

RITRADUZIONE E RISCOPERTA

Il caso di George Macdonald

MARGHERITA ORSI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Abstract – The paper aims at focusing on retranslation practice as an editorial means of rediscovery of literary works, in particular those belonging to the fantastic genre. The selected case studies consist of the Italian translations of Scottish author George MacDonald’s (1824-1905) *The Light Princess*. Its more recent retranslation was carried out by the publishing house *flower-ed*, the only publisher currently rediscovering and promoting MacDonald’s fantasy texts in Italy. More specifically, the paper examines how retranslation is helpful in the recovery of this pivotal work, by highlighting MacDonald’s nonconformist treatment of female characters and gender issues. The study will start with a theoretical introduction to the theme of retranslation, followed by a literary analysis of *The Light Princess*, and then move on to the translational contrastive analysis of some excerpts from the source text and its Italian translations. Ultimately, the present study aims at raising awareness around the promotion and dissemination of classics of the fantastic through the practice of retranslation.

Keywords: George MacDonald; Light Princess; retranslation; fantasy.

*I wish our princesses got lost in a forest
sometimes.*
(G. MacDonald “The Light Princess” 1977,
p. 36).

1. Introduzione

Il 10 dicembre del 1824 nella cittadina scozzese di Huntly vide la luce un autore destinato a porre le basi del fantastico di matrice britannica, ispirazione di C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Lewis Carroll e molti altri (Alessandroni 2020; Ricci 2024). Apprezzato da scrittori del calibro di Charles Dickens e Mark Twain (Alessandroni 2020), per molti padre putativo del fantasy moderno (Ricci 2024), George MacDonald trascorse un lungo periodo della vita a Bordighera, in Liguria, in quella da lui stesso chiamata “Casa Coraggio”, punto di riferimento culturale dell’epoca tra letture collettive di Dante e Shakespeare e cenacoli letterari (Alessandroni 2020; Ricci 2024). A due secoli dalla nascita dell’autore, ricorrenza che all’estero è

stata ed è tuttora celebrata da una serie di eventi accademici,¹ la parabola editoriale di MacDonald in Italia appare complessa e variegata, e sembra conoscere il suo momento più felice fra gli anni Ottanta del secolo scorso e i primi anni Duemila: a titolo d'esempio, basti pensare alla storia editoriale del romanzo *Phantastes* (1858), pubblicato per la prima volta nel 1977 da Rusconi nella traduzione di Giorgio Spina, col titolo di *Anodos* (modificato poi in *Le fate dell'ombra* nell'edizione del 1990). Fara Editore ha poi riproposto il romanzo nel 1998 nella raccolta *Due strane storie scozzesi*, tradotto da Valentina Poggi col titolo di *La bella nello specchio*. L'ultima traduzione a cura di Michela Alessandroni, che ripristina il titolo originale, è stata pubblicata nel 2022 per i tipi della casa editrice flower-ed, attualmente impegnata in una vera e propria operazione di riscoperta dell'opera omnia dell'autore, che viene presentata corredata da apparati paratestuali di approfondimento critico.

Per quanto concerne *The Light Princess* (1864), oggetto d'analisi del presente articolo, la prima traduzione italiana, a cura di Rossella Bernascone e pubblicata da Emme Edizioni, risale al 1990; seguono la ritraduzione di Giorgio Spina per Solfanelli nel 1992 e quella di Anna Strambo nel 2000, inclusa nel volume monografico di Oscar Mondadori *La favola del giorno e della notte (e altri racconti fantastici)*. Nel 2020, il testimone viene raccolto ancora una volta da flower-ed, che ripropone il racconto nella traduzione di Elizabeth Harrowell. Operazioni come quella di flower-ed sono particolarmente apprezzabili in quanto la riproposta editoriale di un autore ne facilita spesso la conoscenza e la rinnovata diffusione, valorizzando la sua opera e portando a nuove interpretazioni della stessa (Venturi 2011). Non è forse un caso, dunque, che proprio MacDonald sia stato selezionato da questa casa editrice (che vanta un catalogo di repêchage angloamericani dell'Otto e Novecento) quale esponente del fantasy vittoriano: diversi critici hanno spesso sottolineato la sovversione da parte dell'autore dei modelli sociali e culturali prestabiliti; a cominciare dal dato biografico, che lo vede prima pastore (dal 1850) presso la Trinity Congregational Church di Arundel per poi abbandonare il pulpito tre anni dopo in seguito ad accesi dissapori di tipo dottrinale e teologico col resto della congregazione. Le sue opere sono inoltre intrise di ideali decisamente moderni, non ultima la questione della parità di genere, celata in fiabe come *The Light Princess* sotto strati di comicità satirica e folklore. La pratica ritraduttiva si presta particolarmente a questo tipo di opere, per la sua capacità intrinseca di rivelare significati ancora taciuti e fornire nuove lenti di lettura dei testi.

¹ Esempi ne sono le conferenze “George MacDonald and the Prophetic Imagination: A Bicentenary Conference”, organizzata a maggio 2024 presso il Wheaton College, Illinois, e “Borderlands: George MacDonald Between Worlds”, tenutasi a novembre 2024 presso la University of St. Andrews in Scozia.

A partire da una considerazione generale di tipo teorico sulla dinamica della ritraduzione e sulla letteratura fantastica, il presente studio procederà dunque a esaminare il *case study* costituito dalle diverse traduzioni italiane di *The Light Princess*, apparso per la prima volta nel volume *Adela Cathcart* del 1864. L'obiettivo dell'analisi traduttologica contrastiva, che si concentrerà in particolar modo sulla gestione della non-convenzionalità delle figure femminili presenti nella narrazione di MacDonald, è porre in evidenza il ruolo del processo ritraduttivo nel farsi portavoce di diversi aspetti del testo letterario, rivelandosi determinante nella catalizzazione della sua ricezione da parte del pubblico.

2. La ritraduzione: una panoramica

Gli studi di tipo accademico sul fenomeno della ritraduzione in ambito editoriale sono ancora piuttosto recenti: nel 2017 Susanne M. Cadera e Andrew Samuel Walsh lamentavano una “proportional imbalance between the frequency of retranslations and the poor theoretical advances on the topic” (p. 7). Come base preliminare, è bene definire esplicitamente cosa si intende per ritraduzione. In questa sede e per gli scopi del presente articolo, si è scelto di identificare questo termine con la definizione fornita alla voce corrispondente da Şehnaz Tahir Gürçağlar all'interno della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*: l'autrice della voce identifica la ritraduzione come “the act of translating a work that has previously been translated into the same language, or the result of such an act, i.e. the retranslated text itself” (2009, p. 233). Nell'affrontare compiutamente un discorso sulla ritraduzione, non si può prescindere da uno degli studi che hanno aperto la strada a una considerazione più profonda di questo fenomeno, ovvero il saggio *La Retraduction comme espace de la traduction* di Antoine Berman, pubblicato nel 1990 sulla rivista “Palimpsestes”. L'autore introduce l'argomento della ritraduzione proponendone un'intuitiva definizione (“Toute traduction faite après la première traduction d'une oeuvre”, p. 1), e procede poi a illustrare quella che sarà conosciuta come la *Retranslation Hypothesis* (RH): ogni “grande traduzione” (vale a dire “traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci”, p. 2) è sempre una ritraduzione, poiché ogni prima traduzione è per definizione “maladroite” (p. 4), maldestra, e perciò “défaillante” (p. 5) – una versione di lavoro dunque, più che una resa definitiva del TT (*target text*). Spesso, infatti, la prima traduzione di un'opera ha più che altro lo scopo di scalfire la resistenza congenita della TC (*target culture*) a tutto ciò che è Altro da sé, introducendo quindi il ST (*source text*) presso il nuovo pubblico tramite strategie addomesticanti e *target-oriented*; in questo senso, la prima traduzione sarebbe quindi meno “accomplie”, meno ricca (Berman 1990, p.

5). Secondo Berman, la pratica della ritraduzione può dunque compiersi solo in presenza del *kairos*, vale a dire il momento propizio in cui la resistenza congenita della TC, che dà luogo alla “mancanza” insita nelle prime traduzioni, si allenta “*brusquement et imprévisiblement (mais non sans raisons)*” (Berman 1990, p. 6). Anche una ritraduzione originata da quella serie di circostanze favorevoli che determinano il *kairos* sarà “*défaillante*”, ma “*contrebalancée par un phénomène que nous pouvons appeler [...] la copia, l’abondance*”, intesa da Berman come quella ricchezza linguistica, testuale ed espressiva che si compie solo in seguito a un’azione reiterativa (1990, pp. 5-6). In generale dunque, secondo Berman, le ritraduzioni si mostrano più attente al ST, alle sue peculiarità linguistiche e al contesto socioculturale che l’ha originato, nella misura in cui gli elementi estranei e stranianti vengono via via assimilati dalla TC con il passare degli anni, e dunque meglio compresi dai potenziali lettori del TT; in altre parole, il nuovo TT generato dalla pratica ritraduttiva dimostrerà una maggiore adesione al ST.

La visione perfettiva della ritraduzione di Berman incarna ciò che Françoise Massardier-Kenney (2015) ha giustamente definito “ideologia della mancanza”. Secondo l’autrice, l’impatto del discorso di Berman è presente nella maggior parte degli studi contemporanei sulla ritraduzione, che presentano ancora il limite di vedere la prima traduzione come deficitaria e la conseguente ritraduzione come tesa a colmarne le intrinseche falle: “Even studies that strive to avoid the discourse of lack cannot avoid the same tendency to assume that retranslations represent a progress” (Massardier-Kenney 2015, p. 74). Questa “ideology of progress” non prende in considerazione il vero contributo della ritraduzione, che si fa strumento di attualizzazione dello sfaccettato potenziale letterario del testo. Sulla stessa falsariga, l’impostazione di Berman è stata contestata anche da Luise von Flotow, che vede come fine ultimo del processo traduttivo non già il raggiungimento della traduzione ideale, bensì l’apertura a nuove possibilità interpretative linguistiche e sociali. Tale assunto è stato applicato da von Flotow in particolare alla traduzione femminile e femminista. In questo senso, il discorso di von Flotow decolonizza i ben noti e ormai desueti cliché sulla traduzione, che pongono in primo piano le nozioni di fedeltà all’originale e gradevolezza stilistica del TT. Secondo la studiosa, la traduzione dovrebbe invece costituirsi quale terreno fertile per una trasformazione radicale del tessuto sociale in cui si innesta, e compito di chi traduce dovrebbe essere proprio quello di rendersi visibile fra le trame del testo, di proporre senza timori la propria visione del mondo (von Flotow 1991). Il pensiero di von Flotow scardina quindi la visione di Berman, proponendo al contrario una concezione tentacolare di traduzione, in cui diversi TT possano coesistere e intessere un dialogo produttivo. È forse il caso, perciò, di rivedere la prima definizione di ritraduzione impiegata da

Berman, integrandola con quanto affermato già da Yves Gambier nel 1994: “La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d’un texte déjà traduit, en entier ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l’évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences...” (p. 413). Le posizioni di Massardier-Kenney e von Flotow saranno adottate quali lenti interpretative d’elezione nella disamina del *case study* attorno cui ruota il presente studio, al fine di valutare l’approccio traduttologico al testo di MacDonald in ottica di genere letterario e di genere dei personaggi narrati. Non a caso, gli studi più recenti sul fenomeno ritraduttivo (oltre ai già citati, si ricordino a titolo d’esempio Deane-Cox 2014, Fusco 2015, Kaloh Vid 2016, Cadera e Walsh 2017, Campanini 2019, Wardle 2019) sembrano orientati verso una prospettiva più aperta della RH, che vede la traduzione come un costante e paziente confronto coi testi, permeato dalla moderna consapevolezza che non esiste una versione definitiva del ST.

2.1. Le ragioni della ritraduzione

Perché si ritraduce? Indubbiamente, la prima questione che si pone è quella dell’invecchiamento della lingua, per cui, se il ST è solitamente cristallizzato nello status di opera letteraria e perciò fondamentalmente impermeabile allo scorrere del tempo, il TT è soggetto a un deperimento molto più rapido e necessita spesso di aggiustamenti successivi (Hurtado Albir 2001, p. 599).

Ciononostante, la decisione di ritradurre un’opera è quasi sempre storicizzata da un punto di vista socioculturale oltre che linguistico. Accade dunque, ad esempio, che la scelta di ritradurre un testo sia dovuta a cambiamenti sociali, storici e culturali intrinseci alla TC, ad esempio il modificarsi di determinati stereotipi etico-ideologici, un tempo comunemente accettati ma divenuti progressivamente inammissibili. Come sottolineato da Gürçağlar, “Changing social contexts and the evolution of translation norms are often cited as major factors influencing the choice to retranslate specific texts” (2009, p. 234). Per questa e altre ragioni, Kaisa Koskinen e Outi Paloposki vedono nella ritraduzione un “atto contrario”, in opposizione alle precedenti traduzioni del medesimo ST e a servizio di una molteplicità di interpretazioni e riletture che non si esaurisce mai. Questa concezione di ritraduzione pone in primo piano l’*agency* di chi (ri)traduce, rimarcandone il ruolo dinamico (Wardle 2019). Sulla stessa falsariga, Koskinen e Paloposki sono infatti anche fautrici del concetto di “supplementarity”, in base al quale ogni ritraduzione tenterebbe di ritagliarsi una propria nicchia all’interno della TC, differenziandosi secondo diverse strategie stilistiche, ideologiche e editoriali (Wardle 2019). In altre parole, una diversa traduzione di uno stesso ST risponde a un diverso bisogno della TC, che può essere diacronico, come la progressiva rivalutazione di un genere letterario (anche) a scapito di altri, o

sincronico, come la volontà di riposizionare il ST all'interno del canone della TC o metterne in luce aspetti differenti rispetto alle traduzioni precedenti. Come precisa poi Elisa Aurora Pantaleo (2016), la pratica ritraduttiva è anche (e forse soprattutto) operazione commerciale: a volte, infatti, “ritradurre è più conveniente che rivedere una prima traduzione – soprattutto se i diritti d'autore sul testo originario sono scaduti” (p. 32). Accade inoltre piuttosto frequentemente che la segnalazione a livello pubblicitario della ritraduzione di un'opera funga da cassa di risonanza per il titolo stesso, che ottiene così un discreto successo di vendite. Anche Fabiana Fusco avanza un'ipotesi simile, specificando come

bisogna [...] ammettere che una ritraduzione si rivela da un lato più interessante e convincente agli occhi del lettore o del critico rispetto alla proposta di una vecchia traduzione e dall'altro più remunerativa per l'editore le cui strategie commerciali puntano a evidenziare la novità dell'operazione di ritraduzione di modo da suggerire al lettore che si trova di fronte a un testo più autentico. Tale è la ragione per la quale il mondo editoriale tende a presentare la ritraduzione come un'operazione inedita... (2015, p. 118)

Come sottolineato anche da von Flotow (2009), la presentazione a livello paratestuale della ritraduzione come di un inedito è nel tempo divenuta un mezzo per incoraggiare i lettori a confrontarsi con versioni sempre nuove di uno stesso ST. Si è configurata, in altre parole, quale imprescindibile strumento di marketing (p. 46).

3. Il fantastico in traduzione

Secondo la definizione data da Rosemary Jackson in uno studio del 1998, la categoria di fantastico può designare “any literature which does not give priority to realistic representation” (p. 8). Non a caso, secondo Jackson, il fantastico si muove in una

spectral region [...], whose imaginary world is neither entirely 'real' [...], nor entirely 'unreal' [...], but is located somewhere indeterminately between the two [...]: its means of establishing its 'reality' are initially mimetic ('realistic', presenting an 'object' world 'objectively') but then move into another mode which would seem to be marvellous ('unrealistic', representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the 'real'. Thematically too, as we shall see, the fantastic plays upon difficulties of interpreting events/things as objects or as images, thus disorientating the reader's categorization of the 'real'. (1998, p. 12)

Tale definizione ben rappresenta lo scollamento dal reale rappresentato dalle fiabe di MacDonald e da *The Light Princess* in particolare. La

sistematizzazione di Jackson prende le mosse dall'imprescindibile testo di Tzvetan Todorov del 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, in cui lo studioso riformula le teorie di Vladimir Solovyov per introdurre il concetto di fantastico (si riporta qui la traduzione in inglese del saggio, a cura di Richard Howard):

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination – and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality – but then this reality is controlled by laws unknown to us. [...] The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. The concept of the fantastic is therefore to be defined in relation to those of the real and the imaginary... (1975, p. 25)

Il fantastico presenta dunque una costitutiva “resistance to narrative closure” (Armitt 1992, p. 10); non rifiuta il reale, bensì esiste in relazione a esso in rapporto parassitico e/o simbiotico, rovesciandone i codici interpretativi. In questo senso, il fantastico è pura contraddizione, categoria ossimorica per eccellenza (Jackson 1998, p. 12), ed è dunque trasgressivo non tanto a livello tematico quanto a livello strutturale:

An understanding of the subversive function of fantastic literature emerges from structuralist rather than from merely thematic readings of texts. It has been seen that many fantasies from the late eighteenth century onwards attempt to undermine dominant philosophical and epistemological orders. They subvert and interrogate nominal unities of time, space and character, as well as questioning the possibility, or honesty, of fictional representation of those unities. Like the grotesque, with which it overlaps, the fantastic can be seen as an art of estrangement, resisting closure, opening structures which categorize experience in the name of a ‘human reality’. By drawing attention to the relative nature of these categories the fantastic moves towards a dismantling of the ‘real’, most particularly of the concept of ‘character’ and its ideological assumptions, mocking and parodying a blind faith in psychological coherence and in the value of sublimation as a ‘civilizing’ activity. (Jackson 1998, p. 102)

Come si noterà, l'asse portante della contraddizione si ritrova anche in *The Light Princess*, in cui il contrasto fra aria e terraferma, fra allegria e tristezza, fra amore e schermaglia, è sottile ma potente.

Ritenendo la schematizzazione di Todorov troppo rigida, Jackson osserva poi come potrebbe forse essere più utile individuare nel fantastico,

più che un genere in senso stretto, una modalità espressiva che opera fra il mimetico e il meraviglioso:

It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary mode rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvellous and the mimetic. The ways in which it operates can then be understood by its combination of elements of these two different modes. (1998, p. 19)

Di modo, e non di genere, parla anche Lucilla Sergiacomo in *L'assoluta libertà del fantastico* (2018):

Più che un genere, come si tende a definirlo, il fantastico è un modo di raccontare o di rappresentare che attraversa il tempo e contamina generi di scrittura letteraria piuttosto lontani tra loro: dal poema epico classico [...] al romanzo di peripezia e alle sue avventure straordinarie; [...] dal romanzo gotico inglese ai vari filoni narrativi dell'horror, della ghost story, dei freaks e dei vampiri. E ancora, procedendo nel tempo, dalla fantascienza sino alla proliferazione contemporanea della poliforme letteratura fantasy... (p. 9)

Per quanto concerne i temi cari al fantastico, Todorov li suddivide in “temi del sé” (1975, p. 107) e “temi dell'altro” (p. 124). I temi del sé comprendono la metamorfosi, l'oltreumano sovranaturale (ossia “the existence of beings more powerful than men”) (p. 109) e il pan-determinismo (p. 110). I temi dell'altro si rifanno principalmente alla sessualità, strettamente connessa alla morte (pp. 126-135), come non sfuggirà al lettore più attento di *The Light Princess*.

3.1. La forma del fantastico

Dal momento che il presente articolo costituisce uno studio di un testo fantastico in (ri)traduzione, si rende a questo punto necessario delineare alcuni fra i tratti stilistico-formali più salienti di questa modalità letteraria. A tale scopo potrà rivelarsi particolarmente utile la sistematizzazione di Todorov, secondo cui il linguaggio è matrice stessa del modo fantastico e viceversa:

The supernatural is born of language, it is both its consequence and its proof: not only do the devil and vampires exist only in words, but language alone enables us to conceive what is always absent: the supernatural. The supernatural thereby becomes a symbol of language... (1975, p. 82)

Scopo ultimo del fantastico è, in fondo, l'accesso a un universo altro rispetto a quello cui siamo abituati, che non può esistere al di fuori del linguaggio utilizzato per descriverlo. Lo studioso prende in considerazione lo stile del fantastico come operante su tre livelli distinti. Il primo livello concerne le

figure retoriche, la più utilizzata delle quali è sicuramente l'iperbole: "If the fantastic constantly makes use of rhetorical figures, it is because it originates in them" (Todorov 1975, pp. 76-82). L'importanza delle figure retoriche all'interno delle narrazioni fantastiche è dunque fondamentale, così come la necessità di mantenerne le sfumature di significato in traduzione. Una traduzione che non rispetti le figure retoriche del ST, che le appiattisca o cerchi di "risolverle", pregiudicherà irrimediabilmente l'atmosfera trasmessa dal testo fonte. Al secondo livello, quello del narratore, Todorov ritrova spesso la marca di soggettività impressa dal pronome di prima persona singolare; in altre parole, il narratore fantastico è spesso anche protagonista delle vicende narrate (1975, p. 82). Questa particolarità non è riscontrabile nel testo di MacDonald, che utilizza il narratore onnisciente proprio della fiaba per proporre una visione in un certo senso più "distaccata" degli eventi. Questo complica ulteriormente il momento del fantastico, in quanto una narrazione fantastica in terza persona ha un effetto maggiormente straniante, che ci fa sentire soli di fronte all'ignoto. Queste componenti andrebbero tenute presenti nel processo traduttivo: il punto di vista narrativo e il suo grado di soggettività vanno calibrati attentamente, se non si vuole spezzare quel delicato equilibrio su cui si basa il patto del fantastico. Il terzo livello, quello della struttura, prevede secondo Todorov la demarcazione di una linea narrativa immaginaria che porta, tramite gradazioni diverse di suspense, al raggiungimento del culmine della trama (1975, pp. 86-89). Una struttura di questo tipo esige da chi legge un comportamento più rigido rispetto ad altri generi letterari: come precisa Todorov, l'effetto di un romanzo di Balzac non verrebbe drammaticamente modificato se leggessimo il quinto capitolo prima del quarto. Ciò non si applica alla modalità fantastica: "If we know the end of a fantastic narrative before we begin it, its whole functioning is distorted, for the reader can no longer follow the process of identification step by step" (Todorov 1975, p. 89). Per questa ragione, chi traduce un testo fantastico deve prestare particolare attenzione a non svelare la trama del ST in anticipo, a non "tradirsi" con piccoli dettagli apparentemente di poco conto. Tutte queste componenti intervengono e sono, naturalmente, da tenere in considerazione per quanto concerne anche la traduzione del fantastico femminile. Strettamente connessa al secondo livello todoroviano è la schematizzazione di Eric S. Rabkin, che distingue fra "indizi del fantastico" disseminati dai personaggi, dal narratore e/o dall'autore implicito del testo (1977). Un segno del fantastico pertinente ai personaggi è ad esempio, secondo lo studioso, l'espressione di un'emozione di stupore/meraviglia. Individuare e riconoscere questi segnali, e mediarli nel modo più appropriato all'interno della TC, è compito di chi traduce. Ogni vocabolo ha infatti, nella narrazione fantastica, un proprio peso specifico; le diverse interpretazioni di un medesimo ST (che sono, al contempo, causa e conseguenza delle sue

diverse traduzioni) giocano un ruolo fondamentale nella parabola editoriale e culturale della letteratura fantastica.

3.2. Tradurre il fantastico

Vi sono, indubbiamente, alcune metodologie seguite dai traduttori e dagli editori per quanto concerne la letteratura di genere, in cui spesso intervengono tropi, preconetti e la volontà di confezionare il testo ad hoc per un pubblico mirato. Ciò è valido anche per la letteratura fantastica. Ad esempio, Diana Bianchi nota come “Unlike books published as general or mainstream literature whose paratextual features may sometimes hide rather than reveal their content, the texts published as popular fiction are usually clearly marked as such” (2015, p. 228). Tale tendenza si riflette nei frequenti adattamenti dei titoli delle opere fantastiche, che in traduzione italiana sono spesso caratterizzati da una marca di genere più esplicita che nel ST; un comportamento simile è stato riscontrato, come visto, anche nella storia editoriale italiana di MacDonald. Ciò risponde spesso all’esigenza di targetizzare il testo in direzione di una particolare fascia di pubblico, rendendone più immediati l’acquisto e la fruizione (Bianchi e D’Arcangelo 2015, p. 251). Questa tendenza si applica in particolar modo agli editori “pop” indirizzati a un pubblico di massa. Più precisamente, è possibile che la volontà di incanalare un testo in un preciso genere letterario a fini di marketing si rifletta nelle norme redazionali e nelle conseguenti scelte traduttive applicate al TT, che propenderanno per un’interpretazione più smaccatamente “di genere” dell’opera in questione, accentuandone gli aspetti più mainstream e appiattendone i tratti più anticonvenzionali. Un ulteriore problema inerente alla traduzione della letteratura di genere è costituito dalle “radical manipulations” (Bianchi e Zanettin 2018, p. 799) cui sono spesso soggetti i testi fantastici: data una lunga tradizione che non esita a considerare queste opere come pertinenti a una fascia *lowbrow*, la percezione che si è andata formando di questo tipo di letteratura è quella di un ambito artistico “inferiore”, e perciò non necessitante di traduzioni pedissequa (Bianchi e Zanettin 2018, p. 799). Anche per questa ragione, non è raro incontrare diverse sviste nei TT di letteratura fantastica. Frequenti sono anche i casi di veri e propri tagli di ingenti porzioni di testo, spesso operati a causa di questioni editoriali relative a problemi di spazio e norme redazionali: “Fiction which is translated for mass markets characteristically pares the narrative down to its bare essentials, cutting out non-essential digressions and stylistic devices” (Milton 2001, p. 48). John Milton riporta dieci elementi riscontrabili nella traduzione di opere per il *mass market* (ossia l’ambito editoriale in cui viene frequentemente presentata la letteratura appartenente a un genere letterario considerato popolare, come per l’appunto il fantastico): *team translation, loss of sacredness, marketing, standardization, condensation,*

loss of authorial voice, deadlines, recycling, packaging, ephemerality (2001, pp. 57-63). Per quanto riguarda il primo punto, capita frequentemente che le operazioni traduttive siano effettuate in team – a maggior ragione per quanto concerne la traduzione della letteratura popolare; è possibile che una traduzione sia effettuata in team anche per rispondere in modo più efficace a una *deadline* pressante (Milton 2001, p. 61), il che previene un corretto processo di revisione e post-editing, causando spesso numerose sviste e refusi, come già osservato da Bianchi e Zanettin (2018). Il processo “in serie” che si instaura in questo tipo di dinamica fa sì che spesso il prodotto libro ultimato perda in “sacralità”, configurandosi a tutti gli effetti come un bene di consumo a scopo di mero intrattenimento, presto fruito e presto dimenticato (Milton 2001, p. 57-8). Con il termine *marketing*, invece, Milton intende la qualità camaleontica dei TT per il *mass market*, che vengono di volta in volta commercializzati per lo specifico pubblico cui intendono rivolgersi (2001, p. 58); e questa è anche una delle ragioni delle “radical manipulations” notate da Bianchi e Zanettin (2018, p. 799). Fra queste manipolazioni, Milton fa rientrare per l'appunto la pratica della *standardization*, che coinvolge diversi aspetti dell'opera (tema, linguaggio e stile) e del prodotto librario fisico (lunghezza e peso), al fine di uniformare il lavoro a standard specifici letterari e/o editoriali (Milton 2001, pp. 59-60). Questa pratica conduce spesso, naturalmente, alla *condensation*, ossia la sostanziale eliminazione o parafrasi di ingenti porzioni di testo (Milton 2001, p. 60); cosa che può per l'appunto rispondere a esigenze editoriali, di marketing ma anche meramente di censura, come osservato da Bianchi e Zanettin (2018, pp. 799-800). L'effetto di questo tipo di traduzioni è, prevedibilmente, quello della perdita della voce autoriale. Particolarmente interessante è il riferimento di Milton alla pratica del *recycling*: “It may often be cheaper to recycle an already existing translation than to commission a new one. The same novel, in the same translation, may even be aimed at different markets” (2001, p. 62). Con *packaging*, invece, Milton intende la presentazione peritestuale dei TT, spesso confezionati appositamente per il tipo di pubblico popolare che si intende raggiungere (2001, p. 62), e quindi “ridotti” graficamente ai loro elementi essenziali, specialmente per quanto concerne le marche del genere letterario. Infine, come già osservato, Milton nota come questi TT abbiano spesso un carattere effimero, tanto che è frequente la loro assenza nei database più comuni di catalogazione bibliografica.

4. *The Light Princess*: il testo

Nella sua introduzione a *The Complete Fairy Tales of George MacDonald*, Roger Lancelyn Green (1977) racconta di come, quando l'autore era professore di letteratura alla London University,

one day, instead of a lecture, he read a story he had just written called “The Light Princess” – and we can imagine how delighted his students were and how much they wished that their Professor would often give this kind of lecture. (p. 8)

Come sottolineato da Bob Trexler (1999), *The Light Princess* è una delle fiabe più iconiche ed evocative di George MacDonald, densa di doppi significati, giochi di parole e metafore. Ciò si rivelerà particolarmente importante alla luce della nostra analisi in quanto, come sottolinea Osama Jarrar,

fantasy embodies a figurative playfulness of language and thus invites figurative interpretations. The language of fantasy is not a closed totality that consists in the combination of a signifier and a signified. Unlike realistic texts, there is not full semantic correspondence between sign and referent in fantasy narratives. Words in fantasy narratives do not represent actual objects but speech in fictional guise: a fictional language is figurative in the sense that it enables readers to construct imaginary objects. Thus, writing in a fantastic mode, writers of fairy tales will be able to criticize social conditions and express the need to develop alternative models. (2009, pp. 33-34)

L’incipit della fiaba, pubblicata per la prima volta nel 1864 nel “romanzo-zibaldone” (Spina 1992, p. 15) *Adela Cathcart*, paga un debito all’archetipo folclorico della Bella addormentata: un re e una regina danno alla luce una bambina e fanno una grande festa in onore dell’evento, dimenticando però di invitare la sorella del re, la strega Makemnoit; la quale lancia una maledizione sulla piccola, che cresce senza forza di gravità e apparentemente sempre allegra (una “principessa leggera”, appunto). La principessina diverte la servitù e terrorizza i genitori con la sua assenza di peso, che la fa fluttuare alla mercé di ogni minimo soffio di vento. Al contempo sembra essere priva di profondità psicologica, limitandosi a ridere di ogni cosa; un riso piatto, senza gioia, come specifica il narratore:

in her laugh there was something missing. What it was, I find myself unable to describe. I think it was a certain tone, depending upon the possibility of sorrow – *morbidezza*, perhaps. She never smiled. (MacDonald 1977, pp. 25-26)

Solo nell’acqua la principessa sembra riacquisire una normale corporeità. Fattasi ormai fanciulla, durante una nuotata nel lago vicino al palazzo, la principessa conosce un principe viaggiatore che si innamora perdutamente di lei. Grazie al principe, la principessa leggera scopre le gioie del “cadere”, del “falling” – ossia del tuffarsi, un piacere a lei precluso, essendo senza peso, che può sperimentare solo in braccio al principe (il verbo è chiaramente da intendersi in doppia significanza con l’espressione “to fall in love”). Scoperto

l'amore della ragazza per quel lago nascosto nel folto della foresta, Makemnoit fa in modo di prosciugarlo lentamente, cosa che sembra far deperire la salute della principessa. L'incantesimo potrà spezzarsi solo grazie al sacrificio umano di un volontario, che offra il proprio corpo e la propria vita per tappare la falla magica che sta risucchiando l'acqua. Il principe si offre immediatamente, a patto che la principessa gli tenga compagnia nella sua lenta agonia. La principessa accetta senza alcun tipo di emozione o rimorso, preoccupata solo di salvare il lago. Quando però si rende conto che il giovane è davvero in pericolo di morte sembra riscuotersi, traendolo in salvo all'ultimo secondo. Dopo aver perso i sensi, il principe finalmente riapre gli occhi e la giovane donna scoppia per la prima volta in un pianto disperato, che porterà la pioggia nell'intero regno e donerà a lei la gravità.

Impossibile ignorare le implicazioni sessuali presenti nel sottotesto altamente simbolico della trama (Reis 1972; McGillis 2007), come l'atto corporeo del principe di riempire il vuoto creatosi nel lago con il proprio corpo; implicazioni che fanno di questa fiaba una potente storia di formazione, la cui protagonista si muove metaforicamente dalla leggerezza della fanciullezza alla 'gravità' dell'età adulta. Citiamo a titolo d'esempio un passaggio tratto dalle ultime righe della fiaba:

It was a long time before she got reconciled to walking. She had always drifted lightly through the air until that time. But the pain of learning was quite counterbalanced by two things, either of which would have been sufficient consolation. The first was that the Prince himself was her teacher; and the second was that she could tumble into the lake as often as she pleased. (MacDonald 1977, pp. 62-63)

Il 'dolore' del viaggio metaforico dall'età infantile a quella adulta ricorda il rito di passaggio della perdita della verginità femminile, cui si ricollega un altro tratto cardine del fantastico targato MacDonald, vale a dire "the note of longing" (Manlove 2018), un sentimento che potremmo tradurre con "nostalgia, mancanza malinconica". Il tropo del passaggio tra due mondi psichici è, secondo Vladimir J. Propp (1972), uno dei principali dell'immaginario fiabesco; lo studioso sottolinea inoltre come tale passaggio sia spesso velatamente associato alla presa di consapevolezza della morte. È inoltre proprio nel folto del bosco (luogo in cui si trova il lago prediletto della principessa, unico posto in cui quest'ultima ritrova la gravità) che spesso tradizionalmente questo rituale può compiersi, poiché dal folto del bosco passa, secondo Propp, "la strada per l'altro mondo" (1972, p. 92).

In ultima istanza, non possiamo non evidenziare la presa di posizione costituita da questo racconto nell'ancora acerbo dibattito sulla parità di genere in corso in epoca vittoriana: secondo Jarrar,

Women, for MacDonald, are sexually aware, and they have the potential of expressing their emotional and intellectual power. Women can rely on men and be submissive to them but not at the expense of their intellectual, emotional, and sexual drives. (2009, p. 43)

L'autore dimostra la propria posizione tramite diversi passaggi nella fiaba, ad esempio nei comici scambi fra re e regina che vedono il primo costantemente ridicolizzato e la seconda esaltata quale esempio di ironia e buonsenso. Sovversivo è inoltre il trattamento della "leggerezza" della principessa, mai vissuta come una colpa o una vergogna ("Nor, thoughtless as she was, had she committed anything worse than laughter at everybody and everything that came her way"; MacDonald 1977, p. 24) ma anzi raccontata dal narratore quasi come un semplice tratto caratteriale, anche nei suoi aspetti più crudi (ad esempio l'assenza di empatia). Da ultimo, è evidente come la tensione erotica fra il giovane principe e la principessa li veda agire in un contesto paritario e malizioso, senza che l'una sia concepita come preda sessuale dell'altro; un approccio allo scambio sessuale decisamente moderno, che preconizza ciò che farà anche Angela Carter in *The Bloody Chamber*, più di un secolo dopo.²

5. Analisi e discussione del case study

Come sottolineato sopra, ogni ritraduzione apporta un proprio specifico significato e interpretazione al ST. Altro elemento di cui tener conto è quello (in parte già affrontato) del paratesto, aspetto editoriale e traduttologico che, come notato da Gérard Genette in *Seuils* (1987), influenza profondamente l'interpretazione di un testo da parte del pubblico. La prima traduzione italiana di *The Light Princess* a cura di Rossella Bernascone (1990) è chiaramente rivolta a un pubblico di minori, come si evince dalle illustrazioni allegre e colorate di Andrea Bellan e dall'assenza di peritesti introduttivi e note, oltre che dalla *mission* specifica della casa editrice Emme Edizioni. La traduzione del 1992 a cura di Giorgio Spina presenta un carattere decisamente più filologico, di riscoperta e valorizzazione non solo del testo ma anche dell'autore: per questo motivo è incorniciata da un accuratissimo peritesto prefativo a cura dello stesso traduttore e da diverse note del traduttore. Segue la traduzione di Anna Strambo del 2000 per Oscar Mondadori, mentre l'edizione flower-ed del 2020 riporta in auge le illustrazioni originali di Arthur Hughes che accompagnavano la storia nell'antologia *Dealings with the Fairies* del 1867, le quali, come notato da

² Non a caso, i tropi gotico-fiabeschi della *girlhood* e della verginità sono ricorrenti anche nelle riscritture di Carter, ad esempio nel racconto *The Company of Wolves*.

Roderick McGillis (2007) e accennato dalla stessa Alessandroni,³ molto contribuiscono a conferire al testo di MacDonald l'allure vittoriana e preraffaellita in cui l'editrice ha scelto di (re)inquadarlo. La *Prefazione* a cura di Alessandroni rimarca inoltre lo specifico intento di riscoperta dell'edizione, in ottica di "supplementarity" e anche di "atto contrario", come visto nel paragrafo 2:

Giustamente considerato pioniere della letteratura del fantastico, [MacDonald] è attualmente un po' trascurato dall'editoria italiana, al punto che molte delle traduzioni realizzate in passato sono fuori commercio o difficilmente reperibili per i lettori. Abbiamo voluto offrire così il nostro contributo nella riscoperta di questo autore eccezionale che tanto amò l'Italia...

È inoltre ragionevole ipotizzare, come anticipato prima, che l'edizione flower-ed risponda alla volontà di presentare il testo in una versione quanto più attenta alle già menzionate questioni di genere, dal momento che la casa editrice stessa è dedita al recupero in particolar modo della letteratura femminile e incline a prendere in esame testi che si occupino della condizione femminile contemporanea.

5.1. Esempio 1

Nel primo capitolo vengono introdotti i personaggi principali, fra cui i già menzionati re e regina, genitori della protagonista e figure macchiettistiche rappresentative dell'ironica schermaglia fra i sessi. La tabella seguente illustra alcuni esempi di come diverse traduzioni possano porre in luce diversi aspetti del testo:

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
be cross with his wife (p. 13)	essere in collera con la moglie (p. 7)	se la prendeva con la moglie (p. 21)	fare l'arrabbiato con la moglie (p. 66)	lagnarsi con la moglie
a very nice queen (p. 13)	brava regina (p. 7)	regina molto sensibile (p. 21)	regina molto garbata (p. 67)	regina simpaticissima
It was more than he deserved (p. 13)	Fu dunque per lui più che giusta ricompensa (p. 8)	Fu dunque più di quanto meritasse (p. 21)	Fu quindi più di quanto meritasse (p. 67)	anche se non se lo meritava

Tabella 1

ST = MacDonald G. 1977, *The Complete Fairy Tales of George Macdonald*, Schocken Books, New York;

³ Scambio privato, 23 luglio 2024.

- TT1 = MacDonald G., *The Light Princess e The Day Boy and the Night Girl*; trad. it. di Bernascone R. 1990, *La principessa leggera*, Emme Edizioni, Torino;
- TT2 = MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra; trad. it. di Spina G. 1992, *La principessa leggera*, Solfanelli, Chieti;
- TT3 = MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra; trad. it. di Strambo A. 2000, *La principessa leggera*, Oscar Mondadori, Milano;
- TT4 = MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra; trad. it. di Harrowell E. 2020, *La principessa leggera*, flower-ed, Roma (versione ebook).

Posto che l'autore si diverte a mettere in ridicolo la mascolinità esasperata ed esasperante della figura del re, che prende come un affronto personale la mancanza di progenie, è interessante osservare l'approccio a questa questione da parte dei diversi TT: il TT3, ad esempio, è l'unico a dare l'impressione che il re faccia solo finta di arrabbiarsi ("fare l'arrabbiato"), mentre il TT4 è efficace nell'utilizzo del verbo "lagnarsi", che ben epitoma il suo atteggiamento infantile e irragionevole. Funziona anche la resa di *very nice* con "simpaticissima" nel riferirsi alla regina, che come anticipato in 4 è ritratta dall'autore come una donna spiritosa e sagace; la traduttrice Harrowell sceglie infatti di scartare i significati (decisamente più etero-normativi) prescelti dalle versioni precedenti di "brava", "molto sensibile" e "molto garbata" per rimarcare il carattere arguto della controparte femminile del re. Da ultimo, molto interessante è anche la resa di "It was more than he deserved" nel riferirsi alla sospirata nascita della principessina, espressione che per la prima volta viene tradotta con un perentorio e più marcato "anche se non se lo meritava". In questo caso, la differenza con il TT1 (che sembra invece attribuire un valore positivo all'attesa patriarcale di un erede da parte del sovrano) è lampante.

5.2. Esempio 2

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
the little princess laughed and grew – not fat, but plump and tall (p. 23)	la principessina rideva e cresceva alta e... non grassa, ma paffuta (p. 20)	la piccola principessa rideva e cresceva... non grassa, ma alta e paffutella (p. 33)	la principessina rideva e cresceva – non grassa, ma alta e paffuta (p. 76)	la principessina rideva e diventava grande – non grassa, ma paffutella e alta
Nor, thoughtless as she was, had she committed	Né, per quanto avventata fosse, commise mai colpa più grave della	Né, per quanto sventata, aveva commesso nulla di più grave che	Né, sventata com'era, aveva mai commesso nulla di peggio che ridere di	Spensierata com'era, non aveva neanche combinato niente di peggio che ridere di tutti e

anything worse than laughter at everybody and everything that came her way (p. 24)	risata che riservava a tutto e tutti quelli che incontrava (p. 20)	ridere di tutti e di tutto ciò che le si presentava (p. 33)	tutto ciò che succedeva e di tutti quelli che incontrava (p. 76)	di tutto ciò che le capitava a tiro
--	--	---	--	-------------------------------------

Tabella 2.

I passaggi mostrati in Tabella 2 si riferiscono a dettagli fisici e caratteriali della principessa. La prima occorrenza potrebbe a pieno titolo rientrare nell'ambito di ciò che oggi definiremmo *body positivity*: infatti, il TT3 e il TT4 sono gli unici a non rendere il *dash* con i puntini di sospensione, nella punteggiatura italiana spesso impiegati in modo evocativo, ammiccante, una sorta di “strizzatina d’occhio” stampata che suggerisce al lettore uno sguardo ironico sul testo. Dal punto di vista psicologico, il TT4 è anche l’unica versione a restituire una connotazione positiva all’aggettivo *thoughtless*, non più tradotto in termini svalutativi come nei TT precedenti, ma con “Spensierata”. Da un certo punto di vista, dunque, il TT4 si impegna nel ritrarre la principessa leggera nei panni di un’adolescente quanto più contemporanea, con un corpo da reclamare senza ridicolizzarlo e l’allegria tipica della giovinezza.

5.3. Esempio 3

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
“Because you are a very nice young man, prince,” said the princess. “Come up then, princess.” “Fetch me, prince”. (p. 43)	“Perché sei un giovane molto gentile, principe,” rispose la principessa. “Vieni su, allora, principessa.” “Tirami su, principe”. (p. 43)	“Perché sei un giovane molto distinto,” spiegò. “Allora sali, principessa.” “Tirami su, principe”. (p. 56)	“Perché sei un giovanotto molto gradevole” disse la principessa. “Vieni su, allora, principessa.” “Vieni a prendermi, principe”. (p. 97)	“Perché sei un simpaticissimo giovanotto, principe”, disse la principessa. “Allora sali, principessa”. “Vieni a prendermi, principe”.

Tabella 3.

In questo caso il passaggio riporta lo scambio ammiccante e scherzoso fra principe e principessa, intenti alle prime schermaglie amorose. È curioso che sia TT1 che TT2 abbiano reso *Fetch me* con “Tirami su”, mentre TT3 e il TT4, ancora una volta, spiccano nell’impiego dell’espressione ben più maliziosa “Vieni a prendermi”. È anche interessante notare come, ancora una volta, *very nice* sia tradotto da Harrowell con “simpaticissimo”, cosa che sembra ulteriormente attribuire all’arguzia un valore decisamente positivo: non solo è la simpatia degna di una regina, come osservato in 5.1, ma è anche la caratteristica del principe che conquista maggiormente il cuore della principessa, sovvertendo così l’epica cavalleresca di cui MacDonald sembra, almeno in parte, prendersi gioco.

5.4. Esempio 4

In questo capitolo, il principe si sottopone al sacrificio descritto nel paragrafo 4 per amore della principessa; la quale, vedendolo e riconoscendolo subito, non si degnava di salutarlo in quanto non è apparentemente capace di alcuna profondità d’animo. Quella di MacDonald è una provocazione che gioca sul doppio significato della *lightness* (fisica e psicologica) della principessa, ed è perciò importante che la traduzione mantenga questo tratto della personalità della protagonista; un compito che il TT2, il TT3 e il TT4 assolvono pienamente, a differenza di quanto accade in TT1, che sposta il focus delle motivazioni della principessa sull’“opportunità” del da farsi, dipingendo la protagonista sotto una luce decisamente meno scomoda e sovversiva.

ST	TT1	TT2	TT3	TT4
The princess recognized him at once, but did not think it worth while to acknowledge him (p. 55)	La principessa lo riconobbe immediatamente, ma non ritenne opportuno dargliene segno (p. 58)	La fanciulla lo riconobbe subito, ma non pensò valesse la pena dimostrarglielo (p. 70)	La principessa lo riconobbe immediatamente, ma pensò che non valesse la pena darlo a vedere (p. 110)	La principessa lo riconobbe subito, ma pensò che non valesse la pena salutarlo
The princess looked wild (p. 60)	La principessa sembrava turbata (p. 64)	La fanciulla cominciò ad agitarsi (p. 75)	La principessa assunse un aspetto stralunato (p. 114)	La principessa sembrava aver perso la testa

Tabella 5.

Per quanto riguarda la descrizione dei primi segni di turbamento emotivo della principessa alla vista dell'agonia del giovane, è interessante la soluzione adoperata dal TT3, l'unica a concentrarsi sull'aspetto esteriore della principessa, che lascia trapelare i suoi sentimenti più profondi. La resa più "forte" è probabilmente quella del TT4, che con l'espressione "aver perso la testa" restituisce alla giovane la piena potenza, a volte scomoda e inopportuna, delle proprie emozioni.

Si noti, anche in questo capitolo, il mantenimento da parte del TT4 (come già accennato) della bellissima illustrazione di Hughes, una scelta editoriale e paratestuale che restituisce al testo la sua piena profondità anche drammatica:



Immagine 1
Arthur Hughes, "On the Water", 1864.

Come osserva McGillis (2007),

Hughes's illustration is simple in its design, offering little difficulty for the young reader and carrying with it that otherworldly romance familiar in much Victorian painting. It is a mood piece. But it is also something more; it opens itself to a reading and in doing so it participates in the thematic function of the text. This is a story that deals with human sexual relations, with the adjustment and understanding of the self and other. (p. 40)

L'illustrazione scelta da Bellan nel TT1 per narrare il medesimo passaggio ha invece un tono umoristico, quasi satirico, in linea con la *mission* editoriale di Emme Edizioni di rivolgersi a un pubblico di giovanissimi lettori:



Immagine 2
Andrea Bellan, 1990.

È ancora una volta McGillis (2007) a notare come

In order to appeal to modern sensibilities, recent illustrators looking for a child audience have yielded to the story's undoubted comic element and bypassed the emphasis on beauty and death evident in earlier illustrations. (p. 45)

In questo senso, dunque, il TT4 si dimostra attento a un recupero in toto del testo di MacDonald, nei suoi aspetti linguistici ma anche paratestuali.

6. Conclusion

Il presente articolo ha voluto affrontare il tema della ritraduzione del fantastico tramite l'analisi di un *case study* circoscritto, ossia la ritraduzione della fiaba *The Light Princess* di George MacDonald. Come sottolineato nel paragrafo 2, non esiste una traduzione perfetta cui l'atto ritraduttivo dovrebbe o potrebbe ambire, al contrario di quanto postulato da Berman, in quanto ogni TT apporta un suo proprio significato al testo fonte, evidenziandone di volta in volta aspetti nuovi. Quanto abbiamo voluto mettere in luce nei paragrafi precedenti è il ruolo della ritraduzione nell'inquadrare il testo di MacDonald in una prospettiva di riscoperta e riqualificazione delle questioni di genere celate fra le trame della fiaba. L'intento di questo studio è stato di contribuire almeno in parte a colmare la falla accademica attorno al tema, ancora scarsamente indagato in Italia, della ritraduzione del fantastico, pratica che come visto rappresenta una porta aperta su possibilità spesso inesplorate.

Bionota: Margherita Orsi è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Bologna, con un progetto che si propone di studiare l'attività della casa editrice romana indipendente flower-ed. Ha conseguito il dottorato in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità presso l'Università di Bologna nel 2023, con una tesi dal titolo *Ritradurre il fantastico femminile: scelte e pratiche del panorama editoriale italiano, con uno sguardo ai casi di Daphne du Maurier, Shirley Jackson e Angela Carter*. È autrice di articoli accademici pubblicati su riviste italiane e internazionali tra cui “La questione Romantica”, “La Fusta – Journal of Italian Literature and Culture”, “Frame – Journal of Literary Studies”. Ha presentato la sua ricerca in diverse sedi accademiche e non, in Italia, in Europa e negli Stati Uniti.

Recapito autore: margherita.orsi4@unibo.it

Ringraziamenti: si ringrazia la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara e la Biblioteca Statale di Macerata per aver fornito via mail copia scannerizzata di alcune pagine del volume *La principessa leggera*, Solfanelli, 1992.

Riferimenti bibliografici

- Alessandrini M. 2020, *Nota biografica*, in MacDonald, G., *La principessa leggera*, flower-ed, Roma.
- Armitt L. 1992, *Pushing Back the Limits: The Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction*, tesi di dottorato, University of Warwick.
- Berman A. 1990, *La retraduction comme espace de la traduction*, in "Palimpsestes" 4, pp. 1-7.
- Bianchi D. 2015, *Future Re-Visions: The Construction of Generic Identity in the Italian Translated Titles of Anglo-American Science Fiction*, in "Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale" 49, pp. 227-237.
- Bianchi D. e A. D'Arcangelo 2015, *Translating History or Romance? Historical Romantic Fiction and Its Translation in a Globalised Market*, in "Linguistics and Literature Studies" 3 [5], pp. 248-253.
- Bianchi D. e F. Zanettin 2018, "Under Surveillance". *An Introduction to Popular Fiction in Translation*, in "Perspectives" 26 [6], pp. 793-808.
- Cadera S. M. e A. S. Walsh (eds.) 2017, *Literary Retranslation in Context*, Peter Lang, Losanna.
- Campanini S. 2019, *Alla ricerca dei veri moventi della ritraduzione editoriale. Alcune riflessioni sulla teoria e la pratica della ritraduzione letteraria*, in "Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione" 21, pp. 121-132.
- Deane-Cox S. 2014, *Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation*, Bloomsbury, Londra.
- von Flotow L. 1991, *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*, in "TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction" 4 [2], pp. 69-84.
- von Flotow L. 2009, *This Time "the Translation Is Beautiful, Smooth, and True": Theorizing Retranslation with the Help of Beauvoir*, in "French Literature Series" XXXVI, pp. 35-49.
- Fusco F. 2015, *La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici*, in "Translationes" 7, pp. 113-124.
- Gambier Y. 1994, *La retraduction, retour et détour*, in "Meta – Journal des Traducteurs" 39 [3], pp. 413-417.
- Green R. L. 1977, *Introduction*, in MacDonald G., *The Complete Fairy Tales of George Macdonald*, Schocken Books, New York, pp. 7-11.
- Gürçağlar Ş. T. 2009, *Retranslation*, in Bake, M. e G. Saldahna (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp. 233-236.
- Hurtado Albir A. 2001, *Traducción y Traductología*, Cátedra, Madrid.
- Jackson R. 1998, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Londra.
- Jarrar O. 2009, *Language, Ideology, and Fairy Tales: George MacDonald's Fairy Tales as a Social Critique of Victorian Norms of Sexuality and Sex Roles*, in "North Wind: A Journal of George MacDonald Studies" 28, pp. 33-49.
- Kaloh Vid N. 2016, *Retranslations: Do They Get Us Back to the Source Text? Six English Translations of M. Bulgakov's The Master and Margarita*, in "The Slavic and East European Journal" 60 [1], pp. 106-129.
- Koskinen K. e O. Paloposki 2004, *A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation*, in Gyde H., Malmkjær K. e Gile D. (eds.), *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*, Benjamins, Amsterdam, pp. 27-38.
- MacDonald G. 1864, *The Light Princess*, in *Adela Cathcart*, Hurst & Blackett, Londra.
- MacDonald G. 1879-1880, *The Day Boy and Night Girl*, in "Harper's Young People".

- MacDonald G. 1977, *The Complete Fairy Tales of George Macdonald*, Schocken Books, New York.
- MacDonald G. 1992, *La principessa leggera*, trad. it. G. Spina, Solfanelli, Chieti.
- MacDonald G. 2020, *La principessa leggera*, trad. it. E. Harrowell, flower-ed, Roma.
- MacDonald G. 1990, *La principessa leggera*, trad. it. R. Bernascone, Emme Edizioni, Torino.
- Manlove C. 2018, *George MacDonald, Master of Scottish Fantasy*. <https://www.worksofmacdonald.com/musing-on-macdonald/2018/10/2/0165rtbckh0jms5rkfp18mefwfbqz> (2.10.2018).
- McGillis R. 2007, *George MacDonald Then and Now: The Case of "The Light Princess"*, in "North Wind: A Journal of George MacDonald Studies" 26 [2], pp. 37-47.
- Milton J. 2001, *Translating Classic Fiction for Mass Markets*, in "The Translator" 7 [1], pp. 43-69.
- Pantaleo E. A. 2016, *(Ri)tradurre i classici moderni di lingua inglese: strategie attualizzanti e storicizzanti nelle traduzioni italiane di Tender is the night di F. Scott Fitzgerald*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano.
- Propp V. J. 1946, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Izdat. Leningradskogo Gosud. Univ., Leningrad.
- Propp V. J. 1972, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. C. Coisson, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rabkin E.S. 1977, *The Fantastic in Literature*. Princeton UP, Princeton.
- Reis R. H. 1972, *George MacDonald*, Twayne, New York.
- Ricci L. 2024, *L'amore è sovrano dell'inverno*, in MacDonald, G., *Lilith*, flower-ed, Roma, pp. 5-14.
- Spina G. 1992, *Introduzione*, in MacDonald G., *La principessa leggera*, Solfanelli, Chieti, pp. 5-17.
- Todorov T. 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Parigi.
- Todorov T. 1975, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. ing. R. Howard, Cornell UP, Ithaca.
- Trexler B. 1999, *George MacDonald and the "Light Princess"*, in "CSL: The Bulletin of the New York C.S. Lewis Society" 30 [3-4], pp. 353-354.
- Venturi P. 2011, *L'immobilità del traduttore: la traduzione dei classici moderni inglesi in Italia*, tesi di dottorato, Università di Bologna.
- Wardle M. 2019, *Eeny, Meeny, Miny, Moe: The Reception of Retranslations and How Readers Choose*, in "Cadernos de Tradução" 39 [1], pp. 216-238.