

How to reference this article

Sezzi, A. (2017). "Quello stregone che non era altri che lui, James Joyce di Dublino": le traduzioni di *The Cat and The Devil* in Italia. *Italica Wratislaviensia*, 8(1), 137–171.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2017.08.08>

Annalisa Sezzi
Università di Modena e Reggio Emilia
annalisa.sezzi@unimore.it

“QUELLO STREGONE CHE NON ERA ALTRI CHE LUI, JAMES JOYCE DI DUBLINO”: LE TRADUZIONI DI *THE CAT* *AND THE DEVIL* IN ITALIA*

THE TRANSLATIONS OF JAMES JOYCE’S *THE CAT AND THE DEVIL* IN ITALY

Abstract: This article sets out to explore the dynamics through which Joyce’s version of the legend of the “devil’s bridge”, narrated in a letter addressed to his grandson, Stevie, entered the world of children’s literature in Italy. This occurred just after the legend’s publication in the USA and the UK under the title *The Cat and the Devil*. It was immediately turned into a picturebook, a sophisticated literary product aimed at very young readers. In fact, far from being a mere text for toddlers, the Italian *Il gatto e il diavolo* is at the centre of several intersemiotic and interlinguistic translations that enhance the interpretative potential and richness of Joyce’s narration, already at the crossroads between folkloric and modernist translation. The comparative analysis of three different Italian translations of the story expressly addressed to children (the first by Enzo Siciliano, published by Emme Edizioni in 1967; the second by Giulio Lughì for Edizioni EL in 1980; and the third and more recent one by Ottavio Fatica for ESG in 2010) has highlighted that the differences between them can be ascribed to distinct translation projects, aimed at building bridges between young readers and Joyce’s work in various periods of the history of the Italian literary market for children.

Keywords: *The Cat and the Devil*, James Joyce, picturebook, translation, Italy

* Si ringraziano Flaminia Petrucci ed Éditions Gallimard per la gentile concessione delle immagini. Si ringrazia inoltre Francesca Archinto per la collaborazione e la madre Rosellina, che con la sua Emme Edizioni ha fatto conoscere ai bambini italiani i grandi autori stranieri.

Published: 1/06/2017
ISSN 2084-4514 e-ISSN 2450-5943

1. *THE CAT AND THE DEVIL*: UN PONTE TRA MODERNISMO E LETTERATURA PER L'INFANZIA.

In una lettera al nipotino¹ di quattro anni, la cui data di spedizione è stata fatta risalire al 10 agosto 1936, James Joyce narra la leggenda del ponte del diavolo. Questa “lettera-fiaba” (Marucci, 2015, p. 31) a Stephen, figlio di Giorgio Joyce, primogenito dello scrittore, racconta del patto che il sindaco della città di Beaugency stringe con il diavolo affinché eriga in una sola notte un ponte sulla Loira per i suoi cittadini. Satana, in cambio, esige l’anima del primo passante che lo attraverserà. Tuttavia, quando il ponte è pronto, lo scaltro borgomastro, anziché farlo percorrere da un essere umano, lo fa attraversare da un gatto. Il diavolo viene così beffato, il patto rispettato e il ponte costruito. Da allora, i balgenziani, come ricorda lo stesso Joyce al nipote, vengono chiamati *les chats di Beaugency*².

Il racconto all’interno della lettera, come il corso di un fiume, si dirama e scorre in diverse direzioni trovando però inaspettate confluenze con la vita e l’opera dell’autore: se da una parte la storia attinge al patrimonio folklorico europeo assumendo le caratteristiche tipiche del racconto popolare, dall’altra diventa sia attestazione dell’affetto per il nipote e, contemporaneamente, l’occasione per una riflessione sul proprio lavoro e sul modernismo (Sigler, 2008, p. 538).

Dal punto di vista della tradizione folklorica, si tratta di una variante delle storie cosiddette “del ponte del diavolo”. Occorre il plurale poiché è una leggenda migratoria. Della leggenda del “ponte del diavolo”³ esi-

¹ La nascita di Stephen James Joyce il 15 febbraio 1932, così chiamato in onore del nonno James, è per lo scrittore irlandese motivo di conforto dopo la morte del padre, avvenuta un anno prima, e dopo la disperazione causata dalla malattia della figlia Lucia (cfr. Ellmann, 1982, p. 646).

² “I gatti di Beaugency”: l’appellativo è utilizzato tuttora (Lewis, 1992, p. 814), anche se per alcuni deriverebbe da *châtaignes*, le castagne tipiche del territorio (Marucci, 2015, p. 37).

³ “L’attribuire al diavolo la costruzione di opere di così complessa e difficile esecuzione non deve stupire. In tempi lontani, quando la mortificante negazione della vita portava ad una scarsa fiducia nelle possibilità umane, l’anima popolare si era rifugiata nel mondo della fantasia ed aveva attribuito alla potenza malefica del demonio la

stono, infatti, diverse versioni collegate alla presenza in tutta Europa di ponti la cui costruzione viene attribuita al demone (Ashliman, 2004, pp. 105–106). Le sue diverse declinazioni, benché “localizzate”⁴, sono accomunate dal nucleo narrativo fisso che vede al centro della storia il patto con il diavolo per la costruzione di un ponte e il successivo raggio. Come sottolinea David Ashliman (2004, p. 106), queste variazioni si trovano al crocevia tra fiaba e leggenda: presentano, infatti, caratteristiche tipiche della fiaba come la vittoria da parte dell’eroe, quasi sempre un uomo semplice, su un antagonista con poteri magici o attributi demoniaci, e una struttura narrativa ben definita con un inizio, un *dénouement* e una fine (A-T 1191)⁵. La scelta del tipo di animale, invece, varia da leggenda a leggenda (Galanti, 1952, p. 63).

Nella leggenda di Beaugency, di epoca medievale, la vittima sacrificale, come già osservato, è un gatto. Joyce venne a conoscenza della storia molto probabilmente durante un viaggio nella cittadina francese⁶. La storia deve averlo attratto non solo per la nota predilezione verso i felini⁷. Non è casuale che la lettera faccia seguito a un “gattino” pieno di dolcetti che lo scrittore aveva spedito all’adorato Stevie⁸ in precedenza. Come rileva Franco Marucci (2015, pp. 37–38), Joyce opera “subito sul filo dell’associazione, o per meglio dire di quello *stream of con-*

costruzione di opere portentose già splendidi esempi dell’abilità dell’uomo” (Galanti, 1952, p. 64).

⁴ Ambientate e trasposte in luoghi diversi, cfr. Lanzoni (1925).

⁵ Il sistema di classificazione delle fiabe di Antti Aarne nel 1910, in seguito rivisto e ampliato da Stith Thompson nel 1961 (A–T), poi da Hans-Jörg Uther nel 2004 (Haase, 2008, p. xxi).

⁶ Cfr. Lewis (1992, p. 812), Norburn (2004, p. 175) e Sigler (2008, p. 538).

⁷ Joyce possedeva un gatto nero (Budgen, 1967, p. 321) e, in generale, mostrava un “respectful affection” (Lewis, 1992, p. 813), un affetto rispettoso, nei confronti dei gatti.

⁸ “Carissimo Stevie: Ti ho mandato un gattino pieno di caramelle qualche giorno fa, ma forse non sai la storia del gatto di Beaugency” (Joyce, 2004, p. 633). Si veda per l’inglese Ellmann (1992/1975, p. 382).

sciousness che è la sua invenzione tecnica più nota: dal gatto di dolciumi a un certo gatto di una certa Beaugency”⁹.

La figura del “gatto”, negoziatore tra il bene e il male nello spazio liminale attribuitogli dalla tradizione folklorica (Lewis, 1992, 810), diventa il catalizzatore dell’affetto di Joyce per il nipote, creando un “ponte” simbolico che permette allo scrittore di superare la distanza geografica da Stevie¹⁰ (Sigler, 2008, p. 539).

Il suo potenziale metaforico, tuttavia, non si esaurisce nel rapporto epistolare con il nipote. Il legame con la parola scritta è, infatti, ben più complesso. Il gatto è anche, come scrive Marie-Dominique Garnier (2001, p. 101), rifacendosi a Deleuze e Guattari, una sorta di “ponte linguistico” tra l’inizio e la fine della lettera dove il linguaggio viene decostruito per creare giochi di parole e sovrapposizioni plurilingui. A conclusione della storia, il diavolo, gabbato, rivolge la sua ira nei confronti dei cittadini di Beaugency in francese:

Messieurs les Balgentiens, he shouted across the bridge, vous n’êtes pas de belles gens du tout! Vous n’êtes que des chats! And he said to the cat: Viens ici, mon petit chat! Tu as peur, mon petit pau chou-chat? Viens ici, le diable t’emporte! On va se chauffeur tous les deux. (.....)

Ecco che “Balgentiens” viene scomposto e confluisce per assonanza (“beaux gens”) in “belles gens”, “bella gente”, per dare luogo a un gioco

⁹ Questo libero fluire di pensieri imperniati sulla figura del gatto continua durante il suo viaggio a Copenhagen da dove invia una lettera, datata 5 settembre 1936 e indirizzata alla madre di Stephen, Helen Fleischman, contenente un altro racconto dedicato all’unico nipotino, *The Cats of Copenhagen, I gatti di Copenhagen*, al centro di una recente controversia editoriale. Questa lettera inedita, scoperta nel 2006 grazie a una donazione di manoscritti alla Fondazione James Joyce di Zurigo da Hans E. Jahnke, figliastro di Giorgio Joyce, è stata pubblicata in forma di libro dalla casa editrice irlandese Ithys Press allo scadere dei settant’anni dalla morte dello scrittore previsti dal diritto internazionale per quanto riguarda il copyright. Il direttore Fritz Senn ha accusato la casa editrice di avere pubblicato il racconto senza il permesso della Fondazione e che la fine del diritto d’autore si riferisce al materiale pubblicato e non a quello inedito.

¹⁰ Anche una cartolina raffigurante il gatto con gli stivali venne spedita nel 1934 al nipote in occasione del suo secondo compleanno (Sigler, 2008, p. 551).

di parole bilingue: il toponimo, infatti, non descrive per nulla le persone che abitano nella cittadina francese (Barai, 2014, p. 180). Da qui si giunge a “bellsy” e a “Bellsybabble” nel poscritto, che sono il prodotto finale di uno smontaggio progressivo della parola (Garnier, 2001, p. 101):

The devil mostly speaks a language of his own called Bellysbabble [*sic*] which he makes up himself as he goes along but when he is very angry he can speak quite bad French very well though some who have heard him say that he has a strong Dublin accent” (Ellmann, 1992, p. 382).

Nella lingua utilizzata, il demone si svela: è nonno Joyce (Melchiori, 1992, p. 16) e il gatto è perciò il piccolo Stevie (“mon petit pau chou-chat”). Il francese traballante (“pau” al posto di “pauvre”) parlato con accento dublinese della maledizione di Satana è quello dello scrittore che in quel periodo viveva a Villers sur Mer nella Bassa Normandia. Il “Bellsybabble”, ulteriore *pun*¹¹, che vede l’unione di “Bellsy/Belzey”, eco di Belzebù, e “babble”, “balbettio”, permette di proseguire l’assimilazione con il personaggio mefistofelico. Joyce non è estraneo a questa identificazione. Anzi. Gli piaceva vedersi come una “devil-figure” e dare, allo stesso tempo, questa impressione agli altri (Raleigh, 1981, p. 107).

Il “Bellsybabble” rimanda per assonanza anche alla Torre di Babele¹²; è quindi una “poly-language” (Hodgkins, 2007, p. 362), una lingua poliglotta, che si ritrova, anche se non viene descritta nel testo, materializzata all’interno della parte finale della storia in cui sono utilizzate ben tre lingue in poche righe: l’inglese della narrazione, il francese dell’invettiva del diavolo, e l’italiano perché Joyce, nella lettera, si firma “Nonno”. Questa lingua polisemica e polifonica è il “banchetto dei linguaggi” (cfr. Melchiori, 1992, p. 1; Melchiori, 1994, p. 3) che caratterizza *Finnegans Wake* [FW], *in fieri* in quegli anni, in cui ritorna questo

¹¹ “Gioco di parole”.

¹² Richiama la visione di Derrida della Torre di Babele come simbolo della traduzione; e più specificatamente della traduzione come decostruzione, del suo essere necessaria e impossibile allo stesso tempo: “Questa storia racconta, tra altre cose, l’origine della confusione delle lingue, la molteplicità degli idiomi, il compito necessario e impossibile della traduzione, la sua necessità come impossibilità.” (Derrida, 2002, p. 375)

neologismo con una diversa ortografia, “Belzey babble” (Joyce, 1982 [1975], p. 64). “Babble” è anche, però, il linguaggio tipico dei bambini. Il diavolo è pertanto un bambino, anche se l’uso che fa delle parole è molto preciso perché nella richiesta al sindaco, per evitare fraintendimenti, non chiede un’anima, ma una “person”. Nonostante ciò, lo scambio comunicativo fallisce, sussumendo un’idea di linguaggio come “mezzo di comunicazione imperfetto” (Barai, 2014, p. 180–181).

Questa prima intersezione tra l’ultima opera di Joyce e la lettera, individuata da Constantin George Sandulescu (1987, p. vi), è lo spunto per ulteriori studi che hanno evidenziato di fatto il loro stretto rapporto. Nella lettera-fiaba e in *FW* si ritrovano, per esempio, il fiume – rispettivamente la Loira e il Liffey (Lewis, 1992, p. 812) – e il diavolo, che in entrambi i testi coincide con la figura dell’artista¹³ (Sigler, 2008, p. 542). In *The Cat and the Devil* e in *FW* sono, inoltre, presenti il gatto e il sindaco (Lewis, 1992, p. 806) e quest’ultima figura ritorna spesso all’interno dell’opera¹⁴ (Lewis, 1992, pp. 807–808).

Il sindaco di *The Cat and the Devil* è, però, particolare. Si chiama come il sindaco di Dublino in carica negli anni in cui la lettera è stata inviata al nipote e del *work in progress (FW)* di Joyce¹⁵, Alfred Byrne. Sono anacronismi o “scarti flagranti” (2015, p. 41) all’interno della versione di Joyce della leggenda che riconducono alla sua vita e alla sua opera; leggenda e realtà si fondono, quindi, in una commistione deliberata (Sigler, 2008, p. 543). Alfred Byrne, personaggio storico, era spesso sui giornali in quegli anni (Lewis, 1992, p. 806), come conferma lo stesso Joyce in una lettera al figlio del febbraio 1935 che mostra l’irritazione nei confronti dello sfarzo esibito dal sindaco come si vede in alcune fotografie. Con la sua “golden chain”, diventa l’ispirazione per la descrizione del sindaco di Beaugency che porta anch’egli una grossa catena d’oro attorno al collo, su una veste scarlatta. Anche qui si trova

¹³ “Glugg, a version of Shem, a little devil” (Norris, 1988, p. 542). Cfr. Melchiori, 1982, p. xxxvii.

¹⁴ Anche Alfred Byrne è menzionato in *FW* nell’episodio del Dom King (Lewis, 1992, p. 808).

¹⁵ Byrne fu sindaco di Dublino dal 1930 al 1939 e dal 1954 al 1955 (Lewis, 1992, p. 806).

una deviazione di registro che in questo caso sfrutta la ripetizione dei dettagli dell'abbigliamento al fine di delineare un personaggio caricaturale (Marucci, 2015, p. 41), che non si toglie i vestiti e i gioielli neppure per andare a letto e dorme “in una posizione che assomiglia a quella dell'avarò che stringe a sé i suoi averi” (Marucci, 2015, p. 38). È, infatti, una figura ridicola che ricorda l'imperatore di Hans Christian Andersen (Sigler, 2008, p. 543) e gli impiegatucci e i dirigenti locali della piccola borghesia (Marucci, 2015, p. 38).

Eppure, anche il diavolo è un “compulsive dresser” (Garnier, 2001, p. 100); ama l'eleganza e i vestiti. È però un diavolo “socialmente utile” (Marucci, 2015, p. 38): leggendo, “anacronisticamente”, i giornali viene a sapere della necessità dei balgenziani di avere un ponte e si offre di costruirlo. Mostra, inoltre, alla fine del racconto, compassione nei confronti del malcapitato gatto, anche se, tramite l'animale, viene ingannato dal sindaco greto e spilorcio. Invertendo i ruoli narrativi tradizionali, Joyce ritrae Satana come una figura moderna positiva, la cui situazione ricorda quella dell'artista esiliato e mal ripagato (Sigler, 2008, p. 547), mentre i balgenziani rimandano inevitabilmente agli irlandesi (Sigler, 2008, p. 545).

Il racconto nella lettera al nipotino è dunque un fiume in grado di stimolare interpretazioni laterali, presentando travasi e confluenze con le opere maggiori di Joyce (Garnier, 2001, p. 101).

Non è, infatti, esclusivamente scritto con lo scopo di divertire Stevie, ma probabilmente anche “to enhance *Finnegans Wake*” (Lewis, 1992, p. 805), per arricchire *FW*¹⁶, accennando alla possibile reazione all'uso che si fa della lingua (Reynolds, 2007, p. 28) nella sua ““storia universale' la suprema sintesi verbale del creato” (Melchiori, 1982/1975, p. iv), da parte dei critici che forse si troveranno a “donner sa langue au chat” (Sandulescu e Vianu, 2016, p. 5), a gettare la spugna¹⁷.

Le incursioni nella realtà contemporanea e nel mondo letterario dell'autore mostrano, dunque, la “fluidità” del progetto modernista

¹⁶ Riecheggia, nel racconto, anche *Ulysses* (Lewis, 1992, p. 812; Marucci, 2015, p. 42).

¹⁷ Letteralmente “dare la propria lingua al gatto”.

e la sua “essentially international, multilingual nature”¹⁸ (Sigler, 2008, p. 548). Se da una parte l’adattamento di Joyce della leggenda medievale è forse un tentativo di fornire, già in tenera età, all’intelligente nipotino, erede della memoria storica e letteraria dell’autore nonché delle sue opere, la chiave interpretativa della sua vita e dei suoi scritti, dall’altra suggerisce e apre orizzonti più vasti.

Per paradosso, seppur in relazione con la più “intraducibile” delle sue opere (Zacchi, 2002, pp. 89–91), *The Cat and The Devil* è, infatti, epitome di diversi tipi di traduzione: il racconto affonda le proprie radici sia nella traduzione del racconto folklorico da forma orale a forma scritta sia nella traduzione modernista (Barai, 2014, p. 177). L’esistenza del folklore scritto, come osserva Emer O’Sullivan (2006, p. 160), viene, infatti, garantita dalle diverse versioni che man mano sostituiscono le precedenti, non tramite la severa conservazione del testo e della sua unicità, come avviene invece in letteratura: il testo di partenza non è dunque autoritario, ma addirittura necessita di varianti locali per rimanere in vita (Barai, 2014, p. 177). In modo simile, la traduzione modernista si discosta dal testo di partenza per dare rilievo a quello di arrivo (Barai, 2014, p. 70). La traduzione abbandona in questo modo il suo status ancillare per configurarsi come una forma letteraria a sé stante, un testo autonomo e indipendente che s’inserisce in un programma culturale preciso (Venuti, 1999, p. 247). Tutti i modernisti, e fra questi anche Joyce, si cimentarono nella traduzione che in questo periodo, come sottolinea Yao (2013), non era più mezzo di affermazione dell’autorità dei classici, ma tecnica compositiva autonoma per scoprire nuove possibilità di espressione. L’addomesticamento¹⁹ del sindaco e del diavolo nel racconto di Joyce rientra in questa duplice ottica e favorisce la sovrapposizione tra Beaugency e Dublino (Barai, 2014, p. 178). La tensione che si viene infine a creare con l’estraniamento costituito dall’ambientazione e dall’invettiva finale in francese crea un “ponte” ancor più indicativo,

¹⁸ Trad. mia: “la sua natura essenzialmente multilingue e internazionale.”

¹⁹ “Addomesticamento” (*domestication*) è il processo di assimilazione del testo da tradurre alle convenzioni della cultura di arrivo, mentre l’“estraniamento” (*foreignization*) è il processo che vede il mantenimento delle caratteristiche linguistiche e culturali del testo (Venuti, 1999, p. II).

che fa convivere le due strategie opposte e che configura la lettera di Joyce e, più in generale, la traduzione come narrativa cross-culturale (Barai, 2014, p. 178), un gioco, un *divertissement*, indirizzato a un bambino poliglotta che è anche momento di riflessione per lo stesso Joyce sulla sua poetica.

Nel paragrafo seguente, si offrirà una panoramica sulle traduzioni intersemiotiche della lettera-fiaba di Joyce che diventa così un “ponte” simbolico tra Joyce e non un bambino particolare, ma una moltitudine di bambini.

2. *THE CAT AND THE DEVIL*: LE MILLE E UNA TRADUZIONE

The Cat and the Devil di James Joyce è stato pubblicato postumo per la prima volta nel 1957 in *Letters of James Joyce* a cura di Stuart Gilbert²⁰, poi nell’edizione di Richard Ellman delle lettere (1959) e nella biografia da lui curata (1966)²¹. L’editoria per ragazzi si accorse subito del potenziale semiotico di quel breve testo; uscirono, infatti, nel 1964 dapprima l’edizione americana e poi quella inglese accompagnate da immagini. Emblema della traduzione folklorica e modernista, il testo subisce quindi un ulteriore processo traduttivo: ne viene fatta una “traduzione intersemiotica”, che “consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici” (Jakobson, 1995/1965, p. 53). L’“implicito rilievo visivo” (Marucci, 2005, p. 32) e la brevità della lettera di Joyce la portano, infatti, ad assumere la forma di albo illustrato in modo talmente naturale che, come rileva Amanda Sigler (2008, p. 541), le immagini che lo accompagnano “further enhance and complicate its interpretative possibilities”²². Il testo verbale viene così a collaborare con quello iconico per costruire il senso del testo, come avviene solitamente all’interno di questo genere (Nodelman, 1988; Nikolajeva e Scott, 2006/2001) che, essendo destinato a bambini in età prescolare, è inteso

²⁰ New York, Viking Press.

²¹ Oxford University Press.

²² Trad. mia: “arricchiscono e complicano ulteriormente le sue possibilità interpretative”.

per essere letto ad alta voce da un adulto, mentre il bimbo guarda le illustrazioni, dando spesso vita a una rappresentazione o *performance* (Schwarcz, 1982; Shulevitz, 1985; Spitz, 2001/1999).

La prima edizione, quella americana, è illustrata da Richard Erdoes ed è pubblicata nel 1964: la leggenda è inserita nel contesto storico originario, come mostrano gli abiti medievali dei personaggi, senza richiami visivi a Joyce e alla scrittura (cfr. Sigler, 2008, p. 543; Barai, 2014, p. 188)

Più complessa è invece l'edizione inglese illustrata da Gerald Rose con i suoi numerevoli echi metatestuali apparsa sempre nel 1964. Le prime immagini ritraggono, per esempio, non solo la lettera e il gatto, ma anche Joyce di spalle che scrive. Nella doppia pagina seguente, il diavolo, elegantissimo, con i giornali per terra, si ammira nello specchio, ma le sue fattezze sono quelle dello scrittore irlandese, anticipando a livello visivo l'identificazione finale a livello verbale. Le illustrazioni a colori si alternano a quelle in bianco e nero, caratterizzate da un tratto a penna frenetico e sottile (Barai, 2014, p. 188). Tra queste, particolarmente interessante è quella del patto tra il diavolo e il sindaco, che ha il dito appoggiato al naso, rimandando visivamente all'espressione "to have a nose for business", "avere fiuto per gli affari". In questa doppia pagina si trovano, dal punto di vista iconico, molti oggetti anacronistici rispetto all'epoca medievale in cui la leggenda è ambientata, dagli abiti al monocolo del sindaco, al telefono – seppur quello in uso negli anni '30 – e oggetti inaspettati per un libro per bambini come la bottiglia di vino stappata con i due calici, una pipa e un cannocchiale, "spyglass", presente sia a livello verbale che visivo, usato da Satana per controllare chi attraverserà il ponte. Il cannocchiale è il "locus of visual power" (Sigler, 2008, p. 545), il luogo del potere visivo, che, come in altre opere joyciane, introduce nel mondo mitico e pseudo-mitico della finzione narrativa riadattato per il mondo moderno. L'immagine del diavolo/Joyce "voyeur", intento a sorvegliare in lontananza i cittadini, ricorda una critica mossa da Joyce agli irlandesi (Sigler, 2008, p. 553) che, secondo lui, dovevano avere "[...] one good look at themselves in my nicely polished looking-glass"²³ (Ellmann, 1975, p. 90).

²³ "[...] contemplare per bene se stessi nel mio specchio tirato a lucido" (Joyce, 2012, p. 126).

Nella rappresentazione del patto mefistofelico è poi implicita un'espressione idiomatica. Gerald Rose, infatti, continua a divertirsi con le parole, rendendo omaggio a Joyce. Nel passaggio in cui i cittadini sono in attesa di vedere chi attraverserà il ponte, crea quello che può essere definito un gioco iconotestuale (Nière-Chevrel, 2003, p. 157) tra il testo iconico e quello verbale: l'espressione figurata “every man held their breath and every woman held their tongue” – trattenere il fiato e tenere a freno la lingua – si trova rappresentata letteralmente nell'immagine, con gli uomini con le mani di fronte alla bocca e al naso e le donne che tengono tra le dita la lingua, poiché il verbo “to hold” significa “tenere”.

Come si può osservare, il testo, pur essendo rivolto ai bambini, diventa, con le diverse allusioni a livello visivo, un testo “ambivalente”, cioè appartiene simultaneamente a due sistemi letterari; quello della letteratura per l'infanzia e quello della letteratura per adulti, e dunque viene rivolto a due lettori diversi, il bambino e l'adulto (Shavit, 1985, p. 66). L'albo illustrato si presta a questa doppia lettura, prevedendo già un lettore adulto che legge il testo verbale ad alta voce mentre il lettore prescolare osserva le immagini, “ammiccando” quindi all'adulto già implicito nel testo, divertendolo con richiami difficilmente decifrabili dai bambini (Beckett, 2013, p. 13). L'albo di Rose è, di fatto, un “crossover picturebook” (Beckett, 2013).

Le edizioni che ripropongono la lettera-fiaba di Joyce sono seguite dalle diverse traduzioni interlinguistiche del testo. Queste mantengono il formato di albo illustrato e spesso assumono una rilevanza particolare. Quella francese del 1978 illustrata da Roger Blachon con la traduzione di Jacques Borel è fondamentale perché le immagini sono state utilizzate per le edizioni successive in altre lingue, ed è stata poi ripubblicata nel 1980 con la traduzione revisionata da Solange e Stephen Joyce. Il nipote ne ha scritto anche la postfazione, che spesso appare anche come prefazione nelle molteplici versioni. Blachon, di fatto, mantiene l'ambientazione medievale come Erdoes – ad eccezione dell'immagine della prima doppia pagina in cui si vede un postino in motorino –, ma lo stile dell'intero albo è “overtly childlike and cartoonish”²⁴ (Barai, 2014,

²⁴ Trad. mia: “più apertamente da bambino e da fumetto”.

p. 192). In questo caso, come nel caso della prima edizione americana, il lettore adulto viene scalzato da quello bambino così da rendere il testo più “commerciabile”, anche se con qualche allusione visiva al cattolicesimo irlandese tramite la rappresentazione del sindaco vestito come un cardinale.

Nel prossimo paragrafo si prenderanno in esame le diverse traduzioni italiane, analizzando il rapporto particolare che si crea tra il testo di Joyce e l’albo illustrato al fine di identificarne i progetti traduttivi impliciti nelle edizioni italiane e i lettori a cui sono destinate.

3. *IL GATTO E IL DIAVOLO*: UN “PONTE” TRA JAMES JOYCE E I BAMBINI

La prima traduzione italiana della lettera-fiaba di Joyce è del 1967 e viene pubblicata dalla Emme Edizioni nella traduzione di Enzo Siciliano, scrittore, critico e drammaturgo, nonché presidente della RAI nel biennio 1996–1997, con le illustrazioni di sua moglie Flaminia. La seconda viene, invece, pubblicata nel 1980 dalla EL (Editoriale Libreria) di Trieste nella collana *Voltapagine* e poi nel 1985 in *Un libro in tasca* con la traduzione di Giulio Lughì, traduttore storico della casa editrice, ma anche direttore della collana *Librogame*²⁵ e professore dell’Università di Torino. Segue poi, nel 1996, *Le chat de Beaugency: una storia di Stephen* della casa editrice Edizioni L’Obliquo di Brescia, che pubblica testi inediti a tiratura limitata con disegni d’autore: il testo è a cura di Francesco Binni, con cinque disegni di Giorgio Bertelli, Felice Martinnelli, Albano Morandi, Agostino Perrini e Diego Saiani. Fuori catalogo e in sole sessantacinque copie, è chiaramente un testo rivolto all’adulto dove non c’è alcuna traccia del lettore bambino.

A queste edizioni fuori catalogo²⁶, sono da aggiungere tuttavia altre due traduzioni: una nel 2010 da ESG (Edizioni Svizzere per la Gioventù) con la traduzione di Ottavio Fatica, traduttore professionista di clas-

²⁵ “la serie più nota nel campo del librogame” (Boero, De Luca, 1995, p. 368).

²⁶ Come scrive Favia (2016), per quanto riguarda l’edizione della EL, questo è uno di quegli “inspiegabili casi di libri oggi fuori catalogo”.

sici della letteratura inglese, le illustrazioni di Blachon e la prefazione di Stephen Joyce e una seconda pubblicata nel 2015 da Edizioni ETS, con la traduzione e la postfazione di Franco Marucci, scrittore, traduttore e professore ordinario di letteratura inglese all’Università Ca’ Foscari di Venezia. Le illustrazioni sono, invece, di Cristiano Coppi, designer e grafico. La postfazione così come i collage composti di fotografie in bianco e nero o colorate di blu avvertono subito che anche in questo caso, come nella versione di Edizioni L’Obliquo, il lettore bambino viene posto in un angolo per dare spazio al lettore adulto.

3.1. “QUELLO STREGONE CHE NON ERA ALTRI CHE LUI, JAMES JOYCE DI DUBLINO”

Se si analizzano in un’ottica comparativa le tre traduzioni della storia di Joyce in cui il lettore bambino non viene messo da parte (la prima della Emme Edizioni, la seconda di EL e la terza di ESG), mantenendo come punto di riferimento quella di Enzo Siciliano e sua moglie Flaminia, si riesce a comprendere la stretta interrelazione che intercorre tra le traduzioni, i periodi in cui vengono prodotte e le idee di bambino in esse implicite.

Come per altri testi pubblicati dalla Emme, la prima traduzione interlinguistica di *The Cat and the Devil* in italiano è stata affidata non a un traduttore qualsiasi, ma a Enzo Siciliano, mentre la traduzione intersemiotica a sua moglie, che risente, come le illustrazioni di Blachon²⁷, dell’epoca in cui è stata prodotta.

La copertina è un esempio dello stile tipico degli anni Settanta: in primo piano c’è un grande gatto arancione e giallo con dietro un ponte verde, così da favorire immediatamente l’associazione tra il gatto e il ponte; sullo sfondo un grande sole rosso e il titolo che campeggia nella parte superiore della copertina. È interessante notare invece che la copertina dell’edizione EL del 1980 della collana *Voltapagina* riprende una copertina delle edizioni Gallimard Jeunesse in cui si vede il diavolo che ha in braccio il gatto, quasi a evocare il rapporto affettivo tra nonno e nipote; il diavolo è appoggiato a un riquadro che presenta il titolo,

²⁷ Favia (2016).

l'autore e la collana, sotto al quale si vede il fiume con una barchetta e un pescatore; mentre nell'edizione del 1985 la copertina si rifà a una delle copertine delle edizioni Fòlio Benjamin di Gallimard, con il particolare del diavolo con in braccio il gatto in primo piano. Le edizioni ESG utilizzano un'altra copertina delle edizioni Gallimard che è l'ultima illustrazione del testo, in cui si vede il diavolo sgridare il gatto che gioca con la sua coda, come un nonno con il nipote.

Nel paratesto dell'edizione della Emme troviamo poi una sorta di apparato critico; una prefazione destinata ai bambini, che precorre di molto quella che scriverà Stephen Joyce, in cui Enzo Siciliano introduce i piccoli lettori alla poetica dello scrittore irlandese paragonandolo a uno "stregone" che gioca con le parole, spiegando l'origine della storia e anticipando il parallelo tra il diavolo e Joyce:

A James Joyce piacevano i labirinti, i giochi di parole e gli indovinelli [...] Gli piaceva anche scherzare con la fantasia. E "Ulisse", il suo grande romanzo è uno scherzo gigantesco giocato alla letteratura [...] Giocato, dicevo, sulle parole, con i ritmi cantarellati a bocca socchiusa, da una specie di stregone della penna: quello stregone non era altri che lui, James Joyce di Dublino. [...] E la favola gli scappò in una letterina al nipotino Stephen. [...] E il nonno gli spedì la storia del gatto di Beaugency, dove lui recitava la parte del benefico Belzebù [...].

La prefazione conduce alla doppia pagina seguente in cui viene riprodotta in bianco e nero la lettera scritta a mano e il gatto pieno di caramelle che Joyce aveva spedito a Stevie. La traduzione è aderente al testo di partenza, mantenendo anche la formula retoricamente dubitativa "perhaps you do not know the story [...]", "denegante [...] che per finta identifica nel nipote un conoscitore già esperto del repertorio fiabesco e antropologico", con tutta probabilità utilizzata da Joyce in modo ironico (Marucci, 2015, p. 40): "Ma forse tu non conosci la storia del gatto di Beaugency".

Nella seconda doppia pagina, sulla sinistra, con colori giocati sul giallo e l'arancione, vi è rappresentata in modo stilizzato la Loira e una barca a vela con una bandierina francese; sulla destra, in lontananza un castello avvolto in una nuvola rosa e un arcobaleno a indicare la dimen-

sione fiabesca in cui si inserisce il racconto, in netto contrasto con l'immagine in primo piano di due gambe lunghissime, che escono dalla pagina sul lato superiore. I pantaloni che le avvolgono e le ghettoni, elementi visivi anacronistici, rimandano a Joyce. Le gambe sembrano calpestare il riquadro in cui è incorniciato il testo verbale, sempre aderente al testo originale, e riprendono il passaggio in cui Joyce misura in termini concreti la larghezza della Loira indirizzandosi sempre al nipote (“you would have to take at least one thousand steps”), che dimostra come “sappia impareggiabilmente cogliere la psicologia infantile” (Marucci, 2015, p. 40): “ti ci vorrebbero almeno mille passi”. Questa misura viene veicolata visivamente dalle dimensioni sproporzionate delle gambe, anche rispetto all'immagine sulla sinistra. Questa “mimesi dell'oralità” in cui è centrale la “funzione fàtica” (Marucci, 2015, p. 42) si perde nella traduzione di Lughi per la EL edizioni in cui la doppia pagina di Blachon rappresenta le due sponde del fiume (“[...] poi è così larga che da una riva all'altra ci sono almeno mille passi”). Viene invece ripristinata in quella di Fatica che utilizza la medesima immagine (“A Beaugency è così largo che se volessi attraversarlo da una sponda all'altra dovrete fare almeno mille passi”).

In un'alternanza regolare di doppie pagine a colori e in bianco e nero, la doppia pagina seguente dell'albo della Emme racconta di come il diavolo sia venuto a sapere attraverso i giornali della Emme situazione dei balgenziani. Mostra nella pagina di sinistra Joyce di spalle che legge un giornale all'interno di una cornice tonda che rimanda alla lente del “cannocchiale” del diavolo e pone il lettore come spettatore rispetto alla storia. I dettagli sono interessanti: le mani di Joyce, che sorreggono il quotidiano, sembrano artigli infernali quasi a indicare una sua progressiva metamorfosi e il titolo del giornale è “TAC”, cioè la parola “cat” scritta a rovescio, strizzando così l'occhio al lettore adulto.



Fig. 1. Joyce J., *Il gatto e il diavolo*, Emme Edizioni, 1967.

Nella pagina di destra viene, invece, rappresentato il sindaco dalla lunga catena d'oro, con il mantello e un copricapo che ricorda una corona: dorme con una gamba che tocca il mento in simmetria dunque al testo verbale sottostante che riprende l'originale ("anche quando era a letto e dormiva di un sonno profondo, con le ginocchia appiccate al mento") in cui si descrive il sindaco. È una caricatura: ha un mento enorme e ricorda un giullare. Sembra infine nudo, echeggiando visivamente la favola *I vestiti nuovi dell'imperatore*. La traduzione interlinguistica è ancora molto aderente al testo di partenza, mantenendo sia la domanda "So what were they to do?" ("Allora come fare?") sia l'appellativo di rispetto in francese "Monsieur" che precede il nome del sindaco, Alfred Byrne. Nella traduzione di Lughì, che presenta un'impaginazione diversa, si perde la domanda: questa viene trasformata in una frase affermativa ("Era un bel problema") che fa parte della doppia pagina in cui si rappresenta il villaggio di Beaugency affacciato sul fiume. Sparisce anche l'appellativo francese "Monsieur" ("[...] era un certo Alfred Byrne") nella doppia pagina seguente in cui si vede il diavolo che legge il giornale in fiamme. Lughì, inoltre, pone l'accento sull'idea di rappresentazione teatrale utilizzando il termine "costume" ("un giorno indossò il suo più bel costume") riferendosi all'eleganza del diavolo, ponendo il

testo verbale in relazione diretta con il disegno di Blachon del vestiario di Satana. Siciliano scrive solamente “si vesti”, mentre Fatica sottolinea anch’egli la passione per i vestiti eleganti enfatizzando però l’espressione inglese “he dressed himself” con l’espressione idiomatica italiana “si mise in ghingheri”. Fatica mantiene tuttavia entrambe le peculiarità neutralizzate da Lughi (“E allora che cosa restava da fare?”; “un certo Monsieur Alfred Byrne”). È interessante osservare che tutte le traduzioni non adattano il nome del sindaco, come avviene del resto per quelle in francese (Barai, 2014, p. 184), contravvenendo quindi alla tendenza generale rilevata da Jan van Coillie (2006, p. 135) per cui i nomi stranieri nei libri per bambini sotto gli otto anni vengono adattati.

Per quanto riguarda la narrazione del patto mefistofelico, nella traduzione proposta dalla Emme questa occupa un’unica doppia pagina in cui alla sinistra si trova il testo verbale sormontato dalla riproduzione del ponte, mentre nella parte destra avviene il disvelamento finale: a tutta pagina c’è il ritratto di Joyce con gli occhiali e una sigaretta in mano. Raffigurato con tratti schematici ma realistici e caratterizzato da colori freddi, quali il blu e il verde, il viso dello scrittore è serio e si trova giustapposto a quello del sindaco in primo piano con un sorriso grottesco, un mento e un naso enormi, e contraddistinto da colori caldi quali il giallo, l’arancio e il rosso.



Fig. 2. Joyce J., *Il gatto e il diavolo*, Emme Edizioni, 1967.



Fig. 3. Joyce J., *Il gatto e il diavolo*, Edizioni EL, 1985. © Éditions GALLIMARD

A livello verbale nella traduzione di Siciliano non si riscontrano variazioni rispetto all'originale inglese in cui è presente il discorso diretto, sempre per simulare l'oralità ("No money at all, said the Devil, all I ask is that the first person who crosses the bridge shall belong to me"): "Non un soldo, disse il diavolo: tutto quello che chiedo è che la prima persona che lo attraverserà, mi debba appartenere". Così accade anche nelle due traduzioni di EL e di ESG.

Ne *Il gatto e il diavolo* della Emme, la doppia pagina seguente posiziona a destra il passaggio dalla notte al giorno in due rettangoli in bianco e nero. Il tratto è infantile, quasi a volere riequilibrare l'effetto della doppia pagina precedente. Nella pagina di destra è stampato solo il testo scritto in cui si legge la reazione dei balgenziani quando vedono che il diavolo ha costruito il ponte ("And when they put their heads out of their windows they cried: O Loire, what a fine bridge!"; "Quando si affacciarono alle finestre, tutti gridarono: O Loira, che bel ponte!") e la loro attesa di qualcuno che lo oltrepassi ("All the people ran down to the head of the bridge and looked across it. There was the Devil, standing at the other side of the bridge, waiting for the first person who should cross it. But nobody dared to cross it for fear of the Devil"; "Gli abitanti si precipitarono all'imbocco della gettata e guardarono dall'altra parte. E là, dall'altra parte, stava il diavolo, in attesa del primo che l'avesse attraversato. Ma nessuno osava passare, proprio per paura del diavolo"). La traduzione, anche a livello sintattico, a parte qualche variazione con valore enfatico, non si discosta dal testo di Joyce. Il testo di Lughì, al contrario, segue le illustrazioni di Blachon e vede l'alternarsi del giorno e della notte su due doppie pagine distinte, utilizzando dunque il voltare delle pagine come idea di passaggio. Nella doppia pagina seguente c'è l'immagine del risveglio dei cittadini di Beaugency e del nuovo ponte; la loro esclamazione però viene sostituita da una frase affermativa che ne descrive lo stupore: "E tutti a gridare, a meravigliarsi, a guardare fuori dalla finestra." Fatica, invece, la traduce: "E quando si affacciarono alla finestra esclamarono: O Loira che bel ponte!"

Nell'edizione della Emme, troviamo illustrato il ponte che corre orizzontale da destra a sinistra sull'intera lunghezza della doppia pagina a colori. Sulla sinistra si trova il testo scritto e, sulla destra il sindaco

vestito di blu, con il lungo mantello rosso, che sembra essere fatto di fiamme, con un secchiello in un braccio e un gatto arancione nell'altro; in basso a destra ci sono invece i balgenziani anacronisticamente in abiti degli anni Trenta e Quaranta, mentre il diavolo non si vede. Nel testo si dice che il sindaco stava arrivando accompagnato da uno squillo e che quando Satana lo vide, smise di ballare. Siciliano traduce ancora in maniera aderente mantenendo anche i trattini dell'originale.

Il testo della EL è tradotto diversamente: l'illustrazione di Blachon rappresenta il ponte ma in profondità nella doppia pagina, così che in basso a sinistra troviamo il lato con i cittadini astanti, per cui il lettore assume il loro punto di vista. Nel lato opposto, in alto a destra, il diavolo è invece circondato da nuvole nere: il traduttore quindi decide di discostarsi nuovamente dal testo e “verbalizza l'informazione pittorica” (O'Sullivan, 2005/2000, p. 1003), amplificando il testo di partenza per aiutare nella decodifica dell'immagine. Così si legge: “Ed ecco comparire il diavolo, avvolto in una nuvola di fumo nero, deciso a portarsi via il primo passante”. Nella doppia pagina successiva in cui appare il sindaco con il gatto e il secchio, nella parentetica si precisa poi che il gatto si trova nell'altro braccio del sindaco e viene aggiunto “s'intende” (“– l'altro braccio, s'intende” per “under his arm – the other arm – he carried a cat”) per fugare ogni dubbio.

Nella doppia pagina di Flaminia Siciliano, infine, ritorna il “bianco e nero”. La pagina di sinistra pone in primo piano il gatto tenuto dalla mano del sindaco e la grossa catena d'oro con l'iscrizione Beaugency. Nella pagina di destra il testo scritto è affiancato dalla rappresentazione della tensione che precede il *climax* della storia, ma qualcosa di strano appare evidente: le donne rappresentate nel disegno hanno la lingua fuori. Da una parte, il traduttore tramite l'eliminazione della parentesi e l'utilizzo del verbo “alzare” e la parola “diritto”, mantiene e rende più esplicito l'adattamento di Joyce del proverbio inglese “a cat may look at a king”²⁸, che indica che anche una persona umile, di grado inferiore, ha comunque dei diritti e dall'altra la parentetica sottolinea l'indifferenza del gatto nei confronti di colui che lo tiene in braccio in netto contrasto

²⁸ Cfr. Joyce (2012, p. 634).

con la fanfara che accompagna il sindaco (Barai, 2014, p. 182). Quindi “and the cat looked up at the Lord Mayor because in the town of Beaugency it was allowed that a cat should look at a Lord Mayor (because even a cat grows tired of looking at a Lord Mayor)” diventa “e il gatto alzò gli occhi verso il sindaco, perché nella città di Beaugency i gatti avevano il diritto di guardare il sindaco”. Eppure, la frase figurata “and every woman held their tongue” viene tradotta con “e tutte le donne tirarono fuori la lingua”. Non è chiaro se si tratta di una svista, forse anche dovuta alla visione delle illustrazioni di Rose, o una scelta del traduttore per indicare che erano a bocca aperta. A livello visivo, in ogni caso, l’immagine colpisce per l’irriverenza e la sfumatura parodistica che assume anche in rapporto con la raffigurazione umoristica e caricaturale dei cittadini. Enzo Siciliano inoltre sottolinea l’apice della storia non rappresentato a livello visivo (quando il sindaco fa attraversare il ponte al gatto), non solo traducendo l’onomatopea “splash”, ma anche rendendo l’espressione idiomatica “quick as a thought” con “e il tempo di dire ‘bù’ che plaf! Gli rovesciò il secchio d’acqua”. Rende in maniera aderente al testo originale anche l’espressione “The cat who was now between the Devil and the bucket of water” (“Il gatto, che se ne stava tra il diavolo e il secchio d’acqua”), che sottintende la locuzione “between the devil and the deep blue sea” (“dalla padella alla brace”)²⁹, allusione che ovviamente però si perde in italiano.

Tutto ciò nell’edizione EL avviene su tre doppie pagine. La prima rappresenta il sindaco con in mano il gatto e il secchio. Il testo riprende, come Siciliano, l’espressione figurata inglese adottandone anche la stessa strategia, cioè eliminando la parentesi ed esplicitando non solo la parola “diritto”, ma aggiungendo anche “in faccia”: “perché a Beaugency anche i gatti hanno il diritto di guardare in faccia il sindaco”. Si nota in questo passaggio che il traduttore aggiunge al nome del sindaco l’appellativo di “Messer”, ponendo l’accento sul contesto medievale. Nelle immagini seguenti di Blachon viene rappresentato il *climax*, cioè la secchiata d’acqua al gatto, mentre nel testo scritto di Lughì ci sono, in questa doppia pagina, molte deviazioni. Se da una parte viene resa

²⁹ Cfr. Joyce (2012, p. 635).

l’espressione figurata “and women held their tongue” aumentandone l’effetto ironico tramite l’aggiunta del rafforzativo “e una volta tanto” e chiamando le donne “comari” (“e una volta tanto le comari trattenevano anche la lingua”), l’onomatopea però viene eliminata a favore di una descrizione più neutra in cui scompare anche l’espressione figurata inglese che indica la rapidità con cui è avvenuto il fatto (“e senza lasciargli il tempo di capire cosa succedesse, gli rovesciò addosso il secchio d’acqua”). Così nella doppia pagina successiva in cui si vede il gatto correre incontro al diavolo, l’espressione figurata sussunta dal testo inglese viene evocata tramite un riferimento più diretto all’espressione italiana corrispondente (“dalla padella alla brace”) scrivendo: “Il gatto, costretto a scegliere tra l’acqua e il diavolo [...]”.



Fig. 4. Joyce J., *Il gatto e il diavolo*, Edizioni EL, 1985. © Éditions GALLIMARD

Nella traduzione di Fatica, infine, il layout rimane uguale a quello dell’edizione EL, ma l’espressione figurata relativa alle donne viene resa

con il suo equivalente italiano (“tennero a freno la lingua”). Viene resa inoltre l’onomatopea, lasciandola invariata (“e con la rapidità del pensiero, splash! Svuoò tutto il secchio d’acqua sulla bestia”), così come viene resa l’ultima locuzione con “Il gatto, che adesso si trovava tra il Diavolo e il secchio d’acqua”, non distaccandosi dunque dall’originale.

Nella penultima doppia pagina che accompagna il discorso finale del diavolo, nella edizione della Emme, Satana, avvolto in una nuvola rosso fuoco, ha le fattezze di Joyce; tende le mani verso il gatto e sputa lingue di fuoco, alludendo dunque al “Bellsybabble”. Egli è seduto sulla destra e allunga le sue gambe, ancora di una lunghezza sproporzionata, su tutta l’estensione della doppia pagina tanto che giungono a raffigurare esse stesse il ponte con il gatto che vi cammina sopra.



Fig. 5. Joyce J., *Il gatto e il diavolo*, Emme Edizioni, 1967.

Per quanto riguarda la traduzione, inserita in alto a sinistra, si osserva che si cerca di mantenere, pur non rispettando la sintassi del testo originale, il “flash[es] of wit” (Howell Hodgkins, 2007, p. 360) di “The Devil was as angry as the Devil himself” con “Il diavolo, morso da una vera collera da diavolo”. Si conserva soprattutto il discorso in francese del diavolo, senza alcun rimando a una possibile traduzione in italiano. In maniera similare, nella doppia pagina finale in cui Joyce è mascherato da diavolo (porta evidentemente una maschera) e presenta le sembianze di un bambino – vestito com’è da calciatore e con dei palloncini

in mano –, si mantiene anche il francese “les chats de Beaugency”. Si perde, però, come osservato in modo più evidente e significativo per la traduzione francese (Barai, 2014, 184–185), il trilinguismo del testo poiché la firma “Nonno”, in italiano nel testo inglese, rimane invariata, ovviamente, nel testo di Siciliano. Per quanto concerne il poscritto di Joyce, Siciliano sembra riprendere la traduzione francese di Jacques Borel, chiamandolo “diavolebio”; viene, tuttavia, a mancare il riferimento a Babele che invece rimane nella traduzione francese “diababélien”, che, però, come osserva Barai (2014, p. 181) innalza il registro del riferimento e manca del rimando al “balbettare”.

Si osserva, inoltre, che Siciliano altera l’utilizzo della lingua da parte del diavolo: se per Joyce, Satana usa generalmente il *bellsybabble*, ma, quando è arrabbiato, ricorre al francese scorretto con accento dublinese (ironicamente) proprio bene (“The Devil mostly speaks a language of his own called Bellsybabble which he makes up himself as he goes along but when he is very angry he can speak quite bad French very well though some who have heard him say that he has a strong Dublin accent”), nel testo di Siciliano avviene il contrario. Il Diavolo usa “una lingua chiamata da lui ‘diavolebio’, inventato apposta per quando è molto in collera. Sa parlare perfettamente un pessimo francese [...]”. Questo è forse dovuto al fatto che sembra più logica una tale situazione di alternanza linguistica.

L’edizione della EL si contraddistingue invece per la traduzione italiana dell’invettiva del diavolo: il traduttore cerca di rendere il gioco di parole tra “*balgentiens*” e “*belles gens*” del francese, utilizzando l’espressione “Belgentiluomini” che, scritta con la lettera maiuscola, può ricordare il nome con cui si designano gli abitanti di Beaugency. Sfrutta anche l’assonanza tra il sostantivo “gente” e l’aggettivo “gentile”: “Ach, voi Belgentiluomini, bei tipi di gente gentile che voi siete [...]”. Per veicolare l’idea che il linguaggio di Satana è un linguaggio “diverso”, inserisce espressioni dialettali (“mio poverèl micino?”, “Tieni freddo?”) ed errori grammaticali (“Non avere la paura”), che utilizza anche per collegarsi all’ultima pagina dove ritorna, in questo caso, il “diavoleriano” che il diavolo “inventa così come gli capita” e “il pessimo francese” che parla “alla perfezione” con accento dublinese.

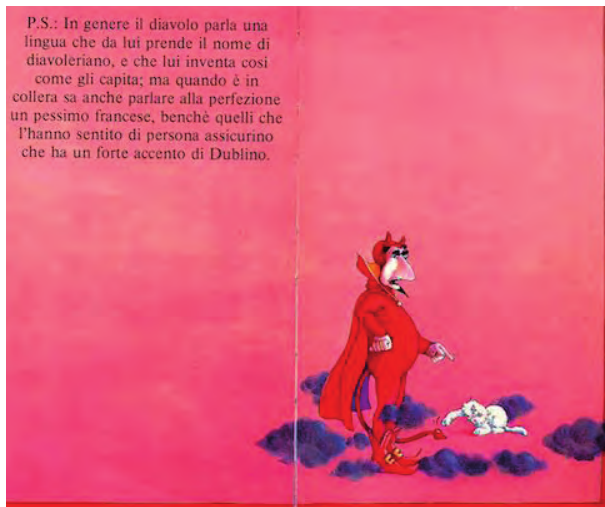


Fig. 6. Joyce J. *Il gatto e il diavolo*, Edizioni EL, 1985. © Éditions GALLIMARD

Fatica, infine, adotta una terza soluzione: lascia la maledizione in francese, ma aggiunge due note introdotte da asterisco che ne forniscono la traduzione in italiano e la sua traduzione di “Bellsybabble” diventa “Belzebubbola” che rimanda sia a Belzebù sia al parlare, ma in un’accezione diversa che evoca quello che ha subito il diavolo: bubbola è “una panzana”, un inganno dunque.

Come mostrano le scelte traduttive, i tre testi presi in esame presentano progetti traduttivi diversi, in bilico tra estraniamento e addomesticamento. Per motivi e con modalità dissimili, le traduzioni creano in diversa misura una convivenza equilibrata tra i due approcci per cui, lungi “dall’essere la sorda equazione di due lingue morte” (Benjamin, 2007, p. 226), tutte e tre rendono sottilmente omaggio all’essenza della traduzione folklorica e a quella della traduzione modernista, le due anime del testo di partenza di Joyce. Le traduzioni intersemiotiche e interlinguistiche italiane permettono in questo modo di far restare il testo di Joyce in vita non solo in una cultura diversa, ma anche in epoche diverse, creando anch’esse un ponte che collega lo scrittore irlandese ai bambini italiani del ventesimo e del ventunesimo secolo. Pur cercando di preser-

vare lo spirito della lettera dello scrittore al nipote, queste tre traduzioni, infatti, affondano le loro radici nella cultura di arrivo e nell'immagine di infanzia che alberga in esse e che si vuol veicolare nel preciso momento storico in cui sono state prodotte (Shavit, 1986; Oittinen, 2000; O'Sullivan, 2005). Non solo. Come per Pound e per i modernisti in generale, queste traduzioni diventano una “generative writing practice” (Yao, 2013, p. 213), una pratica di scrittura generativa, che in questo caso vuole scoprire le possibilità dell'albo illustrato e servire precisi scopi letterari. Nel prossimo paragrafo, si cercherà di esaminare il modo in cui le tre traduzioni si fanno carico di tutto questo tramite le soluzioni di traduzione interlinguistica e intersemiotica analizzate.

4. LE TRE TRADUZIONI TRA *SPECULUM TEMPORIS* E IMMAGINE DI BAMBINO

Tutte affidate a professionisti e artisti, le tre traduzioni esaminate hanno alla base progetti traduttivi diversi (cfr. Berman, 2000/1995) che permettono di ripercorrere la storia della letteratura per l'infanzia degli ultimi sessant'anni in Italia e di comprendere l'idea di bambino da essi sottintesa. Come sottolinea Shavit (1986, p. 30) e approfondisce in seguito Oittinen (2000, p. 53), quando si crea, si scrive, si illustra e si traduce per i ragazzi, lo si fa avendo un'immagine di infanzia ben precisa, quella della società a cui si appartiene. E questa muta al variare del luogo e dell'epoca.

Per quanto riguarda la prima traduzione della Emme, simultaneamente traduzione interlinguistica e intersemiotica del testo, essa è sintomatica di quello che può essere considerato uno spartiacque nella storia di libri per ragazzi in Italia. Fornita di un apparato paratestuale – anche se minimo – che riassume in parole semplici e concise lo stile e la biografia di Joyce, racconta al bambino dell'autore irlandese, non lasciando lo scrittore irlandese relegato agli ammiccamenti all'adulto (come il titolo del giornale “TAC” in una delle illustrazioni iniziali), ma ponendolo in primo piano. Inquadrato in questa scelta, è da leggersi anche il messaggio in francese finale che viene mantenuto senza alcun tipo di supporto o aiuto per disambiguarlo, così come il mantenimento

dell'appellativo francese "monsieur" e del nome inglese Alfred Byrne. Questo mostra la coraggiosa fiducia che si vuole porre non solo nelle capacità del bambino che ascolta il testo, ma anche nel lettore adulto che legge l'albo ad alta voce (Sezzi, 2009/2010). Nell'ottica della lettura ad alta voce, il testo verbale della traduzione, rimanendo aderente a quello di Joyce che mima l'oralità del racconto folklorico ed è pensato per essere letto ad alta voce a un bambino di quattro anni, mantiene inoltre le domande, il discorso diretto e le esclamazioni presenti. La traduzione interlinguistica non si allontana così dal testo di partenza – tranne che alla fine in cui si capovolgono i diversi usi del diavolebio e del francese – e dialoga con le illustrazioni di Flaminia Siciliano che evocano il mestiere dello scrivere, in particolare, quello dello stregone Joyce. La traduzione intersemiotica, prodotta contemporaneamente e in linea con l'arte tipica degli anni Settanta, presenta, infatti, illustrazioni che tra il surreale e il caricaturale rispecchiano il tentativo di avvicinamento del bambino alla letteratura con la "L maiuscola".

Come la traduzione modernista s'inserisce nel programma estetico di quella corrente letteraria, così il testo di Siciliano s'inquadra nel programma culturale della Emme Edizioni di Rosellina Archinto. La casa editrice milanese cambiò con le sue scelte pionieristiche la fisionomia della letteratura italiana per bambini, andando a rinnovare i libri destinati all'infanzia, ormai stantii e didascalici, sia per quanto riguardava il contenuto sia per quanto riguardava la veste estetica. Questa rivoluzione, dalla portata simile a quella "copernicana" (Fochesato, 2000, p. 17), è partita anche dall'introduzione in Italia del moderno *picture-book*, dell'albo illustrato, tramite le traduzioni dei classici del genere come *Little Blue and Little Yellow* (*Piccolo blu e piccolo giallo*) di Leo Lionni e *Where the Wild Things are* (*Nel paese dei mostri selvaggi*) di Maurice Sendak (Sezzi, 2009/2010). L'unione del processo traduttivo e delle possibilità semiotiche di questo "testo multimodale" hanno fatto raggiungere alla casa editrice uno degli obiettivi più ambiziosi. È riuscita, infatti, pubblicando racconti di "grandi scrittori" quali Brecht, Hemingway e Virginia Woolf sotto forma di albi illustrati o libri illustrati (soprattutto con la collana *Il Mangiafuoco*), ad abbattere la distanza tra cultura per piccoli e per grandi. Ha costruito un "ponte", che corrispon-

de a un vero “gesto politico” (Varrà, 2012, p. 142), poiché “i bambini meritano una proposta culturale che niente ha da invidiare rispetto a quella dei grandi, per qualità, complessità, profondità di significato” (Varrà, 2012, p. 142).

Quella di Rosellina Archinto e della sua Emme Edizioni, nonostante la volontà di affrancare il mercato letterario destinato ai ragazzi dalle strette catene moraleggianti e stereotipate dei libri fino a quel momento prodotti, è stata però un’esperienza, sì “gloriosa [...] con tutte le risonanze estetiche e pedagogiche di cui si deve tener conto” (Faeti, 1995, p. 282), ma difficile. Se oggi si riconosce il ruolo centrale che ha avuto nell’evoluzione dei libri per ragazzi in Italia, allora i suoi libri furono considerati “libri per i figli degli architetti di Milano”³⁰. Come ha ricordato inoltre la fondatrice in un’intervista, tirava le copie dei libri in numero limitato ed erano ben poche le librerie per ragazzi in cui venderle:

[...] Sono andata avanti con convinzione, comunque. Chiaramente, facendone poche copie, i miei libri erano un po’ più cari degli altri. In più non esistevano ancora le librerie per ragazzi, oggi tanto diffuse. A Roma, Luisa Laureati Briganti aveva aperto La libreria dell’Oca, dove c’erano libri per bambini. Ricordo che lì presentammo *Il gatto e il diavolo* di James Joyce, illustrata da Flaminia Siciliano. A Milano, negli anni Settanta, c’era Roberto Denti. Ricordo che andavo avanti e indietro dalle biblioteche perché mi acquistassero i libri, ma non c’era verso. (Farina, 2013, p. 32)

Il riverbero di quelle scelte giunge fino al 1980. Se negli anni Settanta si respira un clima di rinnovamento, questo prende definitivamente forma negli anni Ottanta, con “una vera rivoluzione nell’editoria per ragazzi, soprattutto a partire dalla seconda metà.” (Hamelin, 2011, p. 175).

³⁰ “L’aneddoto – anche se non vero – è istruttivo perché lascia emergere i sospetti, gli sguardi di sufficienza, le ironie che accompagnano tutti quei tentativi di rinnovamento, che in qualche modo non tengono conto che per opposizione dell’esistente: Archinto legge l’universo visivo destinato ai bambini in termini di povertà e propone libri raffinati, nota conformismo nei testi per l’infanzia e si impegna nella costruzione di libri provocatoriamente civili. Attraverso la Emme di quegli anni passa un’Italia che vuole guardare all’Europa e al mondo e basta sfogliare una quindicina di volumi usciti nei primi anni Settanta per rendersi conto del valore della proposta.” (Boero, De Luca, 1995, p. 288)

In particolare, Antonio Faeti (1995, p. VIII) identifica una data precisa per questa svolta, il 1987, con la nascita, grazie a Donatella Ziliotto, della collana “Gl’Istrici” della casa editrice Salani “i cui testi [...] davvero ‘pungono la fantasia’ dei lettori” (Boero, De Luca, 1995, p. 290), importando Roald Dahl in Italia. In questo decennio, quello delle televisioni private e dei cartoni animati, si assiste dunque alla diversificazione dei titoli e alle creazioni di importanti collane. Il primo tentativo è di EL nel 1981 con la collana *Un libro in tasca* e con *Le letture*; grazie a Oriana Fatucci si iniziarono a proporre libri per bambini in formato tascabile. Tutte queste collane, compresa *Librogame* diretta da Giulio Lughi, hanno alla base una nuova immagine di lettori “sempre più liberi e indipendenti nelle scelte e non più costretti a sentire la lettura come un compito” (Hamelin, 2011, p. 175).

Per questi motivi la traduzione di Lughi di *The Cat and The Devil* per EL Edizioni preferisce utilizzare le immagini più orientate al bambino di Blachon e tende a eliminare alcuni aspetti distintivi della narrazione orale per creare un testo destinato a una lettura silenziosa. Preferisce inoltre tradurre in italiano l’accusa in francese del diavolo e togliere “monsieur” o a renderlo con “messer”, e a riprodurre i giochi di parole di Joyce e la sua ironia. Tenta quindi di favorire la comprensibilità del testo, creando un racconto più vicino alla tradizione scritta e aiutando così sia i lettori adulti che leggeranno il testo ad alta voce, evitando il problema dell’utilizzo di una lingua che magari non conoscono, sia quei primi lettori che si accingeranno a leggere autonomamente il testo. Tendenzialmente più vicina all’addomesticamento, sembra porsi come obiettivo quello di accostare il bambino alla storia della leggenda del ponte e alla lettura in generale, ponendo in secondo piano, anche se non del tutto eliminandolo, il riferimento a Joyce. Questa traduzione risponde, soprattutto nel suo formato tascabile del 1985, al progetto della collana riassunto nella quarta di copertina:

Un libro in tasca. Da infilare nel cappotto, nella cartella, da guardare durante la ricreazione... Da portare a passeggio il pomeriggio, da leggere sulla panchina. Da scambiare con le figurine, o con un disco. Un libro in tasca, da tenere come emergenza, insieme al pop-corn e alla gomma americana, durante le visite alla zia Geltrude. Da sfogliare al mattino, finché è pronta

la colazione, o alla fermata dell'autobus. Da prendere prima o dopo (non durante) i pasti, da tenere sotto il cuscino. Sul comodino. Per snobbare la televisione. Per avere qualcosa da leggere quando piove, oppure quando c'è il sole, o quando ti pare. Un libro in tasca. Vicino alla penna e ai biglietti del tram. Un libro tra le mani. Un libro.

Se il testo e le illustrazioni non rinviano direttamente allo scrittore irlandese, alla fine dell'edizione si trovano due brevi schede che spiegano al giovane lettore chi sono Joyce e Roger Blachon.

La traduzione di Fatica, sempre con le illustrazioni di Blachon, opta per una via intermedia in cui il testo di arrivo è per lo più aderente al testo di partenza: se mantiene il testo in francese finale, aggiunge tuttavia due note scritte in corsivo e introdotte da due asterischi in cui viene riportata la traduzione; lo scopo sembra essere quello di avvicinare i lettori al testo, non perdendo di vista il bambino, ma nemmeno dimenticandosi dell'autore e della sua statura letteraria. L'inserzione della prefazione di Stephen Joyce, in cui avvisa i giovani lettori che troveranno risposta alle loro domande quando leggeranno le opere del nonno, conferma questa ipotesi. Il libro è stato pubblicato nel 2010 da una casa editrice svizzera nata nel 1935, diventata nel 1952 fondazione senza scopo di lucro che traduce libri in tedesco, francese, italiano e nei quattro idiomi reto-romanci al fine di contribuire “ampiamente allo scambio linguistico-culturale all'interno della Svizzera. Le pubblicazioni ESG, infatti, promuovono la consapevolezza, già tra i giovani lettori come pure tra gli insegnanti, della vivacità presente nella varietà linguistica in Svizzera.”³¹ Ecco così che ci si ritrova nel mondo plurilingue e globalizzato degli anni duemila, un po' simile a quello del piccolo Stevie. È interessante notare che nel catalogo online della casa editrice il libro viene consigliato dai sette anni, quindi per una lettura indipendente da parte del bambino. Le due note finali sono da leggersi in questa prospettiva.

³¹ http://www.forumhelveticum.ch/logicio/pmws/indexDOM.php?client_id=forumhelveticum&page_id=organisation&lang_iso639=it&organisation_id=19

5. CONCLUSIONI

La storia della leggenda de “il ponte del diavolo” raccontata da Joyce al nipotino cosmopolita in una lettera privata, sebbene non pensata per la pubblicazione né accompagnata da illustrazioni, lontana dunque dall’essere un “aesthetic artifact” (Howell Hodgkins, 2007, p. 362), incarna la poetica dell’autore irlandese (Howell Hodgkins, 2007, p. 355), diventando al contempo emblema tangibile ed eloquente sia della traduzione folklorica sia della traduzione modernista, in cui il testo di partenza diventa momento d’incontro e non di giustapposizione con la vita e l’arte dell’artista (cfr. Martin, 2006, p. 7).

Con queste premesse, la lettera non poteva che sfociare, attraverso il processo di trasformazione editoriale, in un prodotto letterario complesso, l’albo illustrato, con cui condivide due caratteristiche essenziali: il potenziale visivo, di cui si è accennato, e il fatto che entrambi debbano essere letti ad alta voce dall’adulto. Occorre ricordarsi, infatti, che il pur poliglotta Stevie è un bambino in età prescolare che non sa né leggere né scrivere e che dunque deve affidarsi alla madre e alla sua voce. La narrazione è, infatti, intrisa di elementi che simulano l’oralità per aiutare il lettore adulto nella lettura.

Howell Hodgkins (2007, p. 360) afferma che il fatto di essere un albo illustrato innalza, non abbassa, le aspettative e le tre traduzioni analizzate della lettera di Joyce confermano questa affermazione, anche se quelle pubblicate dalla EL e dalla ESG contemplano anche un giovanissimo lettore autonomo, rivelando l’apertura del genere a lettori di qualsiasi fascia d’età.

In uno strano e complesso ordito che vede intrecciarsi la traduzione folklorica, quella modernista e la traduzione per ragazzi, si osserva come una lettera privata, per colmare la distanza tra il nonno e un bambino di quattro anni, e le sue diverse versioni e traduzioni pubblicate successivamente, permettano il dispiegamento delle potenzialità del processi traduttivi in generale. La lettera è un ponte che raggiunge Stevie, ma è anche ponte tra addomesticamento ed estraniamento che riesce a fare del racconto dell’artista irlandese un esempio di quella che è l’essenza della traduzione folklorica in cui questo gioco tra mantenimento e allon-

tanamento è garanzia di sopravvivenza. Allo stesso tempo questa collaborazione trasforma la lettera in un momento di riflessione sull'opera di Joyce e sulla traduzione modernista, non più strumento per mostrare e rinnovare l'autorità dei classici ma modalità letteraria e compositiva di opere originali e agente di formazione della cultura (Yao, 2013).

Questo implicito “ponte” tra i due diversi approcci, questa pratica di composizione, che si espande fuori dalla dimensione privata e dal grande potenziale visivo, rende uno scritto privato talmente duttile da prestarsi con facilità a diverse traduzioni intersemiotiche in cui codice visivo e verbale si accostano l'un l'altro per raggiungere non un bambino in particolare, ma una molteplicità di bambini. Tale duttilità sfocia poi nelle immense possibilità della traduzione interlinguistica tramite cui si raggiungono bambini di diversa nazionalità. Le traduzioni italiane in esame si fanno quindi “ponte” tra il racconto e i bambini italiani di età diverse in diversi periodi storici. Come per la traduzione modernista, la traduzione per ragazzi si delinea anch'essa come possibilità di espressione dall'ampio significato culturale e ideologico. In questo “balancing act” (O'Sullivan, 2005, p. 64) tra adattamento delle differenze per rendere il testo comprensibile ai bambini e mantenimento delle medesime per arricchire la cultura di arrivo e aprire gli orizzonti dei giovani lettori, su cui si gioca la traduzione per ragazzi, le tre traduzioni di Joyce con diverse strategie in bilico tra i due approcci, a volte più tendenti all'estraniamento, a volte più verso l'addomesticamento, lasciano così traccia di quelli che sono stati alcuni momenti fondamentali della storia dell'editoria italiana e dell'immagine di bambino inerente ai diversi progetti traduttivi associati a queste tappe.

BIBLIOGRAFIA

- Ashliman, D. L. (2005). *Folk and Fairy Tales: A Handbook*. Westport: Greenwood Press.
- Barai, A. (2014). *Modernist Repositionings of Rousseau's Ideal Childhood: Place and Space in English Modernist Children's Literature and Its French Translations*, PhD thesis, Queen Mary University of Lon-

- don. <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/7903/Barai%2c%20Aneesh%20161214.pdf?sequence=1>
- Benjamin, W. (2007). Il compito del traduttore. In S. Neergard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani. (original work published in 1923).
- Berman, A. (2000). *Traduzione e critica produttiva*. Salerno: Oedipus.
- Boero, P., De Luca, C. (cura di). (1996). *La letteratura per l'infanzia*. Roma, Bari: Laterza.
- Budgen, F. (1967). *James Joyce and the Making of Ulysses*. London: Indiana University Press.
- Dégh, L. (2001). *Legends and Beliefs: Dialectics of a Genre*. Bloomington: Indiana University Press.
- Derrida, J. (2002). Des tours de Babel. In S. Nergaard (a cura di). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani (original work published in 1985).
- Ellmann, R. (1992). *Selected Letters of James Joyce*. London: Faber and Faber. (original work published in 1975).
- Ellmann, R. (1982). *James Joyce – New and Revised Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Farina, L. (a cura di). (2013). *La casa delle meraviglie*. Milano: Topipittori.
- Favia, R. (a cura di). Caro Stevie. *I mercoledì della Emme/8*. <http://www.topipittori.it/it/topipittori/i-marted%C3%AC-della-emme-8-caro-stevie>
- Fochesato, W. (2000). *Libri illustrati: come sceglierli?* Milano: Mondadori.
- Galanti, B. M. (1952). La leggenda del “ponte del diavolo” in Italia. *Lares*, n° 18, 1/2, 61–73.
- Garnier, M. D. (2003). The Lapse and the Lap: Joyce with Deleuze. In L. Mile-si (a cura di), *James Joyce and the Difference of Language* (pp. 97–111), Cambridge: Cambridge University Press.
- Haase, D. (a cura di). (2008). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales: A–F*. Westport: Greenwood Press.
- Hamelin (a cura di). (2011). *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*. Bologna: Hamelin.
- Howell Hodgkins, H. (2007). High Modernism for the Lowest: Children's Books by Woolf, Joyce, and Greene. *Children's Literature Association Quarterly*, n° 32, 4, 354–67.
- Jakobson, R. (1995). Aspetti linguistici della traduzione. In S. Neergard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione* (pp. 51–62). Milano: Bompiani (original work published in 1965).

- Joyce, J. (1967). *Il gatto e il diavolo*. (E. Siciliano, Trad.; F. Siciliano, Ill.). Milano: Emme Edizioni.
- Joyce, J. (1980). *Il gatto e il diavolo*. (G. Lughi, Trad.; R. Blachon, Ill.). Trieste: Edizioni EL.
- Joyce, J. (1985). *Il gatto e il diavolo*. (G. Lughi, Trad.; R. Blachon, Ill.). Trieste: Edizioni EL.
- Joyce, J. (1996). *Le chat de Beaugency: una storia di Stephen*. (a cura di F. Binni con cinque disegni originali su carta di Giorgio Bertelli, Felice Martinelli, Albano Morandi, Agostino Perrini e Diego Saiani). Brescia: Edizioni L'Obliquo.
- Joyce, J. (2010). *Il gatto e il diavolo*. Introduzione a cura di S. Joyce. (O. Fatica, Trad.; R. Blachon, Ill.). Zurigo: Edizioni Svizzere per la Gioventù.
- Joyce, J. (2015). *James Joyce. Il gatto e il diavolo. Fiaba illustrata* (F. Marucci, Trad.; C. Coppi, Ill.). Pisa: Edizioni ETS.
- Lanzoni, F. (1925). *Genesi, svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma: Tipografia poliglotta vaticana.
- Lewis, J. (1992). The Cat and the Devil and Finnegans Wake. *James Joyce Quarterly*, n° 29, 4, 805–14.
- Marucci, F. (2015). Postfazione. In J. Joyce, *James Joyce. Il gatto e il diavolo. Fiaba illustrata* (pp. 31–44). Pisa: Edizioni ETS.
- Melchiori, F. (1982). Introduzione. In J. Joyce, *Finnegans Wake. H.C.E.*, con testo a fronte. (L. Schenoni, Trad.). Milano: Mondadori (original work published in 1975).
- Melchiori, G. (1992). The Languages of Joyce. In R. M. Bollettieri Bosinelli, M. Vaglio, C. van Boheemen (a cura di), *The Languages of Joyce. Selected Papers from the 11th International James Joyce Symposium, Venice, 12–18 June 1988* (pp. 1–18). Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins.
- Melchiori, G. (1994). *Joyce: il mestiere dello scrittore*. Torino: Einaudi.
- Nières-Chevrel, I. (2003). Traduire *In the Night Kitchen* où de la difficile lecture d'un album, *Meta*, n° 48, 1–2, 154–164.
- Nikolajeva, M., Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. New York, London: Routledge (original work published in 2001).
- Nodelman, P. (1988). *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press.
- Norburn, R. (2004). *A James Joyce Chronology, Basingstoke*. London: Palgrave Macmillan.

- Norris, M. (1988). Portraits of the Artist as a Young Lover. In B. C. Scott (a cura di), *New Alliances in Joyce Studies* (pp. 144–152). Newark: University of Delaware Press.
- O’Sullivan, E. (2005). *Comparative Children’s Literature*. (A. Bell, Trad.). London, New York: Routledge (original work published in 2000).
- O’Sullivan, E. (2006). Does Pinocchio Have an Italian Passport? What Is Specifically National and What Is International About Classics of Children’s Literature. In G. Lathey, *The Translation of Children’s Literature: A Reader* (pp. 146–63). Clevedon: Multilingual Matters.
- Raleigh, J. H. (1981). On the Way Home to Ithaca: the Functions of the ‘Eumaeus’ Section in Ulysses. In Z. Bowen (a cura di), *Irish Reinnassance Annual II* (pp. 13–114). Newark: University of Delaware Press. London-Toronto: Associated University Presses.
- Sandulescu, G. C. (1987). *The Language of the Devil*. London: Colin Smith.
- Sandulescu, G. C., Vianu L. (2016). Some Key Words in James Joyce’s Work from “The Cat and the Devil” to Finnegans Wake. In G. C. Sandulescu, L. Vianu, *The Devil in Corsica. Work in Progress. Joyce Lexicography*, n° 124, 4–5. <http://editura.mttlc.ro/joyce-the-devil-in-corsica.html>
- Shulevitz, U. (1985). *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children’s Books*. New York: Watson-Gullip Publications.
- Schwarcz, J. H. (1982). *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children’s Literature*. Chicago: American Library Assn.
- Sigler, A. (2008). Crossing Folkloric Bridges: The Cat, The Devil, and Joyce. *James Joyce Quarterly*, n° 45, 4, 537–55.
- Sezzi, A. (2011). Bariery literatury dla dzieci. Recepcja książek obrazkowych we Włoszech a kwestia głośnej lektury. *Przekładaniec*. n° 22–23, 226–244.
- Spitz, E. H. (2001), *Libri con le figure. Un viaggio tra parole e immagini*. (I. Tron, Trad.). Milano: Arnoldo Mondadori. (original work published in 1999).
- Van Coillie, J. V. (2006). Character Names in Translation: A Functional Approach. In J.V. van Coillie, W. Verschueren, *Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies* (pp. 123–140). Manchester: St Jerome.
- Varrà, E. (2013). I bambini si meritano solo Grandi Scrittori. In L. Farina (a cura di). *La casa delle meraviglie. La Emme Edizioni di Rosellina Archinto* (pp. 141–146). Milano: Topipittori.

- Venuti, L. (1999). *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione* (trad. M. Guglielmi). Roma: Armando.
- Yao, S. G. (2013). Translation Studies and Modernism. In J. M. Rabaté (a cura di), *Handbook of Modernism*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Zacchi, R. (2002). Chi ha paura di FW? In R. Zacchi, M. Morini (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese* (pp. 89–91). Milano: Bruno Mondadori.

Riassunto: L'articolo intende esplorare le dinamiche attraverso cui la leggenda del “ponte del diavolo”, così come raccontata da James Joyce in una lettera al nipotino Stevie, è entrata nel mondo della letteratura per l'infanzia italiana, subito dopo la sua pubblicazione negli Stati Uniti e in Gran Bretagna con il titolo *The Cat and the Devil*. Anche in Italia è stata subito trasformata in un prodotto letterario specifico e sofisticato, il *picturebook* o albo illustrato, indirizzato ai bambini in età prescolare. Lontano dall'essere, però, un semplice testo per “piccoli”, *Il gatto e il diavolo* si ritrova al centro di molteplici traduzioni interlinguistiche e intersemiotiche che aumentano il potenziale interpretativo e la ricchezza della narrazione di Joyce, già al crocevia della traduzione folklorica e di quella modernista.

In particolare, l'analisi comparativa di tre diverse traduzioni della storia specificatamente rivolte ai bambini (la prima di Enzo Siciliano per la Emme Edizioni nel 1967, la seconda di Giulio Lughì per Edizioni EL nel 1980, e la terza di Ottavio Fatica per ESG nel 2010) ha evidenziato che le differenze tra queste edizioni possono essere ascritte a tre diversi progetti traduttivi che in maniera diversa cercano di costruire un ponte tra i diversi lettori bambini e l'opera dello scrittore irlandese in diversi momenti della storia del mercato editoriale per ragazzi in Italia.

Parole chiave: *The Cat and the Devil*, James Joyce, albo illustrato, traduzione, Italia