



Citation: Alborghetti, C. (2025). Illustrare Gianni Rodari tra il 1965 e il 1976 nel Regno Unito, un gioco narrativo tra testo e immagine. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(1): 97-107. doi: 10.36253/rse-16796

Received: November 13, 2024

Accepted: February 3, 2025

Published: June 5, 2025

© 2024 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Editor: Martino Negri, Università degli Studi di Milano Bicocca.

Illustrare Gianni Rodari tra il 1965 e il 1976 nel Regno Unito, un gioco narrativo tra testo e immagine

Illustrating Gianni Rodari Between 1965 and 1976 in the UK. A Playful Narrative Between Text and Illustration

CLAUDIA ALBORGHETTI

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia
claudia.alborghetti@unicatt.it

Abstract. Between 1960 and 1980 in the UK, a new vision of childhood stemmed from the aftermath of World War II (Cunningham 1991). Text and illustrations in children's literature revolved around this vision and welcomed translations although with an eye to protect child readers from texts that could undermine the values accepted in society (Lathey 2010). This research explores the dialogue between translation and illustrations in the works by Gianni Rodari translated for the British public. The methodology follows the paratextual analysis (Genette 1989) in five volumes by Rodari published between 1965 and 1976, in a parabolic trajectory that peaked in 1970 with *The Befana's Toyshop*, to fall into oblivion with *Tales Told by a Machine* (1976). Five books for six illustrators, who insinuate in the folds of the translated text, offering readers further levels of interpretation of the source text (Campagnaro 2019). Through the specific characteristics of each artist (Dick de Wilde, Anne and Janet Grahame Johnstone, A.R. Whitear, Jan Brychta, Fulvio Testa) it is possible to trace an evolution of the aesthetic eye in children's literature in the UK from a visual experience that intertwines illustrations and text in a balancing act on the page. The aim is to highlight the dissemination strategies that allowed for Rodari's work to reach the British public in a particularly successful period for children's literature in the UK, focusing on the dialogue between illustrations and translated text as springboard to stimulate the aesthetic pleasure of young readers.

Keywords: Gianni Rodari, paratext, picturebook, children's literature.

Riassunto. Tra il 1960 e il 1980 il Regno Unito si apre ad una politica volta al riconoscimento dell'infanzia avviata nel secondo dopoguerra (Cunningham 1991), dove la rappresentazione dell'infanzia diventa centrale in letteratura tanto nel testo verbale quanto nel testo iconico. La letteratura per l'infanzia di questo periodo accoglie opere tradotte, seppur con uno sguardo protettivo verso il pubblico giovanile (Lathey 2010). In questo contesto si vuole studiare il dialogo tra traduzione e immagini nell'opera di Gianni Rodari per il pubblico britannico. La metodologia segue l'analisi paratestuale (Genette 1987) di cinque volumi di Rodari pubblicati tra il 1965 e il 1976, attraversando una parabola che vede la sua fama raggiungere l'apice nel 1970 con *The Befana's*

Toysshop, verso l'oblio con *Tales Told by a Machine* (1976). Cinque volumi per sei illustratori, chiamati ad insinuarsi tra le pieghe della narrazione tradotta, offrendo ai lettori un ulteriore livello di interpretazione dell'opera originale (Campagnaro 2019). Attraverso le precipue caratteristiche di ogni artista (Dick de Wilde, Anne e Janet Grahame Johnstone, A.R. Whitear, Jan Brychta, Fulvio Testa) si può tracciare un'evoluzione del gusto estetico nella letteratura per l'infanzia nel Regno Unito da un'esperienza visiva che intreccia immagine e testo in un gioco di equilibrio sulla pagina. Si intende mettere in luce la ricezione dell'opera di Rodari in un momento storico particolarmente felice per la letteratura per l'infanzia nel Regno Unito, focalizzando l'attenzione sulle immagini in dialogo con le scelte traduttive come stimolo estetico per i giovani lettori.

Parole chiave: Gianni Rodari, paratesto, libro illustrato, letteratura per l'infanzia.

TESTO E IMMAGINE PER L'INFANZIA NEL REGNO UNITO

Nel Novecento si snoda il percorso storico-sociale che conduce alla moderna consapevolezza del valore espressivo del picturebook. Per Barbara Bader è un'entità complessa che mette in relazione «testo, illustrazioni, design totale del supporto; [è] un oggetto artigianale e allo stesso tempo un prodotto commerciale; un documento sociale, culturale, storico; e, soprattutto, un'esperienza per il bambino»¹ (Bader 1976, 1). Per Uri Shulevitz (1985) nel picturebook l'elemento visivo prevale, le parole descrivono solo ciò che l'immagine non può mostrare; mentre nel libro illustrato l'immagine non aggiunge nulla al significato evocato dal testo. Eppure, con la nascita dei primi *toy-books* già alla fine dell'Ottocento si evidenzia come elemento estetico e gusto artistico entrano a pieno titolo nella letteratura per l'infanzia nella commistione organica tra codice testuale e visivo (Bader 1976, 3)². Tanto nel picturebook quanto nel libro illustrato, il coinvolgimento attivo del lettore procede per gradi di complessità testuale nella costruzione della propria storia di lettura.

L'infanzia nel Regno Unito vede migliorate e riconosciute legalmente le condizioni di vita e di scolarizzazione soltanto nel secondo dopoguerra (Cunningham 1991), con investimenti anche in ambito editoriale. Dal 1950 in poi, proliferano le sezioni specializzate di libri per bambini nelle maggiori case editrici del periodo.

Nasce così la produzione "centrata" sul pubblico bambino, che aveva conosciuto un primo periodo di sviluppo durante l'età vittoriana (1837-1901) grazie all'affermazione di una middle-class abbiente e alla crescita di biblioteche come centri di diffusione culturale³.

Si aggiunge la qualità illustrativa dei libri per bambini legittimata con l'istituzione della Kate Greenaway Medal nel 1955. Il premio, assegnato annualmente, celebra l'alta qualità artistica nei libri illustrati per l'infanzia in ogni forma, affidandosi a criteri di valutazione ben definiti. Il testo – dove presente – e l'illustrazione dialogano in sinergia; il design progettuale mira a proporre un'esperienza di lettura stimolante e soddisfacente; lo stile artistico deve essere riconoscibile e originale; l'esperienza visiva invita ad esplorare nuovi orizzonti o a riflettere su esperienze personali vissute⁴. Nel caso del premio Greenaway quindi, si può considerare il libro illustrato come un "termine ombrello" che include altre tipologie che legano testo e illustrazione secondo una progettualità distintiva.

Il periodo tra il 1960 e il 1975 fu particolarmente florido per il libro illustrato nel Regno Unito, tale da permettere ulteriori investimenti nella letteratura per l'infanzia e assicurare la crescita di un pubblico specializzato (bibliotecari e librai in particolare). Ciò spinse gli editori a pubblicare opere dalle caratteristiche stilistiche e letterarie commercialmente rischiose. È il caso di *Where the Wild Things Are* di Maurice Sendak pubblicato nel 1967 nel Regno Unito da Bodley Head, sfidando le critiche alla prima pubblicazione nel 1964 negli Stati Uniti. La co-editrice del volume, Margaret Clark, riuscì a concordare un contratto internazionale per la pubblicazione congiunta, avviando così una pratica che sarebbe diventata prassi negli anni a venire (Hunt e Pearson 2019, 330). Questo avrebbe permesso la diffusione di opere in traduzione da diversi paesi, assicurando una continuità tra illustrazione e testo che testimonia l'impegno progettuale profuso nel design del libro.

Sempre in questo periodo si situa la diffusione di opere tradotte da varie lingue, anche minori, con l'intento di aprire gli orizzonti insulari dei giovani lettori bri-

¹ Dove non diversamente specificato, le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

² Con le nuove tecniche di riproduzione a colori, Edmund Evans in Inghilterra avviò l'epoca dei grandi illustratori per l'infanzia con le opere di Randolph Caldecott, Walter Crane e Kate Greenaway.

³ A questo proposito, David Daiches ricorda che «Il XIX secolo fu il grande secolo del romanzo inglese» (1969, 1049) nella sua capacità di rappresentare un tipo di società nella quale i lettori potessero ricono-

scersi, per perdersi nella lettura e trovare piacere nell'intrattenimento offerto dal racconto.

⁴ https://web.archive.org/web/20120516152201/http://www.carnegie-greenaway.org.uk/greenaway/award_criteria.php (Ultimo accesso: 23 ottobre 2024).

tannici (Lathey 2010). Tra autori quali Otfried Preussler e Tove Jansson troviamo gli italiani Renée Reggiani, Angela Latini e, naturalmente, Gianni Rodari.

RISONANZE

La risonanza che l'esperienza visiva suscita è cifra caratterizzante del libro illustrato e fa parte delle "libertà" proprie del giovane lettore. Secondo Renata Lollo:

Il libro che il bambino apre non è mai un oggetto superficiale perché si dirige in ogni caso all'immaginario e agli affetti e tocca corde profonde proprio con lo stile, con il suo essere ideazione portata a termine, quale che ne sia la consapevolezza (quasi sempre felicemente assente) del lettore in quel momento. Il lettore bambino esiste nel suo stupore e godimento, importante per lui in quanto sentito molto più e molto prima di ogni riflessione critica. (Lollo 2021, 116)

Quel "godimento" è la prima reazione alla meraviglia dei mondi che si aprono tra le pagine del libro, nella commistione di elementi testuali e visivi, nell'integrarsi dei richiami a una dimensione altra. L'albo (e il libro) illustrato «offre [...] un privilegiato specchio dell'immaginario collettivo; la sua narrazione ha sempre una dimensione anche storica e sociale, legata a tempi e situazioni, mentre configura un osservatorio pedagogico ed esistenziale sulle avventure della crescita e sul cambiamento umano» (Terrusi 2012, 94).

L'esperienza di lettura si costruisce per gradi, oggi la *early literacy* insegna che il rapporto stretto tra adulto e bambino nelle prime fasi di avvicinamento al libro costruiscono l'ossatura del lettore futuro. La lettura è in primis relazione volontaria «improntata alla gratuità, in ciò analoga alla relazione di dono, e a quella di cura» (Lombello Soffiato 2014, 37), richiama al senso di accompagnamento dell'adulto-mediatore e al suo sostegno necessario nel confronto con la complessità degli strumenti letterari. Complessità che non investe soltanto l'oggetto libro (pensando ad un picturebook moderno), ma soprattutto le parole che in fasi successive definiscono l'immagine del mondo costruito dal testo. Un quadro esperienziale che porta all'esplorazione della meraviglia del mondo, oltre i confini identitari. Lo esprime bene la vita prima da lettrice e poi da autrice di Maria Teresa Andruetto⁵. Per lei la lettura era un modo per nominare l'accadere della vita in una «dimensione di familiarità con le narrazioni e con i libri, nell'idea che bisogna-

va conoscere un po' di tutto per poter abitare il mondo» (Andruetto 2014, 22).

Le risonanze che si creano con le immagini diventano più strutturate con la sinergia testuale. Il testo di qualità promuove l'empatia, costruisce competenze espressive, sostiene la scoperta di tratti culturali propri della società alla quale il lettore appartiene.

Il contesto letterario per l'infanzia britannico e la sua chiusura nei confronti dell'alterità culturale in traduzione ha portato alla manipolazione testuale in traduzione al fine di adattare la narrazione ad un'ottica "protettiva" verso l'infanzia (Lathey 2010). In questo quadro teorico è possibile situare il caso emblematico di Gianni Rodari che, raggiunta la fama internazionale con il premio Hans Christian Andersen nel 1970, vide un susseguirsi di traduzioni in inglese di alcune sue opere che ne permisero la diffusione nel Regno Unito tra il 1965 e il 1976.

Proprio con Rodari, il dialogo tra testo e apparato illustrativo consente di osservare amplificazioni di significato offerte dall'immagine, secondo il concetto di soglia del paratesto elaborato da Gérard Genette riguardo le strategie editoriali sfruttate per "lanciare" Rodari nel mercato britannico, e all'originalità artistico-estetica degli illustratori che si sono confrontati con l'opera rodariana tradotta⁶.

Secondo Genette, il paratesto rappresenta la soglia attraverso cui il lettore entra in contatto con l'opera. La sua «forza illocutoria» (Genette 1987, 16) risiede nelle scelte che ogni agente del processo editoriale compie verso il pubblico. Le scelte sono fondamentali nel caso della letteratura per l'infanzia che si apre sia a adulti sia a bambini e sono parte integrante delle intenzioni dietro la proposta artistico-letteraria.

TELEPHONE TALES

Telephone Tales furono la prima pubblicazione rodariana nel Regno Unito nel 1965, tre anni dopo la pubblicazione originale delle *Favole al telefono* con Einaudi. La traduzione è di Patrick Creagh e le illustrazioni di Dick de Wilde, pubblicate da George G. Harrap & Co.

Nella prima soglia del titolo si esplicita la tipologia testuale: *Telephone Tales: Bedtime Stories by Gianni Rodari*. Harrap aveva avuto successo con la serie dedi-

⁵ Premio Andersen 2012.

⁶ Al binomio testo/illustrazione si accompagnerà il testo tradotto alla descrizione dell'immagine, tenendo conto degli elementi che collegano i due canali espressivi: «[G]li editori in genere commissionano le illustrazioni e iniziano a considerare il design progettuale soltanto dopo aver accettato di pubblicare il testo. Di conseguenza, è impossibile parlare sensatamente del significato delle immagini e delle implicazioni del design di un libro senza prendere in considerazione le parole che ne hanno per prime stimolato la concezione creativa» (Nodelman 1988, 40).

cata ai dizionari bilingue, seguita da altre opere proposte con testo originale a fronte, in particolare letteratura adulta. La collana per ragazzi (Harrap Books for Boys and Girls) include libri educativi, storie, romanzi, spesso accompagnati da un'attenzione alle illustrazioni⁷ che denota uno spiccato interesse anche per autori stranieri come René Guillot⁸ e, appunto, Rodari.

Dick de Wilde (1905-1944) fu un illustratore olandese che decise di intraprendere la strada dell'illustrazione per ragazzi dopo molti anni spesi come grafico e insegnante presso l'Accademia d'Arte di Rotterdam. Il suo interesse era soprattutto rivolto a romanzi storici e d'avventura, dove la necessità di documentarsi sulla precisione descrittiva dell'immagine diventava momento formativo sia per l'artista sia per il lettore. Secondo de Wilde, se un autore ha uno stile descrittivo lascerà poco spazio alla fantasia dell'artista, che deve poter mostrare con il proprio lavoro ciò che le parole non riescono ad esprimere. L'arte dell'illustratore mantiene alta la tensione del racconto, perché l'immagine possa dialogare efficacemente con il testo (Van Coillie et al. 1982-2014). Il tratto grafico caratteristico di de Wilde in *Telephone Tales* denota proprio questa logica di dialogo, dove a ogni storia è assegnata un'illustrazione a penna che gioca con gli spazi della pagina. Talvolta le illustrazioni si sviluppano orizzontalmente occupando due pagine, parallelamente al testo, in cui a colpo d'occhio si può leggere il testo e godere dell'illustrazione; in altri casi l'illustrazione si trova prima o dopo il titolo della storia, oppure "spezza" il testo per ricavare un proprio spazio di dialogo con il lettore. È questo il caso di *The Comet Seller*, dove il lettore può immediatamente trovare un riscontro tra testo e immagine.

Il protagonista è un mago che inventa la macchina per creare comete, ma dato che nessuno è interessato a comprare stelle, alla fine trasforma la macchina in formaggio per mangiarsela. Nell'illustrazione di de Wilde è evidente l'attenzione al testo tradotto per il modo in cui è descritta la macchina:

Once upon a time there was a wizard who invented a machine for making comets. This machine looked rather like an ordinary coffee-grinder, but was much more wonderful. With it he could make any comet he liked, big or

machine at a fair, whether it is a machine for making longer spaghetti or for peeling potatoes. But no one ever bought even the tiniest comet.

"If you were selling balloons," they said, "then we might buy one. But comets! Heaven knows what the children would get up to!"



So the wizard said: "Come on! Your children will be going to the stars sooner or later, so they might

as well get used to it while they are young."

"Not on your life!" said the people. "If anyone else wants to go to the stars, let him. But no son of mine will ever set foot in those places!"

"Comets! Lovely comets!" chanted the wizard. "Come buy my lovely comets!"

But all to no avail.

The poor wizard got poorer and poorer, and very soon he had nothing to eat. It wasn't long before he was reduced to skin and bone. One evening when he was even more hungry than usual he changed his machine to Cheddar cheese and ate it.

[45]

Figura 1. Dick de Wilde, *The Comet Seller*, da *Telephone Tales*, 1965.

small, with a single or a double tail, red, yellow, or orange (Rodari 1965, 44).

L'artista immagina la macchina in azione, con le stelle multicolori (qui in bianco e nero) di diversa misura, che quizzano attorno al mago quasi a spingere via il testo che circonda l'immagine. La macchina ricorda proprio un vecchio macinacaffè, mentre il mago è rappresentato come un signore barbuto affascinato dalla bellezza delle stelle che gli girano intorno, con un soprabito e una specie di calzino a pois che gli esce dalla tasca destra. Qui si inserisce l'elemento creativo di de Wilde, poiché nel testo non viene esplicitata l'età del mago o le sue caratteristiche fisiche, ma soltanto che nonostante i suoi sforzi non riesce a convincere nessuno a comprare le sue stelle e – ormai sul lastrico – si riduce a pelle e ossa. L'illustratore interpreta il testo e sceglie di mostrare il protagonista rapito dalla magia della sua creazione.

⁷ Joyce Lankester Brisley, nota per le illustrazioni delle *Adventures of the Little Wooden Horse* di Ursula Moray Williams nel 1938, ricorda come George Harrap prestasse tanta attenzione alla produzione letteraria per ragazzi quanta ne avrebbe meritata un'opera di elevata qualità artistica (AA.VV. 1961).

⁸ Guillot è autore francese di libri per ragazzi vincitore del premio H.C. Andersen nel 1964, scrisse almeno 50 opere per ragazzi, parte delle quali pubblicate da Harrap tra il 1961 e il 1967.

Telephone Tales, pur essendo solo una selezione di storie rispetto alla pubblicazione originale, mantiene il tono sul filo del gioco di Rodari. La leggerezza testuale trova una controparte nelle illustrazioni di de Wilde che esaltano i passaggi chiave di ogni storia rispettando i dettami del testo, senza mai scadere nella mera descrizione, stimolando lo sguardo e l'immaginazione del lettore nello spazio tra testo e illustrazione.

THE BEFANA'S TOYSHOP

La freccia azzurra fu pubblicato in Italia nel 1964, ma in traduzione inglese arrivò nel 1970, l'anno in cui Rodari vinse il premio H. C. Andersen.

La casa editrice che riprende il percorso iniziato nel 1965 da Harrap è J. M. Dent & Sons, che pubblicherà tre dei cinque libri qui presentati. La strategia adottata da Dent si inserisce nel filone della continuità traduttiva con Creagh, mentre le illustrazioni vengono affidate ad una coppia di artiste di chiara fama nella produzione inglese di libri per l'infanzia: le gemelle Janet (1928-1979) e Anne (1928-1998) Grahame Johnstone.

Figlie d'arte⁹, vissero prima a Londra, poi nel Suffolk immerse nella natura e nel loro lavoro artistico dedicato alla letteratura per l'infanzia. A partire dal 1950 illustrarono più di 100 volumi per bambini: miti greci, le fiabe di H. C. Andersen, nursery rhymes (Tucker 1998; Richardson 2013). Divennero famose grazie alle illustrazioni di uno dei classici più amati di Dodie Smith, *The Hundred and One Dalmatians* (1956), instaurando un sodalizio con la scrittrice che durò fino alla fine della sua carriera. La profonda simbiosi tra le gemelle si realizzava in una precisa scansione dei compiti: Janet illustrava gli animali, mentre Anne era specializzata in abiti e ambientazioni d'epoca.

The Befana's Toyshop descrive l'avventura di un gruppo di giocattoli che nella notte dell'Epifania fuggono dal negozio della Befana (imprenditrice e proprietaria di un negozio di giocattoli ben avviato), alla ricerca di Francesco, un bambino che non può permettersi balocchi poiché la sua famiglia è molto povera. Nel loro viaggio, i giocattoli incontrano altri bambini sfortunati, ai quali si donano uno dopo l'altro in un atto di generosità incondizionata. Le gemelle Grahame Johnstone accompagnano il testo tradotto con illustrazioni che fanno risaltare sia i protagonisti della storia, sia alcuni



"Don't you think I could stay here?" asked the Teddy-Bear

Figura 2. Anne e Janet Grahame Johnstone, *The Befana's Toyshop*, 1970.

momenti cruciali della narrazione con un uso sapiente dell'ombreggiatura a tratto in bianco e nero. La maestria delle gemelle è evidente nella capacità di suggerire il contrasto ombra/luce in una storia che per la maggior parte si svolge di notte. La figura della Befana ricorda la nota protagonista malvagia del libro di Smith, Cruella de Vil, nel fisico slanciato e l'atteggiamento di superiorità che ben si addice al personaggio delineato da Rodari. *La freccia azzurra*, nel testo originariamente scritto da Rodari, affronta in modo avventuroso temi di attualità nella società italiana del periodo, in particolare la condizione di indigenza nella quale versavano molte famiglie. Nella traduzione di Creagh purtroppo si verificano tagli e modifiche al testo rodariano¹⁰ che deviano dalle

⁹ Per un approfondimento sulla madre delle gemelle, Doris Zinkeisen, e la sorella Anna, si veda il lavoro di Kelleway, Roodhouse e Evans (2021) che ne traccia la biografia e offre uno sguardo critico sulle opere. Le gemelle Grahame Johnstone furono avviate proprio dalla madre a intraprendere la carriera artistica, formandosi alla St Martin's School of Art.

¹⁰ Per un'analisi puntuale delle scelte traduttive, si veda il lavoro di Alborghetti (2023).

intenzioni sociali dell'autore, per inserirsi in un contesto più accogliente e sereno per il lettore anglofono, estraneo alle vicissitudini delle fasce sociali povere in Italia. Le Grahame Johnstone illustrano uno dei passaggi più delicati del romanzo, in cui i giocattoli, appena fuggiti dalla vetrina del negozio nel quale erano rinchiusi, scoprono uno scantinato in cui dorme un bambino.

Leggendo il testo, il lettore nota che i genitori sono mendicanti, usciti per racimolare qualche soldo per sopravvivere. Il bambino si è addormentato lasciando la luce accesa accanto al suo giaciglio, ma i giocattoli trovano anche una lettera per la Befana nella quale il bambino chiede, per una volta almeno, di ricevere un dono. Le illustratrici riescono a condensare in un'unica immagine l'ambiente spoglio, la sorpresa dei giocattoli nel trovare un bambino addormentato in uno scantinato, la tranquillità del sonno profondo del bambino e il dettaglio della lettera. Nel testo si legge:

The cellar must have been lived in by a very poor family. In the darkness one could just make out a few battered pieces of furniture, a mattress stretched on the floor, a basin with a chipped rim, a gas-ring and the bed in which the little boy was sleeping. His parents were out at work, or begging in the streets, and he had been left all alone. He had gone to sleep without blowing out the little oil lamp that burned on a chair at his bedside. [...] On the chair beside the lamp there was a piece of paper folded into four. On one side was an address, written in large wobbly writing (Rodari 1970, 29-30).

Tutti gli elementi descrittivi si ritrovano nell'illustrazione, il cui punto di vista privilegiato è quello del lettore, come se stesse contemplando il bambino addormentato nella stanza. Dal catino sbeccato, al materasso che funge da letto, la sedia con la lampada accesa, la lettera sulla quale spicca il destinatario (la Signora Befana, come scritto nel testo poco dopo la descrizione appena riportata), tutto richiama uno spazio angusto. La luce della lampada fa breccia nell'oscurità nella quale si muovono cautamente due bambole e un orsacchiotto visti di spalle, chi sorpreso, chi più audace nell'avvicinarsi al bambino. Due dettagli appartengono alla visione personale delle illustratrici rispetto al testo: la posizione del bambino che si succhia il dito e il quadretto appeso nell'angolo in alto a destra rispetto all'osservatore. Si intuisce la sagoma di una Madonna con Bambino secondo l'iconografia nota in epoca Rinascimentale: se accostiamo questi due elementi, ecco che un senso di pace pervade l'intera scena. Nel testo tradotto infatti, il bambino è rimasto solo nella penombra della stanza, ma questa solitudine tradotta in immagine è mitigata dalla presenza dei giocattoli curiosi e in particolare dell'or-

sacchiotto, che sembra voler accarezzare e confortare il bambino nel sonno.

In questa delicatezza compositiva resa dall'arte grafica delle gemelle risiede la fascinazione del testo. Nessuna immagine in *The Befana's Toyshop* è un banale rispecchiamento, piuttosto invita ad una più profonda comprensione della narrazione da parte del lettore che può indugiare nell'apprezzamento di ogni minimo dettaglio pagina dopo pagina. La casa editrice scommette sul binomio Rodari/Grahame Johnstone, tanto che pubblicherà altri due testi di Rodari.

A PIE IN THE SKY

Nel 1971 viene pubblicata *A Pie in the Sky*, sempre da Dent con traduzione di Creagh. *La torta in cielo* in edizione italiana uscì nel 1966 ed era frutto di un lavoro di scrittura collettiva tra Rodari e una classe di studenti della scuola primaria della borgata del Trullo a Roma. Nel testo si ritrovano numerosi riferimenti alla cultura italiana, dai luoghi ai cibi (soprattutto dolci) elencati nel corso della narrazione. La casa editrice punta su una storia che ha diversi elementi in comune con *James and the Giant Peach* di Roald Dahl (1961). L'idea di una torta volante, che alla fine viene felicemente divorata da un esercito di bambini, ricorda proprio la pesca gigante di James che vola nei cieli di New York e alla fine il protagonista lascia che venga mangiata dai bambini che l'hanno vista volare e infilzarsi sulla punta dell'Empire State Building.

Le somiglianze con Dahl si interrompono qui, poiché se il sodalizio con Quentin Blake sarà cruciale per il successo delle opere di Dahl, nel caso di Rodari in traduzione inglese ogni volume avrà un illustratore diverso. Al contrario, in Italia Rodari potrà contare sulle illustrazioni di Bruno Munari in un contesto socio-culturale segnato dalla sperimentazione anche nel campo della letteratura per l'infanzia, dove finalmente si riconosce il valore dell'educazione estetica fin dalla tenera età attraverso ogni canale creativo possibile¹¹.

Per *A Pie in the Sky*, Dent sceglie un illustratore pressoché sconosciuto, Albert Richard Whitear, che illustrerà poco più di una ventina di romanzi per giovani tra il 1950 e il 1972. Le sporadiche illustrazioni nel testo sono sia a tutta pagina sia limitate a metà pagina, in bianco e nero, con uno stile che predilige lo schizzo.

¹¹ In Italia, soprattutto per le innovazioni artistiche legate ai libri per l'infanzia, l'impatto di Munari sul legame tra immaginazione, creatività, letteratura ed età evolutiva segnerà il cammino per le generazioni di illustratori future al pari di Rodari e della sua scrittura (Campagnaro 2024, Boero 2020).

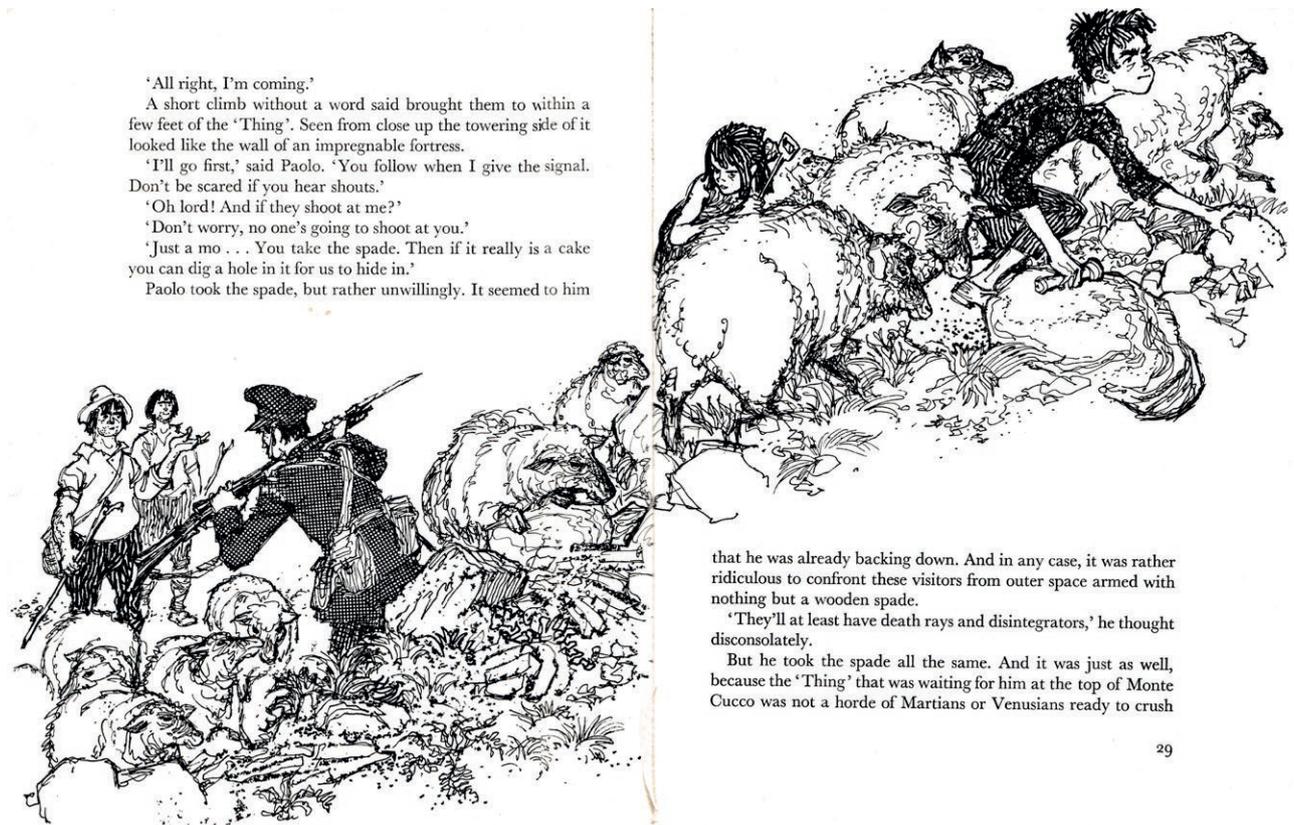


Figura 3. A. R. Whitear, *A Pie in the Sky*, 1971.

I contorni delle figure sono linee incerte, simili ad un disegno abbozzato. Nell'insieme delle illustrazioni contenute nel volume, non particolarmente originali nella concezione, l'unica che si distingue per l'effetto speculare e la sensazione di movimento data dalla disposizione dei gruppi di figure è quella dove i protagonisti Paolo e Rita si nascondono in un gregge di pecore.

Paolo e Rita sono fratello e sorella, sono i primi ad accorgersi che l'oggetto volante è una torta, ma vogliono una prova concreta. Non appena la torta si adagia su una collina, viene accerchiata dalle forze di polizia che non fanno avvicinare nessuno. Paolo però inventa uno stratagemma: nascondersi con la sorella in un gregge di pecore che pascola abitualmente sulla collina e raggiungere inosservato la torta per esplorarla. Nell'illustrazione, la disposizione dei personaggi è in diagonale su due pagine, a suggerire il movimento del gregge e dei fratelli dal basso verso l'alto. Nella parte in basso a sinistra, sovrastata dal testo, troviamo due pastori rivolti verso l'osservatore e un ufficiale di polizia di spalle che impugna un fucile e blocca la salita ai pastori. Si tratta di una scena piuttosto concitata:

'Where are you going?' yelled a guard, suddenly hearing the flock coming up behind him.
 'Good evening, Major. Where do you want us to go? We are shepherds. We go where the sheep go.'
 'Turn back! Turn back at once!'
 The other guards were looking on now, laughing good-naturedly. That was a mistake, as Paolo explained to Rita afterwards. Sheep have no sense of humour, and all they knew was that twenty yards beyond the tips of their noses was their very own hill and the quiet enclosure where they spent the night. [...]
 'Quick!' said Paolo. 'Copy me.'
 Making the most of the confusion he dropped onto all fours in the middle of the flock. For the rest, the sheep took care of it. They shoved him from one side of the road to the other and up onto the bank, and as for Rita, after a moment of fear she began to enjoy it no end, butting the sheep with all her might on their moist woolly sides (Rodari 1971, 26-27).

Whitear disegna le figure a sinistra più piccole, mentre il gruppo a destra è più grande e posizionato in alto rispetto al testo. I due fratelli si mischiano alle pecore, solo Paolo è quasi completamente visibile e osserva un punto in alto al di fuori del limite della pagina. Le figu-

re umane sono quelle meglio definite, mentre il contrappunto tra l'ufficiale e Paolo, entrambi con abiti scuri ma uno rivolto di spalle e l'altro di fronte rispetto all'osservatore, concentrano lo sguardo proprio sull'azione dei protagonisti principali. Whitear, inoltre, assegna a Paolo una torcia e a Rita una paletta, oggetti citati nel testo che ritornano nell'illustrazione come parte integrante dell'azione esplorativa dei due fratelli. Le pecore invece sono disegnate con linee a spirale, spezzate, punteggiate, così come l'ambiente naturale della collina che diventa tutt'uno con il gregge.

L'originalità compositiva di questa immagine però non si ripete nelle altre; Whitear indugia su passaggi più statici del testo che invece, proprio per la sua natura cinematografica piena di colpi di scena, avrebbe beneficiato di un apparato illustrativo più stimolante per il lettore.

Chiude la serie rodariana edita da Dent nel 1975 *Mr. Cat in Business*.

MR. CAT IN BUSINESS

Mr. Cat in Business è la traduzione del racconto breve *Gli affari del signor Gatto* pubblicato in Italia nel 1972, ma manca il nome del traduttore. Il paratesto mostra una deviazione dallo standard fin qui adottato per Rodari: sulla copertina, infatti, campeggia sia il nome di Gianni Rodari, sia il nome per esteso di Jan Brychta, l'illustratore. Questa posizione in evidenza del nome dell'artista non era stata ancora considerata nelle altre traduzioni, dove i nomi degli illustratori comparivano nella copertina interna con titolo e dettagli editoriali. Si può ipotizzare che questa pubblicazione sia stata strategica per promuovere Brychta, autore ceco che si trasferì a Londra nel 1968 a seguito dell'invasione sovietica del paese. Continuò lì il suo lavoro come grafico e illustratore con un discreto successo. Nel 1975, anno di pubblicazione di *Mr. Cat in Business*, Brychta non aveva ancora raggiunto l'apice della notorietà¹² e le illustrazioni per questo piccolo libretto si limitano a figure a tutta pagina su toni di grigio e un solo colore che in alternativa illumina parti della figura. Il commento di Ann Thwaite nel *Times Literary Supplement* sottolinea la mancata occasione di stimolare lo sguardo del lettore: «illustrazioni insoddisfacenti – pesanti e scure, usando solo un colore (blu o giallo) oltre al nero» (1975, 1446).

Nella storia, un gatto cerca di fare fortuna aprendo un negozio di topi in scatola. Peccato che Mr. Cat debba faticare per convincere i topi ad entrare volontariamente

nelle scatolette da vendere. I topi però non si lasciano persuadere, tanto che il protagonista – ormai esasperato – pur di riempire una scatoletta intrappola una famiglia di topi usando come esca una forma di formaggio. Dal momento che i topi non vogliono più uscire dal formaggio perché hanno fiutato l'inganno, Mr. Cat li trascina in tribunale. Se si legge il testo in cui Mr. Cat, catturata la famiglia, cerca di farla uscire dalla forma, la vena comica della scena è evidente:

'No thank you. I'd rather not come out.'

Mr Cat was furious. 'That's what you're like, you mice. You guzzle all the cheese but you don't want to give anything in return. That's not fair. In business you have to keep to the rules. I give you something. You give me something.'

'Fair enough. I'll leave you the rind, then we'll be all square.'

'I'll bring a case against you for theft, swindling and offensive behaviour. You'll have to answer for your actions in court.'

'Sure, one fine day!'

'On the contrary, this very day.'

So saying, the cat seized the cheese and rolled it towards the cellar door heedless of the mouse family inside it. [...]

Mr Cat, still rolling the cheese like a car wheel, left the cellar and set out for the court. People turned round to look and listen (Rodari 1975, 18-19).

Topi e gatto alternano rapide battute prima di proseguire in strada verso il tribunale, con gli altri gatti che si girano incuriositi da questa forma di formaggio dalla quale esce un coro di vocine che cantano un inno per farsi coraggio.

L'illustrazione coglie proprio questo momento: il colore blu evidenzia alcuni elementi del palazzo sullo sfondo, dal quale si affacciano diverse figure di gatti con espressioni ingessate in un sorriso. Anche Mr. Cat appare immobile, con lo sguardo fisso in avanti, pesantemente appoggiato alla forma di formaggio sulla quale campeggia la scritta "Finest Welsh Caerphilly Cheese" in relazione al testo tradotto. Mancano completamente elementi che suggeriscano il movimento, si direbbe quasi che l'illustrazione sia una fotografia sbiadita che non invita ad alcuna riflessione sul testo o ad un dialogo in contrappunto.

Con questo libro, Rodari conclude l'avventura con Dent. L'ultima raccolta pubblicata in inglese è *Tales Told by a Machine*, una selezione da *Novelle fatte a macchina*, dopo la quale nessun'altra opera rodariana verrà più tradotta nel Regno Unito. Si dovrà attendere una nuova generazione di traduttori dal 1996 negli Stati Uniti¹³.

¹² Che arriverà intorno al 1986 con le illustrazioni per la serie *Bunbury Tails* di David English. Questa divenne anche una serie animata nel 1992.

¹³ Cfr. Alborghetti (2023).



Figura 4. Jan Brychta, *Mr. Cat in Business*, 1975.

TALES TOLD BY A MACHINE

Questa breve raccolta¹⁴ pubblicata nel 1976 è a cura di Abelard-Schuman, casa editrice che dedica la collana Grasshopper Books ai giovani, dove ogni volume è distinguibile dai colori delle copertine che corrispondono a diverse fasce d'età dei lettori. La traduttrice Sue Newson-Smith è conosciuta solo per poche altre traduzioni per ragazzi. L'idea creativa di base è immaginare "Cosa succederebbe se...?" si verificassero situazioni improbabili come i rifiuti che diventano talmente grandi da inghiottire la terra, oppure se fosse possibile diventare pescatori provetti soltanto cambiando il proprio nome di battesimo. È ciò che succede nella storia *The Fisherman of Garibaldi Bridge*, dove il protagonista Alberto non riesce a pescare nemmeno un pesce. Un giorno però si avvicina un altro pescatore di nome Carlo che si siede a poca distanza e, intonando una rima sul nome Carlo e che assomiglia a

¹⁴ La selezione di sette storie viene dal volume *Novelle fatte a macchina* (1973) che includeva un totale di 26 storie.

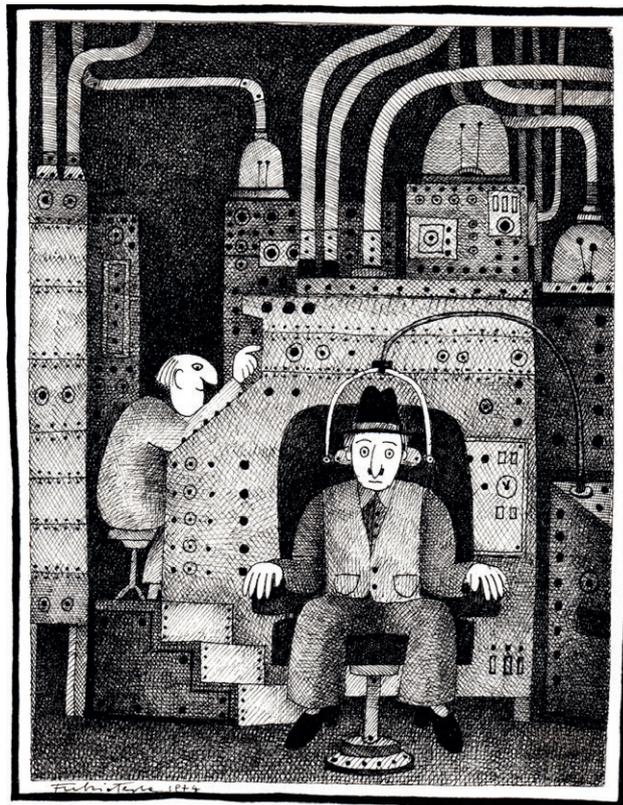


Figura 5. Fulvio Testa, *The Fisherman of Garibaldi Bridge*, da *Tales Told by a Machine*, 1976.

un verso incantatorio, subito pesca un pesce dopo l'altro. Alberto vuole sapere come fa, ma il trucco è semplice: basta chiamarsi Carlo e intonare la rima. Alberto quindi si reca presso un'agenzia di viaggi nel tempo e chiede di poter tornare nel passato per cambiare il proprio nome e diventare quindi Carlo pescatore provetto.

Le illustrazioni del volume sono di Fulvio Testa, artista italiano noto soprattutto negli Stati Uniti per i suoi lavori astratti ad acquerello¹⁵. Ha sperimentato l'universo della letteratura per ragazzi sia come autore sia come illustratore. Per Abelard-Schuman, a ventinove anni, si cimenta nella rappresentazione del mondo sottosopra immaginato da Rodari con illustrazioni giocate sul disegno a china che fa sembrare ogni figura una incisione a puntasecca. Così, una delle illustrazioni per *The Fisherman of Garibaldi Bridge* coglie il momento in cui il protagonista Alberto si prepara a viaggiare nel tempo, con lo sguardo fisso sull'osservatore, sovrastato da una macchina che appare come un enorme organo con una serie di tubi intricati al posto delle canne.

¹⁵ Per leggere un'intervista a Testa in occasione di una mostra a New York, si rimanda a Cassin (2022).

L'unica altra figura umana è quella dell'operatore, a sinistra di Alberto, di profilo, intento ad azionare la macchina/organo. Con la sua abilità a cogliere l'ironia di ogni storia, Testa fa sorridere e riflettere il lettore con queste illustrazioni che hanno in comune l'elemento della sottile cornice che le isola, come fossero istantanee di una realtà possibile. Gli elementi compositivi bucano la cornice creata da Testa e si appropriano dello spazio della pagina bianca. L'invito verso il lettore è di addentrarsi nei meandri di queste novelle e delle illustrazioni in un dialogo aperto all'interpretazione delle situazioni improbabili offerte dal testo rodariano. L'impianto paratestuale dà risalto ad autore e illustratore in copertina, come già avvenuto per Brychta.

CONCLUSIONE

Le traduzioni qui proposte evidenziano la parabola ascendente e discendente della fama di Gianni Rodari nel Regno Unito in un momento florido della letteratura per l'infanzia (anche tradotta) in quel Paese tra il 1960 e il 1980. Gli sforzi degli editori per assicurare il successo di Rodari tra i giovani lettori britannici include la scelta degli artisti che potevano dare forma alle sue storie e ai romanzi con diverse tecniche illustrative. Uno sguardo d'insieme coglie il punto di partenza in *Telephone Tales* dove le illustrazioni in bianco e nero dallo stile giocoso di de Wilde si incastonano nel testo stampato come se interrompessero la lettura per far capolino tra le parole. Con le sorelle Grahame Johnstone il progetto editoriale raggiunge l'apice in *The Befana's Toyshop*: nelle loro immagini, non particolarmente originali nella tecnica ma solidamente ancorate alla tradizione illustrativa europea del periodo, il lettore accompagna i giocattoli nella loro ricerca ed è stimolato ad intraprendere una propria scoperta dei dettagli nelle illustrazioni in bianco e nero. I disegni di Whitear per *A Pie in the Sky* e quelli di Brychta in *Mr. Cat in Business* accennano ad un nuovo paradigma sperimentale nelle illustrazioni con stili abbozzati o bicromatici, molto distanti dagli esempi che li avevano preceduti. Da ultimo, Testa chiude la parabola con le sue illustrazioni a china in *Tales Told by a Machine* che invitano il lettore a trovare la chiave interpretativa che apre le porte alla relazione intima tra testo e immagine.

La necessità di sfruttare – almeno per i primi due volumi rodariani – artisti che godessero già di una certa notorietà per il pubblico anglofono testimonia il tentativo delle diverse case editrici di attirare i lettori verso un prodotto che rappresentava un rischio economico. Dopo l'intervento delle gemelle Grahame-Johnstone sarà

invece la fama di Rodari come vincitore del premio H.C. Andersen il trampolino di lancio per artisti meno noti quali Whitear, Brychta e Testa, gli ultimi due visibili in copertina accanto a Rodari.

La diversità di ogni intervento artistico mostra l'alternarsi di uno sguardo sull'infanzia e la produzione rodariana capace di leggere tra le righe del testo, e proporsi come esperienza di alfabetizzazione visiva e di riconoscimento da parte del lettore. Il fatto che non si sia sfruttato il binomio Rodari/Munari come in alcune edizioni italiane si può giustificare sia per la scarsa notorietà di Munari nel Regno Unito¹⁶, sia perché gli esperimenti di co-edizione di picturebook erano appena stati avviati negli anni Sessanta-Settanta. La fama per Munari sarà maggiore negli Stati Uniti, dove Rodari arriverà solo negli anni Novanta. Per i testi qui analizzati, le illustrazioni sono numericamente limitate rispetto al testo; tuttavia ogni soluzione adottata nei cinque libri evidenzia l'importanza dell'intervento artistico come atto interpretativo della fantasia e, allo stesso tempo, esperienza del mondo nelle risonanze che si creano tra narrazione e realtà nell'atto formativo della lettura.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1961. *Partners in Progress: Some recollections of the past quarter-century at 182 High Holborn. Published privately for the friends of George G. Harrap & Co. Ltd on their Diamond Jubilee*. Bristol: Western Printing Services.
- Alborghetti, Claudia. 2023. *Gianni Rodari and His English Readers. A Dialogical Perspective*. Roma: Armando.
- Andruetto, Marià Teresa. 2014. *Per una letteratura senza aggettivi*. Modena: Equilibri.
- Antonello, Pierpaolo. 2019. "Visible Books, Unreadable Books: Bruno Munari's Iconotextual Playground." *Italian Studies* 74 (4): 331-351.
- Bader, Barbara. 1976. *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*. New York: Macmillan Publishing.
- Boero, Pino. 2020. *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. Trieste: EL.
- Campagnaro, Marnie. 2019. "La pluridimensionalità della visual literacy. Albi illustrati e itinerari educativi." In *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di Lorenzo Cantatore e Susanna Barsotti, 123-144. Roma: Carocci.

¹⁶ Nell'ambito accademico anglofono, Munari faticherà a trovare risonanza almeno fino alla fine degli anni Ottanta del Novecento (Antonello 2019).

- Campagnaro, Marnie. 2024. "The Long Reach of Creativity: The Lasting Impact of 1970s Italian Children's Literature." *Bookbird* 62 (2): 5-13.
- Cassin, Alessandro. 2022. "Gli acquerelli di Fulvio Testa in mostra alla Victoria Munroe Fine Art.": <https://lavocedineyork.com/arts/arte-e-design/2022/10/18/gli-acquerelli-di-fulvio-testa-in-mostra-alla-victoria-munroe-fine-art/> (Ultimo accesso: 26 ottobre 2024)
- Cunningham, Hugh. 1991. *The Children of the Poor: Representations of Childhood Since the Seventeenth century*. Oxford: Blackwell.
- Daiches, David. 1969. *A Critical History of English Literature. Volume II*. London: Mandarin.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hunt, Peter, e Lucy Pearson. 2019. "Children's Books". In *The Cambridge History of the Book in Britain*, a cura di Andrew Nash, Claire Squires, e I.R. Willison, 319-340. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kelleway, Philip, Emma Roodhouse, e Nicola Evans. 2021. *The Art of Doris and Anna Zinkeisen*. London: Unicorn Publishing Group.
- Lathey, Gillian. 2010. *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. London, New York: Routledge.
- Lollo, Renata. 2021. "La letteratura per l'infanzia come relazione triadica." In *La letteratura per l'infanzia a partire dagli studi di Renata Lollo. Linee di ricerca*, a cura di Sabrina Fava, 113-126. Rovato BS: Pensa Multimedia.
- Lombello Soffiato, Donatella. 2014. "Le forme della narrativa: spazio educativo e progettualità pedagogica." In *Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, a cura di Marnie Campagnaro, 5-38. Roma: Donzelli.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press.
- Richardson, Peter. 2013. "Janet and Anne Grahame Johnstone." *Illustrators* 5: 64-77.
- Rodari, Gianni. 1965. *Telephone Tales*. London: Harrap & Co.
- Rodari, Gianni. 1970. *The Befana's Toyshop. A Twelfth Night Tale*. London: J.M. Dent & Sons.
- Rodari, Gianni. 1971. *A Pie in the Sky*. London: J.M. Dent & Sons.
- Rodari, Gianni. 1975. *Mr. Cat in Business*. London: J.M. Dent & Sons.
- Rodari, Gianni. 1976. *Tales Told by a Machine*. London: Abelard-Schuman.
- Shulevitz, Uri. 1985. *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*. New York: Watson-Guptill.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- The Kate Greenaway Medal. 2023. "Award Criteria." https://web.archive.org/web/20120516152201/http://www.carnegiegreenaway.org.uk/greenaway/award_criteria.php (Ultimo accesso: 23 ottobre 2024)
- Thwaite, Ann. 1975. "Verbal limitations." *The Times Literary Supplement*, December 5.
- Tucker, Nicholas. 1998. "Ann Grahame Johnstone." *The Independent*, June 22.
- Van Coillie, Jan, Wilma van der Pennen, Jos Staal, e Herman Tromp. 1982-2014. *Lexicon van de jeugdliteratuur*. Groningen: Martinus Nijhoff.