



«TIRE LA CHEVILLETTE,
LA BOBINETTE CHERRA!»
QUATTRO TRADUZIONI ITALIANE DI
LE PETIT CHAPERON ROUGE DI CHARLES
PERRAULT DAL SETTECENTO AL DUEMILA

ILARIA VITALI – *Università di Macerata*

Publicata nel 1697 dal libraio-stampatore Barbin, la fiaba *Le Petit Chaperon rouge* di Charles Perrault è stata oggetto di numerose versioni e adattamenti. Si passeranno qui in rassegna quattro traduzioni italiane, edite dal Settecento al Duemila, scelte in ragione della loro significatività. Attraverso l'analisi di alcuni elementi testuali e paratestuali, si cercherà di far emergere il 'regime di traduzione' (P. Burke) operativo, con particolare riferimento alla resa del linguaggio formulaico che caratterizza fortemente la fiaba in questione. La prospettiva dei Descriptive Translation Studies permetterà di apprezzare il progetto dietro ad ogni traduzione, mostrando al contempo le diverse versioni della fiaba come prezioso specchio del loro tempo.

Published in 1697, Charles Perrault's fairy-tale *Le Petit Chaperon rouge* has been the subject of numerous versions and adaptations. This study focuses on four Italian translations published between the 18th and 21st centuries, chosen for their significance. Through the analysis of textual and paratextual elements, an attempt will be made to bring out the operational 'regime' of translation (P. Burke), with reference to the rendering of the formulaic language that strongly characterises this fairy-tale. The perspective of Descriptive Translation Studies will allow us to appreciate the project behind each translation, while showing the different versions of the fairy-tale as a precious mirror of their time.

I OSSERVAZIONI PRELIMINARI

Le Petit Chaperon rouge è senza dubbio una delle fiabe più note e presenti nell'immaginario collettivo. Sebbene il racconto abbia origini popolari, la prima versione scritta è quella che Charles Perrault propone nel 1695 nella raccolta intitolata *Contes de ma mère l'Oye*, successivamente edita da Barbin nel 1697, con il titolo *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*.¹ Questo studio presenta un'analisi comparata di quattro traduzioni italiane della fiaba, scelte in ragione della loro significatività e rappresentatività: la prima traduzione mondiale della raccolta, pubblicata a Venezia dal libraio-stampatore Coleti nel 1727; la seconda, celebre adattamento operato dall'invenzione di Collodi per l'editore Paggi nel 1876; la terza, pubblicata da Einaudi nel 1957 e ristampata nel 1974 con una nota introduttiva di Italo Calvino; e

¹ Il manoscritto, noto come 'Pierpont Morgan' perché posseduto dalla nota biblioteca newyorkese, è stato oggetto di un'edizione critica a cura di Jacques Barchilon. Cfr. J. BARCHILON, *Perrault's Tales of Mother Goose. The Dedication Manuscript of 1695 Reproduced in Collotype Facsimile*, New York, Pierpont Library, 1956. Per l'edizione a stampa Barbin, si rimanda a *Histoires ou contes du temps passé*, edizione critica a cura di GILBERT ROUGER, Paris, Garnier, 1967. In ambito folklorico, la fiaba è infine classificata con il codice identificativo 333 nel noto catalogo ATU (ANTTI AARNE, STITH THOMPSON, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961; HANS-JÖRG UTHNER, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, I-III, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004).

infine la quarta e più recente, edita da Marsilio nel 2002, in una collana con testo a fronte dedicata ai classici francesi.²

Per comprendere meglio il progetto traduttivo dietro ad ognuna di queste edizioni, che si snodano lungo quasi tre secoli, sarà fondamentale prestare attenzione ad alcuni elementi paratestuali. Come nota Chiara Elefante, «seguendo l'atteggiamento degli editori e di chi traduce rispetto ad alcuni elementi [...] quali la collana e il titolo ad esempio, e studiando il ruolo che il traduttore può assumere all'interno di altri spazi peritestiuali quali le prefazioni o le note a piè di pagina, si può evincere come evolvano la teoria e la prassi traduttiva [...]».³ L'osservazione di questi elementi porterà a comprendere meglio il regime di traduzione operativo in ognuna delle quattro traduzioni, con particolare riferimento alla resa del linguaggio formulaico – e segnatamente alla frase-chiave, ripetuta due volte nel testo, «Tire la chevillette, la bobinette cherra!» – che caratterizza fortemente la fiaba in questione. Obiettivo dello studio non è quello di operare una critica delle traduzioni 'con il dito puntato' alla luce del concetto, spesso impreciso e abusato, di 'fedeltà' all'originale, ma piuttosto quello di considerare ogni versione del testo all'interno del polisistema letterario e culturale che l'ha accolta, secondo la prospettiva dei Descriptive Translation Studies.

2 LE PETIT CHAPERON ROUGE DI CHARLES PERRAULT

Nel 1695 Mademoiselle Elisabeth-Charlotte d'Orléans, nipote del re Louis XIV, riceve un manoscritto intitolato *Contes de ma mère l'Oye*. L'epistola dedicatoria in apertura è siglata P.P., iniziali dietro cui si scorge il nome di Pierre Perrault, figlio diciannovenne di Charles su cui pesava una condanna per omicidio preterintenzionale e che il padre stava cercando di riabilitare agli occhi della corte.⁴ Pur sollevando ancora qualche dibattito, l'attribuzione dei *Contes* a Charles Perrault e non al figlio Pierre opera già nel primo Settecento, tanto che nelle ristampe della raccolta immediatamente successive la paternità viene già accordata al padre. Il manoscritto contiene cinque racconti in prosa (*La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Maître*

² Queste le edizioni analizzate, in ordine cronologico: *Racconti delle Fate. Tradotti dal francese nell'italiano*, in *Il gabinetto delle fate*, Venezia, Sebastiano Coletti, 1727; CARLO COLLODI, *I racconti delle fate e Storie allegre*, edizione a cura di FRANÇOIS BOUCHARD, in Edizione Nazionale delle opere di Carlo Lorenzini Collodi, vol. IV, Pescia/Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi/Giunti Editore, 2015; *I racconti delle fate. Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII*, tr. it. di Elena Giolitti con la collaborazione di Diego Valeri per la traduzione dei versi, Torino, Einaudi («I Millenni»), 1957; riedizione con una nota di Italo Calvino, Torino, Einaudi («Gli Struzzi»), 1974; *Storie o racconti del tempo che fu*, a cura di IDA PORFIDO, introduzione di Daria Galateria, Venezia, Marsilio («I fiori blu»), 2002. Tutte le citazioni nel testo sono tratte da queste edizioni.

³ CHIARA ELEFANTE, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2012, p. 12.

⁴ È questa la lettura proposta da Marc Soriano nel celebre saggio *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968. Nell'edizione Barbin del 1697 l'epistola è firmata P. Darmancour. Secondo Ida Porfido, «la chiave del finto cognome del firmatario, che ha tutta l'aria di essere un *nom de plume*, è forse nel suo aspetto fonetico: *darmancour*, letto come *d'armes en cour* (uomo d'arme nella corte) sembra alludere a una figura schierata a difesa della famiglia reale. Tale pseudonimo potrebbe quindi essere stato scelto per facilitare la riabilitazione del giovane agli occhi della nobildonna». (IDA PORFIDO, *Commento*, in CHARLES PERRAULT, *Fiabe*, cit., p. 123).

tre chat, Les Fées) e sarà edito due anni dopo, con alcune modifiche,⁵ dal libraio-stampatore Barbin.

Il racconto che ci interessa in questa sede, *Le Petit Chaperon rouge*, si distacca dagli altri *contes* per diversi motivi, tra cui la sua brevità, l'assenza di «fées», elemento caratterizzante del genere fiabesco – che in Francia prende appunto il nome di *contes de fées* – e soprattutto la mancanza di un lieto fine: la fiaba si conclude infatti con la divorazione della fanciulla da parte del lupo. A differenza degli altri racconti della raccolta, *Le Petit Chaperon rouge* si configura come un *conte d'avertissement*, rivolto *in primis* alle giovani donne che gravitavano attorno alla corte di Versailles. Il 'lupo' da cui deve guardarsi la protagonista, e con lei le fanciulle a cui è indirizzato il racconto, altri non è che l'uomo galante e seduttore che, dietro le belle maniere, nasconde la volontà di 'divorarle'. Il crescendo drammatico del celebre scambio dialogico «C'est pour mieux...», che ben mette in evidenza la sorpresa della fanciulla nel considerare le fattezze del 'lupo', si chiude con la consumazione finale, chiara metafora dell'atto sessuale. Nell'edizione del 1697, Perrault orienta ancor più nettamente la lettura del *conte* attraverso la morale metaenunciativa in versi:

MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.⁶

Malgrado la brevità, il racconto è molto ricco dal punto di vista simbolico, e per questo è stato oggetto di diversi studi psicanalitici di rilievo,⁷ ma appare

⁵ Senza passare in rassegna le diverse modifiche operate tra il manoscritto e la prima edizione, che esulano dalla cornice di questo studio, ci si limita qui a riportare le principali: il titolo della raccolta viene trasformato in *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, le morali delle fiabe risultano allungate (a volte 'sdoppiate') e vengono aggiunte tre fiabe, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la houppe* e *Le Petit Poucet*.

⁶ CHARLES PERRAULT, *Le Petit Chaperon rouge*, in *Histoires ou contes du temps passé*, edizione critica a cura di GILBERT ROUGER, Paris, Garnier, 1967, p. 115.

⁷ Si vedano gli studi di BRUNO BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976, e ERICH FROMM, *The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales, and myths*, New York, Rinehart, 1951.

non meno interessante a livello linguistico e stilistico. Ute Heidmann e Jean-Michel Adam hanno ben evidenziato l'eleganza testuale, estremamente costruita e ragionata, di un testo rivolto alla raffinata corte di Louis XIV. A caratterizzare *Le Petit Chaperon rouge* è la presenza di un linguaggio formulatico, denso di un valore magico che si esprime attraverso l'uso di arcaismi, espressioni simboliche e formule reiterate nel testo. Tra queste vi è la frase rituale che invita ad aprire la porta della casa nel bosco, ripetuta due volte: la prima, rivolta dalla nonna al lupo, la seconda dal lupo a Cappuccetto rosso: «Tire la chevillette, la bobinette cherra».

Qual è il significato di questa frase misteriosa, celebre al punto da incarnare, agli occhi del lettore francese, la fiaba stessa del *Petit Chaperon rouge*?⁸ I termini «chevillette» e «bobinette» non sono registrati nei dizionari dell'epoca (si veda per esempio la prima edizione del *Dictionnaire* dell'Académie Française o il *Dictionnaire universel* di Furetière). Alcuni sostengono che si tratti di un'invenzione della penna di Perrault, altri hanno identificato nei due elementi le parti che compongono la serratura di una porta, basandosi di fatto a posteriori sul racconto di Perrault (si veda in proposito l'ultima edizione del *Dictionnaire* dell'Académie française). Interessante rilevare la definizione di «chevilleur» sul *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois* di La Curne de Sainte-Palaye, che lo descrive come una «espèce de sorcier», suggerendo echi interessanti rispetto al contesto della nostra fiaba. Tuttavia, in mancanza di ulteriori attestazioni, le ipotesi sul significato dei termini della nota *formulette* rimangono allo stadio congetturale. Pare tuttavia evidente che questa frase allitterante, costruita in chiasmo, con un lessico arcaico e in parte misterioso, ricordi una formula magica (non a caso permette l'apertura di una porta) e funzioni come una sorta di *pivot* stilistico e narrativo, capace di imprimere una svolta precisa alla storia verso il drammatico finale che ben conosciamo.

Per le ragioni illustrate, la formula si presenta come una «zone significante», ovvero una locuzione altamente rappresentativa e simbolica del prototesto, utile per capire e interpretare l'approccio dei traduttori.⁹ Più in generale, come si vedrà, questa fiaba e il suo linguaggio risultano particolarmente interessanti per una lettura traduttologica. Tenendo sempre in considerazione il fatto che nessuna traduzione può essere una trasposizione di codice neutra e che nessun traduttore opera in un vuoto culturale, si cercherà di osservare in che modo le quattro edizioni italiane selezionate hanno trasmesso il *conte* di Perrault in Italia.

3 DAL TRADUTTORE ANONIMO AL TRADUTTORE-AUTORE

La prima versione italiana della fiaba viene pubblicata nel 1727 dal libraio-stampatore veneziano Sebastiano Coleti, in quella che, allo stato attuale della ricerca, risulta essere la prima traduzione mondiale delle *Histoires ou contes du*

⁸ La frase è popolare al punto da beneficiare di una voce nell'enciclopedia libera Wikipedia, url https://fr.wikipedia.org/wiki/Tire_la_chevillette,_la_bobinette_cherra (consultato il 19 marzo 2021).

⁹ Per la nozione di «zone significante» si veda ANTOINE BERMAN, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995; più recentemente, Riccardo Raimondo ha proposto il concetto teorico di «zone traductionnelles», che, a partire dalla nozione bermaniana, si concentra più nello specifico sull'analisi del metatesto, valorizzando il processo traduttivo. Cfr. RICCARDO RAIMONDO, *La théorie des zones traductionnelles*, in MARIA ELISON et al. (a cura di), *As línguas estrangeiras no ensino superior: propostas didáticas e casos em estudo*, Porto, FLUP, 2018, pp. 331-357.

temps passé.¹⁰ *Il picciolo capello rosso* – questo il titolo del racconto in questa edizione – è edito all'interno di una raccolta che prende il nome de *Il gabinetto delle fate* e, come appare sul frontespizio, contiene le fiabe di Perrault e altri racconti di Madame D'Aulnoy e di Mademoiselle de La Force. Il prototesto non è ancora stato individuato, ma per quanto riguarda i *contes* di Perrault la traduzione sembra aderire letteralmente alla seconda edizione Barbin, eccetto per la morale in prosa, il cui contenuto traduce tuttavia il senso, se non la forma, dei versi della fiaba francese.¹¹ La traduzione dei versi in prosa era del resto comune all'epoca e la resa versificata guadagnerà consensi solo sul finire dell'Ottocento.

Se il Settecento conosce un'eccezionale circolazione della cultura scritta a livello europeo, ci troviamo di fronte a una geografia di corporazioni librerie variegata e composita,¹² in cui non si è ancora affermato il ruolo dell'editore in opposizione a quello del libraio-stampatore, e anche il traduttore è considerato come figura ancillare (anche se il Secolo dei Lumi vedrà svilupparsi un acceso dibattito sul suo statuto).¹³ Ne abbiamo conferma nell'edizione Coleti, che non riporta il suo nome sul frontespizio, né in nessun altro spazio peritextuale. Non si hanno altre notizie del traduttore di questa edizione, estremamente rara, sulla quale non esiste del resto letteratura scientifica, ad esclusione di un articolo di Giada Mattarucco.¹⁴ La studiosa ipotizza l'origine settentrionale del traduttore, rilevando l'incertezza nell'uso delle consonanti doppie e scempie, che si alternano nel testo. Si vedano gli esempi *capello/cappello*, *butirro/buttiro*, *dopo/doppo*, la cui grafia sarà uniformata nella ristampa del 1782 di Remondini.

L'edizione Coleti è emblematica del suo tempo e presenta di fatto tutte le caratteristiche del «regime di traduzione» – la definizione è di Peter Burke¹⁵ – tipiche dell'Italia del periodo. Prima fra tutte quell'invisibilità del tradutto-

¹⁰ Ringrazio Danuta Renoux, titolare della libreria antiquaria Fata libelli, per la gentile concessione della riproduzione della fiaba. La traduzione di Coleti sarà poi riedita nel 1782 da Remondini, casa editrice più importante del Settecento italiano, in un'edizione «migliorata, riordinata, e divisa in tre tomi». (Cfr. *Il Gabinetto delle Fate tradotto dal francese in italiano*, Bassano, Giuseppe Remondini, 1782).

¹¹ Resta tuttavia un certo mistero attorno al prototesto: il titolo generale della raccolta sembrerebbe alludere al *Cabinet des fées*, edito ad Amsterdam da Estienne Roger nel 1717, che tuttavia, se contiene i *contes* di Madame D'Aulnoy, non include quelli di Perrault. Lo stesso titolo sarà, come noto, adottato nella collezione di 41 volumi pubblicata ad Amsterdam per iniziativa del cavaliere Charles-Joseph de Mayer, che comprende i racconti perraultiani, ma che saranno editi solo a partire dal 1785.

¹² Si veda, tra gli altri, MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Il commercio della cultura nel Settecento*, in «Studi Storici», XL, 1 (1999), pp. 315-328.

¹³ Dibattito che riguarda perlopiù la traduzione dei classici – la cosiddetta traduzione 'verticale' – e al quale contribuiscono molti letterati di ambito francese, allora fortemente dominante, e che la cultura italiana del tempo non sempre recepisce favorevolmente. Per approfondimenti, si potrà consultare il volume a cura di ARNALDO BRUNI e ROBERTA TURCHI, *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁴ GIADA MATTARUCCO, *Cappuccetto rosso e di tutti i colori*, in «Italogramma», XV (2018), pp. 207-225. Ad oggi, solo due esemplari dell'edizione Coleti sono conosciuti: quello della Libreria antiquaria Pregliasco di Torino e quella della libreria Fata libelli di Parigi.

¹⁵ L'autore intende con questo termine «the rules, norms or conventions governing its practice, both the ends (or 'strategies') and the means (the 'tactics' or 'poetics')» (PETER BURKE, RONNIE PO-CHIA HSIA [eds.], *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. II).

re che ha accompagnato a lungo questa figura nella storia, confinandola in un ruolo subalterno.¹⁶ L'assenza del suo nome nel paratesto editoriale non deve del resto stupire: nel periodo di Antico Regime, l'anonimato è spesso adottato dall'autore stesso. Come ricorda Genette, «le nom d'auteur n'était guère d'usage hors du théâtre et de la poésie héroïque, et bien des auteurs [...] ne se croyaient pas tenus de le déclarer, ou même auraient jugé soit immodeste, soit inopportun de le faire.»¹⁷

A ben guardare, nell'edizione Coleti, l'«invisibilità» del traduttore è tuttavia soltanto apparente: la strategia traduttiva scelta, estremamente letterale, esibisce di fatto il testo come opera tradotta, forse non del tutto consapevolmente. La resa del traduttore, che si limita al ruolo di compilatore anche laddove, in altri contesti editoriali, sarebbe stato richiesto uno sforzo d'interpretazione e riproduzione creativa, presenta numerosi calchi e non è priva di errori interpretativi. Uno dei più grossolani è senza dubbio la decodifica errata del termine «ruelles» (alcove)¹⁸ nella morale della fiaba, che viene inteso dal traduttore come diminutivo di «rues» (vie), costringendolo a invertire i termini del verso per conferirgli maggiore senso («fino nelle strade, e nelle case ancora», p. 79, anziché 'dentro le case, fin dentro le alcove'). Il traduttore sceglie di non avventurarsi nella traduzione dei versi che chiudono *Le Petit Chaperon rouge*, così come ognuno dei *contes en prose* di Perrault, optando per una riduzione prosastica che ne traduce complessivamente il senso, sottraendo tuttavia le raffinate sottigliezze e i velati doppi sensi dell'originale francese.

La traduzione Coleti appare non troppo curata, senza dubbio anche in ragione dello statuto del genere, che non meritava l'attenzione riservata, per esempio, a un testo dell'antichità classica. Oltre agli eccessivi calchi e a qualche svista interpretativa, il traduttore non sembra porsi il problema della resa del linguaggio formulaico. A tal proposito, la frase emblematica del *Petit Chaperon rouge* viene resa in modo piuttosto sbrigativo: «Tirate il chiavistello, che il rocchetto si arrenderà!» (p. 77). Si nota, ancora una volta, la resa letterale, che nel caso specifico non riesce a trasmettere il potere evocativo dell'originale. Nella pagina successiva, quando è il lupo travestito da nonna a rivolgersi alla fanciulla, ritroviamo l'enunciato nella variante «Tira il chiavistello, che il rocchetto si arrenderà!», in cui possiamo notare il cambio del pronome di cortesia, dal «voi» al «tu». Intravediamo qui l'interpretazione del traduttore, consapevole che nella prima occorrenza è la nonna a rivolgersi all'estraneo Compare Lupo e non alla nipote, laddove il testo francese non dà indicazioni in tal senso e opta per la forma alla seconda persona del singolare in entrambe le occasioni.

¹⁶ Cfr. LAWRENCE VENUTI, *The Translators Invisibility, A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995 e *The Scandals of Translation*, London/New York, Routledge, 1999.

¹⁷ GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil 1987, p. 46. Malgrado l'anonimato, il pubblico conosceva l'identità dell'autore, «de bouche en oreille», e non si stupiva, continua Genette, «de n'en pas trouver mention sur la page de titre.» Potremmo estendere queste riflessioni al nome di Charles Perrault, ritenuto sin dal Settecento l'autore dei *Contes*, benché il suo nome non figurì all'interno del manoscritto o del volume a stampa per Barbin.

¹⁸ Il Trésor de la langue française informatisé precisa: «*Ruelle (du lit)*. Espace laissé entre un côté du lit et le mur ou entre deux lits». E aggiunge: «[Au XVII^e et au XVIII^e s.] Alcôve attenante au lit, chambre à coucher de certaines dames de qualité, qui tenaient lieu de salon littéraire et mondain.», url <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1036166745;r=1;nat=;sol=1;> (consultato il 23 luglio 2020).

Nell'episodio della divorazione della nonna, notiamo infine il pudore del traduttore, che interpola il testo originale introducendo la sua voce: «Si avventò egli sopra la buona donna, e la divorò in minor tempo di quello che non lo esprimo» (p. 77), laddove Perrault scrive «Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien». Scorgiamo, in questi pochi squarci, la presenza di chi traduce e la sua personale interpretazione del testo, ma occorrerà aspettare l'Ottocento per assistere a un cambiamento radicale nell'assetto dello statuto del traduttore e, più in generale, del mercato editoriale.

Nel 1876, il *Picciolo capello rosso* si trasforma nel più familiare *Cappuccetto rosso*¹⁹ sotto la penna di Collodi, in quella che è una delle traduzioni italiane più celebri delle fiabe di Perrault, *I racconti delle fate*, ancora oggi riedita, seppure con leggeri adattamenti volti ad attualizzarne la lingua. In quegli anni Collodi è un giornalista polemico, ancora estraneo al mondo del meraviglioso fiabesco. I fratelli Paggi, editori fiorentini specializzati nell'edizione pedagogica con cui l'autore toscano svilupperà un importante sodalizio, decideranno di affidargli la traduzione per la sua «buona familiarità con la lingua francese»,²⁰ puntando forse sulla notorietà e sul 'capitale' culturale che Collodi incominciava già a rappresentare.²¹

Per la collana «Biblioteca scolastica» di Paggi, rivolta agli alunni della scuola primaria e secondaria, Collodi non traduce la raccolta perraultiana nella sua interezza, ma una silloge del 1853 che raccoglie le fiabe di diversi esponenti del fatismo francese. L'antologia, dal titolo *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*,²² è pensata per essere venduta nelle stazioni – non a caso è edita nella sezione rosa della «Bibliothèque des Chemins de fer» di Hachette – e come si evince facilmente dall'errore nel nome del primo autore (Charles viene rimpiazzato erroneamente dal fratello Claude, architetto), è scevra di ogni attenzione filologica.

Come nota François Bouchard, curatore dell'edizione critica dei *Racconti delle fate* di Collodi, «Le recueil original de Charles Perrault, les *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* (1697), n'est pas reproduit dans son

¹⁹ Nel corso dell'Ottocento si segnala la pubblicazione di una *Berrettina rossa* per l'editore fiorentino Jouhaud, nella traduzione italiana della fiaba a cura di CESARE DONATI (*I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, versione italiana di Cesare Donati adornata di 63 vignette per Bertall, Beaucé, ecc.*, Firenze, Stefano Jouhaud editore, 1867). Pitre indica anche un'altra versione del 1864, *Il cappuccio rosso*, contenuta ne *Il libro dei fanciulli. Racconti delle fate scelti da Elisa Voiart e Amable Tasti*, Trieste, Colombo Coen, 1864. (Cfr. GIUSEPPE PITRE, *Contributo alla bibliografia dei «Contes des Fées» di Ch. Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont in Italia*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», XIX [1900], pp. 256-259).

²⁰ RENATO BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*, Milano, Camunia, 1993, pp. 182-183.

²¹ Nel 1868 il ministro dell'Istruzione pubblica Emilio Broglio lo aveva nominato membro a titolo straordinario del consiglio per la compilazione del *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*. Anche se di fatto l'autore di *Pinocchio*, in rotta con le politiche del governo, rinuncerà presto all'incarico, questo dato storico ci mostra il peso della figura di Collodi all'interno di quel dibattito sull'uso del toscano alla base della lingua italiana che si andava affermando negli anni postunitari. A questi principi si rifarà anche il Collodi traduttore dei *Contes*.

²² Si deve a Veronica Bonanni l'identificazione del prototesto. Cfr. VERONICA BONANNI, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy*, in «Féeries», IX (2012), pp. 251-265, url <https://journals.openedition.org/feeries/833#quotation> (consultato il 7 marzo 2021).

intégralité et l'ordre des textes y est bousculé de façon arbitraire».²³ Paggi, editore-imprenditore, figura che si afferma nel corso dell'Ottocento, intende proporre un testo basato sui criteri di accessibilità e fruibilità del 'prodotto' rispetto al pubblico di riferimento, composto da ragazzi in età scolare. L'opera deve quindi risultare di facile lettura e in grado di catturare anche l'attenzione dei più piccoli.

Insieme a quello dell'editore, anche il ruolo del traduttore sta progressivamente mutando. L'Ottocento conosce l'espansione del fenomeno dei letterati-traduttori, mediatori culturali e garanzia di qualità del testo tradotto. Se nell'edizione veneziana settecentesca non si fa menzione del nome del traduttore, nel caso dell'edizione Paggi quest'ultimo è messo al contrario bene in evidenza, tanto da soppiantare i nomi degli autori francesi sul frontespizio, con il risultato di promuovere Collodi al rango di scrittore. Eppure, l'autore toscano non nasconde il suo ruolo di traduttore e tiene, anzi, a inserire in apertura alla raccolta de *I racconti delle fate* un'*Avvertenza al lettore* in cui esplicita la propria macrostrategia traduttiva:

Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire: e questo ho voluto notare qui in principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario.

Peccato confessato, mezzo perdonato: e così sia.²⁴

Collodi brandisce prima di tutto il concetto di 'fedeltà' – di fatto ambiguo, perché esistono molte 'fedeltà' possibili – ma segnala, subito dopo, di essersi concesso alcune libertà. Una strategia traduttiva apparentemente contraddittoria, anche se la traduzione risulta molto più libera di quanto dichiarato nell'*Avvertenza*. A differenza del traduttore settecentesco, Collodi non è più mero compilatore, ma creatore del testo nella lingua di arrivo, che riscrive con una mano d'invenzione non poi così leggera. Del resto, Collodi aveva già espresso sullo «Scaramuccia» la sua visione del processo traduttivo, deplorando l'incuria e l'eccesso di calchi, soprattutto nella traduzione dal francese – la mente va ancora una volta all'edizione Coletti – e specificando che una buona traduzione non dovrebbe averne l'aria.²⁵

Per mettere in atto questi precetti, Collodi ancora il testo alla realtà toscana (segnatamente fiorentina), conferendole un tono orale e familiare. Nella sua traduzione, che adatta il testo a un pubblico infantile inserendolo in una real-

²³ F. BOUCHARD, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, in «Convergences francophones», II, 1 (2015), p. 30. <http://mrujs.mtrojal.ca/index.php/cf/index> (consultato il 7 aprile 2020).

²⁴ CARLO COLLODI, *I racconti delle fate e Storie allegre*, edizione a cura di François Bouchard, cit., p. 30.

²⁵ CARLO COLLODI, *I traduttori e le traduzioni*, in «Scaramuccia», 15 agosto 1854, reprint ID., *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da Giuseppe Rigutini, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892, p. 223. Nell'articolo, Collodi cita diversi calchi riscontrati nelle traduzioni dal francese, come «vengo di fare», «incantato di vedervi», «con moltissimo appiombio», che testimoniano secondo l'autore una conoscenza molto superficiale sia della lingua dalla quale si traduce, sia della lingua verso la quale si traduce.

tà di fatto molto italiana, oltre ai toscanismi come per esempio «stiacciata» che rende la «galette» dell'originale francese, Collodi fa un ricorso massiccio agli elementi fraseologici (collocazioni, espressioni idiomatiche, motti sentenziosi, proverbi). Il risultato è un adattamento del linguaggio formulaico, che esce a tratti dal meraviglioso per calarsi in una realtà «delle osterie, delle mescite, delle botteghe artigiane di un tempo granducale e pre-unitario».²⁶

Osservando il movimento che la fiaba perraultiana compie sotto l'impulso della traduzione, possiamo convenire con Pontiggia che «la corte del Re Sole si trasferisce, con il suo seguito luminoso, in una Toscana insieme granducale e umile».²⁷ In quest'ottica pare importante segnalare l'uso che lo scrittore-traduttore fa di alcuni elementi tipici dell'italiano orale, come i verbi polirematici («buttar via» e non «gettare», per tradurre «jeter»; «dar retta» invece di «ascoltare», per «écouter»), o ancora l'utilizzo dei suffissi alterativi nella scelta di alcuni traducanti-chiave (si pensi ai termini ricorrenti «vasetto» per «petit pot», «vocione» per «grosse voix» e, naturalmente, «Capuccetto» per «Petit Chaperon», da allora invalso, come vedremo, nelle traduzioni italiane della fiaba).

Tuttavia, malgrado il marcato interesse per la resa del linguaggio proprio della fiaba e la ricreazione di un mondo meraviglioso addomesticato all'orizzonte d'attesa del pubblico d'arrivo, Collodi non sembra prestare molta attenzione alla *formulette* ripetuta due volte nel testo, che finisce per tradurre in ottica normalizzante: «Tira la stanghetta, e la porta si aprirà». (p. 48)

Come nota Bouchard:

La recommandation bien connue de la mère-grand à qui frappe à sa porte: «Tire la chevillette, la bobinette cherra» (Hachette 1860, 15), où non seulement «chevillette» et «bobinette» ne sont pas attestées par les dictionnaires du temps ni associées aux arts de la serrurerie, mais le futur du verbe choir est noté par Furetière, qui le regrette, comme désuet. Une complexité dont la traduction de Collodi ne rend pas compte, car il fait le choix de la sacrifier à la simplicité immédiate de la langue parlée, réduisant le dispositif au seul pêne (*stanghetta*): «Tira la stanghetta, e la porta si aprirà» (EN IV, 48).²⁸

Resta da chiedersi perché Collodi, che nella sua traduzione non si priva del piacere di giocare con i testi perraultiani al punto da rovesciarne addirittura le morali,²⁹ non abbia approfittato delle possibilità creative spalancate da questo enunciato, sacrificate, nota Bouchard, alla semplicità e all'immediatezza dell'oralità. Altrove, ho avanzato l'ipotesi che l'autore toscano, neutralizzando la frase-chiave che caratterizza l'ingresso nella 'casa degli orrori' della nonna, abbia voluto ridurne la portata simbolica, smorzando di conseguenza la tem-

²⁶ RENATO BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*, cit., p. 186.

²⁷ GIUSEPPE PONTIGGIA, prefazione a COLLODI, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976, p. XVII.

²⁸ F. BOUCHARD, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 34.

²⁹ Si veda lo studio di CATIA NANNONI, *Cosa insegnano le fate: la morale dei Contes de ma mère l'Oye da Perrault a Collodi*, in *La fiaba come tradizione e traduzione. Interpretazioni, metamorfosi e riscritture del fiabesco. Atti del Convegno di Perugia, 27-28 aprile 2010*, a cura di CLAUDIO VINTI, Perugia, Guerra, 2011.

peratura emotiva dell'episodio della 'divorazione sessuale', poco adatto al pubblico infantile, nuovo destinatario dell'opera. Non a caso, anche la morale – ancora in prosa e non in versi, come per la traduzione Coleti – opta per una riduzione del volume del messaggio perraultiano, che si rivolgeva esplicitamente alle «jeunes filles» mettendole in guardia contro i pericoli della seduzione. Nella traduzione di Collodi, troviamo invece un generico avvertimento rivolto ai fanciulli sul non «discorrere per la strada con gente che non si conosce». (p. 49) Come nota Catia Nannoni, «La traduzione di Collodi, pensata per un pubblico infantile, stempera notevolmente il riferimento erotico [...] e ricorre a più generici e tradizionali avvertimenti circa l'opportunità di non dare confidenza agli sconosciuti [...], trasmettendo un insegnamento per così dire scontato, che riecheggia le norme di buon senso dell'educazione impartita in famiglia.»³⁰ Una scelta perfettamente coerente con il progetto editoriale e traduttivo.

4 DALLA DIMENSIONE FOLKLORICA A QUELLA LETTERARIA

La traduzione di Collodi apre le porte all'ingresso trionfale della fiaba nel regno della letteratura per l'infanzia, una ricollocazione culturale ed editoriale che si va consolidando progressivamente tra Ottocento e Novecento. In questo nuovo contesto, che vede una riconfigurazione del genere pensato inizialmente da Perrault per un pubblico adulto, interviene il fenomeno della riscoperta del folklore popolare, che conosce un'accelerazione sotto la spinta dell'operazione compiuta dai fratelli Grimm con la nota raccolta *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1822). Ritroviamo qui una versione del *Petit Chaperon rouge* che ne trasforma il finale per contaminazione con un'altra fiaba popolare (*Il lupo e i sette capretti*), introducendo la salvifica figura del cacciatore e rendendo il racconto più accettabile e consona a un pubblico di ragazzi.

Bisognerà aspettare la metà del Novecento per ritrovare una traduzione italiana dei *Contes* perraultiani che non sia sacrificata alla versione, sempre più popolare e consolidata, dei fratelli Grimm. Nel 1957 Einaudi propone una nuova traduzione della fiaba nella raccolta intitolata *Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII* nella collana «I Millenni», allora diretta da Daniele Ponchiroli. La traduzione viene affidata a Elena Giolitti, che si avvale della collaborazione di Diego Valeri per le parti versificate, come esplicitato sul frontespizio. Nella nota collana fondata da Pavese, vengono pubblicate in quegli anni diverse raccolte di stampo favolistico, tra cui quelle dei Grimm, di Andersen e Afanasjev. In questo contesto vengono edite le *Fiabe francesi*, che conosceranno un grande successo, al punto da essere ripubblicate in seguito nella collana «Gli Struzzi», in una nuova raccolta dal titolo *I racconti di Mamma l'Oca seguito da Le fate alla moda di Madame d'Aulnoy*. Questa seconda edizione viene pubblicata con una nota introduttiva di Italo Calvino, che ormai aveva acquisito una consolidata fama di «favolista» con la raccolta delle *Fiabe italiane*, realizzata sempre per «I Millenni», sulla scorta dell'iniziativa portata a termine nel secolo precedente in Germania.³¹

³⁰ Ivi, p. 67.

³¹ Cfr. ITALO CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi («I Millenni»), 1956, ried. Oscar Mondadori 1993; nella raccolta di Calvino, troviamo anche una versione abruzzese di *Cappuccetto rosso*, intitolata dall'autore *La finta nonna*).

Nella nota, l'autore ricostruisce le vicende storiche dei testi, leggendoli in relazione al contesto degli studi sulla fiaba popolare. Scorgiamo qui i contorni di un progetto di più ampio respiro guidato da Calvino, prima dirigente e poi consulente editoriale presso Einaudi, legato a quell'interesse folklorico di scuola finnica che aveva nutrito fortemente la ricerca sulla fiaba nella prima metà del secolo, portando alla compilazione di cataloghi molto noti come quello di Aarne Thompson, che analizzano temi e motivi delle fiabe europee suddividendole in *tale-types* numerati. Un interesse classificatorio che attrae Calvino, che tuttavia, con una certa ironia, non esita a definirlo quasi «entomologico». È però indubbia la fascinazione dell'autore per l'alveo degli studi folklorici, espressa nell'introduzione alle sue *Fiabe italiane*:

[...] cominciando a lavorare, a rendermi conto del materiale esistente, a dividere i tipi delle fiabe in una mia empirica catalogazione che via via ampliavo, venivo a poco a poco preso come da una mania, una fame, un'insaziabilità di versioni e di varianti, una febbre comparatistica e classificatoria. Sentivo prender corpo anche in me quella passione da entomologo che m'era parsa caratteristica degli studiosi delle «Folklore Fellows Communications» di Helsinki, una passione che rapidamente inclinava a trasformarsi in mania, per cui avrei dato tutto Proust in cambio d'una nuova variante del «ciuchino caca-zecchini» [...].³²

Oltre a informare la sua produzione di autore, questa attenzione per il folklore si specchia anche nell'attività editoriale di Calvino, come possiamo leggere nella nota introduttiva alle *Fiabe francesi*, in cui l'autore mette l'accento sul percorso dei *contes de fées* di Perrault, passati dalla tradizione orale alla letteratura scritta, per poi tornare alla tradizione orale attraverso la diffusione capillare dei *colporteurs*.³³ La macrostrategia traduttiva adottata da Elena Giolitti viene invece esplicitata nella nota all'edizione de «I Millenni», in cui la traduttrice chiarisce alcune delle sue scelte:

Quantunque ne esista in italiano una bellissima traduzione di Collodi, il quale, senza togliere al testo francese alcuno dei suoi pregi, seppe presentarci un Perrault un po' toscano, arricchito d'un gustoso umorismo, pure abbiamo pensato d'iniziare il nostro lavoro cimentandoci in una nuova versione di questi racconti, e il più possibile fedele. Né abbiamo voluto trascurare le argute morali in poesia con cui si chiudono [...].³⁴

Non stupisce il rimando al concetto di 'fedeltà', già esibito da Collodi, a cui traduttori di ogni epoca hanno fatto ricorso, intendendo di volta in volta concetti molto diversi. La nuova traduzione proposta da Einaudi offre senza dubbio maggiore attenzione al prototesto, che tuttavia si configura ancora

³² I. CALVINO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, cit., pp. XII-XIII.

³³ Cfr. I. CALVINO, *Nota introduttiva*, in *I racconti di Mamma l'Oca seguito da Le fate alla moda di Madame d'Aulnoy*, cit.

³⁴ ELENA GIOLITTI, *Nota*, in *Fiabe francesi della Corte del Re Sole e del secolo XVIII*, cit., p. XX.

una volta come una silloge, di cui Giolitti spiega il metodo di selezione, precisando di essersi basata sui volumi del *Cabinet des fées* editi ad Amsterdam per costruire la propria *summa* fiabesca. Così come per le *Fiabe italiane* di Calvino, potremmo dire che si tratta di un'operazione «scientifica a metà».³⁵

Per quanto riguarda *Cappuccetto rosso*, Giolitti mantiene il titolo ideato da Collodi, già consolidato nel polisistema letterario italiano, ma per quello generale della raccolta sceglie *I racconti di mamma l'Oca*, ripristinando così la proposta del manoscritto Pierpont Morgan del 1695, che tuttavia non utilizza per la traduzione. Dal punto di vista linguistico-stilistico, i toscanismi così presenti nella traduzione collodiana cedono il passo a una lingua che ricorda quella delle *Fiabe italiane* di Calvino, «un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito, [...] senza sbalzi nelle espressioni 'colte'».³⁶ Lasciamo la Corte di Versailles di Perrault, così come la Toscana granducale di Collodi, per accedere a un mondo in cui «la perdita logica che governa in mondo delle fiabe si [scatena], ritornando a dominare sulla terra» fornendo «una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi».³⁷

Nella resa del linguaggio formulaico, la traduzione proposta per la frase rituale che fornisce indicazioni sull'apertura dell'uscio proposta da Giolitti si discosta dalle due precedenti: «Tira il saliscendi e la porta si aprirà!».³⁸ La traduttrice introduce qui il «saliscendi», che sarà ripreso, anche se diversamente, nella traduzione di Ida Porfido del 2002. Questa la definizione che ne dà il *GDLI*:

Saliscéndi {*saliscénde*, *saliscéndo*), sm. Congegno meccanico per chiudere porte, cancelli, sportelli o finestre, costituito da una spranghetta orizzontale di legno o di ferro, di cui un estremo è libero di ruotare intorno a un perno fissato sul battente mobile, l'altro si inserisce in un gancio sul battente fisso; tale meccanismo può essere azionato da una cordicella che passi per il battente attraverso un foro.³⁹

Pur descrivendo con precisione lo strumento di apertura/chiusura soltanto evocato da Perrault, il traduttore non riesce a riprodurre l'effetto formulaico dell'enunciato. Nella traduzione della morale, che si deve a Diego Valeri, troviamo, a differenza delle edizioni precedenti, la versificazione, in una versione che risulta ancora oggi godibile. Riprendendo i passaggi già esaminati negli altri contesti traduttivi, si segnala qui la riduzione del binomio «maisons» e «ruelles» al solo traduttore «case» («jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles» > «fin nelle case», p. 7), e il tentativo riuscito di ripro-

³⁵ I. CALVINO, *Introduzione*, cit., p. XVI. Oltre alle fiabe di Perrault, l'antologia elaborata da Giolitti comprende i racconti di altri noti esponenti del fatismo francese, tra cui Madame d'Aulnoy, Mademoiselle de la Force, Madame de Murat e Madame le Prince de Beaumont.

³⁶ I. CALVINO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane* [1956], cit., p. XVII.

³⁷ Ivi, pp. XIV-XV.

³⁸ CH. PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca seguito da Le fate alla moda di Madame d'Aulnoy*, cit., p. 6.

³⁹ *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di SALVATORE BATTAGLIA, Torino, UTET 1961-2002, vol. XVII, p. 410.

durere il messaggio finale veicolato dal prototesto, seppure perdendo l'eloquente rima «doucereux» | «dangereux» («Ahimè, son proprio questi | i lupi più insidiosi e più funesti!», *ivi*).

Si è visto come il percorso della traduzione dei *Contes* di Perrault dal Settecento al Novecento sposti l'interesse dal salotto mondano alle stanze dei bambini, muovendo poi verso il recupero di una dimensione più accurata e rispettosa dell'originale, volta a ricostruirne prima di tutto le origini popolari in un'ottica folklorica. È solo in tempi più recenti che appare la volontà di recuperare il valore più puramente letterario ed è in questa prospettiva che va osservata l'ultima traduzione del nostro *corpus*.

Nel 2002 viene pubblicata una nuova traduzione dei *Contes* perraultiani a cura di Ida Porfido, con un'introduzione di Daria Galateria, nella collana di classici francesi di Marsilio «I fiori blu», diretta da Francesco Fiorentino. Si tratta di un'edizione curata da noti studiosi, che si colloca in un contesto editoriale rivolto al pubblico colto, sensibile alla qualità della traduzione, e che mostra un'attenzione filologica assente nelle edizioni precedenti. Ida Porfido sceglie di aprire la sua «Nota al testo» segnalando l'utilizzo talvolta improprio dei *Contes* di Perrault, accomunati nelle traduzioni italiane a quelli di altri autori del fatismo francese:

Proprio a causa della loro immensa popolarità e dell'uso poco letterario che tradizionalmente se ne è fatto, sotto il nome di *Contes* di Perrault talvolta sono stati raccolti anche testi di altri celebri favolisti del tempo, come Mme D'Aulnoy o Mme Leprince de Beaumont.⁴⁰

Il prototesto di questa nuova traduzione, come specificato da Porfido, è invece quello dei *contes en prose* perraultiani di fine Seicento, «in una versione conforme alla seconda edizione Barbin, così com'è riprodotta nell'edizione Garnier curata da G. Rouger».⁴¹ L'edizione Marsilio ricolloca quindi il testo, che esce dall'alveo della letteratura per l'infanzia o del folklore popolare in cui era stato confinato, per riacquistare un valore pienamente letterario, secondo una tendenza oggi condivisa da buona parte della comunità accademica (basti pensare agli studi di Ute Heidmann e Jean-Paul Sermain, o alla fondazione nel 2003 della rivista «Féeries», interamente dedicata al *conte de fées* secondo una prospettiva «résolument littéraire»)⁴².

Tolta la patina infantile o folklorica, la dimensione mondana (e adulta) della raccolta recupera la sua lucentezza nell'edizione Marsilio, che pone in risalto l'eleganza della scrittura di Perrault che, «se era sceso nelle cucine» per raccogliere quei racconti, li aveva di fatto minuziosamente epurati, reinventati e riscritti, sottoponendoli a un'operazione di politura tesa a «far la corte alla corte».⁴³

⁴⁰ CH. PERRAULT, *Storie o racconti del tempo che fu*, cit., p. XXXV.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Si veda la presentazione della rivista, url <https://journals.openedition.org/feeries/> (consultato il 21 marzo 2020). Cfr. anche JEAN-PAUL SERMAIN, *Le conte de fées français du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 e UTE HEIDMANN, JEAN-MICHEL ADAM, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁴³ Cfr. DARIA GALATERIA, *Introduzione*, in CH. PERRAULT, *Storie o racconti del tempo che fu*, cit., p. XXII.

La traduzione mostra grande rigore e accuratezza dal punto di vista testuale – testimoniati, tra l'altro, anche dalla riproduzione del testo a fronte dell'edizione Rouger – e presenta elementi paratestuali di grande pregio e scrupolo scientifico, tra cui si segnala la ricchezza del *Commento* alle singole fiabe e la precisione dell'informazione bibliografica, che racchiude tra l'altro una sezione dedicata alle traduzioni italiane del Novecento. Porfido non sfrutta gli elementi paratestuali per illustrare la propria macrostrategia traduttiva, ma piuttosto per commentare alcuni passaggi del testo in un'ottica filologica e storico-letteraria.

Nel caso del *Petit Chaperon rouge*, come Giolitti, anche Porfido mantiene il titolo collodiano della fiaba, ma i toscanismi si limitano a questo esempio. La lingua adottata, raffinata senza essere mai inaccessibile, rende particolarmente piacevole la lettura. Per quanto riguarda la ben nota *formulette*, la traduttrice opta per «Tira la cordicella, e il saliscendi si alzerà!» (p. 31), mantenendo quindi il traducendo «saliscendi» già utilizzato nella traduzione Einaudi, ma impiegandolo più correttamente nella frase, rispettando meglio il senso dell'enunciato del prototesto (ed evitando, a differenza di Giolitti, di dover ricorrere all'iperonimo «porta»). Certamente più rigorosa sotto l'aspetto del significato rispetto alle edizioni precedenti, anche questa traduzione sceglie di non avventurarsi in una riproduzione del significante che rappresenti meglio quel linguaggio formulaico di cui si riscontra, in definitiva, la perdita. Risulta in ogni caso recuperata la dimensione letteraria del racconto, rilocato nell'ambito di un *conte savant* indirizzato a un pubblico dal palato raffinato, capace di decifrarne finezze e doppi sensi. In quest'ottica, appare molto abile la traduzione della morale versificata, che lascia trasparire il contesto metaenunciativo concepito da Perrault per l'edizione Barbin e di cui si segnala, in particolare, la resa dei versi «Suivent les jeunes Demoiselles | Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles» con «Inseguon le fresche donzellette | Fin nelle case e dentro le camerette» (p. 33), così come la rima finale «douceux» | «dangereux» > «insidiosi» | «pericolosi» («Ma, ahimè, forse son proprio quei Lupi insidiosi | Fra tutti i lupi, di gran lunga i più pericolosi», ivi), che recupera il senso originale di un *conte d'avertissement* esplicitamente rivolto alle giovani donne.

5 CONCLUSIONI

Nel saggio *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, André Lefevere sottolinea come due vincoli generali influenzino il processo traduttivo: l'ideologia propria (consua o inconscua) del traduttore e la poetica dominante nella cultura di arrivo, ovvero la combinazione di dispositivi letterari, generi, motivi, situazioni e simboli del sistema sociale nel suo insieme. In questo senso, Lefevere ricorda che nessun traduttore opera in un vuoto culturale e invita a osservare ogni traduzione sia come prodotto destinato a un determinato pubblico, sia come processo dinamico che rimette in movimento il testo originale generando nuovi circuiti di senso. Seppure in ottica più nettamente storiografica, anche Peter Burke invita chi osserva una traduzione a porsi domande sul processo traduttivo e sul contesto culturale ed editoriale.⁴⁴

In linea con i Descriptive Translation Studies, si è qui cercato di considerare la complessità del progetto che sta alla base di ogni traduzione edita. In

⁴⁴ Nell'ordine, «Who translates? What? With what intentions? For whom? In what manners? With what consequences?», cit., p. 3.

quest'ottica, appare ingenuo adottare termini abusati e imprecisi come quello di 'fedeltà' all'originale. Più produttivo è osservare come ognuna delle traduzioni prese in esame appaia pienamente coerente con lo specifico polisistema letterario che l'ha accolta. Dalla ricollocazione del genere del *conte* nella letteratura per l'infanzia o nell'ambito del racconto folklorico fino alla sua riscoperta in qualità di testo letterario a pieno titolo, ogni traduzione si mostra non solo come uno specchio del cambiamento negli usi linguistici e nelle pratiche traduttive, ma anche come una preziosa lettura del suo tempo e del contesto che l'ha resa possibile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AARNE, ANTTI, STITH THOMPSON, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961; UTHER, HANS-JÖRG, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, I-III, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

BARCHILON, JACQUES, *Perrault's Tales of Mother Goose. The Dedication Manuscript of 1695 Reproduced in Collotype Facsimile*, New York, Pierpont Library, 1956.

BASSNETT, SUSAN, ANDRÉ LEFEVERE (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

BERMAN, ANTOINE, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BERTACCHINI, RENATO, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*, Milano, Camunia, 1993.

BETTELHEIM, BRUNO, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.

BONANNI, VERONICA, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy*, in «Féeries», IX (2012), pp. 251-265, url <https://journals.openedition.org/feeries/833#quotation> (consultato il 7 marzo 2021).

BOUCHARD, FRANÇOIS, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, in «Convergences francophones», II, 1 (2015), pp. 28-37, url <http://mrujs.mtrooyal.ca/index.php/cf/article/download/257/114> (consultato il 7 aprile 2020).

BRUNI, ARNALDO, ROBERTA TURCHI (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004.

BURKE, PETER, RONNIE PO-CHIA HSIA (eds.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge 2006.

CALVINO, ITALO, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi («I Millenni»), 1956; ried. Milano, Oscar Mondadori, 1993.

COLLODI, CARLO, *I traduttori e le traduzioni*, in «Scaramuccia», 15 agosto 1854, reprint ID., *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da GIUSEPPE RIGUTINI, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892.

COLLODI, CARLO, *I racconti delle fate e Storie allegre*, edizione a cura di FRANÇOIS BOUCHARD, in *Edizione Nazionale delle opere di Carlo Lorenzini Collodi*, vol. IV, Pescia/Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi/Giunti Editore, 2015.

Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont, Paris, Hachette, 1860.

ELEFANTE, CHIARA, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

FROMM, ERICH, *The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales, and myths*, New York, Rinehart, 1951.

GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

HEIDMANN, UTE, JEAN-MICHEL ADAM, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

I Racconti delle fate. Fiabe francesi della Corte del Re Sole e del secolo XVIII, traduzione di ELENA GIOLITTI (prosa) e DIEGO VALERI (versi), Torino, Einaudi («I Millenni»), 1957.

I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, versione italiana di Cesare Donati adorna di 63 vignette per Bertall, Beaucé, ecc., Firenze, Stefano Jouhaud editore, 1867.

I racconti di Mamma l'Oca seguito da Le fate alla moda di Madame d'Aulnoy, Nota introduttiva di ITALO CALVINO, traduzione di ELENA GIOLITTI (prosa) e DIEGO VALERI (versi), Torino, Einaudi («Gli Struzzi»), 1974.

MATTARUCCO, GIADA, *Cappuccetto rosso e di tutti i colori*, in «Italogramma», XV (2018), pp. 207-225.

NANNONI, CATIA, *Cosa insegnano le fate: la morale dei Contes de ma mère l'Oye da Perrault a Collodi*, in CLAUDIO VINTI (a cura di), *La fiaba come tradizione e traduzione. Interpretazioni, metamorfosi e riscritture del fiabesco. Atti del Convegno di Perugia, 27-28 aprile 2010*, Perugia, Guerra, 2011.

PALAZZOLO, MARIA IOLANDA, *Il commercio della cultura nel Settecento*, in «Studi Storici», XL, 1 (1999), pp. 315-328.

PERRAULT, CHARLES, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités* [1697], edizione critica a cura di GILBERT ROUGER, Paris, Garnier, 1967.

PERRAULT, CHARLES, *Storie o racconti del tempo che fu*, traduzione e cura di IDA PORFIDO, introduzione di DARIA GALATERIA, Venezia, Marsilio («I fiori blu»), 2002.

PERRAULT, CHARLES, *Racconti delle Fate. Tradotti dal francese nell'italiano*, in *Il gabinetto delle fate*, Venezia, Sebastiano Coletti, 1727.

PITRÈ, GIUSEPPE, *Contributo alla bibliografia dei «Contes des Fées» di Ch. Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont in Italia*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», XIX (1900), pp. 256-259.

PONTIGGIA, GIUSEPPE, «Prefazione», in COLLODI, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976.

RAIMONDO, RICCARDO, *La théorie des zones traductionnelles*, in MARIA ELISON et al. (a cura di), *As línguas estrangeiras no ensino superior: propostas didáticas e casos em estudo*, Porto, FLUP, 2018.

SERMAIN, JEAN-PAUL, *Le conte de fées français du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

SORIANO, MARC, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

VENUTI, LAWRENCE, *The Scandals of Translation*, London/New York, Routledge, 1999.

VENUTI, LAWRENCE, *The Translators Invisibility, A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995.



PAROLE CHIAVE

Charles Perrault; *conte de fées*; fiaba; traduzione; Translation Studies



NOTIZIE DELL'AUTORE

Ilaria Vitali è professoressa associata all'Università di Macerata, dove insegna traduzione letteraria dal francese all'italiano. Tra i suoi principali interessi di ricerca vi sono la traduzione letteraria in prospettiva culturale e postcoloniale, e il fenomeno della traduzione, riscrittura e adattamento del *conte de fées* del Seicento e Settecento. Tra le sue pubblicazioni, le curatele *Il tradutto-*

re nel testo. *Riflessioni, rappresentazioni, immaginari* (2021), *Traduire la banlieue: pratiques, enjeux et perspectives* (2018), *Variations françaises sur les Mille et une nuits* (con A. Chraïbi, 2015), e la monografia *La nébuleuse beur* (2014). Tra gli autori tradotti, Saphia Azzeddine, Samuel Benchetrit, Bessora, Rachid Djaidani, Mabrouck Rachedi e Shan Sa.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ILARIA VITALI, «*Tire la chevillette, la bobinette cherra!*»: quattro traduzioni italiane di *Le Petit Chaperon rouge* di Charles Perrault dal Settecento al Duemila, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 16 (2021)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.