperienza, mi sono altresì accorta della natura multidirezionale della traduzione: l'approccio traduttivo non deve essere monodirezionale e dirigersi quindi solo verso la lingua di arrivo, bensì deve essere capace di portare il lettore della lingua di arrivo all'approccio cognitivo con la cultura e la lingua di partenza.

In generale, la letteratura per ragazzi sembrerebbe essere più *target-oriented* che *source-oriented*; l'approccio privilegiato sembrerebbe essere quello etnocentrico, orientato verso la cultura del lettore d'arrivo. In realtà, l'autentica sfida è quella di far viaggiare, non il testo, ma il lettore e la sua lingua nel paese di origine.

(Mambrini in Di Giovanni, Elefante, Pederzoli, 2010: 250)

Il lavoro portato a termine è stato fondamentale per intraprendere una riflessione non solo sul testo e la relativa traduzione proposta, bensì anche sulla mia futura professione e la figura del traduttore che non deve limitare se stesso ma apportare sempre qualcosa di sé, in maniera più o meno velata, ai testi che si trova di fronte.

5.3. Problemi di traduzione e strategie applicate

Come già accennato, quando si traduce un libro per bambini, il traduttore si vede spesso di fronte a molte sfide, prima fra tutti il «dilema de tener que decidir si quiere “llevar a los pequeños lectores” hacia la cultura ajena o bien “domesticar” el texto para acercarlo a su público» (Lorenzo, Pereira, Ruzicka, 2000: 44). Sotto questa luce, il traduttore si pone come «otro lector más que tiene que reconocer las alusiones a otros textos», così come i riferimenti culturali e le strategie linguistiche e sintattiche utilizzate dall'autore. Il traduttore dovrà tenere conto anche delle possibili connotazioni che può presentare il testo in questione per i lettori in lingua originale:

Suponiendo que un encargo de traducción estipule que el texto traducido debiera dirigirse a un público de unas características parecidas a las del público del texto de partida (TP) y que se debiera respetar la intención del autor, el mediador buscará una traducción capaz de evocar unas connotaciones similares en los lectores del TM.

(*Ibid.*: 44)

Il traduttore, in ogni caso, ha a sua disposizione una gamma infinita di possibili strategie traduttologiche da applicare: basti pensare all'adattamento, al calco lessicale o semantico, alla ricerca di un equivalente culturale nella lingua di arrivo, all'utilizzo di una perifrasi o alla scelta di omissione di un determinato elemento, per così dire, intraducibile. Inoltre, non è da dimenticare

la (posible) doble direccionalidad del texto, o sea, el hecho de que vaya dirigido simultáneamente a más de un tipo de lector (niños y adultos, por ej.). La mayoría de textos de la llamada literatura infantil se pueden leer a más de un solo nivel. Escribe Fernández López: "Lo habitual en la LIJ [Literatura Infantil y Juvenil] en el presente siglo es la doble direccionalidad niño-adulto" y aduce como ejemplos a Barrie (*Peter Pan*), Milne (*Winnie-the-Pooh*) o Grahame (*The Wind in the Willows*).

(*Ibid.*: 45)

Di seguito, sono riportati i problemi traduttivi riscontrati nel libro di Moure con le relative strategie adottate, suddivisi in categorie, in base alla loro appartenenza. Troveremo, quindi, la traduzione del titolo del libro, la morfosintassi, il lessico e i termini utilizzati dall'autore che hanno creato più difficoltà, la punteggiatura, i toponimi, le onomatopee, i modi di dire e alcune espressioni presenti nel testo.

5.3.1. Il titolo

El *título de la narración* se dirige al comprador y cumple diferentes funciones: la identificación, ya que la obra adquiere identidad a partir del título, funcionando de manera similar al nombre propio en las personas; la descripción, cuando aporta información sobre la temática o el género del texto; y la connotativa, cuando pretende seducir al comprador. Son responsabilidad del autor y del editor.

(Lluch: 2009)⁶⁴

⁶⁴ Cfr. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/textos-y-paratextos-en-los-libros-infantiles--0/html/361ad18e-783d-4c44-be20-83a92e797681_2.html

Come espresso in Lluch, il titolo ha diverse funzioni, tra le più importanti quella di conferire un'identità al testo, sia dal punto di vista editoriale, sia dal punto di vista del lettore la cui scelta del libro sarà dettata, in molti casi, proprio dal titolo in copertina.

Per quanto riguarda *En un bosque de hoja caduca*, Moure mi ha spiegato che la scelta del titolo era l'unica cosa certa del racconto: l'autore, infatti, sapeva già che voleva dedicare alla madre un libro con questo titolo. Nell'intervista rilasciatami, Gonzalo mi ha raccontato anche della simbologia delle foglie del bosco che, cadendo in autunno, formano l'humus grazie al quale rinasce la vita l'anno seguente, in primavera.

Las hojas tienen una simbología muy celtica. Curiosamente, el bosque tiene un pasado con mi madre. [...] mi madre decía que el antiguo bosque es el bosque de hoja caduca. Pero sobre todo a ella le gustaba estéticamente y célticamente, porque el bosque de hoja caduca es un bosque que se renueva, es un bosque en el que vives un ciclo perfecto, un ciclo de la primavera, del otoño, en el que todo vuelve a comenzar cada año y tiene unos ciclos muy marcados. Y estos eran sentimientos que le gustaban muchísimo a mi madre. [...] Es una pequeña muerte: el bosque de hoja caduca es eso. Es como una pequeña muerte cada otoño, ¿verdad? Pero encima te enseña mucho, no? A ver: caen las hojas, pero caen entre una enorme belleza. Esas hojas rojas y amarillas... Una enorme belleza. Esa lluvia de oro que es el otoño. Y al mismo tiempo te están prometiendo el renacimiento. Claro, porque tú ya sabes que va a volver a surgir la vida. Y, además, que esas mismas hojas que mueren son el humus en que van a surgir nuevos robles y nuevas encinas.

La scoperta di questa spiegazione, a proposito della madre dell'autore e alla simbologia delle foglie, mi è sembrata molto importante e mi ha aiutato a una maggiore comprensione del titolo che non presenta particolari difficoltà traduttive.

Tuttavia, nella versione italiana ho tradotto il singolare *hoja caduca* con il plurale 'foglie caduche', in quanto espressione molto più frequente e utilizzata nella lingua italiana che non richiama solo *una* foglia, bensì *le* foglie del bosco. Ho quindi scelto di tradurre *En un bosque de hoja caduca* con 'In un bosco a foglie caduche'.

Per le ragioni appena addotte, ritengo molto importante che la traduzione italiana ricalchi la versione originale; nel caso in cui dovessi suggerire il titolo a una casa editrice interessata alla pubblicazione del libro di Moure in Italia, insisterei infatti su questo aspetto, pur cosciente della possibile difficoltà di percezione dello stesso sul mercato.

5.3.2. Morfosintassi

È chiaro che si tratta di un problema che si presenta già a livello di scrittura originale, ma che viene amplificato nel momento in cui si deve formulare nella lingua di arrivo un pensiero non proprio cercando di comunicarlo nel modo più adeguato possibile, soprattutto se si tiene presente che ogni lingua di scrittore - la sua anima - ostenta un gusto, una consistenza, direi quasi una polposità, inconfondibile. Di questo tutto organico, le fibre sintattico-prosodiche sono il tessuto connettivo.

(Sacchi in Avirovic, Dodds, Campanotto, 1993: 277)

Come ripreso abilmente da Sacchi, la sintassi rappresenta la struttura portante del testo, consentendogli di sostenersi e incatenare periodi semplici e complessi per formare un tutto dal senso compiuto.

In questo caso, dato lo stile semplice dell'autore, caratterizzato da frasi brevi legate tra loro da paratassi, non ho apportato modifiche consistenti. Il pressoché inesistente intervento da parte della traduttrice sulla forma sintattica, chiara e lineare, è dato anche dalla somiglianza e trasparenza delle due lingue, italiano e spagnolo. Tuttavia, in alcuni casi, dove la paratassi impediva la lettura e la scorrevolezza del testo, ho preferito frasi più lineari e più vicine alla lingua italiana, come si può evincere dai seguenti esempi:

Armando era apenas un joven, si lo pienso ahora. No me llevaba más que siete años.
(Moure, 2006: 18)

Armando, a pensarci adesso, era poco più che un adolescente. Aveva solo sette anni più di me.

Había una especie de cabaña en la linde de una campa rodeada de castaños y robles, con algún abedul filtrando aún más la luz y el sonido, y en el centro, había un grosellero.
(*Ibid.*: 28)

Al limitare di un campo, c'era una specie di capanna circondata da castagni e querce, con qualche betulla che lasciava filtrare, ancora di più, la luce e il suono e, al centro, una pianta di ribes.

[...] se limitaba a contar [...] que las hojas eran la alfombra del bosque, que en invierno las botas se hundían el ella y, en verano, los pies siseaban. ¡Qué los pies siseaban!
(*Ibid.*: 11)

[...] si limitava a raccontare [...] che le foglie erano il tappeto del bosco, che in inverno gli stivali vi affondavano e che in estate i piedi fruscivano. I piedi fruscivano!

Y Luchinia sabia muy bien que eso era imposible. Fue entonces cuando se dijo que aquella sería su verdad.
(*Ibid.*: 47)

E Lucinia sapeva molto bene che questo era impossibile. Allora si disse che quella sarebbe stata la sua verità

Ho deciso, inoltre, di unire alcune frasi che nell'originale erano separate per dare maggiore scorrevolezza e fluidità alla lettura del testo italiano. Eccone due esempi:

<p>Sentí dos cosas, las dos cosas más bellas y dulces que he sentido en mi <u>vida</u>: <u>Mis</u> lagrimas, que parecían hervir, por mis mejillas, y... el pico de Tsipi en mi cuello [...] <i>(Ibid.: 102)</i></p>	<p>Provai due cose, le due cose più belle e dolci che ho provato nella mia <u>vita</u>: <u>le mie lacrime</u>, che sembravano bruciare, sulle guance e... il becco di Tsipi sul collo [...]</p>
--	---

<p>A veces me cuesta recordar lo que sentía cuando era niña; lo que pensaba, hasta lo que <u>veía</u>. <u>Y</u> necesito hacerlo porque no puedo ser quien soy si no consigo rescatar de mi memoria todas aquellas sensaciones. <i>(Ibid.: 9)</i></p>	<p>A volte mi è difficile ricordare ciò che provavo da bambina, ciò che pensavo, perfino ciò che <u>vedevo</u>, <u>ma</u> ho bisogno di farlo perché non posso essere chi sono se non riesco a recuperare dalla mia memoria tutte quelle sensazioni.</p>
--	--

A questo proposito, non bisogna dimenticare l'importanza della punteggiatura che viene spesso impiegata dall'autore per sottolineare alcune frasi separandole con un punto, o per elencare una serie di periodi subordinati grazie all'uso della virgola. La punteggiatura, infatti, in questo e in ogni testo ha un peso specifico in quanto indica una pausa, un tono, una domanda, un'esclamazione, un elenco.

Tuttavia, riporto alcuni esempi della mia traduzione per la quale ho scelto di "adattare" la punteggiatura alla lingua italiana piuttosto che mantenere la forma spagnola, cosa che avrebbe forzato ulteriormente il testo italiano:

<p>Cuando llegaba al escondite, ella llamaba: - ¿Tsipi, Tsipi?_ Kuisí, kuisí. Y Tsipi contestaba: - ¿Kuisí, Kuisí?_ Tsipi, tsipi. <i>(Ibid.: 39)</i></p>	<p>Quando giungeva al nascondiglio, lei chiamava: - Tsipi, Tsipi?_Kuisí, kuisí. E Tsipi rispondeva: - Kuisí, Kuisí?_Tsipi, tsipi.</p>
--	--

<p>[...] me gustaba decir que me llamaba Luchinia, como el nombre científico del ruiseñor: <i>Luscinia Megarynchos</i>, nada <u>menos</u>. <i>(Ibid.: 33-34)</i></p>	<p>[...] mi chiamavo Lucinia, come il nome scientifico dell'usignolo: <i>Luscinia Megarynchos</i>, <u>nientedimeno!</u></p>
---	---

In alcuni casi, però, sono stata costretta a mantenere la punteggiatura del testo originale per la carica linguistica e semantica che esso portava, oltre che dalla chiara intenzione dell'autore, per esempio, di tenere divise due frasi per dare più enfasi a quella separata da un punto.

[...] de haber jugado con ellos a la vida y a la muerte. <u>De</u> haber matado. <i>(Ibid.: 18)</i>	[...] di aver giocato con loro alla vita e alla morte. <u>Di</u> aver ucciso.
--	---

Per quanto riguarda la morfologia, non ho riscontrato particolari problemi se non nel caso di un diminutivo, *Bobita* su cui mi sono soffermata alla ricerca di possibili soluzioni, anche perché il termine diventa una specie di soprannome che *Lucía* dà a se stessa.

Il termine è il diminutivo di *boba* che significa 'sciocca', 'ingenua'. In spagnolo, l'uso della suffissazione è molto più frequente rispetto all'italiano: infatti, la cosiddetta *sufijación apreciativa* o valutativa apporta alla radice del termine una funzione semantica particolare (Barbero, San Vicente, 2006: 64). In spagnolo, come in questo caso, osserviamo una predilezione per i suffissi diminutivi, che connotano l'enunciato di sfumature diverse quali sentimenti di affetto, tenerezza, simpatia così come l'enfasi o il particolare accento su un aspetto morfologico del testo.

Dopo un'attenta riflessione e varie proposte, ho deciso di tradurre con 'Stupidella', poiché mi sembrava il termine più simile a un nome proprio italiano. Le altre proposte vagliate erano: 'Stupidina' o 'Stupidotta' o 'Scemotta', ma sono state scartate per la natura più dolce e apprezzativa che mi pareva risuonare nel termine spagnolo.

Se lo dirá a todos, también a papá, y él estará de acuerdo: demasiado pequeña, demasiada responsabilidad. Una sentimental. ¡ <u>Bobita</u> ! <i>(Ibid.: 53)</i>	Lo dirà a tutti, anche a mio padre, e lui sarà d'accordo: troppo piccola, troppa responsabilità. Una sentimentale. <u>Stupidella</u> !
---	---

Un'attenta riflessione è stata condotta anche per la resa dei tempi verbali, specie quelli al passato. Infatti, la *consecutio temporum* del racconto è molto particolare e l'uso dei tempi verbali segue la logica delle voci narranti che, come abbiamo visto, si svolge su diversi piani temporali. In spagnolo il verbo della narrazione al passato (oltre al *pretérito imperfecto*, il cui uso coincide con l'italiano) è il *pretérito indefinido* che, come sottolinea Colomer,

por una parte constituye un tipo especial de ayuda al lector, puesto que [...] prima la acción y se acerca a la recepción de las narraciones audiovisuales en las que el receptor se sitúa como un espectador de la historia que se representa teatralmente ante él. Por otra, contribuye a establecer una distancia entre el lector y la historia, distancia pertinente tanto para las obras que se ofrecen como un juego, como para las que tratan temas especialmente duros desde el punto de vista afectivo.

(1998: 261)

Per questo, quando il fatto narrato è collocato in un tempo e uno spazio molto lontano, ho tradotto le azioni con il passato remoto. È il caso della voce narrante di *Lucía* adulta che scrive il racconto del *Bosque de hoja caduca* con tempi che indicano lo svolgimento di azioni lontane, proprio perché svoltesi in un mondo e in un tempo quasi fiabesco.

Tuttavia, vi sono casi in cui, in italiano, è opportuno tradurre il *pretérito indefinido* con un passato prossimo, più diretto e usato nel rendere fluida la lettura. Di seguito riporto uno dei tanti esempi che troviamo nel racconto di Moure:

Pero escribir «aromas casi ingenuos» es una tontería porque lo escribo desde la que soy ahora: una mujer adulta que duda de lo que fue y sintió cuando tenía doce años.
(*Ibid.*: 9)

Ma scrivere «profumi quasi ingenui» è un'assurdità perché lo scrivo da come sono ora: una donna adulta che dubita di ciò che è stata e di ciò che ha provato quando aveva dodici anni.

Sempre riguardo all'aspetto verbale, anche il caso del gerundio segna una differenza sostanziale tra spagnolo e italiano. Come si può osservare negli esempi, in italiano non sarebbe possibile utilizzare il gerundio, bensì si deve ricorrere ad altre forme verbali, come il participio presente, un relativo o un infinito.

[...] el bosque ávido de luz en invierno y de sombras en verano; el bosque de rumores de pasos y roces, hirviendo de vida.
(*Ibid.*: 19)

[...] il bosco avido di luce in inverno e di ombre in estate; il bosco di rumori di passi e piccoli tocchi, brulicante di vita.

Y me sorprende mucho más comprobar que sigo pensando lo mismo tanto tiempo después, excepto sobre aquello de lo que dudaba entonces y ahora sigo dudando.
(*Ibid.*: 26)

E mi sorprende molto di più constatare che continuo a essere della stessa idea anche dopo tanto tempo, tranne su quanto dubitavo allora e di cui oggi continuo a dubitare.

Un altro aspetto da prendere in analisi è l'uso frequente di ripetizioni di verbi o parole, anche in chiave anaforica. Si tratta di una caratteristica propria della Letteratura per l'infanzia, derivante dalla sua dimensione intrinseca orale, per conferire un determinato ritmo alla frase, oltre che per affermare l'importanza di alcuni concetti chiave:

Va inoltre rilevato che nella prosa letteraria [...] assume un'importanza particolare il ritmo. Questo è un termine polivalente che presenta due aspetti, quello "di un principio di ordine (la regolarità, la ripetizione nell'ordine di una successione temporale) e dall'altra un principio di movimento (poiché si applica a fenomeni colti nella loro mobilità, nel loro processo di trasformazione continua)".

(Beccaria 1975: 10)

La scelta traduttiva, in questo caso, è stata quella di non eliminare la ripetizione o la ridondanza, bensì di lasciarle come nella versione spagnola, proprio per non togliere il ritmo insito nelle parole o nei verbi iterativi che danno alla frase una cadenza molto simile all'oralità.

Mi padre era aparejador, pero solo trabajaba como aparejador para obtener el dinero necesario para vivir. En realidad, como decía él, era ornitólogo. Pero por ser ornitólogo, por pasarse cientos de horas intentando entender a los pájaros, no le pagaban.
(Moure, 2006: 16)

Mio padre era geometra, ma lavorava come geometra solo per guadagnarsi da vivere. In realtà, come diceva lui, era ornitologo. Ma per essere ornitologo, per trascorrere centinaia di ore cercando di ascoltare gli uccelli, non lo pagavano.

Fueron días llenos de acontecimientos, fueron días de emociones, fueron días de descubrimiento, fueron días... imposibles de olvidar.
(*Ibid.*: 29)

Sono stati giorni pieni di avvenimenti, sono stati giorni di emozioni, sono stati giorni di scoperte, sono stati giorni... impossibili da dimenticare.

Sueño y, a través del sueño, llego hasta tus manos venciendo al tiempo: me estás leyendo, estoy viviendo en ti.
(*Ibid.*: 33)

Sogno e, attraverso il sogno, raggiungo le tue mani, vincendo il tempo: mi stai leggendo, sto vivendo in te.

5.3.3. Lessico

Dal punto di vista lessicale, il racconto presenta un vasto vocabolario di termini. Vista l'ambientazione, molti appartengono al campo semantico della natura e dell'ornitologia anche se

conservano il proprio significato primario. Ne è un esempio *claro del grosellero* che ho tradotto con ‘radura del ribes’, su suggerimento dell’autore: «Sí, luego que cada uno se imagine. A mí me importa que sea ornitológicamente correcto. No siempre es obligatorio, pero sí hay groselleros habitualmente en donde hacen el nido los ruiseñores». Lo stesso succede con il titolo del libro, dove l’espressione *hoja caduca* è stata resa con ‘foglie caduche’.

Tuttavia, la prima espressione mi ha creato alcuni problemi, dato che non riuscivo a immaginarmi fisicamente il luogo dove Tsipi e la sua compagna avessero il nido. In mio aiuto è accorso l’autore che mi ha svelato che il *grosellero*, nella sua immaginazione di scrittore, corrisponde a una siepe. Non potendo mettere ‘radura della siepe di ribes’ o ‘radura della pianta di ribes’ poiché avrebbe appesantito ulteriormente l’italiano, ho optato per una soluzione “ornitologicamente corretta” con cui anche l’autore fosse stato d’accordo. Da qui, la mia proposta di traduzione con l’espressione lessicale ‘radura del ribes’.

Tra il lessico specifico dell’ornitologia spicca anche la parola *pollos* e il suo diminutivo *pollitos* riferito ai figli della coppia di usignoli. Ho verificato che la forma ‘piccoli’ è quella più utilizzata in italiano per gli uccelli (piccoli di rondine, piccoli di tortora, piccoli di usignolo...), al contrario degli avicoli i cui ‘piccoli’ sono chiamati ‘pulcini’ o degli animali di grosso taglio, per i quali si utilizza la parola ‘cuccioli’. Nei diversi casi in cui mi sono imbattuta in questo termine ho, quindi, proceduto alla traduzione in questo modo:

<p>Los mirlos alborotan solo cuando los <u>pollos</u> se empiezan a despertar. (<i>Ibid.</i>: 24)</p>	<p>I merli si svegliano solo quando anche i <u>piccoli</u> iniziano a svegliarsi.</p>
---	---

<p>Luego, se hacía el silencio un segundo, dos, y se escuchaba una voz mínima y enternecedora de <u>pollo de ruiseñor</u>, tratando de imitar a Maestro. (<i>Ibid.</i>: 43)</p>	<p>Poi, si faceva silenzio un secondo, due, e si sentiva la voce lievissima e commovente dei <u>piccoli di usignolo</u> che cercavano di imitare Maestro.</p>
---	---

Un altro termine su cui mi sono soffermata durante la traduzione è stato l’aggettivo *limpio*, utilizzato dall’autore per connotare la nonna: la sua morte, il suo modo di raccontare, il suo modo di scrivere e perfino i suoi tratti fisici. Questo termine ha trovato piena comprensione solamente dopo l’intervista all’autore che mi ha spiegato: «Yo no lloré la muerte de mi madre, porque me pareció “limpia”. Como lo escribo en el cuento. [...] La muerte de la abuela no puede

ser más natural. No hay un drama especial. Sí hay el hueco que te deja, momentáneo, la ausencia, pero es tan natural».

Per questo, ho deciso di tradurre quest'attributo con l'aggettivo 'naturale' tranne nell'ultimo caso, quando Moure si riferisce agli occhi della nonna *tan limpios*. In questo caso, ho deciso di tradurre con l'aggettivo 'limpidi', dato il loro colore azzurro e la nitidezza dello sguardo della nonna, oltre all'assonanza perfetta con il termine spagnolo.

Algunas semanas, tal vez unos meses más tarde, la abuela murió. Su muerte fue tan limpia como lo fue todo en su vida.
(*Ibid.*: 14)

Alcune settimane dopo, forse qualche mese, la nonna morì. La sua morte fu così naturale come lo era stato tutto nella sua vita.

Y no sé si me conmovió más el relato en sí [...], o esa forma tan limpia de narrar [...]
(*Ibid.*: 12)

Non so se mi commosse di più il racconto in sé [...], o quel modo così naturale di raccontare [...]

Sí, quiero escribir lo que viví aquel verano en el Bosque de la Senda como si fuera un cuento. Un cuento ingenuo y limpio, pese a que hubo también dolor y muerte.
(*Ibid.*: 32)

Sì, voglio scrivere quanto ho vissuto quell'estate nel Bosco dei Sentieri come se fosse un racconto. Un racconto ingenuo e naturale, nonostante ci siano stati anche il dolore e la morte.

Aquellos ojos azules tan limpios, llenos de arboles y sombras, y la sonrisa que tanto me gustaba, y su olor, a colonia fresca y a tabaco...
(*Ibid.*: 30)

Quegli occhi azzurri così limpidi, pieni di alberi e ombre, e il sorriso che mi piaceva tanto e il suo profumo, di colonia fresca e tabacco...

Nell'esempio che segue sottolineo un'altra particolarità riscontrata: la presenza dei verbi spagnoli *sentir* e *oír* che, in italiano, hanno la stessa traduzione, ovvero 'sentire'. Grazie all'aiuto del contesto, mi sono resa conto che nel primo caso il verbo *sentir* significa 'provare', 'vivere' mentre nel secondo caso significa 'ascoltare', 'udire'. Ho, quindi, proceduto alla traduzione in questo modo:

Me gusta escribir porque es hacer magia con las palabras. Magia solo para mí, magia para sentir la vida, para ver, para oír, para oler, para percibir el tacto de otra piel en la yema de los

Mi piace scrivere perché scrivere è fare magie con le parole. Magie solo per me, magie per sentire la vita, per vedere, per ascoltare, per annusare, per percepire il tatto di un'altra pelle sulla

dedos.
(*Ibid.*: 10)

punta delle dita.

Un sostantivo che mi ha creato seri problemi di resa è *alegría*, usato in spagnolo tutte le volte che si vuole sottolineare uno stato d'animo gioioso. Il suo equivalente italiano, 'allegria', ha una connotazione più superficiale e designa uno stato di contentezza, gaiezza, vivacità o buon umore. L'uso che Moure fa di *alegría*, invece, rispecchia quel sentimento profondo che in italiano, normalmente, definiamo con 'gioia' o 'felicità'. Nel testo il termine appare tre volte, e in due occasioni affiancato dal suo antonimo, *tristeza*.

Nel seguente esempio in cui la protagonista trova nella *alegría* la spiegazione dell'angoscia che la nonna le indicava come condizione di crescita, ho optato per 'letizia', termine con cui in italiano si esprime una gioia intima e raccolta, uno stato di serenità anelato anche se, inevitabilmente, la traduzione subisce un livellamento lessicale e semantico:

Si lo logro, habré encontrado en la alegría la explicación de aquella angustia que la abuela decía que servía para crecer.
(*Ibid.*: 116)

Se ci riuscirò, avrò trovato nella letizia la spiegazione di quell'angoscia che la nonna diceva che serviva per crescere.

Quando, invece, il sostantivo appare nel testo con suo antonimo *tristeza*, ho deciso di tradurre con 'felicità', in collocazioni piuttosto ricorrenti in italiano:

También me dijo una vez: si no sientes tristeza, no sabrás a qué sabe la alegría.
(*Ibid.*: 12)

Una volta mi disse anche: se non provi *tristeza*, non conoscerai mai il sapore della felicità.

Y creo que estoy muy cerca de descubrir que la angustia puede llevar al gozo, que la *tristeza* nos permite saber lo que vale la alegría.
(*Ibid.*: 118)

E credo di essere molto vicina a scoprire che l'angoscia può portare, infine, alla gioia, che la *tristeza* ci permette di sapere quanto vale la felicità.

Da notare, infine, che sono riuscita a inserire anche il termine 'gioia', come traduzione dell'originale *gozo*, modulando il sentimento dell'*alegría* in tre varianti sinonimiche: letizia, gioia e felicità che mi sembrano, se considerate tali, efficaci nel loro insieme.

A questo proposito, mi sembra importante considerare la presenza, nel testo, di alcune figure retoriche che impreziosiscono il linguaggio e lo rendono affascinante, stimolando una riflessione da parte del lettore. Ad esempio, ossimori come *la vida es una dura maravilla, una angustiosa delicia, rabias deliciosas* costituiscono un richiamo alle varie esperienze e sfumature che la vita assume per ciascuno di noi.

Così, anche le metafore sottolineano il rapporto creativo tra il pensiero dell'autore e la realtà raffigurata, coinvolgendo il lettore in questo intrigante gioco di rimandi. Ad esempio, il momento della comparsa delle gazze diventa l'inizio di un concerto di morte per divenire poi il perfetto ordine di un bombardamento aereo:

Sus colas parecen obedecer a algo, algo que no puedo oír, pero que ellas siguen como músicos en un orquesta: sus colas se mueven despacio, tensas. Primero a la derecha, luego a la izquierda.

Pienso en violines, el arco sobre las cuerdas.

Pero nada de música, es la tensión de la muerte.

(Ibid.: 52)

No ha terminado el aleteo de la segunda urraca y ya está allí la tercera. Qué orden en su matanza, qué planificación, qué disciplina. Como aviones bombardeando aldeas.

(Ibid.: 58)

Le loro code sembrano obbedire a qualcosa, qualcosa che non posso sentire, ma che esse seguono come musicisti in un'orchestra: le loro code si muovono lente, tese. Prima a destra, poi a sinistra.

Penso a violini, all'arco sulle corde.

Ma non c'è musica, è la tensione della morte.

La seconda gazza non ha ancora finito di sbattere le ali che la terza è già lì. Che ordine nel loro massacro, che organizzazione, che disciplina! Come un bombardamento aereo.

Un altro esempio è l'affetto che nasce tra i due personaggi del racconto, Lucía e Martín, paragonato alla fisica attrazione tra il ferro e la calamita. L'intreccio di metafore tra i due ragazzi diventa un gioco tra la scrittura delle annotazioni firmate con un bacio che ha tutti i sapori del bosco.

Y se separaron, como un imán de una cucharilla, y Luchinia corrió por el bosque, todavía en penumbra.

(Ibid.: 76)

Firmábamos con los labios. Cuando terminábamos el intercambio de

E si separarono come una calamita da un cucchiaino, e Lucinia corse per il bosco, ancora in penombra.

Firmavamo con le labbra. Quando finivamo lo scambio di appunti, io lo

anotaciones, yo lo miraba y Martín se ponía tan nerviosos como un pájaro, yo me acercaba a él y le daba un beso largo, muy largo y sus labios sabían a salvia, grosellas, a resina y a rocío [...] (*Ibid.*: 79)

guardavo e Martín si innervosiva come un uccello, io mi avvicinavo e gli davo un bacio lungo, molto lungo, e le sue labbra sapevano di salvia, ribes, resina e rugiada [...]

Per l'autore, le metafore a volte avvicinano il mondo vegetale al mondo animale, contribuendo ad animare di vita il bosco che sembra diventare una vera e propria savana, dove domina la legge implacabile della sopravvivenza, oppure un innocente cucciolo in cerca delle domestiche carezze dei suoi padroni.

No son malas, me tenía que repetir a mí misma: matan para no morir, como el león mata a la gacela sin sentir que es bella, solo que es carne. (*Ibid.*: 79)

Non sono cattive, dovevo ripetere a me stessa; uccidono per non morire, come il leone uccide la gazzella senza capire che è bella, ma solo che è carne.

El bosque estaba burbujeante de animales y plantas, parecía tumbarse boca arriba, como un cachorro, para que Martín y Luchinia lo acariciaran con sus manos y sus ojos. (*Ibid.*: 84)

Il bosco brulicava di animali e piante, sembrava stendersi a pancia in su, come un cucciolo, perché Martín e Lucinia lo accarezzassero con le loro mani e i loro occhi.

A livello fraseologico ho trovato difficoltà in un'espressione che di per sé è chiara ma che l'autore usa come gioco di parole visto il contesto in cui la inserisce, rendendola intraducibile in italiano. Infatti, secondo il *Diccionario Salamanca*, il modo di dire *tener la cabeza a pájaros*, significa «ser una persona poco responsable o estar distraída» e la connotazione si adatta a pennello a *Luchinia*, bambina piena di sogni e ancora ingenua, un po' svitata come tutti gli appassionati di ornitologia, con il vantaggio di giocare con il termine *pájaro*. In italiano, si registra una perdita in tal senso, a cui ho cercato di ovviare con alcune compensazioni, come si può evincere dal seguente esempio:

Era el miembro más joven de un grupo de aficionados a la ornitología, observadores de pájaros, gente un poco chiflada. De modo que se puede decir que Luchinia era una pequeña chiflada con la cabeza a pájaros. (*Ibid.*: 35)

Era il membro più giovane di un gruppo di appassionati di ornitologia, osservatori di uccelli, gente, svitata, un po' fuori di testa. Di conseguenza, si può dire che Lucinia era una piccola svitata, anche lei un po' fuori di testa per quella mania degli uccelli.

Anche l'espressione *quitar las enredaderas y las rosas de delante de los pensamientos* ha subito un inevitabile livellamento lessicale nel testo meta: essa significa, infatti, 'togliersi i pensieri dalla testa' ma è stata adattata dall'autore alla protagonista con l'aggiunta della parola 'rosas', proprio perché *Lucía* pensa a cose "da femmina". Ho cercato di compensare questo aspetto con la fraseologia 'nei miei sentimenti e nei miei pensieri', lasciando la parola 'ingarbugliati' ad indicare *las enredaderas*.

Los siguientes días, cuando quitaba las enredaderas y las rosas de delante de mis pensamientos, percibí que había pasado algo.
(*Ibid.*: 80)

I giorni seguenti, quando riuscii a fare chiarezza nei miei sentimenti e nei miei pensieri ingarbugliati, percepii che era successo qualcosa.

Infine, merita una riflessione la traduzione del neologismo coniato da Moure, *ruiniños*, ingegnoso gioco di parole ricreato sull'esempio di 'rui' 'señor'.

Purtroppo, in italiano, dato che *ruiseñor* ha un traduttore in 'usignolo' che si allontana totalmente dalla parola originale, ricreare questo gioco linguistico è impossibile. Ho optato, quindi, per un diminutivo di 'usignolo' mescolato con la parola 'bambini', coniando il neologismo 'usignini'.

Los llamaba pollos cuando hacía anotaciones para Armando y el grupo, pero, si escribía solo para ella, prefería llamarlos *ruiniños*. Le gustaba escribir «*ruiniños*».
(Moure, 2006: 36)

Li chiamava piccoli quando faceva annotazioni per Armando e il gruppo, ma se scriveva solo per sé preferiva chiamarli *usignini*. Le piaceva scrivere «*usignini*».

5.3.4. Toponimi e antroponimi

Gli antroponimi e i toponimi, nella traduzione della LIJ, sono uno degli aspetti più delicati, specie se si tratta di nomi parlanti, come spesso accade. Inoltre, anche la lettura stessa di nomi stranieri può creare qualche difficoltà, se non si conosce la lingua d'origine (per lo spagnolo, basti pensare a nomi come Jorge, Nacho o Azucena, tra gli altri). È pur vero, che se un racconto è molto connotato dal punto di vista culturale, non ha senso italianizzare nomi stranieri, operazione più plausibile se l'azione non presenta queste caratteristiche:

[...] most of the proper names used in the source text would be retained in the translation. Apart from being cultural markers, proper names have a merely designative function and usually do not have a meaning that is relevant for understanding the story as a whole. However, there is another tendency that is particularly evident in translating for children, whereby names that tend to enrich the text with a particular connotation or whose meaning is relevant for the narration process are to be translated or adapted, so that the reader of the translation can access their semantic content.

(Pascua, 2006: 116)

Per i nomi propri di *En un bosque de hoja caduca* si sarebbe potuto procedere con una sorta di italianizzazione, dal momento che la connotazione culturale del testo di partenza è molto circoscritta. Moure, però, mi ha detto di non essere d'accordo con un'eventuale traduzione dei nomi propri dei personaggi del racconto: «Yo estaría de acuerdo en esta parte, en traducir los topónimos. No estaría de acuerdo en traducir ningún nombre propio. Por ejemplo, a Martín ponerle “Martino”, no tiene sentido».

Ora, nel caso di *Lucía*, Armando e Tsipi l'indicazione dell'autore è stata superflua: grazie all'uguaglianza dei nomi spagnoli con quelli italiani non c'è stato alcun bisogno di traduzione, anche se si è optato per eliminare l'accento dal nome della ragazzina. Il problema è sorto con *Martín* e *Juit-Juit*.

Nel primo caso, la traduzione italiana sarebbe stata 'Martino' anche se, inizialmente, avevo pensato di lasciare 'Martin' nome che, senza accento, sarebbe stato letto da un italiano "all'inglese" e cioè ponendo l'accento tonico sulla penultima sillaba. Tuttavia, ho deciso di lasciare il nome spagnolo 'Martín', data la volontà dell'autore e dato il fatto che all'inizio del racconto il ragazzo è preso in giro con il nome di "Martín Pescatore", una specie di uccello il cui nome in italiano viene pronunciato ponendo l'accento tonico come in spagnolo, cioè sull'ultima sillaba. In questo modo, non ho sottoposto il nome a cambi traduttivi, né ad adattamenti.

Per quanto riguarda *Juit-Juit* ho invece optato per 'Huit-Huit'. Gonzalo mi ha spiegato che il nome dell'usignolo nasce come onomatopea per riprodurre il verso dell'uccello. Ora, non possedendo l'italiano la 'j', dopo aver sottoposto all'autore diverse proposte ('Huit-Huit', 'Uit-Uit', 'Giuit-Giuit'), abbiamo scelto insieme di anteporre la lettera 'h' al nome, per cercare di riprodurre il verso aspirato dell'usignolo.

Per quanto riguarda i toponimi, la traduzione non ha comportato grossi problemi: ho infatti tradotto 'salita dell'Asino' per *cuesta del Asno* e 'la Valle' per *los Valles*, rispettando il volere dell'autore che mi ha detto che «todos los topónimos tienen un significado: siendo que

tienen todos un significado, sí aceptaría una traducción». Lo stesso vale per *Bosque de la Senda*, per il quale ho ritenuto più appropriato e “misterioso” per il racconto tradurre con il plurale ‘Bosco dei Sentieri’.

Tuttavia, mi sono trovata di fronte a un consistente scoglio nel dover tradurre il nome del paese dove si trasferiscono *Lucía* e la sua famiglia: *Cerezal*.

A detta dell’autore, *Cerezal* è un luogo inventato, anche se mi ha rivelato che ha sentito parlare di un paesino sperduto in Galizia proprio con questo nome. Analizzando il toponimo più da vicino, vediamo che si può trattare di un “nome parlante” dove, al suo interno, è contenuta la parola *cereza*, cioè ‘ciliegia’. Quest’analisi porterebbe a cercare un traduce nella lingua d’arrivo che si possa avvicinare al significato nascosto di *Cerezal*, ma per l’autore si tratta di un aspetto non rilevante. Dopo il confronto con lui, ho quindi deciso di lasciare il termine inalterato, anche se verrà pronunciato in modo diverso. In questo modo, «el lenguaje no sólo puede ser utilizado como instrumento de precisión. Puede, además, se un instrumento de evocación» (Moya, 2000: 50).

Aquel año nos mudamos de casa porque le habían dado la plaza de aparejador municipal de Cerezal, entre la montana y la costa.

Cerezal es pequeño, es modesto y, a veces, pensaba que era aburrido, pero tiene algo que lo elevaba por encima de palabras como aburrimiento o diversión: estaba rodeado de montes y bosques.

(Moure, 2006: 16)

Quell’anno cambiammo casa perché gli avevano assegnato il posto di geometra municipale a Cerezal, tra la montagna e il litorale.

Cerezal è piccolo, è modesto e, a volte, pensavo che fosse noioso, ma ha qualcosa che lo elevava al di sopra di parole come noia o divertimento: era circondato da boschi e montagne.

Lasciare il toponimo originale spagnolo, inoltre, può servire a favorire la comunicazione interculturale, dove la letteratura diventa un luogo di incontro e diffusione della multiculturalità, oltre che un’occasione di apertura all’altro e alla sua diversità. Mambrini, a questo proposito, sottolinea: «Non va pertanto sottovalutata la curiosità del ragazzo e del bambino; lasciare zone d’ombra o misteriose, qualcosa di “strano” o insoluto, è a volte uno stimolo per il ragazzo, il quale dovrà cercare da sé una risposta, e coltivare la propria immaginazione» (in Di Giovanni, Elefante, Pederzoli, 2010: 250).

5.3.5. Onomatopee

Sappiamo che la lingua tende a sviluppare forme che i parlanti sentono come dotate di una stretta connessione con oggetti e situazioni del mondo esterno: questo succede soprattutto quando il lettore si trova davanti a un'onomatopea che sappiamo non essere interamente “naturale” bensì «convenzione, non imitazione, tant'è vero che presso i diversi popoli gli stessi rumori della natura sono interpretati per mezzo di onomatopee diverse» (Rega, 2001: 93).

In particolare, nel racconto troviamo un numero limitato di onomatopee, identificabili con il verso degli usignoli, che l'autore ha cercato di riprodurre coniando i nomi di Tsipi, *Juit-Juit* e *Kuisí*: queste forme, in quanto corrispondono ai nomi propri degli uccelli, sono state lasciate nella loro forma originale, tranne per il nome di *Juit-Juit* che, d'accordo con l'autore, ho deciso di cambiare in *Huit-Huit* (*Cfr.* 5.3.4):

Quando llegaba al escondite, ella llamaba: - ¿ <u>Tsipi, Tsipi?</u> ? <u>Kuisí, kuisí</u> . Y Tsipi contestaba: - ¿ <u>Kuisí, Kuisí?</u> ? <u>Tsipi, tsipi</u> . (Moure, 2006: 39)	Quando giungeva al nascondiglio, lei chiamava: - <u>Tsipi, Tsipi?</u> <u>Kuisí, Kuisí</u> . E Tsipi rispondeva: - <u>Kuisí, Kuisí?</u> <u>Tsipi, tsipi</u> .
--	---

Tuttavia, il libro in sé non racchiude solo parole non totalmente classificabili come onomatopeiche bensì anche molte forme verbali, sostantivi o aggettivi che, durante la lettura, “richiamano” un suono: il suono del bosco. È il caso del verbo *sisear*, usato dall'autore per indicare il rumore che fanno i piedi muovendo le foglie secche del terreno. Per questa traduzione ho utilizzato il verbo ‘frusciare’ poiché mi sembrava il più adatto in significato e suono per riprodurre il rumore immaginato da Moure:

[...] se limitaba a contar [...] que las hojas eran la alfombra del bosque, que en invierno las botas se hundían en ella y, en verano, los pies <u>siseaban</u> . !Qué los pies <u>siseaban</u> ! (<i>Ibid.</i> : 11)	[...] si limitava a raccontare [...] che le foglie erano il tappeto del bosco, che in inverno gli stivali vi affondavano e che in estate i piedi <u>frusciavano</u> . I piedi <u>frusciavano</u> !
---	--

Un altro aspetto interessante, anche se non rientra esattamente nella definizione di onomatopea, è il modo cui vengono descritti i pensieri di Tsipi, nel capitolo sulla morte dei *ruiniños*. In questo caso, come abbiamo già detto (*Cfr.* 3.8), le frasi pronunciate dall'usignolo

sono più brevi, con numerose ripetizioni di verbi e parole, proprio nel tentativo di indicare il verso dell'uccellino. In traduzione, ovviamente, per cercare di riprodurre anche in italiano uno stile simile a quello di Moure, ho deciso di lasciare invariati tali termini:

Kuisì, el cachorro de hombre, me mira desde su mal escondite.
Pio: te veo. Te veo te veo te veo.
(*Ibid.*: 61)

Kuisí, il cucciolo d'uomo, mi guarda dal suo nascondiglio improvvisato.

Pigolo: ti vedo. Ti vedo ti vedo ti vedo.

Esa memoria le advertía que si los grandes pasaban había que estarse quieto, escondido. Pero cuando eran humano pequeños los que merodeaban, entonces había que huir.
Huir, huir.
(*Ibid.*: 38)

Quella stessa memoria lo avvertiva che quando passavano i grandi, doveva rimanere fermo, nascosto. Ma quando in giro c'erano i piccoli umani, allora bisognava fuggire.

Fuggire, fuggire.

5.3.6. Modi di dire

Nel racconto appaiono alcune frasi sibilline pronunciate dalla nonna, considerate alla stregua di modi di dire o sentenze. Esse sono di difficile traduzione dal punto di vista semantico proprio per la loro natura misteriosa, simile a un ritornello.

Tra queste ricordiamo: *un día envidiarás a los animales, si no sientes tristeza, no sabrás a qué sabe la alegría* (Cfr. 5.3.3), *la angustia es necesaria para crecer, todo lo que no hace falta, sobra e el amor nunca sobra*. Tra queste, le ultime due in particolare mi hanno causato problemi a livello traduttivo per la presenza del verbo *sobrar* che, in spagnolo, ha il seguente significato:

Del lat. *superāre*.

1. tr. desus. Superar, exceder, sobrepujar.
2. intr. Haber más de lo que se necesita.
3. intr. estar de más. U. frecuentemente referido a quienes se introducen donde no los llaman o no tienen qué hacer.
4. intr. quedar (l permanecer o restar).
5. intr. impers. Haber más que suficiente con alguien o con algo. *A ti te sobra con esta computadora.*⁶⁵

⁶⁵ Real Academia Española, <http://dle.rae.es/?w=sobrar&o=h>

In italiano, potremmo tradurlo con i verbi ‘avanzare’, ‘rimanere’ o con l’espressione ‘essere in più’, ‘essere di troppo’. Tuttavia, la resa in italiano è legata inevitabilmente al significato spagnolo dell’espressione pronunciata dalla nonna.

Rileggendo il libro e facendo delle supposizioni di analisi e di comprensione, vediamo come l’espressione può avere sia valenza negativa, sia positiva: infatti, giunta al termine della sua vita, la nonna pronunciando le parole in questione voleva forse indicare il fatto di essere “in più”, di essere un peso nella sua vecchiaia. Sappiamo, infatti, che le persone anziane spesso sentono questo sentimento di pesantezza verso la famiglia o la società che si trova, inevitabilmente, a dovere prendersi cura di loro.

In Occidente, gli studiosi presentano il secolo attuale come il secolo dell’invecchiamento: i figli diminuiscono, i vecchi aumentano. Questo sbilanciamento ci interpella, anzi, è una grande sfida per la società contemporanea. Eppure una cultura del profitto insiste nel far apparire i vecchi come un peso, una “zavorra”. Non solo non producono, pensa questa cultura, ma sono un onere: insomma, qual è il risultato di pensare così? Vanno scartati. È brutto vedere gli anziani scartati, è una cosa brutta, è peccato! Non si osa dirlo apertamente, ma lo si fa! C’è qualcosa di vile in questa assuefazione alla cultura dello scarto. Ma noi siamo abituati a scartare gente. Vogliamo rimuovere la nostra accresciuta paura della debolezza e della vulnerabilità; ma così facendo aumentiamo negli anziani l’angoscia di essere mal sopportati e abbandonati.⁶⁶

L’analisi condotta sull’espressione sibillina della nonna, ci porta alla considerazione che nella lingua e nella cultura italiana, l’uso del termine ‘avanzare’, con cui avevo inizialmente pensato di tradurre la frase, è prevalentemente di accezione positiva: l’avanzo o ciò che avanza non è solo un peso o una zavorra inutile, ma molto spesso una risorsa futura o un resto utile. Al contrario, dall’analisi del testo di Moure, sembra che in questo caso ci troviamo di fronte a una connotazione negativa di ‘avanzo’ che è ciò che non serve, ciò che è ‘in più’, almeno nella formula adottata per dar voce alla nonna.

Utilizzare la parola ‘avanzo’ può, dunque, risultare ambigua per un lettore italiano: per questo motivo ho scelto la perifrasi ‘è di troppo’, esplicitando quella connotazione negativa dell’‘essere in più’. Nella traduzione, l’interpretazione è sottoposta al contesto in cui è usata tale parola chiave, ovvero nelle asciutte e lapidarie affermazioni della nonna, personaggio che insegna alla bambina a conservare solo ciò che è essenziale e disfarsi di ciò che non serve.

⁶⁶ Jorge Mario Bergoglio, Udienza Generale di mercoledì 4 marzo 2015, disponibile online su https://w2.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2015/documents/papa-francesco_20150304_udienza-generale.html

Analogicamente, il linguaggio si libera di quel “di troppo”, ovvero gli aggettivi, per concentrarsi sui fatti e sulle azioni decisive della vita.

- Abuela, <u>sobra</u> el amor? - No, Luchinia, no, eso es lo único que nunca <u>sobra</u> . (Moure, 2006: 80)	- Nonna, l'amore è <u>di troppo</u> ? - No, Lucinia, no, questa è l'unica cosa che non è <u>mai di troppo</u> .
--	--

Y no sé si me conmovió más el relato en sí [...] o esa forma tan limpia de narrar [...]. Se lo dije, ella sonrió y contestó: - <u>Todo lo que no hace falta, sobra</u> . (<i>Ibid.</i> : 14)	Non so se mi commosse più il racconto in sé [...] o quel modo così naturale di raccontare [...]. Glielo dissi, lei mi sorrise e rispose: - <u>Quel che non serve, è di troppo</u> .
---	--

Come affondo sulla poetica dell'autore, va comunque sottolineato un aspetto molto interessante: nel racconto sembra, a prima vista, che la concezione della nonna sia quasi parallela alla visione scientifica degli eventi proclamata dagli ornitologi, ma la distanza è enorme. Alla nonna non interessano l'osservazione dei fatti in sé, ma i fatti della vita personale di ciascuno: essa non è un'osservatrice disinteressata, ma una persona che ha vissuto e vive ancora nella memoria della nipote. Nella sfera esistenziale della nonna i fatti sono inestricabilmente annodati all'immagine che ne abbiamo, all'amore, alla rabbia, alla delusione, al dolore che possiamo provare per chi non c'è più.

La passione della nonna per la letteratura e non per la scienza ne è la dimostrazione: la nonna non legge trattati di botanica ma romanzi e racconti sui boschi e contempla il tramonto partecipando emotivamente a quello spettacolo. In fondo, essa trasmette alla nipote la ricetta per liberarsi di ciò che è “in più”, una ricetta semplice per vivere: conservare l'essenziale. Tuttavia, nel profumo della sua cucina dà prova di utilizzare anche il “di troppo” da lei così disprezzato.

La nonna e la bambina hanno seguito sentieri in cui il dolore o l'amore, considerati nella loro efficacia di crescita e quindi utili, si sono accompagnati con la fantasia e la letteratura: così, l'immaginazione si è legata alla realtà in maniera indissolubile nell'esperienza del volo di *Luchinia*, culmine drammatico dell'esperienza di crescita e di abbandono dell'infanzia. Dunque, l'immaginazione non è totalmente inutile: la stessa scrittura non è un “di troppo” o forse è un “di troppo” utile, a sé e ad altri.

Nel processo di crescita, infatti, anche gli aggettivi che la nonna sembra scartare si sostanziano diventando sostantivi, come il bello diviene esperienza della bellezza: in tal modo essa serve e non è superflua.

5.3.7. Aspetti grafici

Sappiamo bene che l'illustrazione presente in un libro, così come tutti gli altri aspetti grafici ad esso correlato, costituisce una parte importante del prodotto editoriale (*Cfr.* 3.1.2.) dove «[e]n la interacción entre palabras, sonidos, movimientos e ilustración, cada detalle contribuye al todo» (Oittinen, 2005: 129-135). Essa, quindi, esercita una grande influenza sulla lettura del racconto in quanto “preparano” la scena dove si svolgerà l'azione narrata nel libro: «[d]urante la lectura, el lector visualiza una idea de una escena, los personajes y todo el escenario de la historia, como ocurre en el teatro o en el cine» (*Ibid.*: 122). La narrazione, soprattutto quella che appartiene alla Letteratura per l'infanzia, trova nel binomio parola-immagine la sua ragion d'essere, trasmettendo al bambino molto più di quello che può immaginare attraverso il solo testo scritto.

Per quanto riguarda le illustrazioni, esse sono state inserite nella proposta di traduzione finale cercando di rispettarne la disposizione e l'impaginazione originali, proprio per nulla togliere al lettore italiano rispetto a quello spagnolo. Le immagini presenti in un libro in quanto elementi iconici visivi, oltre ad aiutare la comprensione del testo, stimolano la curiosità e la fantasia del bambino che si sente inevitabilmente attratto dai colori e dalle forme che si trovano al suo interno o addirittura nella copertina.

Di conseguenza, anche il traduttore si vede costretto a tenere presente tali peritesti iconici coinvolgendoli, sebbene solo in parte, nel processo traduttivo: tradurre, infatti, significa farsi portatore del mondo veicolato dalle immagini, dalle illustrazioni e dai segni che esse portano con sé. Il traduttore deve, quindi, essere in grado di leggere e interpretare il libro alla ricerca di quel senso nascosto che l'autore originale voleva esprimere. Come sappiamo, i mondi dell'immaginario, veicolati dagli elementi iconici del prodotto editoriale,

peuvent comporter des dimensions langagières [...], mais aussi des expressions purement visuelles [...] composant une sorte de texture verbo-iconique dont les propriétés sont aussi variées que l'hétérogénéité des deux registres de communication. Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit) formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés.

(Frías, 2001: 40)

L'illustrazione, in particolare, non è solo una «simple vision» bensì «met en jeu la connaissance, la mémoire, l'imagination et le milieu culturel aussi bien du document à traduire que du sujet traduit» (*Ibid.*: 38) e si pone come strumento efficace per permettere a ognuno di avvicinarsi al testo in maniera unica, personale al libro: «Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte» (Genette, 1987: 413).

A questo proposito, un altro aspetto grafico da sottolineare, oltre le illustrazioni, sono i titoli dei nove capitoli in cui è diviso il libro e i diversi *font* tipografici del testo.

I primi non hanno presentato particolari difficoltà traduttive: ho mantenuto le caratteristiche tipografiche originali e la scelta dell'autore di introdurre quasi ogni capitolo con la lettera minuscola, come a non volere interrompere il flusso del racconto. Eccone tre esempi:

Me acerco de puntillas a la pequeña cabeza de Tsipi, me acerco de puntillas a mi memoria.
Al hacerlo recuerdo el momento en el que vi a...

las urracas

(Moure: 2006: 52-53)

Mi avvicino di soppiatto alla testolina di Tsipi, mi avvicino di soppiatto alla mia memoria.
Così facendo, ricordo il momento in cui vidi...

le gazze

Pero ¿qué es lo que ha pasado para él? Qué piensa Tsipi de...

la muerte

(*Ibid.*: 59-60)

Ma per lui, che cosa è successo? Che cosa pensa Tsipi circa...

la morte

Me acomodo, encojo un poco las patas y escucho a los pollos, cantando a...

la vida

Mi sistemo, stringo leggermente le zampe e ascolto i piccoli, mentre cantano...

la vita

Nella traduzione ho scelto di rispettare anche i diversi *font* tipografici presenti nel testo originale di Moure che indicano il cambio di narratore: da *Lucía* adulta che racconta i fatti del presente, a *Lucía* bambina che scrive le osservazioni ornitologiche sul suo taccuino e, infine, al racconto di *Luchinia-Kuisì* che vive, con l'usignolo, le avventure nel *Bosque de la Senda*.

Luchinia lo miró. Y vio su propio futuro. Un futuro de salvia, de grosellas, de resina y rocío.

Sí, vi mi futuro junto a Martín. El mundo es un bosque de almas caducas, almas que caen dulcemente en el otoño y alfombran el suelo de la memoria.
(Ibid.: 93)

Lucinia lo guardò. E vide il suo futuro. Un futuro di salvia, ribes, resina e rugiada.

Sì, vidi il mio futuro insieme a Martín. Il mondo è un bosco di anime caduche, anime che cadono dolcemente in autunno e fanno da tappeto al terreno della memoria.

Tutti gli aspetti grafici sopra citati sono molto importanti ai fini della traduzione: non solo perché danno sapore e consistenza anche alla versione tradotta ma perché questi elementi, che affiancano il testo, si rendono imprescindibili nella ricezione del racconto presso il pubblico infantile. Essi apportano, inevitabilmente, quel tocco di immaginazione e fantasia in più che il bambino può scoprire solo confrontandosi con un prodotto editoriale completo.

Tuttavia, molti di questi aspetti, nel caso di un'eventuale edizione italiana del racconto, dipenderanno da nuove e opportune scelte editoriali concordate con l'autore: così titolo, immagine di copertina, colori, aspetti grafici di scrittura e addirittura le stesse illustrazioni all'interno del libro potranno essere sottoposte a modifiche o addirittura rimosse dalla versione tradotta nella lingua d'arrivo.

In ogni caso, tradurre il binomio testo-immagine è una vera e propria sfida per il traduttore che, di fronte a elementi icono-testuali indivisibili gli uni dagli altri, dovrà prendere decisioni linguistiche influenzate dall'interazione di questi stessi elementi che si nutrono a vicenda. La dimensione visiva e materiale della scrittura, quindi, si pone come principio e condizione imprescindibile per superare ogni barriera linguistica.

La nouvelle entité iconotextuelle formée par le couple texte_image est une entité mixte, métisse, où l'élément verbal est présent à 100% et l'élément visuel l'est aussi à 100%. Par conséquent, quand un traducteur doit traduire un couple texte_image, le sujet traduisant qu'il est, lit, interprète et traduit à 100% le texte et le premier agent

paratraducteur qu'il est, lit, interprète et paratraduit aussi à 100% l'image, ne devant jamais travailler sur un pourcentage textuel ou iconique inférieur à cent. Traduire le couple texte_image est [...] une pratique métisse, c'est-à-dire, métissée et métissante [...] où le texte est image et l'image est texte dans un dialogue permanent d'identités sémiotiques différentes mais ne perdant aucun pourcentage de leur propre caractère sémiotique.

(Ibid.: 48)

CONCLUSIONI

La presente tesi di laurea si è posta come obiettivo quello di penetrare e scoprire il mondo dell'infanzia e della letteratura a esso dedicata, attraverso la traduzione del libro di Gonzalo Moure, *En un bosque de hoja caduca*. Oltre all'analisi del racconto e al processo di traduzione, la consultazione di numerosi testi per l'approfondimento di temi e termini, che l'opera di Moure ha messo in luce, mi ha permesso di giungere all'esito definitivo del lavoro.

Le ricerche da me svolte a Vigo, al fine di recuperare materiale inerente alla mia ricerca, sono state un valido ausilio per approfondire l'aspetto della tesi concernente le nuove tematiche nella LIJ, veri e propri tabù spesso censurati dalla società di oggi. Fortunatamente, questi temi stanno vedendo di nuovo la luce, grazie ad autori come Moure: egli, infatti, con delicatissima maestria, si avvicina in punta di piedi al mondo dell'infanzia, scoprendo il velo di queste esperienze esistenziali, spesso trascurate. Così morte, dolore, sofferenza, tristezza vengono filtrate attraverso la sua esperienza personale e riconsegnate al lettore sottolineando la loro funzione indispensabile per scoprire il vero sapore della vita. Simbolo di questo è l'immagine della sofferta conquista di una *alegría* tutta spagnola ma, allo stesso tempo, dal respiro universale che può essere condivisa da qualunque lettore.

La ricchezza di Moure, dunque, oltre che nello stile e nella sua poetica, risiede nel messaggio che egli vuole trasmettere al suo pubblico: mostrare che l'«angustia puede llevar al fin al gozo, que la tristeza nos permite saber lo que vale la alegría. Que ser adulto no debe ocultar nuestro pasado de niño» (Moure, 2006: 118), proprio perché

[l]’infanzia, cieca sulle bellezze del tramonto, custodisce gelosa tra le sue piccole braccia, come un cucciolo inerme, la fragilità del presente, in cui s’insedia. Solo i bambini, dopo i sovrani spagnoli, possono vantarsi di possedere regni su cui non tramonta mai il sole.

(Scaraffia, 2013)⁶⁷

Alla luce di questo sole che illumina il regno dell'infanzia, il racconto di Moure si pone come frontiera di passaggio tra questo regno e quello adulto: tale ambivalenza di separazione e unione si riflette anche nella sua scrittura. Infatti, nel racconto preso in esame, egli veste i panni

⁶⁷ Cfr. <https://squilibri2.wordpress.com/2013/06/13/infanzia/>

di una narratrice adulta, *Lucía*, che interroga se stessa come protagonista della sua infanzia. Ponendo domande e cercando risposte agli interrogativi del suo passato e in particolare alle luci e alle ombre del passaggio tra infanzia e adolescenza, la protagonista conduce i lettori a immergersi nella vicenda e in qualche modo a evocare la propria memoria personale.

Lo stile deciso e raffinato di Moure; l'adozione di una struttura narrativa complessa formata da vari livelli di narrazione interconnessi tra loro, che accompagnano il lettore lungo la linea del tempo; l'uso di un linguaggio carico di espressioni, neologismi e accostamenti linguistici inaspettati; il ruolo chiave del lettore, così come la presenza, nella maggior parte dei racconti dell'autore spagnolo, di animali che restano tali, senza essere sottoposti a un processo di "umanizzazione", sono tutti elementi che rendono *En un bosque de hoja caduca* un racconto ricco e carico di significati nascosti, visibili solo a chi sa osservare, con pazienza, proprio come fa *Luchinia* nel bosco, lo svelarsi del mistero della scrittura, dove le parole e le cose prendono vita sotto i nostri occhi.

Si realizza, così, la poetica che Gonzalo Moure esprime magistralmente coniando il neologismo *escrivivir*, dove il rapporto tra parola e universo infantile è portato avanti dall'autore in uno sguardo multiprospettico, capace di inquadrare la dimensione pedagogica senza rinunciare a una visuale di natura estetica e, apportando nel contempo, la propria esperienza di vita personale. Per fare questo, è necessario «ripercorrere i sentieri poco battuti di fantasie, slanci, ricordi ed innocenti [...] entusiasmi, incredibili avventure» senza prescindere da una visione che forse «necessita proprio del primo mattone dell'infanzia (solido ed evanescente al contempo) per potersi innalzare imponente ad osservare le cose del mondo e degli uomini» (Acone, 2014: 9-10). Ecco dunque il sentiero e i sentieri che l'immersione nel fiabesco (eppur reale) bosco di Moure traccia e percorre.

Tutti questi aspetti sono stati, naturalmente, presi in considerazione durante il processo traduttivo di *En un bosque de hoja caduca* nel quale la traduzione ha presupposto un'attenta analisi del testo di partenza oltre alla scelta linguistica in italiano di forme, espressioni e immagini evocative corrispondenti alla versione originale.

Come spesso accade, il traduttore si vede di fronte al dilemma imposto dalle sfide linguistiche e deve, in maniera delicata e rispettosa, "addomesticare" il testo per avvicinarlo ai giovani lettori o avvicinare questi ultimi alla cultura e alla lingua straniera. Splendida metafora della traduzione è quella involontariamente offerta dal racconto: il verso che esce

meravigliosamente melodioso dal becco dell'usignolo non è forse intraducibile e inimitabile per le labbra umane? Questa è la sfida di *Luchinia* ed è forse la sfida di ogni traduttore.

Alla luce di queste considerazioni, la stesura del presente elaborato non solo mi ha arricchito ed entusiasmato, ma ha anche significato lo scontro con numerosi problemi a livello traduttivo e linguistico, allo scopo di trovare una “soluzione” adatta alle sfide poste dal racconto.

Per questo, un passaggio indispensabile è stato l'incontro diretto con l'autore che mi ha permesso non solo di chiarire i miei dubbi a livello traduttivo e linguistico, bensì di conoscere una persona meravigliosa che si è subito interessata al mio lavoro e alle mie ricerche, rendendosi disponibile ad aiutarmi. Le rivelazioni di Moure riguardo alla nascita nella sua mente della prima idea del libro, i difficili e dolorosi momenti della sua stesura, da lui definita come una sorta di psicoanalisi personale, la vincita del Premio Anaya e la conseguente pubblicazione del racconto, mi hanno fatto conoscere meglio l'autore e permesso di cogliere quegli aspetti e quelle sfumature non avvertibili da un semplice scambio di messaggi.

Giunta a coronare i miei cinque anni di studio a Forlì, nel corso dei quali il rapporto con amici, insegnanti e compagni di studio mi ha aiutato a crescere a livello professionale e personale, devo riconoscere che l'avventura in Spagna mi ha altresì posto di fronte a molte sfide non impedendomi, tuttavia, di farne tesoro arricchendomi di sguardi, luoghi, oggetti e persone che continuano a rendermi grata di aver conosciuto una parte di mondo in più.

Aver avuto la possibilità di tradurre il racconto di Moure, conoscendo lo stesso autore e approfondendo le mie ricerche sul campo, è risultato fondamentale nonché stimolante per riscoprire la vocazione del traduttore, compito a cui in parte mi sento chiamata, oltre che per cercare di tenere sempre gli occhi aperti sul mondo esterno, la realtà, e interno, l'infanzia che ognuno di noi custodisce, nel tentativo di cogliere ancora i colori del mondo attraverso un caleidoscopio di infinite, nuove e sorprendenti sfumature.

In fondo resta la magnifica scoperta che il processo di scrittura e di traduzione per l'infanzia è comprensibile solo grazie a quello sguardo ingenuo e, al contempo, meravigliato sulla realtà. Lo stesso sguardo con cui la piccola, grande *Lucía* affronta il bosco incantato della vita.

BIBLIOGRAFIA

Álvarez, B. (2008). “El terror como camino de maduración” in CLIJ, anno 21, n° 220, pp. 59-62.

Ariès, P. (1975). *Storia della morte in occidente*. Milano: Rizzoli.

Arnal Gil, J. I., Etxaniz Erle, X. (2014). “Estrategias para desmitificar la muerte a través del álbum y el libro ilustrado infantil. Strategies for demystification of death through albums and illustrated books for children” in *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, volume 12. Universidad de Vigo.

Arnal Gil, J. I., Etxaniz Erle, X., López Gaseni, J. M. (2015). “Los personajes en los álbumes y el libros ilustrados infantiles que abordan el tema de la muerte”. Intervento tratto dagli atti (in corso di stampa) del “X Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil” (ANILIJ) dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, tenutosi a Vigo nei giorni 23 e 24 aprile 2015, su gentile concessione di ANILIJ.

Augieri, C. A. (2005). “L’astuzia del paratesto e la rudezza ingenua del potere: il caso Alvaro”, in Santoro, M., Tavoni M. G. (a cura di) (2005). *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I. Roma: Edizioni dell’Ateneo, pp. 329-342.

Baldallo González, L. (2015). “El tratamiento de la muerte, aportaciones del álbum ilustrado al folclore. El caso particular de *El cielo de Anna* de Stian Hole, Kókinos (2013)”. Intervento tratto dagli atti (in corso di stampa) del “X Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil” (ANILIJ) dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, tenutosi a Vigo nei giorni 23 e 24 aprile 2015, su gentile concessione di ANILIJ.

Barbero, J. C., San Vicente, F. (2006). *Actual. Gramática para comunicar en español*. Bologna: CLUEB.

Bassnett, S. (ed.) (1999). "Post-colonial Translation", Londra: Routledge in Pascua, I., Marcelo, G. (2000). "La traducción de la LIJ: Relevancia, posición y tendencias actuales" in Kenfel, García, Lorenzo (eds.) (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*. Universidade de Vigo.

Bazzocchi, G. (2013). "Los ancianos maestros de vida: la estrecha relación que se establece entre niños y abuelos en la literatura infantil" in Ramos, Fernández Mosquera, *La familia en la Literatura Infantil y Juvenil*. Vigo, ANILIJ/CIEC Universidade do Minho, 4, pp. 59 - 76.

Beccaria, G. L. (1975). *L'autonomia del significante*. Einaudi, Torino.

Benítez Zorita, E. (2014). "La importancia de los paratextos en las aulas de Educación Infantil" in *CLIJ*, anno 26, n° 252, pp. 38-43.

Bernardi, M. (2011). "Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione", Milano: Unicopli in Calabrese, S. (2013). *La letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Università Bruno Mondadori.

Bortolussi, M. (1987). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alambra.

Cabrera, M. C. (2000). "Literatura infantil y juvenil: estado de la cuestión" in Kenfel, García, Lorenzo (eds.) (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*. Universidade de Vigo.

Cadioli, A. (2007). "Quarta di copertina" in Cadioli, A., Peresson, G., (2007). *Le forme del libro: schede di cultura editoriale*, Napoli: Liguori, pp. 173-179.

Calabrese, S. (2013). *La letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Università Bruno Mondadori.

Califano F., (1998). *Lo specchio fantastico. Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*. Trieste: Einaudi Ragazzi.

Calle-Grüber, M. (2000). "Débat. Le titre: un état de déséquilibre du signe?" in Calle-Grüber, M., Zawisza, E. (eds.) (2000). *Paratextes. Etudes aux bords du texte*. Paris: L'Harmattan, pp. 321-338.

Cervantes Saavedra, M. de (1960). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.

Cervera J. (1992). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

Chesterton, G. K. (1911/1952) *Heretics* in Kenfel, García, Lorenzo (eds.) (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*. Universidade de Vigo.

CLIJ (1999). "Receta para hacer a una abuela" rubrica de *El enano saltarín* in CLIJ, anno 12, n° 114, pp. 82.

Colomer Martínez, T. (2005). "El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil", *Revista de Educación*, pp. 203-216:

<http://www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/articulosre2005/re200516.pdf?documentId=0901e72b81204267>

Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación German Sánchez Ruipérez.

Corradini, M. (2014). *Annalilla*. Rizzoli.

Corrente Sutera, E. (2006). *Le parole per dirlo. Gli adolescenti e la morte*. Ed. La Meridiana.

Crisafulli, E. (2005). "Testo e paratesto nell'ambito della traduzione" in Santoro, M., Tavoni, M. G. (a cura di) (2005). *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 447-463.

D'Ors, P. (2010), *Le avventure dello stampatore Zollinger*. Quodlibet.

De Gregorio, C. (2013). *Così è la vita*. Torino: Einaudi.

Di Giovanni, E., Elefante C., Pederzoli, R. (a cura di) (2010). *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*. Bruxelles: Peter Lang.

Díaz Hanán, F. (1996). "Variaciones sobre el tratamiento del tema de la muerte en la literatura infantil" in Arnal Gil, J. I. (2011). *El tratamiento de la muerte en el álbum infantil. Obras publicadas en castellano (1980-2008)*:

<https://addi.ehu.es/bitstream/10810/7663/13/ARNAL%20GIL.pdf>

Doležel L. (2000). "Problèmes de mondes croisés: titres, mondes, identité personnelle dans la réécriture postmodernisme" in Calle-Grüber, M., Zawisza, E. (eds.) (2000). *Paratextes. Etudes aux bords du texte*. Paris: L'Harmattan, pp. 97-116.

Eco, U. (2000). *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Tascabili Bompiani.

Eco, U. (2007). *Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University Norton Lectures 1992-1993*. Milano: Bompiani.

Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.

Elefante, C., Pederzoli, R. (2015). “Le parole per dirlo: il tema della morte nel peritesto della letteratura giovanile tradotta” in Bazzocchi, G., Tonin, R. (2015). *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l’infanzia e per ragazzi*. Bologna: Bup, pp. 57-101.

Elizagaray, A. M. (1997). “LIJ nordica: en contra del tabù” in *CLIJ*, anno 10, n° 97, pp. 7-14.

Erlbruch, W. (2007). *L’anatra, la morte e il tulipano*. Roma: Edizioni e/o.

Esquerda, M., Agustí, A. M. (2012). *El niño ante la muerte. Acompañar a chicos y adolescentes que han perdido a un ser querido*. Editorial Milenio.

Finn Garner, J. (1995). *Cuentos Infantiles políticamente correctos* in Ròdenas C. A. (2001). “Los cuentos y el lenguaje políticamente correcto” in *CLIJ*, anno14, n° 134, pp. 26-32.

Fischer, M. B. (2000). “Referencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil” in Kenfel, García, Lorenzo (eds.) (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*. Universidade de Vigo.

Gañán Medina, N. Z. (2002). “Rompiendo tabúes. La novela realista infantil en Alemania” in *CLIJ*, anno 15, n° 149, pp. 15-26.

García Lorca, F. (1984). *Conferencias II*. Madrid: Alianza Editorial.

Garralón, A. (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid: Anaya.

Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo* in Santoro, M., Tavoni M. G. (a cura di) (2005). *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I. Roma: Edizioni dell’Ateneo.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil, coll. Points, n° 474.

Giles, G. (1999). *Il respiro del drago*. Milano: Mondadori.

Guérette, C. (1998). *Au cœur de la littérature d'enfance et de jeunesse*. Sainte-Foy (Québec): Éditions La Liberté.

Lage Fernández, J. J., Lana Arias, M. (1996). “La muerte en la Literatura infantil y juvenil” in *CLIJ*, anno 9, n° 79, pp. 16-25.

Lindo Ferretti, G. (2009). *Bella gente d'appennino*. Milano: Mondadori.

Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.

Lorenzo, L., Pereira, A., Ruzicka, V. (eds.) (2000). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cie Dossat.

Lozano Simón, E. (2015). “*El pato y la muerte*, Wolf Erlbruch. análisis de respuestas lectoras con un grupo de niños de educación infantil y primaria”. Intervento tratto dagli atti (in corso di stampa) del “X Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil” (ANILIJ) dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, tenutosi a Vigo nei giorni 23 e 24 aprile 2015, su gentile concessione di ANILIJ.

Lugli, A. (1966). *Storia della letteratura per la gioventù*. Firenze: Sansoni.

Mambrini, S. (2010). “C’era due volte... Tradurre la letteratura per ragazzi” in Di Giovanni, E., Elefante, C., Pederzoli, R. (a cura di) *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 243-255.

Mantegazza, R. (2004). *Pedagogia della morte*. Troina: Città Aperta Edizioni.

Méndez Garita, N. I. (2015). “Literatura juvenil en Costa Rica: el tratamiento de temas no tradicionales”. Intervento tratto dagli atti (in corso di stampa) del “X Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil” (ANILIJ) dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, tenutosi a Vigo nei giorni 23 e 24 aprile 2015, su gentile concessione di ANILIJ.

Moreno, V. (1993). “Leer con los cinco sentidos” in CLIJ, anno 6, n° 54, pp. 48-54.

Moure, G. (2002). *Palabras de Caramelo*. Madrid: Anaya.

Moure, G. (2006). *En un bosque de hoja caduca*. Madrid: Anaya.

Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.

Nanetti, A. (1999). *Mio nonno era un ciliegio*. Trieste: Edizioni EL.

Oittinen, R. (2005). *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Oittinen, R. (2006). “No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children” in Jan Van Coillie & Walter P. Verschueren (ed.) (2006). *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*. UK: St. Jerome Publishing.

Oittinen, R. (2006). “The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children” in Lathey, G. (ed.) (2006). *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Ontario: Multilingual Matters, pp. 84-97.

Paggi, V. (2007). “Quella fune sottile per Therabitia. Raccontare la morte oggi” in Hamelin Associazione Culturale (a cura di) (2007). *Contare le stelle. Venti anni di letteratura per ragazzi*. Bologna: CLUEB.

Palmer A. (2004). "Fictional Minds" in Calabrese, S. (2013). *La letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Università Bruno Mondadori.

Pascua Febles, I. (2002). "Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales" in L. Lorenzo, A. Pereira e V. Ruzicka (eds.) *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cie Dossat, pp. 91-113.

Pascua, I. (2006). "Translating Cultural References. The Language of Young People in Literary Texts" in Jan Van Coillie & Walter P. Verschueren (ed.), (2006). *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. UK: St. Jerome Publishing.

Pascua, I., Marcelo, G. (2000). "La traducción de la LIJ: Relevancia, posición y tendencias actuales" in Kenfel, García, Lorenzo (eds.) (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*. Universidade de Vigo.

Pederzoli, R. (2012). *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: Peter Lang.

Peiretti, A., Ferrero, B. (2011). *La morte raccontata ai bambini*. Torino: Elledici.

Piacentini, M. (2015). "Une offrande faite au texte original": da *Trop de chance* a *Troppa fortuna* in Bazzocchi, G., Tonin, R. (2015). *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*. Bologna: Bup, pp. 179-200.

Pitzorno, B. (1997). "Qualche premessa sulla letteratura per l'infanzia" in Lazzarato, F. (a cura di) (1997). *Scrivere per bambini*. Milano: Mondadori.

Piumini, R. (2011). *Mattia e il nonno*. Trieste: Einaudi Ragazzi.

Pizzol, G. (2012). *Natale Bambino*, Edizioni Coccole e Caccole.

Punzi, R. (2003). “Dall’inizio alla fine” in Schiaffino, B. (a cura di) (2003). *I miei nonni*.

Pym, A. (1998) “Method in Translation History”, Manchester: St. Jerome Publishing in Santoro, M., Tavoni M. G. (a cura di) (2005). *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I. Roma: Edizioni dell’Ateneo.

Ramírez, A. L. (2014). *Así es la vida*. Valencia: EDITILDE S.L.

Jiménez, J. R. (1992). *Platero y yo*. Madrid: Editorial Castalia.

Rega, L. (2001). *La traduzione letteraria*. Torino: UTET.

Roca i Costa, M. C. (1999). “Los abuelos en la LIJ” in *CLIJ*, anno 12, n° 117, pp. 14-23.

Rodríguez Marcos, A., Gutiérrez Ruiz, I. (1999). “Paradigmas educativos y formación del profesorado” in Rodríguez Marcos, A. (coord.) (1999). *Un enfoque interdisciplinar en la formación de los maestros*. Madrid: Narcea, pp. 17-44 in Arnal Gil, J. I. (2011). *El tratamiento de la muerte en el álbum infantil. Obras publicadas en castellano (1980-2008)*: <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/7663/13/ARNAL%20GIL.pdf>

Rodríguez Rodríguez, B. (2015). “La muerte y su traducción en la literatura infantil contemporánea”. Intervento tratto dagli atti (in corso di stampa) del “X Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil” (ANILIJ) dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, tenutosi a Vigo nei giorni 23 e 24 aprile 2015, su gentile concessione di ANILIJ.

Sabatini, A., Per conoscere il popolo Saharawi: *El beso del Sahara* di Gonzalo Moure. Proposta di traduzione di un romanzo per ragazzi. Tesi di Laurea Magistrale in Traduzione Specializzata discussa presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2012/2013.

Sacchi S. (1993). “*Tradurre l’onda di Danubio*”, in Avirovic, L., Dodds, J., Campanotto, (a cura di) (1993). *Umberto Eco, Claudio Magris - Autori e traduttori a confronto*. Udine.

Saint-Exupéry, A. (1993). *Il piccolo principe*. Bompiani, Milano.

Segura Fernández, E. (2000). “La tarea del traductor de LIJ: la realidad del niño o el problema de subestimar la sabiduría” in Kenfel, García, Lorenzo (eds.) (2000). *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*. Universidade de Vigo.

Suárez, G. (2001) in Ródenas, C. A. (2001). “Los cuentos y el lenguaje políticamente correcto” in *CLIJ*, anno 14, n° 134, pp. 26-32.

Tena Fernández, R. (2015). “La muerte como justicia de vida en los inicios de la Literatura Infantil y Juvenil: Estudio documental e Investigación didáctica, histórica y cultural”. Intervento tratto dagli atti (in corso di stampa) del “X Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil” (ANILIJ) dal titolo *Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y el Mar*, tenutosi a Vigo nei giorni 23 e 24 aprile 2015, su gentile concessione di ANILIJ.

Teulade, P., Sarrazin, J. C. (2000). *Bonjour Madame la Mort*. L’École des Loisirs.

Tomasi, F. (2005). “Il paratesto nei documenti elettronici”, in Santoro, M., Tavoni M. G. (a cura di) (2005). *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I. Roma: Edizioni dell’Ateneo, pp. 713-722.

Ventura, A. (2005). “Para que la mirada no termine en el horizonte” in *CLIJ*, anno 18, n° 182, pp. 82.

Wall B. (1991). "The Narrator's Voice in Children's Fiction", Macmillan: Basingstoke, in Calabrese, S. (2013). *La letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Università Bruno Mondadori.

Yuste Frías, J. (2011). "Traduire le couple texte_image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse" in Květa Kunešová (ed.) *De L'IMAGE à L'IMAGINAIRE. Littérature de jeunesse*, Hradec Králové (a cura di): Université Hradec Králové, col. Gaudeamus, pp. 36-54

Zanotti, C. (2004). *Il mare del cielo*, Edizioni San Paolo.

DIZIONARI

Clave. (2006). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM.

Diccionario Salamanca de la lengua española (2006). Madrid: Santillana

DRAE Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.

Gabrielli, A. (1967). *Dizionario dei sinonimi e contrari*. Milano: Istituto Editoriale Italiano.

TAM, L. (2004). *Grande dizionario di spagnolo*. Milano: Hoepli.

Zingarelli, N. (2005). *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

SITOGRAFIA

Acone, L. (2014). “Del necesario incanto. Nota su letteratura, arti, infanzia e meraviglia” in «SINESTESIEONLINE», Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti. Supplemento della rivista «Sinestesie», Num. 10, Dicembre 2014.

<http://www.rivistasinestesie.it/PDF/2014/DICEMBRE/1.pdf>

Aldo Trento: perché la memoria dei defunti.

<http://www.tempi.it/blog/ringrazio-dio-per-questo-ospedale-dove-la-vita-e-la-morte-si-sfidano-a-duello#.VksYs3DINzY>

Antonio Ventura, editor: “Los libros no nos hacen mejores, pero nos hacen más libres”.

<http://www.ahmagazine.es/antonio-ventura-editor/>

Bermejo, J. C. (2007). Estoy en duelo.

<http://www.mercaba.org/mediafire/bermejo,%20jose%20carlos%20%20estoy%20en%20duelo.pdf>

Bettelheim, B. (1994). Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Barcelona: UROPE.

http://www.heortiz.net/ampag/mitos/bettelheim-pa_cuentos_de_hadas.pdf

Creatividad Literaria. Gonzalo Moure: escribir.

<http://creatividadliteraria.es/gonzalo-moure-escribir/>

De Carville, R. (2009). La littérature de jeunesse et la mort: des livres pour la dire... Fondation OEuvre de la Croix Saint-Simon.

http://vigipallia.soin-palliatif.org/Documents/SYN_Carvillede_200902.pdf

Diccionario de la Real Academia Española.

<http://dle.rae.es/?w=sobrar&o=h>

Dispense per la formazione dei docenti in tema di disabilita. Dispensa n.4 Il “contenitore” dei documenti della transizione.

<http://ww2.istruzioneer.it/wp-content/uploads/2013/04/dispensa-4-documento-di-transizione.pdf>

Entretien avec H el ene Vignal

http://www.gironde.fr/upload/docs/application/pdf/2009-11/plaquette_vignal.pdf

El Tiramilla: Gonzalo Moure.

http://eltiramilla.blogspot.it/2010/12/gonzalo-moure_13.html

Enciclopedia Treccani.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-corio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-corio_(Dizionario-Biografico)/)

FESTA DEI MORTI / Si pu  essere lieti per quel velo di tristezza che c'  in noi?

<http://www.ilsussidiario.net/News/Cronaca/2015/11/2/FESTA-DEI-MORTI-Si-puo-esser-lieti-per-quel-velo-di-tristezza-che-c-e-in-noi-/2/651875/>

García Lorca, F. (2003). Juego y Teor a del duende.

<http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>

Gonzalo Moure Trenor: actividades.

<http://www.gmoure.es/actividades/>

Gonzalo Moure Trenor: artículos.

El cementerio de los Leefantes, testo della conferenza fatta da Gonzalo Moure a Sanxenxo in occasione dei III Encontros de Mellora de Bibliotecas Escolares, organizzato dalla Xunta de Galicia.

<http://www.gmoure.es/articulos/>

Gonzalo Moure Trenor: biografía.

<http://www.gmoure.es/biografia/>

Gonzalo Moure Trenor: escribir al trote, escribir al galope.

<http://www.gmoure.es/2010/02/05/escribir-al-trote-escribir-al-galope/>

Gonzalo Moure Trenor: Sáhara.

<http://www.gmoure.es/2007/07/>

Goya: la recessione è una pittura nera.

<http://www.storie.it/numero/la-crisi/goya-la-recessione-e-una-pittura-nera/>

Historia y filosofía del proyecto Bubisher.

<http://www.bubisher.org/quienessomos/historia-y-filosofia-del-proyecto-bubisher>

Intervista alla scrittrice Angela Nanetti in Cecconi, M. (2001). La morte raccontata ai bambini: il ciclo della vita. Intervista ad Angela Nanetti, Il Pepeverde n. 10, pp. 10-11.

http://raccontareancora.org/tl_files/images/pdf/IntervistaNanettiMorte.pdf

Lluch, G. (2009), Textos y paratextos en los libros infantiles. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/textos-y-paratextos-en-los-libros-infantiles--0/html/361ad18e-783d-4c44-be20-83a92e797681_2.html

Montoya, V. (2007). Didáctica de la muerte. La muerte, los niños y la literatura infantil.

http://didacticadelamuerte.blogspot.it/2009/02/la-muerte-los-ninos-y-la-literatura_11.html

No toquéis a Blancanieves. Edición impresa / El País.

http://elpais.com/diario/2011/07/09/babelia/1310170333_850215.html

Pascua Febles, I. La adaptación dentro de la traducción de la literatura infantil.

http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/7533/1/231633_00013_0003.pdf

Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. Núm. 92, abril 2010.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil-5/>

Revista Intemperie. Antonio Ventura: “un pequeño editor mira más allá, no olvida su responsabilidad social o cultural con las obras que publica”.

<http://www.revistaintemperie.cl/2014/12/04/entrevista-a-antonio-ventura-de-el-jinete-azul-por-marcela-guzman/>

Scaraffia, G. (2013). Infanzia. Palermo: Sellerio Editore.

<https://squilibri2.wordpress.com/2013/06/13/infanzia/>

Schmitt, E.E. (2008). Oscar e la dama in rosa, BUR Scrittori Contemporanei.

<https://4bclasse2-0.wikispaces.com/file/view/Oscar+e+la+dama+in+rosa.pdf>

Solano Mena, S. T. Factores lingüísticos, estilísticos y culturales en la traducción de literatura infantil.

<http://www.mogap.net/pmt/SharonSolano.pdf>

Terzani, F. (a cura di) (2006). La fine è il mio inizio, MILANO: LONGANESI & C.

http://sbss.it/pdf/la_fine_mio_inizio_terzani.pdf

Udienza Generale del 4 marzo 2015: La Famiglia - 6. I Nonni (I). Papa Francesco.

https://w2.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2015/documents/papa-francesco_20150304_udienza-generale.html

Zordan, R. (2004). Il quadrato magico, Fabbri Editori.

http://www.fabbriscuola.it/hyfabbrri/Quadrato_magico/pdf_vol1/v1_012.pdf

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo el de dar a conocer la obra narrativa del español Gonzalo Moure, uno de los autores españoles más conocidos en el campo de la Literatura Infantil y Juvenil contemporánea y, en modo especial, su libro *En un bosque de hoja caduca*, publicado por Anaya en 2006 y galardonado del Premio Anaya (Infantil). Es precisamente de este libro que propongo la traducción al italiano.

El libro se pone como pretexto para hablar de manera directa, y al mismo tiempo delicada, de la experiencia personal del autor y de temas difíciles como muerte, dolor y sufrimiento así como el difícil pasaje de la niñez a la vida adulta pasaje que, hoy en día, la sociedad moderna trata de censurar, convirtiéndolo en un verdadero tabú.

El trabajo consta de cinco capítulos. En el primero se sigue el análisis de dichos temas censurados a lo largo de los siglos en el ámbito de la LIJ analizando de cerca el tema de la muerte, su pedagogía y recepción por el público infantil con especial hincapié en la simbología presente en algunas obras de varios autores. A conclusión del capítulo se encuentran dos reflexiones concernientes el tema del entierro y del duelo en los niños.

El segundo capítulo propone la vida del autor y los momentos más significativos de su carrera artística, profesional y personal, además del compromiso social en la asociación Bubisher. En este capítulo se encuentran también la descripción del estilo del autor y la entrevista que el mismo me concedió en septiembre de 2015.

El tercer capítulo ve el análisis del cuento de Moure, *En un bosque de hoja caduca*: además del aspecto paratextual y de las características generales del libro, se hace hincapié en la trama, los personajes, el estilo, el tiempo y el espacio de la narración, las voces narrantes y los temas y valores presentes en el cuento. Las entrevistas de la ilustradora del cuento Esperanza León y del editor Antonio Ventura acompañan el análisis del cuento.

El cuarto capítulo propone la traducción del libro *En un bosque de hoja caduca*. La traducción intenta respetar la disposición original de las imágenes en la versión española, además de los estilos originales de escritura del libro.

Finalmente, en el quinto capítulo, tras una introducción sobre la traducción de la LIJ, se comentan las estrategias lingüísticas empleadas a lo largo del trabajo.

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à faire connaître l'œuvre narrative de l'espagnol Gonzalo Moure, l'un des auteurs contemporains espagnols les plus connus dans le domaine de la Littérature de jeunesse et en particulier son livre *En un bosque de hoja caduca*, publié par Anaya en 2006 et primé du Premio Anaya (Infantil) et dont je propose la traduction en italien.

Le livre représente l'occasion pour l'auteur de parler de manière directe mais délicate de son expérience personnelle ainsi que de sujets pénibles tels que la mort, la douleur, la souffrance et le passage difficile de l'enfance à la vie adulte. Un passage que, des nos jours, la société moderne censure continuellement, ce qui en fait un véritable tabou.

Le mémoire se compose de cinq chapitres. Le premier analyse les questions censurées ci-dessus à travers les siècles dans la Littérature de jeunesse, se concentrant précisément sur le thème de la mort, sa pédagogie et son accueil chez l'enfant. Le chapitre se poursuit en mettant l'accent sur le symbolisme de la mort dans certains ouvrages appartenant à la Littérature de jeunesse et se conclut sur deux pistes de réflexions abordant le sujet des funérailles et du deuil chez les enfants.

Le deuxième chapitre propose un aperçu de la biographie de l'auteur à travers les moments les plus importants de sa carrière artistique et personnelle et l'illustration de son engagement social dans l'association Bubisher. Vous trouverez aussi la description du style de l'auteur et l'interview que celui-ci m'a accordée en Septembre 2015.

Le troisième chapitre a pour objet l'analyse du livre de Gonzalo Moure, *En un bosque de hoja caduca*. Au-delà des considérations paratextuelles et des caractéristiques générales de l'ouvrage, le chapitre met l'accent sur l'intrigue, les personnages, le style, l'espace et le temps de la narration ainsi que les voix narrantes, les thèmes et les valeurs présentés dans le livre. Les interviews de l'illustratrice Esperanza León et de l'éditeur Antonio Ventura accompagnent l'analyse du livre.

Dans le quatrième chapitre je vous propose la traduction en italien de *En un bosque de hoja caduca*. Celle-ci a été réalisée dans le respect de la mise en page du texte source tout en tenant compte des images et des styles.

Enfin, après une introduction à la traduction de la Littérature de jeunesse, le cinquième chapitre présente les stratégies linguistiques employées tout au long du processus de traduction.