

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA,
LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

Silvia Pozzati

“A CHAVE DO TAMANHO: PROPOSTA DE EDIÇÃO
DA OBRA DE MONTEIRO LOBATO NA ITÁLIA”.

São Paulo
2014

Silvia Pozzati

“A CHAVE DO TAMANHO: PROPOSTA DE EDIÇÃO
DA OBRA DE MONTEIRO LOBATO NA ITÁLIA”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Santana Dias

São Paulo
2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

POZZATI, S. “A Chave do Tamanho: proposta de edição da obra de Monteiro Lobato na Itália”. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, São Paulo, 2014.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Santana Dias

Data: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

A realização desta Dissertação de Mestrado só foi possível graças à colaboração e contribuição, de forma direta ou indireta, de várias pessoas e instituições, às quais gostaria de exprimir algumas palavras de agradecimento e profundo reconhecimento, em particular:

ao Prof. Dr. Maurício Santana Dias, pela disponibilidade manifestada para orientar este trabalho, pela preciosa ajuda na definição do objeto de estudo, pela constante orientação científica, pela revisão crítica do texto, pelos profícuos comentários, esclarecimentos, opiniões e sugestões, pela indicação de bibliografias relevantes para a temática em análise, pelos oportunos conselhos, pela acessibilidade, cordialidade e simpatia demonstradas, pela confiança que sempre me concedeu e pelo permanente estímulo que, por vezes, se tornaram decisivos em determinados momentos da elaboração desta tese;

à Profa. Dra. Karine Marielly Rocha da Cunha, pelo incentivo à inscrição neste programa de Mestrado, por ter proporcionado o encontro com o Prof. Maurício e pelo apoio prestado ao longo deste trabalho;

à Profa. Dra. Lucia Sgobaro Zanette, que desde a minha chegada no Brasil para trabalhar como Professora Leitora junto à Área de Italiano da UFPR, sempre me encorajou e apoiou, não só como amiga, mas também no papel de Professora da Disciplina de Pós-Graduação que eu pude cursar fora da USP;

aos colegas da Área de Italiano da UFPR, pelo carinho, apoio e incentivo recebidos durante todo o tempo de convivência;

à Profa. Dra. Lucia Wataghin, pelo incentivo, gentileza, interesse e presença em todas as etapas de realização deste trabalho;

à Profa. Dra. Angela Maria Tenório Zucchi, pelas colocações preciosas no exame de qualificação;

às minhas alunas do Curso de Graduação Juliana von Mühlen, Camila Afonso e Jessica Dalmolin pela ajuda com as tabelas e formatação das mesmas, e pelo suporte em todas as minhas atividades de promoção da língua e da cultura italiana em Curitiba;

à minha querida amiga Marlene Eunice Beck, que nunca deixou de oferecer seu ombro nos momentos em que mais precisei, ao longo de toda a minha estada no Brasil - suas palavras de incentivo sempre valorizaram minhas iniciativas e realizações;

a Adriano Perissutti, pela formatação final do trabalho, pelo imenso carinho e disponibilidade com que sempre me presenteou, desde o tempo em que foi meu aluno, de uma forma inesquecível;

Por último, mas não menos importante, à minha mãe e meus familiares, pelo apoio e compreensão que ultrapassaram a distância e pelo constante encorajamento a fim de prosseguir na elaboração deste trabalho;

A todos aqui não mencionados, que contribuíram para a concretização desta dissertação, estimulando-me intelectual e emocionalmente, meu apreço e gratidão.

ABSTRACT

POZZATI, S. “A Chave do Tamanho: proposta de edição da obra de Monteiro Lobato na Itália”. 2014. 108 f. Tesi (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, São Paulo, 2014.

Questo lavoro nasce da una serie di considerazioni concernenti le opere per l’infanzia come parte importante della produzione di uno degli autori brasiliani più ricchi ed interessanti del XX secolo, Monteiro Lobato. Il valore seminale di questi suoi romanzi viene messo in luce, esaminandone gli aspetti più significativi.

Mentre la prima delle opere considerate, *Narizinho*, ha trovato traduzione ed è stata presentata ai lettori italiani (anche senza incontrare, per una serie di motivi a cui si accenna, il successo che avrebbe meritato), l’altra, *A Chave do Tamanho* non è ancora stata tradotta.

Gran parte della presente dissertazione è perciò dedicata ad un’analisi dei termini la cui traduzione appare più ardua e complessa.

Il compito di tradurre questa seconda opera di Lobato è la sfida più interessante, quella che si auspica di poter affrontare in un futuro assai prossimo.

Parole-chiave: Lobato, Traduzione, Chave do Tamanho, Narizinho, Italiano.

RESUMO

POZZATI, S. “A Chave do Tamanho: proposta de edição da obra de Monteiro Lobato na Itália”. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, São Paulo, 2014.

O presente trabalho nasce de uma série de considerações sobre as obras infanto-juvenis como parte importante da produção de um dos mais ricos e interessantes autores brasileiros do século XX, Monteiro Lobato. O valor seminal desses seus romances é evidenciado, e são examinados seus aspectos mais significativos.

Enquanto a primeira das obras consideradas, Narizinho, foi traduzida e apresentada aos leitores italianos (embora não tenha encontrado, por uma série de motivos apontados, o sucesso que merecia), a outra, A Chave do Tamanho, ainda não foi traduzida.

Grande parte da presente dissertação é, portanto, dedicada à análise dos termos que parecem ser de tradução mais árdua e complexa.

A tarefa de traduzir esta segunda obra de Lobato é o desafio mais interessante, e que espera-se poder enfrentar em um futuro próximo.

Palavras-Chave: Lobato, Tradução, Chave do Tamanho, Narizinho, Italiano.

ABSTRACT

POZZATI, S. “A Chave do Tamanho: proposta de edição da obra de Monteiro Lobato na Itália”. 2014. 108 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, São Paulo, 2014.

This work started from a number of considerations concerning children’s fiction as a relevant part of the literary production of one of the most interesting and original Brazilian writers of the XX century, Monteiro Lobato. The seminal value of these works of his is highlighted by examining their most significant aspects.

Whilst the former of the works dealt with, *Narizinho*, was translated for and presented to Italian readers (even if, for a number of reasons hinted at, it did not fully achieve the success it would have deserved), the latter, *A Chave do Tamanho*, has not been translated yet.

A large part of this dissertation is therefore dedicated to an analysis of words and terms in this fictional work whose translation seems to be harder and more complex.

The task to translate this second children’s book by Lobato is the most interesting challenge, one that it would be most stimulating to be able to face in the near future.

Keywords: Lobato, Translation, Chave do Tamanho, Narizinho, Italian.

SUMÁRIO

1	INTRODUZIONE	11
2	MONTEIRO LOBATO, UOMO DI CULTURA E DI IDEE	14
3	MONTEIRO LOBATO: LA FIABA PERFETTA	23
4	MONTEIRO LOBATO: LA TRADIZIONE COME REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE	31
5	MONTEIRO LOBATO: DIFFICOLTÀ DI UNA TRADUZIONE	36
6	L'OPERA PER L'INFANZIA DI MONTEIRO LOBATO: STRUTTURA E LINGUAGGIO	38
7	LIMITI E POSSIBILITÀ: TRADURRE IL BRASILE ATTRAVERSO LOBATO	43
8	LA SCELTA DI LOBATO: LA CREAZIONE DI UN MONDO FANTASTICO E TRADUZIONE COME PONTE VERSO IL MONDO	48
	I LUOGHI TOPICI DELLA FIABA: IL SÍTIO DO PICAPAU AMARELO	48
	IL MONDO MAGICO DEL SÍTIO	49
	LA FINALITÀ DIDATTICO-EDUCATIVA DELLE OPERE DI LOBATO PER L'INFANZIA	50
	LE PORTE DELLA FANTASIA.....	51
	TRADURRE, TRASFORMARE, TRADIRE FORSE.....	52
	APPENDICE 1	55
	APPENDICE 2	58
	LOBATO TRADUTTORE E COMUNICATORE	61
9	MONTEIRO LOBATO E L'UTOPIA <i>DEL TAMANHO</i>	63
	LA <i>CHAVE DO TAMANHO</i> , UTOPIA, DISTOPIA, FIABA	63
	UTOPIA	63
	LA DISTOPIA	68
	LA FIABA	68

10 A CHAVE DO TAMANHO: PROPOSTE PER AFFRONTARE LA TRADUZIONE	70
11 CONCLUSIONE.....	101
12 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
OBRAS DE MONTEIRO LOBATO	102
OBRAS INFANTIS	102
LITERATURA GERAL	103
OUTROS TÍTULOS	104
REFERÊNCIAS GERAIS	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE A TRADUÇÃO	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE A LITERATURA INFANTIL	107

1 INTRODUZIONE

Monteiro Lobato fu scrittore, editore, uomo di cultura a tutto tondo, riformatore sociale e politico. Nell'ambito della letteratura, trovò la forma espressiva a lui più consona e più efficace in rapporto al pubblico dei lettori nel campo della letteratura per l'infanzia. Promosse, soprattutto, l'innovazione nel modo di creare e raccontare fiabe. Il suo primo libro per bambini, *Saci-pererê*, fu un grande successo. In esso era già evidente la linea letteraria che Monteiro Lobato intendeva seguire: costruito sullo stile di un'inchiesta giornalistica, il libro introduce il Saci, che crea come personaggio fortemente autoctono, legato all'immaginario brasiliano.

Già negli anni giovanili, Lobato si dedicò intensamente alla produzione giornalistica, collaborando prima a giornalini scolastici, poi a giornali universitari per approdare a riviste di maggiore spessore ed importanza. Al centro del suo interesse erano sempre la società, i suoi problemi, il modo in cui la vita dell'individuo era profondamente condizionata dall'interazione con il mondo che lo circondava. Il suo spirito critico, la “*velha mania de dizer, sem meias-voltas, exatamente o que pensava*”¹, trovano un'eco forte e importante in ogni suo scritto, ma, in particolare nel *Sítio do Picapau Amarelo*, la Fattoria del Picchio Giallo, che diviene emblematica della sua produzione per l'infanzia.

Dopo aver venduto la fazenda ereditata dallo zio visconte ed essere ritornato a São Paulo, nel 1928, Lobato acquista la *Revista do Brasil*. E' questo un passaggio importante nella sua vita: da giornalista-scrittore diviene editore, affronta con l'abituale determinazione i problemi connessi ad un'attività complessa, ma che lo affascina profondamente. Al centro dei suoi interessi culturali pone la cultura brasiliana in ogni suo aspetto, i rapporti con l'Europa e le avanguardie, la necessità, per lui impellente, di mettere in connessione diretta il Brasile e il mondo occidentale. Il modernismo lo affascina in modo particolare e intrattiene rapporti stretti e fecondi con molti autori d'avanguardia brasiliani, in particolare l'amico di sempre Godofredo Rangel.

Il suo interesse per gli aspetti più complessi della cultura del suo tempo non gli fa mettere in disparte, tuttavia, i progetti per opere letterarie per l'infanzia e, nel 1931, pubblica *Reinações de Narizinho*. Secondo Edgard Cavalheiro, nella sua biografia di Monteiro Lobato, all'origine

¹ AZEVEDO; CAMARGO; SACCHETTA, 2000, p. 54.

di questa sua opera ci fu l'idea che gli venne giocando a dama con un amico e sentendogli raccontare una storia surreale e, al tempo stesso, interessante:

O tal peixinho pusera-se a nadar em minha imaginação, e quando Malta saiu, fui para a mesa e escrevi a “História do Peixinho que Morreu Afogado” – coisa curta. Do tamanho do peixinho. Publiquei isso logo depois, não sei onde. Depois veio-me a ideia de dar maior desenvolvimento à história, e ao fazê-lo acudiram-me cenas da roça, onde eu havia passado a minha meninice.²

E' un altro racconto, però, “D'après Nature”, pubblicato diciassette anni prima da Monteiro Lobato e già rivolto a un pubblico infantile, che dimostra la sua decisione a dedicare uno spazio importante della sua vita a questa platea di lettori. La serie del Picchio Giallo verrà creandosi in maniera consequenziale e coinvolgente, ponendo come centro d'interesse non solo il racconto come tale, ma il dibattito sulla lingua. La crociata di Monteiro Lobato contro un modo di esprimersi lontano da quello dei bambini e tale da allontanarne l'interesse per la lettura invece di stimolarlo è e rimane di grande importanza in tutta la produzione di questo autore-imprenditore culturale.

In tutte le opere del Picchio Giallo, il nemico da battere è il linguaggio difficile e troppo distante da quello realmente usato dai bambini. Lobato cerca una lingua vicina all'espressione orale, ma che non banalizzi, comunque, ne` i contenuti ne` il modo di gestire il racconto.

L'autore crea uno stile nuovo e vicino ai suoi lettori, in una continua riscrittura dei testi per precisare meglio la forma espressiva e plasmarla a misura sia dei contenuti che del pubblico che ne avrebbe fruito. Monteiro Lobato è prima di tutto un creatore-inventore di parole, di neologismi con cui vuole svecchiare il portoghese classico non più in grado, a quanto egli pensa, di rispecchiare gli interessi e le forme espressive di un mondo in continuo cambiamento. La lingua che sceglie per i suoi racconti fiabeschi è una lingua plasmabile e malleabile, il portoghese brasiliano che si lascia alle spalle il portoghese classico ormai obsoleto rispetto al modo di pensare e parlare di una nazione grande e sempre più indipendente a ogni possibile livello quale è il Brasile in cui Lobato vive e opera.

Un insieme di fattori viene precisandosi e rendendo più chiaro il complesso apporto di Lobato alla crescita della realtà culturale del suo paese: la brasilianità, soprattutto, la

² E. CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato, vida e obra*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002. p. X

rivendicazione di un modo di pensare e di essere che rendano la nuova nazione pienamente ed orgogliosamente autonoma, il nazionalismo, di conseguenza e il rifiuto di ogni ossequio e dipendenza da altre tradizioni. Questo non significa fare a meno della tradizione, ma superarla e rivisitarla, non rimanere ad essa pedissequamente legati. Uno dei modi per asserire in maniera decisa la propria individualità è la creazione di una lingua nuova, ricca, vicina al modo di esprimersi dei giovani per trasmettere contenuti in larga parte autoctoni, profondamente radicati nella tradizione culturale brasiliana.

Questi due ultimi elementi, l'inventiva linguistica e il rapporto stretto e profondo con il folclore brasiliano, rappresentano una sfida difficile e a volte impervia per il traduttore. Contenuti e forma devono essere attentamente analizzati e considerati se si desidera avere una resa traduttiva di qualche spessore. Tradurre Lobato è un'impresa ardua e complessa, ma, in certo modo, ancora più appagante, se il successo di una traduzione efficace può essere raggiunto, perchè uno dei grandi ideali dell'autore era creare "un ponte di libri", un legame ideale che connettesse il Brasile al mondo moderno. Tradurre le sue opere, rendendo comprensibili e fruibili i contenuti e dando un'idea chiara della forma è un modo di realizzare questo suo sogno.

La proposta di questa tesi è, quindi, mappare il suo libro *A Chave do Tamanho*, mettendolo alla portata del pubblico dei lettori preadolescenti italiani. Le due traduzioni esistenti di *Reinações de Narizinho* vengono esaminate commentandone, le problematiche comunicative e traduttive. Non ci si propone di presentare, in questa dissertazione, una traduzione completa di *A Chave do Tamanho*, ma di studiare approfonditamente il testo attraverso un esame propedeutico alla traduzione vera e propria delle sue complessità culturali e linguistiche.

Per rendere possibile questo studio, i vari problemi verranno suddivisi in categorie. Ogni categoria, a sua volta, viene esaminata e discussa considerando sia le complessità intrinseche che le possibili esigenze interpretative del pubblico dei lettori e dell'ambiente linguistico e culturale a cui essi inevitabilmente si trovano a rapportarsi.

Il primo capitolo verrà dedicato alla vita e opera di Monteiro Lobato e alla complessità delle imprese a cui si dedicò. Il secondo affronterà il tema del linguaggio creato da Lobato nelle sue opere per l'infanzia. Il terzo discuterà le traduzioni di Narizinho per giungere, infine, all'esame di *A Chave do Tamanho* e ad una proposta traduttiva per l'inizio del libro.

2 MONTEIRO LOBATO, UOMO DI CULTURA E DI IDEE

“Homem de múltiplas facetas, José Bento Monteiro Lobato passou a vida engajado em campanhas para colocar o país no caminho da modernidade”.³ Da un punto di vista epistemologico, la ‘sfaccettatura’⁴ della personalità di Monteiro Lobato è la chiave più importante di lettura di questo autore e, soprattutto, personaggio imponente della cultura brasiliana della prima parte del ventesimo secolo. Il titolo stesso del testo da cui è tratta la citazione iniziale di questa introduzione ha un valore simbolico, “la barca di Gleyre”, una barca per chi vuole essere il traghettatore di una cultura, di un intero popolo che vuole fortemente portare nel secolo in cui vive, uscendo dalle nebbie delle foreste primordiali che gli sembra vogliono tenerlo lontano dal progresso.

Il socialismo utopistico dei grandi autori inglesi tanto ammirati da Lobato, primo fra tutti Charles Dickens, ma anche e soprattutto dei filosofi come Herbert Spencer e Nietzsche, è evidente sia nelle sue scelte letterarie mature che nei suoi primi scritti: “Nesta etapa também afloram as questões de ordem filosófica que procurava aprofundar na fonte inglesa com Herbert Spencer, na alemã, nas páginas de *Assim falava Zaratustra*”⁵.

José Bento Renato Monteiro Lobato è, appunto, un uomo ‘sfaccettato’, dai molti talenti e dalle molteplici attività cui si dedica con febbrile impegno: scrittore, traduttore, editore, uomo d'affari, uomo politico, può fare proprio il motto latino “*humani nihil a me alienum puto*”. Per lui, infatti, l'uomo è al centro della scena culturale, letteraria, di progresso, di vita, nulla può prescindere dall'uomo, tutto deve essere a lui ricondotto. Crede fortemente, in maniera quasi illuminista, nella possibilità infinita di miglioramento dell'uomo e proprio per questo si interessa fortemente all'educazione dell'infanzia, perchè li ritiene simili alle giovani piante della foresta umana del Brasile che vuole curare, salvare dal decadimento, far crescere vigorose. Domani può e deve essere meglio di oggi, ma lo potrà essere solo se si sapranno afferrare le possibilità di miglioramento senza abbandonarsi all'inerzia mortale di Jeca Tatu⁶.

³ MONTEIRO LOBATO, *A Barca de Gleyre*, São Paulo: Globo, 2008, p. 9.

⁴ Vedi bibliografia completa dell'autore in Appendice 1 a questo capitolo.

⁵ M. LOBATO, *Ibidem*, p. 15.

⁶ Cfr., *Ibidem*, pp. 31-93. Jeca Tatu è un personaggio presente nel libro *Urupês*, nel quale Lobato critica ferocemente l'uomo dei campi e il culto di cui era oggetto all'epoca. Per attaccare questo mito nazionale, Lobato mostra il contadino Jeca Tatu come indifferente ai grandi accadimenti, incapace di organizzare il lavoro, di mantenere un'abitazione decente, e di coltivare sentimenti per la propria patria. Egli inoltre è superstizioso, e seguace di una religione distorta, essenzialmente fatalista. Lobato lo descrive inoltre come indifferente alla bellezza e

Monteiro Lobato nasce a Taubaté il 18 aprile 1882, figlio primogenito di José Bento Marcondes Lobato, proprietario terriero di notevole importanza, e di Donna Olimpia Augusta Monteiro Lobato. In famiglia gli danno il soprannome di Juca e lo chiamano così fino a quando, a undici anni, decide di cambiare il nome di battesimo, José Renato, in José Bento. Il motivo è bizzarro, ma emblematico della sua personalità⁷. Riprende il nome paterno, infatti, per poterne usare le iniziali che sono impresse in oro sul bastone da passeggio del padre e che, a quel tempo, era un accessorio indispensabile dell'eleganza maschile. Lobato sarà, crescendo, un ardente sostenitore della necessità di educare le masse, un riformatore, un idealista politico, ma rimarrà sempre uomo di eleganza e di classe quale membro di una famiglia importante e nipote di un nobile.

Dopo essere stato educato a casa, dalla madre, frequenta il Colégio Americano, prima, poi il Colégio Paulista. In questa fase della sua formazione, si trovano, con ogni probabilità, le fonti del fascino che sentirà per tutta la vita per il mondo anglosassone, come sarà provato dalla sua traduzione ed adattamento, in età più matura, di *Peter Pan* e *Alice in Wonderland*: l'influenza dell'educatrice della sua adolescenza, l'irlandese Miss Stafford, avrà un influsso duraturo sulla sua vita culturale futura.

Intanto, collabora a molteplici giornali scolastici e si interessa ad ogni aspetto della cultura a São Paulo. Purtroppo, prima suo padre, nel 1898, e, l'anno successivo, sua madre muoiono. Nonostante il suo desiderio di seguire studi letterari, lo zio visconte, divenuto tutore suo e delle sorelle, lo fa iscrivere al corso che accoglie i giovani aristocratici della zona, la Facoltà di Diritto. Poco motivato allo studio, il giovane Monteiro Lobato vive anni di sregolatezza tipica degli universitari con troppa intelligenza e poco desiderio di applicarsi al lavoro metodico. Collabora a molteplici riviste di avanguardia letteraria, fa di Tartarin de Tarascon di Daudet la bibbia comportamentale del suo gruppo di scapigliati. Nonostante tutto, si laurea e torna, dottore, a Taubaté.

Inganna la noia dei giorni in provincia pianificando fabbriche e intrecciando un rapporto affettivo, che si rivelerà insospettabilmente solido e ricco, con Maria Pureza da Natividade, la sua Purezinha. La loro vita matrimoniale è felice, ma Lobato non trova uguale appagamento

all'esuberanza della natura brasiliana.

⁷ Cfr. M. LAJOLO, *Monteiro Lobato um Brasileiro sob medida*, São Paulo: Moderna, 2000, p. 12- 20.

nella vita professionale⁸. La situazione cambia drammaticamente, per Lobato, con la morte dello zio visconte del quale è l'unico erede. Con la moglie e i due figlioletti nati nel frattempo, Marta ed Edgar, si trasferisce nella sterminata fazenda che ha ereditato. La situazione finanziaria, però, non è rosea, il terreno troppo grande non è fertile, il reddito non è all'altezza delle aspettative. Mentre, in Europa, scoppia la prima guerra mondiale, Lobato si batte con la sua arma preferita, le parole, contro l'arretratezza delle pratiche agricole in uso, i metodi antiquati di coltivazione che causano più danni che profitto. Sono di questo periodo due opere importanti che segnano l'inizio del suo percorso letterario in maniera significativa: "*Velha praga*" e "*Urupês*", in cui compare la figura di Jeca Tatu. Lobato si pone in forte contrasto con l'iconografia sociale del suo tempo che idealizzava la minoranza contadina, vista come custode fedele di tradizioni e costumi. L'autore mette invece in luce gli aspetti negativi di coloro che rifiutano il nuovo per pigrizia e paura, che si rifiutano di accettarlo preferendo la ripetitività della tradizione accettata acriticamente: "Definido em '*Velha praga*' como piolho da terra e como orelha de pau, o Jeca contradizia frontalmente não só a retórica patrioteira, mas também o processo de idealização das minorias – índios, caboclos, negros e caipiras – às quais a tradição literária romântica atribuía perfil épico e idealizado"⁹.

Nonostante il successo dei suoi scritti, Lobato confessa all'amico fraterno, Godofredo Rangel, la propria profonda insoddisfazione: a Buquira, nella sua fazenda, si sente prigioniero, insegue progetti vari e audaci, ma capisce bene che sono solo sogni. All'amico parla anche, molto e diffusamente, delle letture a cui si dedica con impegno¹⁰: legge classici francesi e opere celebri come *Capitan Fracassa* e *Mademoiselle de Maupin*, rilegge il prediletto Daudet e quelli che definisce nelle sue lettere all'amico i classici del genere erotico, Mirabeau, Aretino, il Marchese De Sade, John Cleland. Parallelamente, progetta una modernizzazione e rinarrazione, in chiave brasiliana, delle favole di Esopo e La Fontaine: "Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta"¹¹.

Nei suoi noiosi giorni alla fazenda, Lobato comincia, nel settembre del 1916, a sviluppare molte delle idee che metterà in pratica in seguito. La riflessione sulle favole è cruciale: si

⁸ Cfr. M. LAJOLO, *cit*, pp 21-58.

⁹ M. LAJOLO, *cit*, p. 26.

¹⁰ M. LOBATO, *A barca de Gleyre*, *cit*, pp.359-417.

¹¹ *Ibid.*, p. 370

interroga, infatti, sulla mancanza di una tradizione favolistica per l'infanzia di stampo totalmente brasiliano, ma che non si limiti a riproporre racconti o miti autoctoni. Vede la favola come elemento formativo per le giovani menti, molto più efficace di ogni narrazione moralistica e apertamente didattica. E' interessante notare come rifletta, in questo periodo, sull'importanza formativa di un libro straniero, italiano in effetti, in particolare: il libro *Cuore* di Edmondo de Amicis: "Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração* de De Amicis – um livro tendente a formar italianinhos..."¹².

Finalmente, nel 1917 Lobato, Purezinha e i loro figli (quattro, ormai) riescono a lasciare la fazenda: viene trovato un compratore, Antonio Leite, e la famiglia può andare a São Paulo: Lobato si sente libero e il suo spirito trabocca di progetti e speranze. L'autore si tuffa nel mondo letterario e artistico della città: è di questo periodo la sua polemica con la pittrice modernista Anita Malfatti. "Monteiro Lobato (...) condena sua atitude estética forçada, no sentido das extravagâncias de Picasso & Companhia"¹³. Anche a seguito di questa polemica, ma soprattutto perché sente il bisogno di una cassa di risonanza importante per le sue idee, Monteiro Lobato, nel maggio 1918, compie il grande passo che lo fa diventare da scrittore un editore: compra la prestigiosa *Revista do Brasil* a cui ha collaborato per anni, ma che ora può dirigere con autorità e competenza. "Na direção da revista, Monteiro Lobato já demonstra o espírito empreendedor moderno e vigoroso que ao longo de toda sua vida vai marcar sua atividade de empresário de cultura: para recuperar a Revista do Brasil Monteiro Lobato investe na divulgação, multiplica os assinantes, tornando, enfim, comercialmente lucrativo um empreendimento que era deficitário"¹⁴.

Lobato si rende conto che i progetti culturali, oltre ad appagarlo intellettualmente, sono remunerativi sul piano pratico: invece di perdere denaro e speranza cercando di coltivare prodotti agricoli in una fazenda irrimediabilmente arretrata, si trova a vivere nell'atmosfera culturalmente stimolante di una grande città ed è a capo di un'impresa commercialmente produttiva e che dà profitto. "O sucesso comercial do empreendimento fortalece o projeto de Monteiro Lobato de ganhar dinheiro com livros"¹⁵. Il progetto in cui si impegna sia come autore che come editore si rivela uno straordinario successo: riunisce in un volume, *Urupês*, i racconti pubblicati in

¹² *Ibidem.*

¹³ M. LAJOLO, *cit.*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

precedenza in varie riviste, e la sua strategia, come scrittore, ma anche come editore, si rivela vincente. “Ao longo desta experiência, vai se manifestando uma filosofia editorial moderna que pode ser acompanhada na assídua correspondência com Godofredo Rangel. Nessa época, as cartas de Monteiro Lobato registram os impasses, indecisões, escrúpulos e sustos de um escritor travestido de editor”¹⁶.

Un elemento importante nel processo che vede Lobato trasformarsi in imprenditore culturale e letterario è la cura con cui si occupa dei vari aspetti del prodotto- libro, non solo dei contenuti, ma della veste editoriale, dalla qualità della carta alla veste grafica in ogni suo aspetto. Lobato segue con passione ogni aspetto del percorso dell’opera letteraria, da quelli letterari a quelli pratici, alla distribuzione che vuole capillare per accentrare l’attenzione del lettore sul libro. I libri esistono, secondo lui, per essere letti, per essere discussi, senza una interazione attiva e fattiva fra consumatore-lettore e produttore-scrittore non si può parlare di vero successo. Il libro non esiste in astratto, è soprattutto concreto, fatto di idee, ma espresse in parole, impresse su pagine, illustrate in maniera interessante ed accattivante, messi a disposizione di tutti perché possano pienamente fruirne. Interessante il consiglio di Monteiro Lobato all’amico Godofredo Rangel, un suggerimento pratico sul preferire, alla semplice numerazione dei capitoli, una frase o un termine che ne indichino il contenuto: “Recebi *Vida Ociosa*. Parece-me aconselhável trocar a simples enumeração dos capítulos, coisa anticomercial, pela denominação dos capítulos, coisa comercialíssima.”¹⁷. Lobato concentra l’attenzione sugli aspetti pratici della commercializzazione dell’opera: se una scelta grafica può migliorare l’appetibilità del libro per il pubblico dei lettori, quella è la strada da scegliere.

Fondamentali, dunque, per Lobato sono la scelta di un linguaggio di facile comprensione per un ampio pubblico di lettori e le scelte grafiche e compositive capaci di essere commercialmente accattivanti: “Há em Lobato, curiosamente, uma evolução que se realiza de modo inverso à norma. Geralmente, os jovens partem de suas experiências vitais (...) Ao contrario, Lobato à medida que foi vivendo, paulatinamente foi trocando o convívio dos livros pela ação e a linguagem dos autores consagrados pela sua própria linguagem, isto é, a linguagem

¹⁶ *Ibid*, p. 31.

¹⁷ *A barca do Gleyre*, cit., p. 433.

caseira, do quotidiano.”¹⁸. La trasformazione di Lobato da scrittore in editore non è scevra per lui da una serie di contrasti interiori ben rispecchiati nelle lettere all’ amico Godofredo Rangel. Soprattutto, resta centrale al suo modo di considerare le opere proprie e altrui il problema della fruizione delle stesse da parte del pubblico, sia dal punto di vista della comprensione che da quello dell’ acquisto dei libri e, quindi, del profitto per la casa editrice: “Cada livro considero uma vaca Holandesa que me dá o leite da subsistência. O meu estábulo no Brasil conta com 23 cabeças no Octales, mais 12 na Brasiliense e mais as 30 obras completas. Total: 65 vacas de 40 litros. E o meu estábulo na Argentina conta com 37 cabeças. Grande total, lá e cá: 102 cabeças”¹⁹. La spregiudicatezza imprenditoriale di Lobato aggiunge una sfaccettatura importante al suo profilo umano e letterario. In un Brasile che, nel primo quarto del ventesimo secolo, si affaccia timidamente sulla scena culturale mondiale, la sua visione imprenditoriale moderna e progressista acquista particolare significato²⁰.

Un’ altra crociata alla quale Monteiro Lobato si dedica fin dalla giovinezza è quella per il miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie del Brasile e dei suoi abitanti: “No conjunto de artigos, a clareza sem meias palavras com que Monteiro Lobato denuncia a realidade sanitária brasileira de novo atrai contra ele a sanha dos patrioteiros.”²¹. Attraverso il personaggio di Jeca Tatu che diviene Jeca Tatuzinho al centro di un pamphlet in favore del miglioramento dell’ igiene anche in un contesto rurale, Monteiro Lobato mette il suo talento e le sue capacità sia al servizio del miglioramento delle condizioni di vita del paese che all’ espansione dell’ industria farmaceutica: “Na passagem do texto do jornal para o almanaque, substitui-se a medicina caseira da erva- de-santa-maria (na versão original) pela Ankilostomina e pelo Biotonico, o que traz para o currículo de Monteiro Lobato a experiência da publicidade, outro índice de modernidade.”²²

Nonostante le idee e l’ impegno di Lobato, la sua prima avventura editoriale con la *Revista do Brasil* termina con il fallimento economico: la rivoluzione del 1924 paralizza São Paulo e la politica economica impone restrizioni al credito impossibili da affrontare per qualsiasi impresa commerciale²³. Lobato, tuttavia, non si perde d’ animo e, nel 1925, fonda la Companhia Editora

¹⁸ NUNES, *A Felicidade pela literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 24.

¹⁹ M. LAJOLO, *cit*, p. 35.

²⁰ Cfr. M. LAJOLO, *cit*, p. 35-52.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 56.

²³ Cfr. M. LAJOLO, *cit*, p. 58- 68.

Nacional, la prima delle grandi case editrici brasiliane moderne. Come scrittore, Lobato si dedica in particolare, in questo periodo, alla letteratura per l'infanzia: la Fattoria del Picchio Giallo diventerà un luogo mitico per l'immaginazione di generazioni di giovani brasiliani. Questa è l'altra crociata a cui Lobato si dedica con passione: una letteratura per l'infanzia presuppone un pubblico di giovani lettori abbastanza scolarizzati da saper leggere i testi presentati e, anche, con sufficiente tempo per godere dei racconti fantastici presentati. Lobato vuole rivolgersi a un'infanzia moderna in un Brasile moderno, in cui i bambini non siano schiavi di una società che li mette al lavoro in tenera età impedendo loro di condividere le esperienze letterarie dei coetanei degli altri paesi occidentali, ma evitando il facile escapismo di una favolistica disgiunta dalla realtà:

E por certo nem se deve separar, de maneira cortante, como entre nós geralmente se faz, a infância do mundo adulto. A sociedade vitoriana de saudosa memória exilou as crianças em nurseries distantes, irreais... Ao que parece, outros tipos de cultura menos sofisticadas têm obtido maior sucesso na educação infantil.²⁴

La grande, fondamentale lezione della letteratura per l'infanzia di Lobato è l'ironia, la capacità di affrontare il mondo in maniera critica, perfino irriverente: “Ao mesmo tempo que profundamente enraizada na realidade cultural brasileira, a obra infantil de Monteiro Lobato transcende os limites do ruralismo, transfigurando o sítio – metáfora do Brasil? – em território livre, onde tudo é permitido”²⁵.

Fondamentale per lo sviluppo della storia personale oltre che letteraria di Monteiro Lobato è il suo soggiorno a New York come addetto commerciale presso l'ambasciata del Brasile. Il presidente brasiliano in quel periodo, Washington Luís Pereira de Sousa, aveva già avuto modo di valutare le capacità imprenditoriali di Lobato in occasione della questione dell'importazione di carta per l'editoria, ora gli permette di rapportarsi con un gigante del mondo industrializzato. Lobato trarrà da questa esperienza il massimo profitto:

Residindo em Nova Iorque, Monteiro Lobato mergulha fundo no seu sonho (...) Toma conhecimento de novas técnicas de beneficiamento de minério de ferro, visita as indústrias Ford e deslumbra-se todo. Reaviva-se e intensifica-se sua velha paixão pelo moderno.²⁶

²⁴ C. NUNES, *cit.*, p. 43

²⁵ M. LAJOLO, *cit.*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 72.

Il sogno americano di Lobato s'infrange bruscamente con la crisi economica del 1929. Perde il denaro che aveva investito in borsa, deve vendere le azioni della casa editrice brasiliana per sopravvivere e rientra in Brasile dovendo, ancora una volta, ricominciare da capo e lavorare per mantenere le famiglia. Riprende, quindi, l'attività di scrittore e traduttore a tempo pieno, ma non riesce a evitare di trascendere i limiti impostigli dallo stato di ristrettezze economiche in cui si trova.

La sua nuova crociata è il petrolio, ma le varie imprese in cui s'impegna in maniera totale e generosa falliscono per una serie di motivi: "Em 1936 publica *O escândalo do petróleo*, livro que narra os percalços de seu projeto petrolífero em constantes tropeços na política governamental".²⁷ Getúlio Vargas è, in questo periodo, dittatore e non gradisce le critiche e lo spirito indipendente di Monteiro Lobato. Il suo libro sul problema del petrolio è sottoposto a censura ed egli stesso viene perseguitato, due suoi figli muoiono in giovane età, suo cognato si suicida, la situazione finanziaria di Lobato e della sua famiglia è difficilissima: a sessant'anni sopravvive ormai con i soli diritti d'autore e i proventi di alcune traduzioni. Nel marzo del 1941 viene messo in prigione e vi resta fino a giugno.

Abbattuto e sentendo svanire la speranza in un presente e un futuro migliore per il Brasile, sceglie di andare in esilio volontario in Argentina nel 1946 e qui fonda, con alcuni amici, la casa editrice Acteon. Scrive, con lo pseudonimo Miguel Garcia, un libro a sostegno della politica peronista, *La nueva Argentina*, ma vivere lontano dal Brasile gli pesa troppo e, nel 1947 fa ritorno a São Paulo.

La sua vita nell'ultimo periodo è precaria ed economicamente disagiata. Vive in piccoli alberghi, è malato e si sottopone a cure autoprescritte, alternando periodi in cui sente tornare la voglia di vivere con altri in cui predomina il desiderio di abbandonarsi all'oblio della morte che sente avvicinarsi inesorabile. Muore il 4 luglio del 1948.

Come spesso avviene, mentre in vita era stato, nell'ultimo periodo, quasi dimenticato, la morte ne fa un eroe: "Seu enterro é uma apoteose gigantesca, conduzida pela multidão que o vela na Biblioteca Municipal e que depois carrega seu ataúde nos braços, até o Cemitério da Consolação".²⁸

²⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁸ *Ibid.*, p. 82

Exegi monumentum aere perennius: mai come nel caso di Monteiro Lobato le parole del poeta latino Orazio trovano piena e ricca rispondenza: avversato, messo in discussione, alla fine della vita umiliato, Lobato trova, dopo la morte la consolazione estrema di un monumento alla sua vita e al suo lavoro più duraturo del bronzo e più splendido nella memoria e nell'ossequio di coloro che non lo conobbero personalmente, ma che hanno il privilegio di conoscere le sue opere.

3 MONTEIRO LOBATO: LA FIABA PERFETTA

Il nucleo centrale della copiosa opera letteraria di Monteiro Lobato, quello che viene posto al centro di questa dissertazione è la sua produzione di opere per l'infanzia. Si è già parlato delle sue molte, importanti "crociate" sociali e culturali alle quali dedicò la sua energia e la sua vita. Nell'ambito del Brasile all'inizio del secolo ventesimo, un gruppo sociale attirò in particolare la sua attenzione, i bambini e i preadolescenti. In una società in evoluzione sociale, i bambini non hanno il tempo di vivere i loro giorni fra giochi e tempo libero: devono aiutare gli adulti per poter essi stessi sopravvivere. Questo non significa che il Brasile fosse in una condizione più arretrata di altri paesi: nell'Inghilterra vittoriana i bambini erano spazzacamini a sei anni, venduti come schiavi a imprenditori senza scrupoli da genitori troppo poveri e disperati per pensare ad altro che a sopravvivere. In ogni società rurale, inoltre, i bambini imparano presto ad eseguire i compiti loro affidati, giocare è un lusso che spesso non possono permettersi.

Quando Lobato traduce Barrie e Carroll, si rende perfettamente conto che i bambini al centro delle loro opere sono dei privilegiati, che la loro condizione esistenziale è lontana da quella dei bambini brasiliani del suo tempo:

O surgimento de livros para crianças pressupõe uma organização social moderna, por onde circule uma imagem especial de infância: uma imagem da infância que veja nas crianças um público que, arregimentado pela escola, precisa ser iniciado em valores sociais e afetivos que a literatura torna sedutores. Em resumo, um público específico, que precisa de uma literatura diferente da destinada aos adultos.²⁹

La letteratura per l'infanzia esiste, dunque, in quanto esiste un pubblico di lettori bambini abbastanza alfabetizzati e con sufficiente tempo per dedicarsi e goderne. Come il romanzo, in Inghilterra, si è sviluppato quando un numero adeguato di persone erano in grado di leggerlo e, nel caso della borghesia a cui fu prima dedicato, aveva agio di farlo, così la letteratura per l'infanzia si sviluppa quando è possibile la comunicazione con il pubblico dei lettori che ne è l'obbiettivo. Una serie di problemi deve, peraltro, essere affrontata quando si scelga di scrivere, come fa Lobato, per l'infanzia e di essi lo scrittore è pienamente cosciente.

Il primo punto da affrontare è la necessità che il testo sia in grado di evocare immagini

²⁹ M. LAJOLO, *cit.*, p. 60.

nella mente del lettore:

O poeta norte-americano Ezra Pound (1976) propôs o termo *fanopeia* para designar a capacidade de um texto lançar imagens na mente do leitor. O ficcionista italiano Italo Calvino (1991), por sua vez, denomina *visibilidade* tanto essa caratteristica textual come a capacidade de o leitor transformar o texto em imagens mentais.³⁰

Lo psicologo Bruno Bettelheim evidenzia l'importanza dell'aspetto delle fiabe di cui lo stesso Lobato intuisce la centralità: “Perchè una storia riesca realmente a catturare l'attenzione del bambino deve divertirlo e suscitare la sua curiosità”.³¹

Insieme alla storia, meglio, connaturato a essa, è il linguaggio, l'altro elemento primario con cui attirare l'attenzione del lettore. Monteiro Lobato fu di questo sempre completamente convinto e a questo dedicò la propria attenzione, pienamente cosciente del fatto che l'importanza delle fiabe e favole fosse innegabile e fondamentale nel processo di maturazione spirituale del bambino: “As fábulas constituem um alimento espiritual correspondente ao leite na primeira infância”.³²

Quando decide di scrivere per l'infanzia, Lobato stabilisce che il suo “prodotto letterario” metterà sempre al primo posto i lettori che vuole conquistare e affascinare: “Assim, quando decide escrever fábulas, Lobato além de assumir a especificidade de seu público, preocupa-se sobretudo com a forma.”³³ L'approccio di Lobato alla composizione di opere per l'infanzia richiama, anche se l'autore brasiliano fu più metodico, quello dell'italiano Gianni Rodari: “Raccontavo ai bambini, un pò per simpatia un pò per la voglia di giocare, storie senza il minimo riferimento alla realtà nè al buonsenso, che inventavo servendomi delle ‘tecniche’ promosse e insieme deprecate da Breton.” Entrambi gli autori si preoccupano di coniugare forma e contenuto per ottenere il prodotto più accattivante possibile.

Per Lobato, l'esigenza di base è narrare la fiaba, trovare il filo d'oro per connettersi al mondo magico dell'infanzia. Secondo quanto afferma Lajolo: “Embora já tivesse escrito algumas histórias infantis, a ideia de escrever mais sistematicamente para o público infantil surge a partir da observação de cenas domésticas e de sua preocupação com as necessidades de

³⁰ M. LAJOLO – J. L. CECCANTINI, *Monteiro Lobato, Livro a livro. Obra Infantil*, São Paulo: Unesp, 2008, p. 41.

³¹ B. BETTELHEIM, *Il Mondo Incantato*, Milano: Feltrinelli, 1977, p. 10.

³² LOBATO, 1921, in M. LAJOLO – J. L. CECCANTINI, *cit.*, p. 105.

³³ *Ibidem*, p. 106.

um receptor específico – a criança”.³⁴

Ancora secondo Lajolo nell’opera *Literatura Infantil Brasileira*, scritta con Regina Zilberman,³⁵ la letteratura per l’infanzia in Brasile inizia quasi nel XX secolo con la pubblicazione ufficiale di testi. Tuttavia, queste pubblicazioni sporadiche non erano sufficienti a creare un interesse sostenuto e una produzione letteraria organica, “portanto insuficientes para caracterizar uma produção literária brasileira regular para a infância”.³⁶

Quando la Repubblica si afferma politicamente in Brasile, si diffondono e rafforzano l’urbanizzazione e l’industrializzazione. Di pari passo, dal punto di vista letterario, si diffondono riviste, giornali, romanzi, in particolare, per l’infanzia, si producono materiale scolastico e libri di fiabe.

Sull’onda di questo progresso, nel 1906, viene fondata la rivista *O Tico-Tico* che aiuta a creare nel pubblico il gusto per le fiabe, la necessità di leggerle e di trovare spazio per questo genere. Nelle nuove metropoli come Rio de Janeiro, il popolo riesce a comprendere e valorizzare l’istruzione e a mettere al primo posto gli intellettuali. Per Lobato si viene a creare un terreno fertile, è un’opportunità che non può e non vuole perdere: “O Brazilian dream de Lobato não é edênico, tem pouco a ver com o mito do paraíso que Sergio Buarque de Hollanda estudou. É um sonho mais construtivo, operoso, que colorido, garrido, tropical. Sonho mais apoiado na prosa que na poesia”.³⁷

Il problema che si pone con maggiore pregnanza é quello di una forte presenza di opere straniere sul mercato, tradotte, naturalmente, ma, nella grande maggioranza dei casi, lontane dal modo di vedere, di pensare e sognare dei bambini brasiliani.

Le difficoltà sono tanto maggiori in quanto, mentre gli intellettuali continuano ad enfatizzare l’importanza dell’alfabetizzazione, il costo dei libri li pone al di sopra delle possibilità economiche di molti dei possibili lettori. Monteiro Lobato, in una lettera al presidente del Brasile Washington Luis Pereira de Sousa, afferma con forza la necessità di combattere l’oscurantismo dell’ignoranza con l’arma del libro che è l’unico strumento veramente efficace, nonostante i

³⁴ M. LAJOLO – J. L. CECCANTINI, *Monteiro Lobato, Livro a Livro, Obra Infantil*. São Paulo: UNESP, 2008, p.103.

³⁵ M. LAJOLO, R. ZILBERMAN, *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985, p. 23

³⁶ Idem, p.24

³⁷ C. NUNES. *A Felicidade pela Literatura*. cit., p.57.

pregiudizi e i fraintendimenti.

Come si è messo in luce nel capitolo precedente, Monteiro Lobato dedicò una parte rilevante della propria vita e della propria energia al compito che scelse d'imporsi: cambiare e modernizzare il Brasile. Si dedicò a questo cercando di precisare e seguire i propri ideali anche se, a volte, le mete che si prefiggeva erano di eccessiva ambizione e difficoltà: “Durante toda a sua existência, a imagem da miséria brasileira nunca largou a seu espírito. E nesse ponto Lobato diferiu dessa classe média que ele gloriosamente representou, pois nossa classe média é alienada, e, como alienada, fria.”³⁸ Uno degli aspetti della letteratura per l'infanzia su cui Lobato soffermò in particolare la propria attenzione è il fatto che quelle disponibili non corrispondessero alle esigenze e alle aspettative del pubblico a cui dichiaravano di essere rivolte. All'inizio del secolo, perciò, il panorama della lettura per l'infanzia è piuttosto grigio e tendenzialmente privo delle qualità motivazionali che sono fondamentali per accattivare i giovani lettori. L'intento didattico è dominante, ma la fantasia trova poco spazio.

Non si può certo affermare che mancasse completamente l'interesse politico per i problemi riguardanti questo aspetto della vita culturale, anche se in un periodo di transizione e grandi trasformazioni sociali non era questo il fulcro dell'attenzione di politici e legislatori:

A justificativa para tantos apelos nacionalistas e pedagógicos, estimulando o surgimento de diversos livros infantis brasileiros, era o panorama fortemente marcado por obras estrangeiras. É nas últimas décadas do século passado que se multiplicam as traduções e adaptações de obras infantis; antes de 1880, circulavam no Brasil, aparentemente, apenas as traduções do na Europa bem-sucedido em vendas Cônego (Christophe) von Schmid: O canário (1856), A cestinha de flores (1858) e Os ovos de Páscoa (1860).³⁹

Come si è già accennato, tuttavia, non mancavano le esortazioni ad acquistare libri per migliorare la cultura e incoraggiare la diffusione di nuove idee. In un'altra lettera a Pereira de Sousa, Lobato si indigna per il fatto che i libri nel Brasile a lui contemporaneo siano non promossi, ma perseguitati:

V. Exa sabe que o Brasil vive atolado até às orelhas na ignorância, como sabe que só um instrumento é capaz de combater a ignorância — o livro. Mas o livro no Brasil é vítima de uma verdadeira perseguição, dando até a entender que o Estado é contrário

³⁸ C. NUNES, cit., p. 57.

³⁹ LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p. 29

à sua expansão e o considera perigoso.⁴⁰

L'originalità del pensiero di Lobato è evidente non solo nella sua scelta consapevole di scrivere opere per l'infanzia, un mondo ancora poco considerato ed esplorato nel Brasile del suo tempo, ma anche e soprattutto nell'avversare le idee oscurantiste e immobiliste che perduravano, scambiando l'accidia per tradizionalismo. La sua ribellione ideologica si cristallizzò nel personaggio di Jeca Tatu: "Sabemos da principal intenção deste livro pela composição de sua dedicatória:" A Martin Francisco personalidade feita homem – este grito de guerra contra o macaco".⁴¹

Nella prefazione al libro su Jeca Tatu, Monteiro Lobato mette in luce un altro aspetto della cultura brasiliana che intende cambiare: la soggezione al mondo culturale europeo che arriva a scimmiettare in maniera indecorosa.⁴²

Gli adattamenti di opere europee in portoghese che si trovavano in circolazione sul mercato letterario brasiliano, inoltre, erano ostiche per la comprensione dei giovani lettori, poco interessanti e linguisticamente quanto mai scoraggianti:

Diante da falta de livros acessíveis à população, restava ler o que havia, e eram geralmente livros adaptados que circulavam em edições portuguesas, numa linguagem absolutamente distante daquela compreensível para os pequenos leitores brasileiros.⁴³

Si trattava per lo più di opere che non solo erano situate in contesti socio-culturali lontani da quelli dei lettori, ma che non avevano neppure il pregio dell'esotismo: la quotidianità che rappresentavano era aliena e il mondo che raffiguravano con intento didattico non appetibile per i lettori:

E, por menos que esses pregões signifiquem, significam ao menos que, à semelhança do que ocorreu na Europa, ao tempo do aparecimento dos livros especialmente voltados para a infância, o surgimento da literatura para crianças entre nós deu-se, igualmente, sob o patrocínio de um projeto só compatível com sociedades modernas, nas quais vigoram canais seguros de circulação, entre um público mais vasto, sensível e permeável à inculcação ideológica inserida num projeto aparentemente estético.⁴⁴

⁴⁰ LOBATO, 1959, p. 194

⁴¹ V. BONAFINI LANDERS, *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o modernismo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988, p. 129.

⁴² Cfr., *Ibidem*, pp. 113-125.

⁴³ LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p. 31

⁴⁴ LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p. 44

Monteiro Lobato, imprenditore culturale attento al gusto e alle aspettative del pubblico oltre che formatore e fine psicologo, comprende facilmente come le opere per l'infanzia disponibili sul mercato siano del tutto al di sotto delle aspettative e perfino dannose:

Em consequência surgiu toda uma flora de livros mais ou menos morais e instrutivos, escritos por professores e impostos por outros professores com influência na administração. Tudo ótimo, tudo perfeito, absolutamente em concordância lógica com o conceito de que a criança é um adulto reduzido em idade e estatura, e com a mesma psicologia. O defeito único desses livros está em que as crianças os refugam sistematicamente, como o organismo refuga sistematicamente o alimento que a sua natureza repele.⁴⁵

Quando, nel 1921, Monteiro Lobato pubblica *Narizinho Arrebitado* il suo primo obiettivo è esprimersi in una lingua che sia facile e intrigante veicolo culturale per i contenuti proposti, “um ser especialíssimo, do qual o homem vai sair, mas que ainda tem muito pouco de homem”⁴⁶. Per Lobato, il punto focale della ricerca espressiva è allontanarsi dal Parnaso, dalla lingua colta e ricercare le radici autoctone brasiliane: “No mesmo *Mundo da Lua*, Lobato annota: “Como é viva a língua do povo! E como é fria e morta a língua erudita, embalsamada pelos grandes escritores!”⁴⁷.

La novità vera, sconvolgente apportata da Lobato scaturisce dalla sua profonda fede nella parola-oggetto, opposta alla parola-astratta. La concretezza del linguaggio è per lui un assunto inderogabile e in questo è supportato dagli psicologi infantili che studiano sia la sua opera che il suo pubblico: “Para Lobato, as palavras estão ligadas às coisas, como um livro de figuras, num álbum de estampas, e, portanto, despertam uma visualização repentina, que se resolve espontaneamente em ação, em dramatização”⁴⁸.

Si situa a questo punto la creazione della Fattoria del Picchio Giallo, un luogo mitico per generazioni di brasiliani: “No dia em que o nosso planeta ficar inteirinho como é o sítio, não só teremos paz eterna como a mais perfeita felicidade”⁴⁹.

I personaggi che popolano la fattoria, Dona Benta, Pedrinho, Narizinho, l'impertinente bambola Emilia, solo per elencare i più noti, in particolare, ritorneranno negli altri libri per

⁴⁵ LOBATO, 1959, p. 251.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 250.

⁴⁷ C. NUNES, *cit.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁹ LOBATO, *apud* LAJOLO, ZILBERMAN, 1985, p. 55.

bambini, amati dai lettori non come maschere, ma come compagni di gioco ed amici: “O Sítio do Pica-Pau Amarelo, marco geográfico de suas Histórias, é um Éden terrestre, o Paraíso reconquistado onde se vive em paz e sem restrições, quase um Brasil utópico no sentido do reencontro com a natureza brasileira e a sua cultura”.⁵⁰

Gli stessi personaggi guideranno la lettura delle opere che Lobato tradurrà, adattandole, Peter Pan o Don Chisciotte e le molte altre rivisitazioni anche di opere più togate:

Dona Benta always tries to open up the horizons of her grandchildren, encouraging them to read Darwin’s *The Voyage of the Beagle* and openly discussing the anthropophagy of the various Indian tribes in Brazil. (...) Narizinho says she enjoys *Peter Pan* because it is a modern story, funnier and so different from the traditional stories by Grimm, Andersen, Perrault, with their never-ending succession of kings, queens, princes, princesses and fairies.⁵¹

Davanti ai problemi che travagliano e minacciano di travolgere Botocúndia (come Lobato chiamava il Brasile), la salvezza può solo venire dai bambini che saranno in grado di mettere in pratica i necessari cambiamenti, di inventare soluzioni che gli adulti non sono in grado nè di vedere nè di implementare.⁵²

Cruciale, tuttavia, resta la forma espressiva con cui rivestire i molti e vari contenuti che la mente vulcanica di Lobato intende proporre: “Lobato believed in developing the Brazilian language, and that after 400 years of subservience to Portugal, it was now time to definitively break away from Lisbon and develop a separate Brazilian language”.⁵³

Lobato affronta il problema dell’affrancamento della nuova lingua brasiliana in maniera scientifica, anche con il suo Dizionario Brasiliano: “Em ‘O Dicionário Brasileiro’ Monteiro Lobato havia proposto, justamente, a compilação e uso de todos os brasileirismos e eliminação dos lusitanismos ‘atravancadores’, inúteis ao processo criador brasileiro”.⁵⁴

La crociata in favore di una lingua brasiliana libera dall’assoggettamento alle regole e ai vocaboli del portoghese ‘puro’ è particolarmente cara al cuore di Lobato in quanto le parole

⁵⁰ V. BONAFINI LANDERS, *cit.*, p. 255.

⁵¹ J. MILTON, “*The Political Adaptations of Monteiro Lobato*”, in *Cadernos de Tradução*, Universidade Federal de Santa Catarina, n.1, 1996, p. 220.

⁵² La visione lobatiana dell’infanzia è, in parte, un’idealizzazione, richiama la figura del fanciullo nella poesia romantica di Wordsworth (“*The Child is Father to the Man*”) o in quella tardo-metafisica di Thomas Traherne (“*Boys and girls like jewels in the sun*”).

⁵³ J. MILTON, *cit.*, p. 218.

⁵⁴ V. BONAFINI LANDERS, *cit.*, p.144.

sono le pietre con cui costruisce il suo mondo, non fantastico, ma fantastico-concreto. Profondo conoscitore della mentalità infantile, infatti, l'autore era ben cosciente del modo di pensare e interagire dei bambini: la fantasia è realtà per loro, non disgiunta dal mondo reale, ma parte integrante di essa: “Ciò dipende dal fatto che l’immaginazione non è una qualche facoltà separata della mente: è la mente stessa nella sua interezza, la quale, applicata ad un’attività piuttosto che ad un’altra, si serve sempre degli stessi procedimenti”.⁵⁵

Proprio per questo, perchè per i bambini l’immaginazione non è astratta ma concreta, Lobato sceglie una lingua oggettivata, arricchita da un umorismo spesso dissacrante facilmente comprensibile, peraltro, ai suoi giovani lettori: “Lobato tinha horror das explicações sem exemplos concretos, vivos. Manifestava forte ojeriza contra a linguagem abstrata. Tudo isto se relacionava com um tipo de imaginação que chamarei de animista”.⁵⁶

Per i bambini, infatti, come sottolinea lo scrittore e critico italiano Gianni Rodari, il drago della fiaba esiste veramente, la sedia con cui lo imitano muta la propria identità per acquisire quella di cui la investono, ma senza mai perdere in concretezza. Può essere un drago sbilenco, ridicolo, ma, dissacrandolo, in un certo modo, esorcizzano il terrore della sua presenza e della sua violenza: la sedia-sputafuoco cancella il terrore del mitico animale.⁵⁷

Monteiro Lobato creò storie fantastiche nuove per i bambini del nuovo Brasile, di una terra che profondamente ama e, proprio per questo, volle cambiare e migliorare: “Na arte de Lobato - que talvez foi mais sonhada que concretizada, concordo – entramos na região da simplicidade pura”.⁵⁸

⁵⁵ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Torino: Einaudi, 1973, p. 17.

⁵⁶ C. NUNES, *cit.*, p. 35.

⁵⁷ Cfr. G. RODARI, *cit.*, p. 20-30

⁵⁸ C. NUNES, *cit.*, p. 72.

4 MONTEIRO LOBATO: LA TRADIZIONE COME REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE

Monteiro Lobato amava appassionatamente la propria terra d'origine e ad essa era legato in maniera profonda. La Fattoria del Picchio Giallo e i suoi abitanti, lo stesso Jeca Tatu, rappresentano vari aspetti di una realtà brasiliana che vuole portare alla ribalta: “A exaltação do vital, do vivencial, acompanha toda a sua carreira de escritor, permanentemente comprometido com a sua gente e com o seu tempo”.⁵⁹

La qualità del vivere brasiliano contemporaneo, radicata, mai disgiunta dal passato a cui è legata da una rete fitta e forte di tradizioni è per Lobato un patrimonio inestimabile. Come tale lo vuole prima di tutto trasmettere agli altri popoli, ma anche e soprattutto agli eredi primari di quella tradizione, i bambini, a cui dedica tanta parte della sua opera.

Una delle qualità importanti della Fattoria del Picchio Giallo è il suo aspetto reale. Emilia è una bambola parlante, ma spannocchia il granturco mentre ascolta le storie che Dona Benta de Oliveira racconta. La realtà in quanto tale è sempre presente, Lobato non racconta eventi astratti ai suoi lettori, egli ama prima di tutto la verità: “Professor de Verdade, ele nos ensinou a amar a realidade, a estudar a realidade. Desde menino, detestou a mentira e os ilusionismos que são perigosas mentiras. Quando formos – como ele queria – dignos da realidade, depararemos a Poesia, que é promessa de felicidade”.⁶⁰ La poesia di cui parla Nunes, non è solo quella classica, il Parnaso che Lobato considerava inutile se non perfino dannoso, poesia è, invece, la campagna, il sorgere del sole, Narizinho che sorride al Visconte.

I personaggi della fattoria, come si è detto prima, rappresentano gli aspetti della vita e della cultura brasiliana autoctona. La fattoria diviene, pertanto il microcosmo del macrocosmo Brasile, della cultura vera della nazione, con i suoi aspetti positivi e negativi:

Histórias de Tia Nastácia contains a selection of such traditional folk tales, retold by Tia Nastácia, the black cook, who is semi-literate, superstitious, religious and somewhat looked down upon by Lobato as a representative of the Jeca Tatu indolent backward Brazilian mentality⁶¹.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 43.

⁶¹ J. MILTON, *cit.*, p. 218.

Tutti i personaggi della Fattoria compongono il ‘teatrino del Brasile’: Dona Benta è il modello della brasiliana adulta, Emilia, Pedrinho e Narizinho sono i bambini, il Visconte rappresenta lo scienziato e Tia Nastácia il sottoproletariato. Ciascuno, attraverso l’interazione dei racconti, la rivisitazione delle tradizioni diviene a pieno titolo un rappresentante della Nazione futura. Tutti loro aiutano a comporre lo scenario che vuole divertire i lettori, ma, come secondo obbiettivo, formare e trasformare il paese.

Tia Nastácia, in particolare, trasmette i valori e le tradizioni del popolo e nelle sue narrazioni il tema centrale è la cultura popolare. E’ la narratrice di queste storie che recupera da un passato personale e corale:

The tales are a mixture of folk tales, traditional Brazilian animal fables, often based on those by La Fontaine, which were collected by Silvio Romero from the Northeast of Brazil. Many of them reflect the conservative Jeca Tatu mentality, with Dona Benta telling us that they have been passed down uncritically from generation to generation, usually by people who are illiterate”.⁶²

Le reazioni degli abitanti della Fattoria a queste narrazioni sono diverse, ma spesso non positive. Emilia le considera ‘*bobas*’ (stupide), Narizinho molto inferiori a *Peter Pan*, Pedrinho le ritiene un materiale antropologico interessante.⁶³

Secondo Raquel Afonso, nel suo saggio critico su questo aspetto dell’opera di Lobato, l’autore sovverte nella sua opera la relazione adulto/bambino, caucasico/persona di colore, persona colta/popolano. La cuoca di colore e la colta Dona Benta, infatti, non riescono facilmente a comprendersi, come è provato dal testo che Raquel Afonso cita ad esempio della differenza fra le due figure:

— É o que digo — ajuntou Emília— O povo, coitado, não tem a delicadeza, não tem finuras, não tem arte. É grosseiro, tosco em tudo o que faz.
— Sim — disse Dona Benta — Nós não podemos exigir do povo o apuro artístico dos grandes escritores. O povo... Que é o povo? São essas pobres tias velhas, como Nastácia, sem cultura nenhuma, que nem ler sabem e que outra coisa não fazem senão ouvir histórias de outras criaturas igualmente ignorantes, e passá-las para outros ouvidos, mais adulteradas ainda.⁶⁴

Emília considera grossolane e prive di valore artistico le storie di Tia Nastácia,

⁶² *Ibidem*, p. 219.

⁶³ Cfr. J. MILTON, *cit.*, p. 219-220.

⁶⁴ LOBATO, *apud*, AFONSO DA SILVA R., 2005, p. 377.

identificando in esse, fra l'altro, gli apporti persiani, russi, islandesi e di altre culture a riprova dell'insieme caotico di influenze che si esercitavano sulla cultura brasiliana. Effettivamente, Lobato utilizzò il lavoro di Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil*, 1885, per scrivere il proprio libro di racconti di Tia Nastácia. Secondo Raquel Afonso, l'autore cambiò i titoli per avvicinarsi al linguaggio del suo pubblico di lettori, sostituendo i vocaboli più arcaici con quelli di uso più diffuso nella sua epoca.⁶⁵

Come si è accennato, Narizinho, invece, preferisce le storie dei grandi scrittori, pur senza disprezzare completamente, come Emilia, i racconti tradizionali e la loro rappresentazione della realtà folkloristica brasiliana. Questo rende esplicita la preferenza dello stesso Lobato per i classici, il cui amore vuole fortemente trasmettere al suo pubblico di giovani lettori. Come si è visto, infatti, si impegnò nel corso degli anni, per fornire adattamenti e traduzioni di opere europee famose, allargando così in maniera significativa gli orizzonti culturali di bambini e adolescenti brasiliani.

Raquel Afonso ritiene che i racconti di *Histórias de Tia Nastácia* abbiano come obiettivo l'intrattenimento, ma siano anche al tempo stesso rappresentate come un modo per analizzare la personalità del popolo brasiliano. Secondo il critico John Milton, la maniera di Lobato di usare il materiale disponibile è "antropófaga":

Though Lobato is adapting popular literature within a commercial setting and the Campos brothers are translating much more erudite, non commercial literature, Vieira believes that both Lobato and the Campos brothers use the original text in an anthropophagic way, adapting the original and putting their own characteristic mark on it.⁶⁶

Fra tutti i personaggi folkloristici presentati da Lobato due spiccano per significato, Cuca e Saci. E' di importanza cruciale, fra l'altro, comprendere l'inserimento di questi elementi folkloristici per il lavoro di traduzione che ci proponiamo di fare. Anche se è vero che nessuno dei due personaggi appare attivamente in *A Chave do Tamanho*, i nomi di entrambi vengono menzionati e le loro personalità sono profondamente radicate nell'immaginario del popolo brasiliano. La difficoltà per il traduttore è trasporre elementi così autoctoni e caratterizzati in

⁶⁵ Idem, p. 382

⁶⁶ J. MILTON, *cit.*, p. 225.

una lingua e cultura diversa da quella in cui sono stati creati..

La figura del Saci, in particolare, destò interesse in Lobato, come dimostra un brano di una sua lettera all'amico Godofredo Rangel :

Tens lido os meus artigos? Produziram efeito interessante: um despertar de consciência adormecida. E por causa deles relacionei-me com uma porção de artistas daqui, escultores e pintores. Entusiasmaram-se todos com a ideia da arte regional. O saci, sobretudo, impressionou-os muito, e eles (quase todos italianos ou de outras terras) vêm consultar-me sobre o saci, como se eu tivesse uma criação de sacis na fazenda. Finjo autoridade, pigarreio e invento – e eles tomam notas. Mas na realidade nada sei sobre o saci, jamais vi um e até desconfio que não exista. Manda-me as tuas luzes. Como é o saci em Minas? Minha ideia é de que se trate dum molecote pretinho, duma perna só, pito aceso na boca e gorro vermelho.⁶⁷

Oltre a Saci e Cuca, altri elementi del folklore nazionale appaiono nella saga della Fattoria: Iara e Mula sem Cabeça. Entrambi rappresentano il pensiero del popolo brasiliano:

Pedrinho, na varanda, lia um jornal. De repente parou, e disse a Emília, que andava rondando por ali:

— Vá perguntar a vovó o que quer dizer folclore.

— Vá? Dobre a língua. Eu só faço coisas quando me pedem por favor.

Pedrinho, que estava com preguiça de levantar-se, cedeu à existência da boneca.

— Emília do coração – disse ele – faça-me o maravilhoso favor de ir perguntar à vovó que coisa significa a palavra folclore, sim, tetéia?

— Dona Benta disse que folk quer dizer gente, povo; lore quer dizer sabedoria, ciência. Folclore são as coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro, de pais a filhos –os contos, as histórias, as anedotas, as superstições, as bobagens, a sabedoria popular, etc., e tal. Por que pergunta isso, Pedrinho?

O menino calou-se. Estava pensativo, com os olhos lá longe. Depois disse:

— Uma ideia que eu tive. Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando, de um para o outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer Tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela.⁶⁸

Curupira, la Mula sem Cabeça, Iara e Saci rappresentano, quindi, l'incontro delle tradizioni popolari brasiliane, mentre le credenze popolari sono invece rappresentate da Tio Barnabé e Tia Nastácia. Come si è già indicato, il contrasto è fra il loro modo popolare di pensare e rapportarsi al mondo che li circonda e quello colto di Dona Benta:

Caracterizando os dois principais personagens adultos de sua história – Dona Benta e Tia Nastácia – como fontes do saber erudito e popular, ele quebra a hierarquia que

⁶⁷ LOBATO, 1944, p. 343-344.

⁶⁸ LOBATO, 1995, p. 5.

separa a criança da gente grande e subverte as relações entre ambos. A autoridade da avó nasce de sua sabedoria e experiência e não do exercício do poder. Ela está ali para acolher afetivamente os menores com atenção e carinho. Sua disponibilidade em ouvi-los, responder as infindáveis perguntas sem censura ou má vontade não encontra paralelo na vivência real, ampliando extraordinariamente o campo de possibilidades para o aprendizado, que se transformava numa atividade lúdica e divertida.⁶⁹

La preparazione del cibo, i rimedi casalinghi per vari malanni, le filastrocche e le storie tramandate oralmente sono elementi vivi della cultura locale. Essi servono, a livello narrativo, a dare spessore alle avventure di Pedrinho, Narizinho, Emilia e il Visconte nella Fattoria.

Se, da un lato, Lobato vuole portare il mondo vicino ai giovani lettori, dall'altro non vuole che dimentichino le loro radici: “Essa atitude de desconfiança crítica, e a de inconformismo face à realidade, propostas *a priori* pelos livros, além de provavelmente reforçadas pela identificação dos leitores com Emília, o personagem mais simpático e que se caracteriza exatamente pela rebeldia e pela irreverencia, podem exercer, no nosso entender, um efeito emancipador sobre as crianças que leram a obra muito maior que o obtido pela influencia das concepções diretamente defendidas nela”.⁷⁰

Con le sue storie della Fattoria del Picchio Giallo, ma anche con i racconti di *Narizinho* e *A Chave do Tamanho*, Lobato riuscì a dimostrare che era possibile narrare storie che coniugassero gli input del mondo europeo con le tradizioni brasiliane più vere e profonde. Soprattutto, diede interesse e spessore ai racconti folkloristici, stimolando nei giovani lettori l'orgoglio dell'appartenenza al mondo e alla cultura brasiliani. A questo proposito, può essere interessante citare il parere critico di Carvalho de Vasconcelos sull'atteggiamento di Lobato verso la propria opera per l'infanzia:

“(…) a obra de Lobato poderia ter exercido uma influência emancipadora sobre seus leitores em relação às verdades aprendidas em casa e na escola; que essa influência, no entanto, se teria dado dentro de limites que a tornassem conciliável com a ideologia típica de uma família de classe média”.⁷¹

⁶⁹ AZEVEDO; CAMARGO; SACCHETTA, 1997, p. 317

⁷⁰ Z. M. CARVALHO DE VASCONCELOS, *O Universo Ideológico da Obra Infantil de Monteiro Lobato*, Santos: Traço Editora, 1982, p. 164.

⁷¹ *Ibidem*, p. 161.

5 MONTEIRO LOBATO: DIFFICOLTÀ DI UNA TRADUZIONE

Le questioni sul linguaggio e sulla struttura delle opere per l'infanzia di Lobato saranno affrontate a partire da due suoi libri: *Narizinho* e *A Chave do Tamanho*, quest'ultimo, in particolare, al centro dell'analisi della presente dissertazione. Oltre ai testi verranno affrontati anche gli aspetti culturali e produttivi che li sottendono. Già nel 1916, infatti, Lobato, in una lettera all'amico Godofredo Rangel, evidenzia le sue preoccupazioni rispetto alla letteratura per l'infanzia dell'epoca, manifestando il proprio desiderio di scrivere più sistematicamente per il pubblico più giovane: “Ando com várias ideias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças”.⁷²

La preoccupazione dell'autore scaturiva sia dalla difficoltà di trovare favole e fiabe che i bambini (e quindi anche i suoi figli) potessero leggere (ed egli sottolinea, invece, la loro curiosità e attenzione quando la madre le racconta loro. Non solo, dice con orgoglio Lobato, le imparano a memoria e le trasmettono agli amici!), sia dalla mancanza, in generale, di opere che possano interessarli e stimolarne l'immaginazione: “Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa”.⁷³

Monteiro Lobato, comunque, quando mise mano alla sua monumentale opera per l'infanzia, non si limitò a trasformare le favole, poiché non intendeva fossero esclusivamente un veicolo di trasmissione di idee moralizzanti: desiderava, invece, ricreare un prodotto letterario che potesse essere fruito dal pubblico, compreso e divenire parte dell'immaginario comune.

Crea, quindi, la Fattoria del Picchio Giallo, un luogo-favola popolato, come si è visto, da personaggi con cui i bambini creano presto legami di affettuosa familiarità: “E, ainda assim, o sítio é idílico, o que se deve a uma soma de elementos característicos da arquitetura da obra e da visão do mundo lobatiana”.⁷⁴

Il narratore delle storie è Dona Benta, che interagisce con i suoi interlocutori della fattoria, mentre i commenti di questi ultimi fungono da voce dello stesso lettore dentro il testo, il che ha la duplice funzione di avvicinare la storia al bambino e di stimolare un approccio critico alla

⁷² LOBATO, *A barca de Gleyre*, cit., p. 370

⁷³ *Ibidem*, p. 370.

⁷⁴ M. LAJOLO, R. ZILBERMAN; cit., p. 57

favola, alimentando nel lettore la capacità di argomentazione.

Lobato curava con estrema attenzione la semplicità di linguaggio, e ad ogni revisione eliminava le espressioni troppo erudite. Usava espressioni popolari e perfino gergali, e, in modo creativo, metteva in discussione la grammatica tradizionale. Poiché intendeva creare una favola brasiliana, tutte le sue risorse linguistiche contribuirono al suo scopo.

Tutti questi aspetti giustificano la centralità delle sue opere per l'infanzia in Brasile, ma la ricchezza della sua creazione estetica rende assai complesso il lavoro di traduzione. Ed è considerando l'importanza di Monteiro Lobato per il Brasile, la sua attenzione a ciò che era nazionale, la sua riscrittura delle favole, la sua appropriazione delle leggende autoctone brasiliane, la sua inventiva linguistica, il suo progetto modernista, che si è giunti allo studio traduttivo de *A Chave do Tamanho*, opera emblematica del lavoro di Monteiro Lobato e che racchiude le caratteristiche tematiche e linguistiche già presenti nelle opere della stessa serie: “Em *A Chave do Tamanho*, assim como em *O Picapau Amarelo*, o sítio significava cada vez mais o mundo come Lobato gostaria que fosse”.⁷⁵

⁷⁵ *Ibidem*, p. 57.

6 L'OPERA PER L'INFANZIA DI MONTEIRO LOBATO: STRUTTURA E LINGUAGGIO

Quando decise di scrivere opere per l'infanzia che rappresentassero una novità significativa per la letteratura brasiliana di questo settore, Monteiro Lobato prima di tutto assunse radicalmente un linguaggio colloquiale in cui predomina l'oralità. Con le storie della Fattoria, Lobato creò un luogo mitico per la fantasia dei suoi lettori bambini, privilegiando il gusto moderno per il linguaggio parlato, per la creazione di vocaboli, senza eccessiva rigidità sintattica. Nel 1943, Lobato scrive a Godofredo Rangel:

*a mim me salvaram as crianças. De tanto escrever para elas, simplifiquei-me, aproximei-me do certo. [...] Na revisão dos meus livros a saírem na Argentina estou operando curioso trabalho de raspagem - estou tirando tudo quanto é empaste.*⁷⁶

Con la pubblicazione dei racconti di *Narizinho*, Monteiro Lobato, avendo spogliato la lingua di qualsiasi ricercatezza, vuole condurre il suo lettore a sviluppare idee proprie, stimolando il senso critico per mezzo dei problemi presentati nelle speculazioni dei personaggi. In quest'ambito, la visione critica della brasilianità è uno degli impegni di Monteiro Lobato con il lettore.

Uno degli elementi chiave che rendono più facilmente accessibili le opere per l'infanzia di Lobato ai giovani lettori è il loro dinamismo: spogliò, infatti, la narrazione delle descrizioni che, in qualche modo, potevano appesantire lo svolgimento delle vicende e distrarre i lettori. Il flusso narrativo doveva essere veloce e continuo, senza lungaggini che potessero interromperlo: il ritmo con cui si sviluppano le vicende narrate, infatti, è tanto più importante nella fiaba e nel racconto per non permettere al lettore di distrarsi.

Marisa Lajolo mette in luce come le opere di Lobato possiedano in maniera ottimale caratteristiche adeguate alla letteratura per l'infanzia:

A obra infantil lobatiana é um projeto literário e pedagógico sob medida para o Brasil que a viu nascer e multiplicar-se ao longo de mais de vinte anos. Monteiro Lobato aposta alto na fantasia, oferecendo a seus leitores modelos infantis – as personagens – cujas ações se pautam pela curiosidade, pela imaginação, pela independência, pelo

⁷⁶ M. LAJOLO, *cit.*, p. 60.

espírito crítico, pelo humor.⁷⁷

Immaginazione, spirito critico e umorismo, per stimolare l'indipendenza di giudizio e di scelta, sono parole-chiave nel modo in cui Lobato struttura la sua opera per l'infanzia.

Anche se evita l'uso di vocaboli arcaici, però, l'autore non banalizza l'espressione verbale, ma fornisce gli strumenti perché il piccolo lettore possa capire nuovi termini, a volte complessi: in questo modo, ne sviluppa il vocabolario e non ne disperde l'attenzione. Esempio di ciò è l'uso della parola "subsistir" nel seguente brano de *A Chave do Tamanho*:

[...]Mas agora com a redução do tamanho, nada mais serve e, portanto, o que você fez, Emília, foi destruir a civilização! Des-tru-ir a ci-vi-li-za-ção!... Do tamanhinho que os homens ficaram, eles têm de criar outra civilização muito diferente — isso na hipótese de subsistirem. O Visconde gostava muito da palavra "subsistir".
— Pois podem subsistir muito bem — resolveu Emília. — Eu estou subsistindo perfeitamente. Já escapei de vários perigos — duma "paquinha" feroz, do Manchinha, da aranha caranguejeira, do beija-flor, do vento, da tempestade — e posso ir escapando de mil outros. Juro que vou subsistir. Apliquei em meu corpo este mimetismo do algodão e pronto.⁷⁸

Qui l'autore inserisce nella battuta del visconte un vocabolo che è coerente con le caratteristiche del personaggio, ma la cui comprensione può sfuggire al bambino. In questo caso, la soluzione è stata dare la chiave della spiegazione ad Emilia: " Giuro che continuerò ad esistere. Ho applicato al mio corpo questo mimetismo del cotone ed ecco fatto". La bambola dà l'esempio: sopravvivere è cavarsela, risolvere i problemi con ciò che si ha. In questo modo, senza l'ausilio del dizionario, avviene la comprensione di vocaboli non comuni, senza peraltro che l'autore debba sacrificare la verosimiglianza dei personaggi. Il linguaggio funge da mediatore tra il bambino e il mondo, e propizia, attraverso la lettura, un ampliamento del suo dominio linguistico.

Lobato era pienamente consapevole del fatto che la letteratura per l'infanzia avesse un ruolo primario nell'acquisizione e nello sviluppo della conoscenza. Come sostiene Zilberman:

[...] o ler relaciona-se com o desenvolvimento linguístico da criança, com a formação da compreensão do fictício, com a função específica da fantasia infantil, com a credulidade na história e a aquisição de saber.⁷⁹

⁷⁷ M. LAJOLO, *cit.*, p. 60.

⁷⁸ LOBATO, 1972, p. 81.

⁷⁹ ZILBERMAN, 1987, p. 13.

La creazione della Fattoria del Picchio Giallo ha lo scopo di mettere a disposizione dei lettori un mondo a loro misura, ma profondamente radicato nel modo di vivere e pensare brasiliano:

Se Peter Pan, infatti, offre ai bambini il rifugio nell'*Isola che non c'è*, Monteiro Lobato crea per loro una Fattoria ideale dove personaggi e cose servono da mediatori culturali per un'esplorazione della realtà che non prescinde dall'immaginazione, ma la usa in maniera piena e vivace. In questo universo narrativo crea personaggi nazionali e una mitologia originale brasiliana, mettendo i bambini al centro dell'azione.

Monteiro Lobato alternò nelle sue storie personaggi fantastici, come il Saci-pererê, e personaggi storici come Hans Staden. Tra le leggende popolari, utilizzò quelle del giaguaro e della tartaruga dalle zampe rosse. Decise poi di tessere nell'ampio e complesso arazzo letterario che veniva componendo alcune narrazioni pertinenti alla mitologia classica, il Minotauro e le dodici fatiche di Ercole a fianco di personaggi a lui cari della cultura inglese e spagnola, Peter Pan e Don Chisciotte, ad esempio, insieme a molti altri, integrando all'universo infantile dei suoi personaggi quello della storia nazionale e occidentale per mezzo della intertestualità.

Il modello sociale che Lobato vuole trasmettere ai suoi giovani lettori mette in primo piano un individuo vivace, dinamico, in opposizione alla stagnazione del piccolo agricoltore. I suoi eroi principali, Pietrino e Emilia, hanno in comune un carattere anticonformista e sono soddisfatti solo quando stanno mettendo in pratica le proprie idee. Incarnano la caratteristica dell'essere produttivo, imprescindibile all'interno di una società progressista e fortemente industrializzata, in piena crescita economica, fattori questi auspicati dall'autore nel suo ideale di nazione brasiliana moderna.

Considerato dalla critica come un pre-modernista, Lobato fu inquadrato in questo gruppo per la sua inventiva linguistica e per il suo mettere in discussione la grammatica normativa, come dimostrato già nei testi pubblicati nella *Revista do Brasil* in cui l'autore dimostra la sua capacità di plasmare la lingua: "Como já se viu, as verdadeiras figuras do Modernismo ou estreamam na Revista do Brasil ou acabaram sendo publicados por Monteiro Lobato".⁸⁰

Marisa Lajolo, in *Linguaggi nella e della letteratura infantile di Monteiro Lobato*, ha

⁸⁰ *Ibidem*, p. 255.

segnalato gli esempi di inventiva dell'autore e alcune delle sue nette prese di posizione contro il linguaggio arzigogolato e difficile. Lajolo ha scelto ad esempio una storia nella quale un coleottero viene descritto come qualcuno molto noioso e antipatico a causa del suo modo di parlare ampolloso, pieno di citazioni e latinismi.

Lajolo mette inoltre in risalto il fatto che, anni più tardi, Lobato fece una nuova versione del testo e sostituì il termine *peroba* con *pau*, dimostrando un'attenta sensibilità nei confronti della lingua parlata nel suo paese e delle possibili accezioni che le parole assumevano al di là del significato che si poteva trovare sul dizionario. Un altro esempio fornito da Lajolo, sempre proveniente dall'opera che diede origine alle storie di Narizinho, è contenuto nella seguente battuta del dottor Chiocciola: "La signora contessa soffre di una anemia nucleare nel cosciotto pancioide sinistro". In questo caso, si può cogliere facilmente la satira nei confronti del linguaggio pedante e pretenzioso, che vuole allontanarsi dal modo semplice di espressione per scegliere contorsionismi linguistici alla fine privi di senso. Il modo in cui Lobato sceglie di costruire neologismi per dare maggiore espressività e oggettività al linguaggio fa sì che si possa definirlo un autentico prestigiatore della parola:

Segundo o ideal de Lobato, para a expressão de sua individualidade, o artista devia naturalmente achar uma linguagem tão diáfana que permitisse, sem nada de permeio, o aparecimento da personalidade em sua unicidade, caracterização e idiosincrasias.⁸¹

In *Narizinho*, un esempio di questa capacità sincretica nell'ambito del linguaggio è il verbo "*condessar*", usato per "*innalzare Emilia al rango di contessa*". In questo caso il dislocamento, la creazione di un nuovo verbo, provoca l'effetto comico che strizza l'occhio alla capacità inventiva dell'universo infantile. È normale, infatti, che i bambini, nel periodo dell'acquisizione del linguaggio, compiano operazioni linguistiche analoghe a dimostrazione dell'incredibile capacità dell'essere umano di plasmare la propria lingua e il processo di acquisizione e di utilizzazione delle regole che la reggono.

Altri esempi, citati da Lajolo sono quelli dei termini: *inspetoradas* (quando l'ispettore aggredisce qualcuno gli dà *inspetoradas*); *nazinhoarrebitadice* (per riferirsi alla passione del principe per Nasino); e ancora *Vossa Cavalência* e *entretantibus* (versione latina creata da Emilia

⁸¹ C. NUNES, *cit.*, p. 29.

per *entretanto*). Su questa capacità inventiva Lajolo commenta:

Ou seja, na oficina de Lobato, a língua portuguesa é tratada como matéria maleável — argila que guarda as digitais do oleiro, na bela imagem de Walter Benjamin. O escritor a molda em neologismos criados a partir de um agudo senso da tradição vernácula e a inventividade explode em jogos de palavras.⁸²

Un ulteriore esempio di questa capacità creativa altamente sincretica è il gioco di parole basato sul genere in uno dei sostantivi usati: “ non ho certo paura di lampade e lampioni” risponde Tom Mix interrogato da Rabicò su ciò che avrebbe fatto se Lampião e 50 *cangaceiros* fossero apparsi all’improvviso. Lobato investigava, annotava le frasi che gli piacevano, e ricreava un insieme di frasi basate su termini che mescolava e riproponeva come carte da gioco.

Questo impegno dell’autore di ricreare la lingua e rinnovarla, deve essere tenuto in attenta considerazione al momento di fare una traduzione della sua opera, tenendo a mente, peraltro, uno dei più severi ammonimenti del traduttore e critico José Paulo Paes.⁸³ “Pelo simples fato de ter sido feita e publicada, tradução alguma pode aspirar à dignidade de tal estado”. Si comprende che una soddisfacente traduzione di Lobato sarebbe quella che riuscisse ad inventare vocaboli in maniera analoga a quella in cui egli li inventa nella lingua di partenza e ricrearli nella lingua/obiettivo. Tuttavia, la difficoltà non consiste solamente nel ricreare la lingua nella traduzione, ma anche nel considerare che, all’epoca di Lobato, il portoghese era diverso da quello odierno, ed è anche per questo motivo che l’autore rivedeva sempre i suoi testi tenendo in considerazione i mutamenti della lingua, che sapeva bene essere un elemento vivo e in continua evoluzione. Tradurre tutto ciò, pertanto, implica anche uno studio del modello di lingua in vigore nel paese obiettivo della traduzione, ricreando il mondo di Lobato fuori dal Brasile, per bambini che appartengono ad una cultura diversa da quella del paese all’epoca del creatore della saga della Fattoria del Picchio Giallo.

Oltre all’analisi degli aspetti strettamente linguistici di *A Chave do Tamanho*, devono essere presi in considerazione gli aspetti culturali, in considerazione del fatto che lingua e cultura sono strettamente connessi e che l’autore, com’è noto, aveva una proposta di Brasile e un’ideologia nazionale che propugnava con forza attraverso la sua opera.

⁸² M. LAJOLO, *cit.*, p.

⁸³ J. P. PAES, *Tradução: a Ponte Necessária*. São Paulo: Ática, 1990, p. 116.

7 LIMITI E POSSIBILITÀ: TRADURRE IL BRASILE ATTRAVERSO

LOBATO

Lobato pensava che, perché un paese avesse una grande letteratura, fosse necessario stimolare i bambini a leggere e non a farlo per il solo piacere epidermico e superficiale di una lettura “divertente”: le opere che sceglie di ri-raccontare sono, spesso, i grandi classici, le fiabe avranno radici autoctone profonde, la stessa Fattoria e`, anche e soprattutto, un laboratorio di idee. In questa sua impresa, Lobato è sostenuto dal parere di un autore da lui lontano temporalmente e geograficamente, ma vicino spiritualmente e culturalmente, Giacomo Leopardi:

Così accade [...] nella lettura. Chi legge un libro (sia il più piacevole e il più bello del mondo) non con altro fine che il diletto, vi si annoia, anzi se ne disgusta alla seconda pagina.⁸⁴

I personaggi creati da Lobato hanno, quindi, un aspetto comunicativo-morale, sia nella letteratura per l’infanzia che nelle opere rivolte ad un pubblico adulto. In *Urupês*, suo primo libro di racconti incentrato sui tipi brasiliani, quello che divenne più famoso è il rozzo Jeca Tatu, che si trasformò in una specie di simbolo dell’indolente campagnolo: non ama le idee politiche innovatrici, coltiva manioca (il che richiede minimo sforzo) e si dedica alla pesca (che gli permette lunghe ore di ozio), non ama i cambiamenti ed è soddisfatto di ripetere all’infinito gli stessi movimenti, quasi di pensare gli stessi pensieri. Uno dei suoi motti preferiti è “non compensa”, ossia, non vale lo sforzo, ed è con questo motto che giustifica la sua passività.

La crociata di Lobato per trasformare un Brasile sonnolento e arretrato (come Jeca Tatu stesso) in una nazione moderna e progressista, mette in primo piano i bambini come risorse e protagonisti del cambiamento.

Una strategia espressiva e comunicativa importante nell’opera di Lobato è l’umorismo, spesso assurdo e iperbolico, particolarmente amato dai piccoli lettori:

No conjunto destes livros, as críticas à escola são frequentes e impiedosas, mas nem por isso comprometem – antes reforçam – o valor formativo da obra lobatiana. Se seus livros têm alguma grande lição, esta é a da irreverência, da ironia, da leitura crítica e do questionamento, da independência e do absurdo.⁸⁵

⁸⁴ G. LEOPARDI, in P. BOERO. *Alla Frontiera*, Torino: Einaudi, 1997, p. 95.

⁸⁵ M. LAJOLO, *Monteiro Lobato: um Brasileiro sob Medida*, cit., p. 61.

L'umorismo, spesso satirico, dell'autore evidenzia un'abilità particolare nel costruire immagini forti, usa una prosa che si basa sul non comune. Per questo motivo, il suo personaggio, Emilia, la bambola di stoffa irriguardosa e che si esprime senza peli sulla lingua, è uno dei suoi personaggi più riusciti, divenendo a volte un portavoce delle idee e dell'insofferenza per la tradizione dello stesso Lobato: "Essas histórias folclóricas são bastante bobas (...) Por isso não sou 'democrática'! Acho o povo muito idiota..."⁸⁶

Emília si ribella spesso e mette in discussione la situazione in cui vive, ne discute ogni aspetto, pretende cambiamenti e miglioramenti che realizzino le sue aspettative, in questo nettamente all'opposto di Jeca Tatu. Emilia e Pedrinho sono promotori del cambiamento, avventurosi e senza paura, condensano le caratteristiche che Lobato desiderava fossero assunte e stimolate nei bambini in cui intendeva inoculare, per così dire vaccinandoli contro l'indolenza e l'arretratezza culturale, valori contrari alla passività 'botocúndia' del contadino. Bisogna considerare, tuttavia, che la posizione di Lobato nei confronti di Jeca Tatu non si mantenne sempre totalmente negativa. Con il passare degli anni riconsiderò, almeno in parte, la rigidità della sua posizione di rifiuto e ammise alcuni spiragli di positività nella figura così crudelmente satireggiata all'inizio:

Sentimentos singulares nesse nacionalista, ou melhor, regionalista, que nas Ideias de Jeca Tatu defendia um caboclisto cultural, em que encontrei certas afinidades com o regionalismo de Gilberto Freyre. Esse jecatatuismo positivo foi discutido com fina ironia pelo escritor Ribeiro Couto [...].⁸⁷

Lobato cercò, attraverso la sua opera, di rappresentare l'ideale di Brasile, tuttavia sottolineando anche gli aspetti che lo irritavano e riteneva dovessero essere assolutamente cambiati. Nella Fattoria, si percepisce l'intenzione dell'autore di dare ai bambini le chiavi comunicative e culturali per effettuare questi necessari cambiamenti. Lobato non era fanatico del suo paese, ma lo amava e credeva fermamente che solo attraverso la conoscenza si sarebbero potuti risolvere i problemi della società brasiliana, in particolare l'analfabetismo, lo sfruttamento degli strati popolari, la mancanza di condizioni sanitarie essenziali, la miseria, la fame.

⁸⁶ in J. MILTON, *cit.*, p. 219.

⁸⁷ C. NUNES, *cit.*, p. 56.

La scelta della Fattoria come scenario per le storie che Lobato intende raccontare è particolarmente significativa. Infatti, in un periodo di massima urbanizzazione, Lobato rifugge dall'ambiente-città, dai palazzi e dall'asfalto, e si rifugia in una realtà pienamente e perfettamente rurale, in cui il tempo scorre tranquillo, in cui Jeca Tatu si sente a suo agio. Mentre Jeca, tuttavia, è felice dell'immobilismo quasi completo, Dona Benta e gli altri membri della banda del Picchio Giallo sono in cerca continua di novità e avventure. I loro sono sogni fatti senza prescindere dalla ragione, sogni che vogliono vedere un Brasile migliore esaminando le proposte culturali di altri paesi e altri modi di pensare, confrontandosi, ma senza perdere le proprie radici.

L'atmosfera campestre, sfondo delle avventure magiche di Emilia, Pedrinho, Narizinho e del Visconte, promuove lo spirito critico del bambino. Nell'ambientare le sue storie in questo luogo, l'autore contribuisce a far sì che si possa mettere in discussione l'ambiente della grande città, fornendo il distanziamento necessario per comprendere vari aspetti della civiltà moderna, come la guerra. La fattoria è presentata come il luogo del meraviglioso e del fantastico e questi elementi favoriscono il confronto. Emilia, in particolare, mette in discussione le convenzioni: di fronte alle situazioni più diverse si pone sempre delle domande, non accetta imposizioni né idee preconcepite, mai accomodante, nonostante l'atmosfera favorevole alla conciliazione e perfino alla pigrizia, la natura e la tranquillità del *sítio*.

Lobato crea personaggi marcanti, li trasforma in mezzi per criticare vari aspetti della realtà brasiliana e per creare modelli di comportamento. Narizinho e Pedrinho sono modelli di bambino: il bambino è coraggioso e idealista, la bambina, delicata e ingenua. Le loro conoscenze provengono dagli anziani, Dona Benta e Zia Nastácia, ma, al tempo stesso, devono fare le loro verifiche sul mondo attraverso l'azione. È attraverso le avventure che rafforzano le conoscenze acquisite e formano nuove opinioni, giungendo ad una comprensione completa e reale del proprio mondo.

La bambola Emilia è testarda e anticonvenzionale, pensa in un modo molto originale, non è buona né cattiva, solo totalmente (e, a volte, rovinosamente) sincera. E', in effetti, come si è detto, il personaggio-simbolo di Lobato:

Emília, mais do que um ser humano, é uma ideia, um pensamento. É Lobato-criança. Mas é também Lobato-adulto. Nela, mais do que em qualquer personagem, encontra-se o autor. Traçar-lhe o retrato psicológico é levantar, de certo modo, os

véus que ocultam a personalidade de Monteiro Lobato.⁸⁸

Anche gli altri personaggi della fattoria simboleggiano elementi significativi della cultura brasiliana, ma l'importanza cruciale di Emilia è che la bambola porta in sé il discorso dell'autore stesso. È la voce dell'autore dentro l'opera, è la personalità di Lobato nel mondo della letteratura.

Dona Benta è il simbolo della ragione e della conoscenza, saggia e comprensiva, connotata dalla sua stessa età che appare miticamente antica ai bambini: “Dona Benta de Oliveira, uma velha de mais de sessenta anos”⁸⁹, mentre Zia Nastácia, “a negra de estimação”, è piena di superstizioni, e rappresenta, pertanto, il modo di pensare del popolo. All'inizio della saga, nelle prime storie di Lobato, le due donne vengono sopraffatte e non sanno come reagire davanti alle avventure dei bambini: questa reazione rappresenta il mondo dell'adulto in contrasto con l'universo infantile. A poco a poco, però, cessano di temere gli esseri magici che vengono loro presentati e cominciano a capire meglio questo nuovo universo in cui si trovano smarrite all'inizio, ma poi sempre più capaci di orientarsi e, nel caso di Dona Benta, di gestire i mutamenti in cui si trova coinvolta:

Dona Benta está sempre atenta ao que se passa no mundo, possui cultura invejável e não se escandaliza com a tecnologia, embora renegue as consequências desta, que considera nefastas.⁹⁰

Lobato, come si è detto, critica sia i grammatici che complicano la comunicazione stabilendo l'obbligatorietà dell'uso di regole che i filosofi oscuri e complicati, e chi parla troppo senza aver niente da dire. Il Visconte quando appare, all'inizio, pare essere uno di loro, ma poi, nello sviluppo della saga, si rende responsabile di scoperte interessanti. Non solo questo, ma è anche portatore di idee e cultura politica che sembrano, di primo acchito, di difficile comprensione per una platea di lettori bambini:

Há um momento em que o Visconde diz que como só a máquina aumenta a eficiência do homem, o problema do Brasil é um só: produzir ferro e petróleo para com eles ter a máquina que aumentará a eficiência do brasileiro. Tudo mais é bobagem (PV, 96).⁹¹

⁸⁸ CAVALHEIRO, 1956, p.172.

⁸⁹ LOBATO, *Narizinho Arrebitado*, São Paulo: Globo, 2001, p. 3.

⁹⁰ M. LAJOLO - R. ZILBERMAN, *cit.*, p. 57.

⁹¹ Z. M. CARVALHO DE VASCONCELOS, *cit.*, p. 87.

L'intellettuale dà un apporto utile solo nella misura in cui è in relazione con gli altri personaggi della fattoria e media per loro fatti e scoperte. Nonostante, o forse proprio per la loro grande diversità di carattere e formazione, il Visconte nutre un grande affetto per Emilia e questa relazione promuove molti dei passaggi testuali più divertenti della fattoria, poiché, data la personalità della bambola, l'autore ha avuto la libertà di creare, a partire dalle sue osservazioni, molti giochi di parole in cui ne contrappone scherzosamente il modo libero di esprimersi alla lingua ricercata del visconte.

Emilia si trasforma in una specie di intermediario tra i lettori e il Visconte, e quello che si potrebbe definire 'il linguaggio della pannocchia' (il Visconte si presenta, all'inizio, come una pannocchia su un lungo stelo) serve per arricchire il vocabolario dei bambini e insegnare loro l'interesse per la scienza senza bisogno di utilizzare un linguaggio impossibile da comprendere, che allontani il lettore invece di avvicinarlo.

Aldilà dei personaggi, Lobato fa ricorso al mondo naturale per trasmettere al lettore alcuni ideali di morale, ma senza il tono fondamentalmente moralistico delle favole, trasferendo invece in un mondo naturale di animali e vegetali valori umani, promuovendo il distacco necessario perché il lettore possa giudicare i fatti da sé. Allontanando i valori etici dagli esseri umani, Lobato li ridimensiona e ne facilita la discussione e la comprensione. Questa umanizzazione del mondo naturale recupera l'atmosfera delle favole (lette e adattate in traduzione da Lobato prima della pubblicazione della saga della fattoria). La favola è una narrazione breve che utilizza animali per rappresentare i vizi e le virtù umane e che si conclude con una morale. Lobato fa entrare gli animali nella sua opera in maniera analoga, ma la sua critica va in direzione della situazione del paese nel periodo a lui contemporaneo. A partire dall'esuberanza naturale del Brasile l'autore si abbandona ad una serie di riflessioni sulla natura della nazione, cercando di creare una società più giusta, capace di progresso e di stare al passo con il resto del mondo industrializzato. Tradurre tutto questo imponente insieme di idee, pensiero filosofico e vicende è un compito stimolante al massimo, anche se di indubbia e ardua difficoltà.

8 LA SCELTA DI LOBATO: LA CREAZIONE DI UN MONDO FANTASTICO E TRADUZIONE COME PONTE VERSO IL MONDO

“Tutto questo ci dice che il mondo possibile della narrativa è l’unico universo in cui noi possiamo essere assolutamente sicuri di qualcosa e che ci fornisce una idea molto forte di Verità.”⁹²

I LUOGHI TOPICI DELLA FIABA: IL SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

La citazione posta all’inizio di questo capitolo è tratta dal libro più recente di Umberto Eco, come sempre opera seminale, di stimolo a riflessioni profonde e feconde sull’universo letterario. In rapporto al lavoro di Monteiro Lobato, e, in particolare ai romanzi e racconti dedicati all’infanzia, la frase di Eco serve a ricordare i concetti di verità narrativa e reale, a ricordare come il mondo creato con le parole possa divenire un luogo “altro” di fondamentale importanza.

Insomma, le terre e i luoghi leggendari sono di vario genere e hanno in comune solo una caratteristica: sia che dipendano da leggende antichissime la cui origine si perde nella notte dei tempi, sia che siano effetto di una invenzione moderna, essi hanno creato dei flussi di credenze⁹³

La Fattoria del Picchio Giallo, il Sítio do Picapau Amarelo, che segna l’inizio della mappatura dell’universo fantastico di Lobato, è un luogo leggendario, quanto mai simile agli antipodi e alle terre cui Umberto Eco fa riferimento nel suo atlante fantastico. “A mundança no Sítio se inicia: há a construção de castelos, jardins, casas, bosques e mesmo a acomodação de parte de um mar dos piratas”⁹⁴.

Ci sono costruzioni fantastiche a circondare la fattoria in cui Lobato pone la sede delle avventure e della vita dei suoi personaggi e perfino un “mare con pirati” che richiama l’isola di Peter Pan, uno dei luoghi narrativi più cari all’autore brasiliano.

Nel Sítio, Lobato vuole creare un microcosmo fantastico in diretta relazione col macrocosmo brasiliano in cui vive: “Em *O Picapau Amarelo* podemos perceber que há certa

⁹² U. ECO, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milano, 2013, pag 440.

⁹³ *Ibidem*, pag.9.

⁹⁴ M. LAJOLO - J. L. CECCANTINI, *cit*, pag. 411.

sintonia entre o Sítio e o Brasil, refletindo-se no Sítio a transformação da sociedade brasileira⁹⁵. Nella sua mappa del mondo meraviglioso, Lobato pone il Sítio nel medesimo territorio in cui si trova il Castello della Bella Addormentata, a distanza di un ponte dalla terra delle Mille e una Notte: “Nesse mapa, como ficcionalmente em O Picapau Amarelo o Sítio de Dona Benta, fazendo parte da representação do mundo das maravilhas, convive com ‘lugares’ consagrados na literatura e no imaginário infantil ganhando, assim, ‘status’ e certa importância no ‘mundo da fantasia’”⁹⁶. La capacità sincretica di Lobato si esplica appieno in questa creazione magica che, tuttavia, come il fagiolo di Jack, affonda salde radici nel fecondo terreno brasiliano.

IL MONDO MAGICO DEL SÍTIO

La produzione letteraria di Monteiro Lobato, quanto mai vasta ed articolata, mantiene al centro dell’attenzione la scelta di un modulo espressivo che lo porti il più vicino possibile al pubblico dei suoi lettori, una veste comunicativa e letteraria avvincente ed accattivante, che coniughi realtà e fantasia creando un coraggioso mondo magico di riferimento: “Não se costuma discutir, por exemplo, o ajuste da rubrica à ficção infantil, ajuste já feito a propósito da obra de Monteiro Lobato. Nelly Novaes Coelho, em *A Literatura Infantil*, chegou a admitir a existência de uma corrente realista mágica no âmbito da literatura infantil”⁹⁷.

L’elemento fondamentale del Sítio è la creazione di un luogo utopico in cui i personaggi riescono a interagire senza porsi al di fuori degli avvenimenti, ma svincolandosi, comunque, dalle pastoie del quotidiano. L’accostamento fra il Sítio e Macondo non è solo dovuto alla topicità geografica dei due luoghi fantastici, ma è, invece, in relazione al fatto che entrambi sono strettamente legati al realismo magico di cui parla Rodrigues nel suo articolo⁹⁸, un realismo vivido e delicato a un tempo, riferito all’elemento esaforico di quanto è descritto, in misura ancora maggiore di quanto sia in connessione con la realtà fisica della descrizione.

Questo luogo, il Sítio, appunto, è, inoltre, fortemente legato alla realtà brasiliana: Lobato usa una fitta rete di riferimenti a piante, animali ed ogni aspetto del reale che si collegano

⁹⁵ *Ibidem*, pag 416.

⁹⁶ *Ibidem*, pag 415.

⁹⁷ M. H. RODRIGUES, “*Antecedentes Conceituais e Ficcionalis do Realismo Mágico no Brasil*”, Revista Letras, Curitiba, n. 79, Editora UFPR, 2009, pag.131.

⁹⁸ Cfr, *Ibidem*, pag. 132-134.

direttamente e strettamente con essa. Il folclore brasiliano fa parte integrante della narrazione, la connota e le dà carattere, impedendo l'omologazione del racconto, la perdita di personalità che sarebbe inevitabile se l'autore si limitasse a narrare le storie di Nasino senza appoggiarle ad un sostrato nazionale fortemente connotato: "Monteiro Lobato é tido como referencia máxima na valorização do folclore e na produção da literatura infantil nacional. Isso não significa que antes dele nenhum outro autor tenha se dedicado a um deste temas, mas sim que Lobato simbolizou una revolução no gênero"⁹⁹.

LA FINALITÀ DIDATTICO-EDUCATIVA DELLE OPERE DI LOBATO PER L'INFANZIA

Nella sua prefazione a quella che è la prima traduzione italiana dell'opera di Lobato dedicata alla bambina col nasino all'insù, la traduttrice, Anna Bovero, scrive che lo scopo della collana, in cui l'opera è inserita, è, per quanto riguarda le illustrazioni, "agevolare il formarsi del gusto estetico dei fanciulli", mentre le stesse devono essere "in appoggio alla educazione morale e culturale della parte narrativa"¹⁰⁰.

Nel 1945, quando Bovero esprime le proprie valutazioni sull'opera di Lobato, sono passati vent'anni da quando l'autore brasiliano si è dedicato a creare il suo mondo fantastico, ma la finalità didattica è ancora in primo piano, non solo per lui, ma perfino per la persona che ne rende l'opera in italiano. Prima di pensare che i bambini debbano fruire in maniera ludica del racconto, viverne le vicende e immergersi nell'atmosfera magica della fiaba, sia l'autore che il traduttore ritengono che l'obiettivo più importante sia quello educativo, che i 'fanciulli' debbano trarre dalla lettura insegnamenti e linee guida per le loro vite. Questo modo di intendere la letteratura per l'infanzia, vista più come un veicolo linguistico per precetti e ammonimenti che come mero divertimento, è tipico del diciannovesimo secolo, ma, come si vede, continua anche nella prima parte del ventesimo. Fortunatamente, la fantasia di Lobato gli prende la mano e gli fa creare un mondo di situazioni e interazioni in cui l'aspetto educativo non è tale da rendere meno vivo e colorito il divertimento che propone ai "fanciulli", che sono i suoi lettori.

⁹⁹ M. GOMES - A. DE BRITES DA COSTA, "O Elemento Folclórico em Monteiro Lobato: Estudo e Análise das Interfaces entre Obra Literária e Audiovisual 'O Saci'", INTERCOM, Brasília, 2009, pag.3.

¹⁰⁰ MONTEIRO LOBATO, *Nasino*, traduzione di Anna Bovero, Elettica, Milano, 1945, pag.5.

LE PORTE DELLA FANTASIA

La scelta di Lobato di creare un mondo fantastico di riferimento si allinea con la tradizione europea, in particolare quella britannica, rivisita l'Isola che non c'è e il fantastico mondo di Alice, tra la Lepre Marzolina, il Coniglio Bianco e la Regina di Cuori. La storia della bambina col naso all'insù inizia con la presentazione dei personaggi-chiave (l'anziana donna Benta, quasi una strega buona, zia Nastacia, la petulante bambola Emilia, la stessa Nasino dagli occhi scuri come more di rovo), ma, appena la storia ha inizio richiama direttamente i romanzi di Carroll e Barrie. In riva al ruscello Nasino, come Alice, si addormenta. Come Wendy, incontra i personaggi con cui vivrà le sue avventure, il Pesce Squamalucente, il Calabrone, sulle soglie del sonno, nella magica dimensione del dormiveglia.

Si impongono qui, in rapporto soprattutto alla prima traduzione che Bovero fa nel 1945, alcune considerazioni in rapporto al lavoro traduttivo non basate solo sul lavoro della traduttrice italiana, ma su quello di Lobato stesso che fu traduttore fecondo e infaticabile. I romanzi per lui fondamentali, come quelli inglesi già citati, ma anche il Don Chisciotte e molte opere classiche, non vengono semplicemente "tradotti", ma "rinarrati", quindi adattati attraverso un filtro gnoseologico, non presentati semplicemente in una lingua comprensibile per i giovani lettori brasiliani. Infatti, Donna Benta, ad esempio, legge il libro di Barrie, poi se ne innamora e decide di volerlo proporre ai giovani abitanti del Sítio: "Escreveu a uma livraria de São Paulo pedindo que lhe mandasse a história do tal Peter Pan: Dias depois recebeu um lindo livro em inglês, cheio de gravuras coloridas... O título dessa obra era Peter Pan and Wendy. Dona Benta leu o livro inteirinho e depois disse: 'Pronto! Já sei quem é o senhor Peter Pan, e sei melhor do que o gato Felix, pois duvido que ele haja lido esse livro'" (Lobato, 1952 c, p. 150)¹⁰¹.

Come narratrice, poi, l'anziana ma indomita signora compie scelte precise su come presentare ogni storia e il modo in cui si svolge: "Dona Benta, como mediadora entre o texto e seus ouvintes, não é neutra e manifesta suas reações e opiniões, quando, por exemplo, ao comentar sobre a mãe de Wendy, generaliza, ao dizer que ela 'Assustou-se, está claro, porque as boas mães se assustam por qualquer coisinha'" (Lobato, 1952c, p. 156)¹⁰².

¹⁰¹ in M. LAJOLO – J. L. CECCANTINI, *cit.*, pag. 173.

¹⁰² *Ibidem*, pag 177

È chiaro, a questo punto, che non solo la forma di Peter Pan viene ad essere cambiata in maniera profonda, ma, in qualche modo, la sostanza stessa del testo di Barrie viene sottoposta a mutamenti di rilievo: “Nelle interpretazioni intralinguistiche intervengono questioni di sostanza: qualsiasi tipo di riformulazione porta alla produzione di una sostanza diversa da quella del termine riformulato”¹⁰³. La “sostanza diversa” in rapporto al testo originale è la rilettura annotata e chiosata di donna Benta. Non la si deve necessariamente considerare un fatto intrinsecamente negativo per superare la traduzione, per trasformarla. Essa, infatti, una resa fedele di termini dalla lingua di scrittura alla lingua obiettivo per trasmettere contenuti narrativi, non sarebbe stata, peraltro, utile agli scopi di Lobato, al suo volere “educare divertendo”, allargare gli orizzonti dei suoi giovani lettori mantenendo vivo il loro interesse e stimolandone la motivazione.

TRADURRE, TRASFORMARE, TRADIRE FORSE

Il riferimento al modo in cui Lobato si pone nei confronti dell’opera di Barrie acquista molta importanza in rapporto al problema traduttivo delle opere per l’infanzia di Lobato stesso, in particolare *Narizinho* e *A chave do Tamanho*.

Si possono prendere le mosse, ancora una volta, dalla domanda fondamentale posta ancora da Eco all’inizio del suo libro sulla complessità della traduzione: “Che cosa vuol dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un’altra lingua”.¹⁰⁴

Sempre importante è rilevare come il traduttore non possa esimersi dall’interpretare e dal ricreare, in qualche modo, il testo di partenza: “La libertà di scelta del traduttore raggiunge una dimensione i cui limiti sono posti dalla capacità di interpretare per ricreare l’originale decodificandolo e dandogli forma in termini di fedeltà non alla lettera, quindi alla lingua, ma al messaggio e quindi al linguaggio”¹⁰⁵.

Certamente Dona Benta (o meglio, è ovvio, Lobato) non si limita a dire le stesse cose di Barrie in portoghese. Le filtra, le cambia ben più profondamente che se si limitasse a trovare i termini corrispondenti nei due diversi codici linguistici. La chiosatura di Dona Benta può essere una traduzione? O è invece un esempio di quella attività d’interpretazione che Umberto Eco

¹⁰³ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003, pag. 255.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pag.9.

¹⁰⁵ F. BERTOLAZZI, *Oltre la lettera. Tre studi di traduzione fra italiano e portoghese*, Aracne, Roma, 2006, pag.17.

ritiene abbia radici profonde nella tradizione ermeneutica?¹⁰⁶.

Se si considera, infatti, che la traduzione sia essa stessa una forma del *dialogo ermeneutico*, ne consegue necessariamente che la rinarrazione lobatiana di Peter Pan è una forma rilevante, ma non convenzionale di traduzione. “La traduzione è dunque condannata sul piano stesso dell’obiettivo che le è stato imposto. L’affermazione che il senso possa viaggiare e quella che esso non può farlo coesistono perché emanano da sfere coesistenti: una è teologico-speculativa, l’altra quella delle immagini empiriche attraverso cui la traduzione è vissuta”¹⁰⁷.

Le immagini dell’opera di Barrie, d’altra parte, sono fortemente radicate in un universo che accosta e sovrappone il quotidiano col fantastico, che pone i mondi del reale e dell’immaginario in assoluta prossimità. Tradurle è molto più complesso che trasmettere il senso-base di una serie di stringhe di vocaboli, di significanti afferenti ad una struttura narrativa. Dona Benta, l’alter ego di Lobato, non traduce, trasmette. Manipola la storia di base, prende gli aspetti che sono più lontani dal mondo e dalla vita dei giovani lettori e li rende comprensibili, rende familiare ciò che è estraneo: “Il sincretismo è tipico della traduzione adattatrice e fa appello in generale a esigenze al contempo letterarie (eleganza ecc) e puramente linguistiche, in quanto la non-corrispondenza delle strutture formali obbligherebbe a tutto un lavoro di ri-formulazione”¹⁰⁸.

Per far comprendere una fiaba situata in un contesto socio-culturale definito, come Peter Pan, e in esso robustamente radicata, è necessario compiere una serie di operazioni che vanno ben oltre la semplice trasposizione linguistica: “Il termine ‘trasposizione di senso’ è adatto in quanto indica un avvenuto processo di mutamento. Il fatto della trasposizione di senso prova che nella vita del popolo sono sopravvenuti certi mutamenti che hanno portato con sé anche il mutamento del motivo.”¹⁰⁹.

Narizinho, tuttavia, non è stato sottoposto a questo tipo di operazione ermeneutica quando è stato reso in italiano ad esempio, da un ottimo e onesto traduttore quale senza dubbio alcuno è stata Anna Bovero. Quest’ultima, infatti, si sforza essenzialmente di “dire quasi la stessa cosa” di quanto faccia Lobato nel testo di partenza, cerca di rendere la prosa lobatiana con il massimo della fedeltà e il minimo tradimento, facendo capire al lettore in maniera chiara e inequivoca

¹⁰⁶ 7 Cfr. U. ECO, *cit*, pag 229.

¹⁰⁷ A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o L’Albergo della Lontananza*, Quodlibet, Macerata, 2005, pag. 39.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pag 33.

¹⁰⁹ V. Propp, *Le Radici Storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, pag. 39.

di che cosa parla il testo di partenza: “[...] una lingua, e in generale una qualsiasi semiotica, seleziona in un continuum materiale una forma dell’espressione e una forma del contenuto, in base alla quale si possono produrre sostanze, e cioè espressioni materiali come le righe che sto scrivendo, che veicolano una sostanza del contenuto – detto in parole povere, ciò di cui quell’espressione specifica ‘parla’”¹¹⁰.

La trama è chiaramente comprensibile, le descrizioni sono l’interfaccia esatta di quelle dell’autore, ma si sente, sottesa, la mancanza di qualcosa, di indefinibile, ma di fondamentale importanza: “In un testo verbale è senz’altro fondamentale la sostanza prettamente linguistica, ma non sempre è la più rilevante”¹¹¹.

Procedendo in maniera sistematica, la traduzione di Bovero è stata esaminata attentamente, verificando una serie di scelte traduttive (Appendice 1 a questo capitolo). E’ subito evidente che molte espressioni rendono in maniera fedele e vivida il testo di Lobato (come l’espressione “andare in visibilio” riferita all’entusiasmo di Nasino per l’abito con strascico che le viene fatto indossare per la festa a corte). Ci sono, come è ovvio, alcune scelte non pienamente soddisfacenti e altre in cui si nota una carenza nella resa. Nel complesso, tuttavia, il testo nella traduzione di Bovero rende in maniera chiara e fedele quanto ha scritto Lobato.

Ciò che lascia perplessi (e, in qualche modo, insoddisfatti) è il tono: il mondo magico di Nasino non riesce a risaltare nella sua scintillante complessità. C’è, quindi, una certa diffusa piattezza, un modo di narrare che non incanta, che rimane abbastanza piano, per non dire piatto. Il parallelo con Alice di Carroll viene alla mente in maniera importante. Il paragone viene subito alla mente anche perché entrambe le bambine, Alice e Lucia-Nasino, si ritrovano nel mondo fantastico rispettivo dopo essersi appisolate, la prima perché annoiata dalla lezione di storia, la seconda cullata dallo sciabordio del ruscello. Anche il linguaggio di Carroll è piano, fattuale per buona parte della narrazione, ma riesce comunque a rimanere, anche in traduzione, più ricco e interessante.

¹¹⁰ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit, pag 49.

¹¹¹ *Ibidem*, pag. 54.

APPENDICE 1

Tabella riguardante alcune scelte traduttive di Anna Bovero (1945)

PAGINA		PORTOGHESE	RIGA	ITALIANO	RIGA
PT	IT				
5	14	Com ar de quem não está compreendendo coisa nenhuma	10/11	con l'aria di chi non si raccapezza	7
8	21	E esta!	24	Ma dunque!	7
10	23	Dormia a somno solto, num regalo	15-17	Dormiva della grossa beatamente	9/10
11	24	A custo continha as gargalhadas	4	Tratteneva a stento le risa	3
11	25	Espantado	23	Smarrito	3
13	29	Lhe prestem todas as homenagens	18	Le porgano il debito omaggio	3
14	29	Muito teso no alto da boléa	6/7	Impettito a cassetta	11
14	33	Tomou por uma toca	13/14	S'infilò in una buca	6
15	34	Suando em bicas	2	Tutti sudati	15
16	37	Bem feito!	29	Ben le sta!	8
17	42	Gordo	17	Rubicondo	11
18	42	Preciosidades	2	Leccornie	16
19	44	Ria-se muito das graças e micagens que o bobo da corte fazia	3-5	Rideva di cuore alle facezie e agli scherzi del buffone di corte	8/9
19	44	Não parou de fazer diabruras e molecagens o tempo todo.	12/13	Non smise um momento di far diavolerie, come un monello.	12/13
9	44	Incontinenti	24	In un momento	21
19	45	O que mais encantou Narizinho, porém, foi um vestido de cauda...	27	Ma Nasino andò in visibilio per um abito com strascico...	3-5
20	45	Deixando a aranha toda cheia de si	3/4	Empiando d'orgoglio la tarantola	9/10
22	47	Nem por isso!	5	Tutto qui!	17
24	48	Caranguejos cascudos que só andam de lado	2/3	Granchi corazzati dal passo storto	14/15
24	48	Caramujos que carregam a casa às costas e andam apalpando o caminho com as trombas	5/6	Chioccirole com la casa sul dorso e i tentacoli protesi a tastar la strada	16/17
25	49	Estava doidinha por dançar	2	Era tutta trepidante, dal desiderio di ballare	12/13

25	49	Foguetinho	11	Folletto	22
26	50	Que suava em bicas numa grande afobação	14	Tutta sudata e scalmanata	14
26	51	Começaram a bailar, treme-tremendo as lindas asas transparentes	19	--- fra un tremolio di leggiadre ali trasparenti	1
27	52	Com ataque de nervos	6	Presa da convulsioni	9
27	54	Disse ele trincando os ferros	14	Disse, con uno scricchiolar di tenaglie	4/5
28 29	55	Si um facto assombroso não viesse mudar a situação	28/1	Se un fato strabiliante non fosse sopraggiunto a mutar le cose	4/5
30	56	A coroca não se enxergava	2	Non si vedeva, quel rudere!	20/21
30	57	Bem que esperneou ele	5/6	Ebbe un bel tirar calci	1
30	61	Galantes	2	Civettuole	3
31	63	Engraçar-se	28	Incapricciarsi	7
33	64	É bem feito	3	Ben gli sta!	17
33	65	Criadas de cesta	27/28	Fantesche	8
35	67	Pandego	20/21	Gaudente	4
36	71	Pelas avenidas de areia muito alva perfilavam-se vagalumes imóveis, de olhos arregalados como tochas, servindo de lampiões.	2/3	Per i viali di sabbia stavano allineate a far da lampioni lucciole immobili, con gli occhi spalancati e ardenti come torcie.	2-4
36	71	Pequenina harpa tangida por mestre Louva-a-Deus	10/11	Arpa piccolina, vibrante sotto le dita del maestro Mantide (<i>tanger</i> comunque significa anche “suonare o far suonare uno strumento”, la trad. potrebbe averlo ignorato)	11/12
37	72	Apesar do medinho	5	Benché tremasse un po’	9
37	73	Que a menina teve o gosto de tocar com a pontinha do dedo	13/14	Che la bimba si divertì a toccare con la punta del ditino	4/5
38	78	Encorujar-me	16	Rimpiattarmi	6
39	80	Desfiou	24/25	Snocciolò	5
41	84	Dormia a bom dormir	15	Dormisse sodo	17
42	88	Pererecou	18	Guizzò	8
42	88	Ao lado da cabeça, em cujos olhos estava gravado o espanto pelo imprevisito desenlace da conspiração	18/19	Accanto alla testa, che aveva dipinto negli occhi lo sbalordimento per l’imprevisito esito della congiura	9/10

Dopo il tentativo di Bovero, passano più di trent'anni prima che Narzinho venga nuovamente preso in considerazione come opera per l'infanzia da proporre al mercato italiano. La scelta del romanzo è fatta da una casa editrice specializzata, Giunti Marzocco, il traduttore è noto ed esperto, Giuliano Macchi. Siamo nel 1979, ma le fiabe, come si sa, sono senza tempo. Tuttavia, non c'è un'accoglienza entusiasta, neppure un plauso adeguato: l'opera passa quasi sotto silenzio.

Macchi compie, per quanto riguarda la traduzione, una serie di scelte, non tutte da accettare con incondizionato entusiasmo. Non si può parlare di adattamento, questa è ancora, sotto molti aspetti, una traduzione tradizionale, ma ci sono scelte traduttive e omissioni ben determinate (vedi Appendice 2 – Nasino, traduzione di G. Macchi, 1979).

Ricordiamo con il già citato traduttore e critico Federico Bertolazzi: “La traduzione è un particolare tipo di interpretazione che si prefigge di modificare uno degli elementi del codice espressivo di un testo, la lingua. Questo implica l'alterazione di una serie di elementi che devono essere gestiti in maniera consapevole per poter raggiungere gli scopi desiderati”¹¹².

Nel caso tipico del lavoro di Macchi, le omissioni e i cambiamenti a cui il testo di Lobato viene sottoposto non sono sufficienti a giustificarli, a dare un adeguato impulso alla modernizzazione del testo, se questo è l'intento prefissato dal traduttore.

¹¹² F. BERTOLAZZI, *cit*, pag. 81.

APPENDICE 2

**Alcuni esempi di traduzione e omissioni nella traduzione
in italiano di G. Macchi (pag. 1 – 9)**

<p>Chi passa per la strada e la vede sulla veranda, con il cestino da lavoro al collo e gli occhiali d'oro sulla punta del naso, tira dritto pensando: "Che tristezza vivere così sola in questo deserto!..." (p.5)</p>	<p>Quem passa pela estrada e a ve na varanda, de cestinha de costura ao colo e oculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando: — Que tristezza viver assim tao sozinha neste deserto...</p> <p>(“<i>ao colo</i>” = in grembo)</p>
<p>Ma Nasino ne va matta: (p.5)</p>	<p>Apesar disso Narzinho gosta muito dela;</p> <p>(“<i>andarne matta</i>” non appare indicato, in quanto in italiano l'espressione è solitamente utilizzata con riferimento ad alimenti)</p>
<p>Oltre alla bambola, l'altro passatempo di Nasino è il ruscello che scorre in fondo all'orto con le sue acque rapide e mormoranti. Tutti i pomeriggi Nasino prende la bambola e va sulla Riva del ruscello. Si siede sulle radici di un vecchio albero e getta molliche di pane ai pesciolini. (p.6)</p>	<p>Além da boneca, o outro encanto da menina é o ribeirão que passa pelos fundos do pomar. Suas águas, muito apressadinhas e mexeriqueiras, correm por entre pedras negras de limo, que Lúcia chama as “<i>tias Nastácia do rio</i>”. (p.3)</p> <p>(Adattato, con aggiunte ed omissioni)</p>
<p>Appena compare, tutti accorrono mostrando grande appetito. (p.6)</p>	<p>[...] assim que ela aparece, todos acodem numa grande fome. (p.3)</p> <p>(Qui non è chiaro se ha tradotto da “<i>açodar</i>” = affrettarsi OPPURE se esiste il lemma “<i>acodar</i>” nel senso ormai perduto di “<i>mettersi in fila</i>”)</p>
<p>[...] finché zia Anastasia compare sul cancello dell'orto e grida con la sua voce tranquilla: (p.6)</p>	<p>[...] até que tia Nastácia apareça no portão do pomar e grite na sua voz sossegada: (p.3)</p> <p>(Qui la traduzione azzera l'ironia del testo originale, e il risultato è estraniante)</p>
<p>[...] e si mise a seguire le nuvole che passavano nel cielo e sembravano castelli o animali. (p.6)</p>	<p>[...] e ficou seguindo as nuvens que passeavam pelo céu, formando ora castelos, ora camelos. (p.3)</p> <p>(Eliminato il gioco di parole)</p>
<p>E già stava per addormentarsi, cullata dal mormorio dell'acqua, quando sentì uno strano solletico sul viso. (p.6)</p>	<p>E já ia dormindo, embalada pelo mexerico das águas, quando sentiu cócegas no rosto (p.3)</p> <p>(Aggiunta dell'aggettivo “<i>strano</i>”, di cui non si ravvede la necessità. Si poteva optare per un diminutivo: <i>solletichino</i>)</p>

[...] un pesciolino vestito come una persona stava in piedi sulla punta del suo naso. (p.6)	[...] um peixinho vestido de gente estava de pé na ponta do seu nariz. (p.3) (Se il pesce è “vestito”, non ha senso aggiungere “come una persona” – Alternativa: “ <i>di tutto punto</i> ”)
Lucia stette ancora più ferma, perché tutto ciò le aveva messo addosso una grande curiosità. (p.7)	Lúcia imobilizou-se ainda mais, tão interessada estava achando aquilo. (p.3) (Adattato)
Perché da queste parti, principe? - Mi sono slogato due squame [...] (p.7)	- Que novidade traz Vossa Alteza por aqui, príncipe? - E que lasquei duas escamas do filé [...] (p.3) (Può trattarsi di un errore o di una soluzione umoristica, che non pare ben riuscita: “ <i>lascar</i> ” = scheggiare)
Si curvò, inforcò gli occhiali, esaminò il naso di Nasino e disse: (p.8)	Abaixou-se, ajeitou os óculos no bico, examinou o nariz de Narizinho e disse: (p.3) (Errore: “ <i>ajeitar</i> ”= “sistemare, (qui) aggiustare”)
- Troppo molle per essere marmo. Sembra piuttosto mozzarella . (p.8)	— Muito mole para ser marmore. Parece antes requeijao. (p.3) (Il “ <i>requeijão</i> ” è un formaggio molto morbido, spalmabile. Non pare appropriata la traduzione “ <i>mozzarella</i> ”, che tanto molle non è.)
Non uscì fuori alcun animale , ma siccome il bastone faceva il solletico nel naso di Lucia [...] (p.9)	Não saiu fera nenhuma (p. 4) (La traduzione di “ <i>fera</i> ” con “animale” elimina la sfumatura ironica)
[...] andarono a gambe all’aria e caddero per terra con un gran tonfo . (p.9)	[...] caindo um grande tombo no chão. (p. 4) (Errore: “ <i>tombo</i> ” è la caduta stessa, non il suono che produce)
- L’avevo detto, io! – esclamò il maggiolino rialzandosi e spazzolando con la manica il cilindro sporco di terra. (p.9)	— Eu não disse? — exclamou o besouro, levantando-se e escovando com a manga a cartolinha suja de terra. (p. 4) (La traduzione appare troppo letterale, l’opzione “ <i>spolverando</i> ” appare più appropriata)

Di maggiore interesse è, forse, la tabella in cui sono state inserite le ‘Omissioni’, le scelte del traduttore di eliminare frasi o espressioni considerate in qualche modo ridondanti.

Mentre non cambia il senso globale della narrazione, bisogna però considerare che questo modo di procedere è senza dubbio arbitrario: il testo non viene sottoposto ad un adattamento, non c’è riedizione, ma ci sono molteplici omissioni che non sembrano trovare una spiegazione funzionale (vedi di seguito una prima tabella esemplificativa, riguardante le pag.6 – 23 del testo tradotto).

NASINO	REINAÇÕES DE NARIZINHO
Pg. 6 – Oltre alla bambola, l’altro passatempo di Nasino è il ruscello che scorre in fondo all’orto com le sue acque rapide e mormoranti. (X)	Pg.3 – Alem da boneca, o outro encanto da menina e o ribeirão que passa pelos fundos do pomar. Suas águas, muito apressadinhas e mexeriqueiras (Omissão: correm por entre pedras negras de limo, que Lucia chama as “ <i>tias Nastácias do rio</i> ”.)
Pg. 12 – La grotta si illuminò fin giù in fondo. (X)	Pg. 5 -A gruta clareou ate longe (Omissão: e a “boneca” perdeu o medo. Entraram).
Pg. 12 – Durante il tragitto furono salutati (X) da un gran numero di civette e di pipistrelli.	Pg. 5 - Pelo caminho foram saudados (Omissão: com grandes marcas de respeito,) por varias corujas e numerosissimos morcegos.
Pg. 14 – Ma che bella cosa, maggiore! Dormite come un maiale e per di più vestito da vecchia befana... (X)	Pg. 6 - Bela coisa. Major! Dormindo como um porco e ainda por cima vestido de velha coroca... (Omissão: Que significa isto?)
Pg. 18 – Chi è questa vecchia? – domandò la bambina all’orecchio del principe. (X)	Pg. 7 - Quem e esta velha? — perguntou a menina ao ouvido do principe. — (Omissão: Parece que a conheço...)
Pg. 20 - Omissione dell’onomatopea	Pg. 8 - lept! lept!...
Pg. 20 - ... migliaia di incredibile creature marine. (X)	Pg. 8 - Conchas de todos os jeitos e cores. Polvos, enguias, ouriços — milhares de criaturas marinhas (Omissão: tão estranhas que até pareciam mentiras do barão de Munchausen.)
Pg. 22- (X) Nasino batteva le mani e gridava..	Pg. 10 - (Omissão: Encantada com tudo aquilo), Narizinho batia palmas e dava gritos de alegria.
Pg. 22 – Senti, signor Spaccamonti, fatti vedere là a casa della nonna. Vieni a stare con me... (X)	Pg.10 - Apareca la no sitio de vovo, senhor Fura-Bolos. (Omissão: Tia Nastácia faz bolinhos muitos bons para serem furados) Va morar comigo, em ar essa vida idiota de bobo da corte.

8.5.1 LOBATO TRADUTTORE E COMUNICATORE

Lobato, infatti, pur tenendo sempre presente l'obiettivo primario di rivolgersi ad un pubblico di giovani lettori brasiliani, non trascura mai di considerare l'importanza di far conoscere la propria opera oltre i confini del suo paese, di creare il "ponte di libri" che unisca il Brasile al resto del globo, facendo uscire il paese da un provincialismo soffocante e aprendo nuovi orizzonti culturali, creando nuovi contenuti ed esprimendoli in un linguaggio più autenticamente autoctono, che si svincoli dal portoghese classico: "Disse bem Edgard Cavalheiro, seu fiel biógrafo, que, como tradutor, Lobato foi 'o primeiro escritor brasileiro de nomeada a reabilitar esse gênero de trabalho intelectual até então acobertado pelo anonimato ou discretamente velado por pudicas iniciais'"¹¹³

Fondamentale, fra l'altro, è la considerazione della funzione maieutica che Lobato intende sottendere alla propria opera. Infatti, l'autore vuole che il suo lavoro serva a collegare il Brasile al resto del mondo, faccia assaporare ai suoi giovani lettori i gusti e gli odori di un universo a loro sconosciuto. Creare curiosità, stimolare domande fa parte della tecnica comunicativa di Lobato, contribuisce a rendere ancora più importante il contributo che ha dato alla letteratura, in particolare a quella dedicata all'infanzia: "É, pois, como iniciador no Brasil, da literatura para criança, que Monteiro Lobato acrescenta mais um ponto a seu currículo. A obra infantil lobatiana é um projeto literário e pedagógico sob medida para o Brasil que a viu nascer e multiplicar-se ao longo de mais de vinte anos."¹¹⁴

Fondamentale è, inoltre, il fatto che, nel suo progetto letterario, Lobato offra ai lettori non solo l'opportunità di scoprire nuovi orizzonti, ma offra modelli abordabili e imitabili di vita "Oferecendo a seus leitores modelos infantis – as personagens – cujas ações se pautam pela curiosidade, pela imaginação, pela independência, pelo espírito crítico, pelo humor"¹¹⁵.

In questo, l'autore si adegua ai principi del socialismo utopistico a cui, in qualche modo, sente di aderire. Cambiare il modo di essere e di considerare la vita degli adulti può essere difficile, se non addirittura impossibile, per i bambini. Rendere consapevoli i giovani di come

¹¹³ in J. P. PAES, *Tradução a ponte necessária*, Ática, São Paulo 1990, pag. 27.

¹¹⁴ M. LAJOLO, *Monteiro Lobato*, cit, pag. 60.

¹¹⁵ *Ibidem*, pag 60

la realtà può essere interpretata è, invece, il motore del cambiamento sociale che per Lobato era essenziale allo sviluppo della società brasiliana come entità nuova in opposizione ad un universo stantio e non più adeguato alle aspettative di chi si trovava a vivere nel suo contesto socioculturale.

La riprova della vitalità dell'opera per l'infanzia di Monteiro Lobato è rappresentata dalle riedizioni, del 2001, sia di Narizinho che dei lavori incentrati sul Sítio, illustrati in maniera accattivante e decisamente 'modernizzati' sotto questo punto di vista. Anche una resa in cartoni animati per la televisione cerca di attualizzare il messaggio lobatiano, e ciò è in qualche modo la prova che quanto l'autore ha creato riesce a resistere al logoramento della sabbia del tempo.

9 MONTEIRO LOBATO E L'UTOPIA DEL TAMANHO

LA CHAVE DO TAMANHO, UTOPIA, DISTOPIA, FIABA

UTOPIA

Più di dieci anni dividono *As Reações de Narizinho* (1931) da quello che è uno degli ultimi libri per l'infanzia di Lobato, *A Chave do Tamanho* (1942). Scritta in pieno conflitto mondiale, l'opera si raccorda, in ambito britannico (da sempre una fonte privilegiata per Lobato) sia con il romanzo utopico settecentesco di Swift, *Gulliver's Travels*, che con la distopia novecentesca di C.S. Lewis, *That Hideous Strength*. Dal primo estrapola l'idea di ridurre le dimensioni dei personaggi, togliendo in questo modo loro importanza e peso psicologico. Il libro di C.S. Lewis, invece, mette in luce l'angosciante minaccia della dominazione nazista. Su una nota di maggiore leggerezza, c'è un ulteriore richiamo a C.S. Lewis, ma ad una serie di opere specifiche per l'infanzia, *Le Cronache di Narnia*. Lobato, infatti, non si sottrae alla tentazione di una citazione che richiama la fortunata serie di libri dell'autore inglese attraverso l'uso di un oggetto simbolico: l'armadio attraverso il quale i giovani eroi di Lewis passano i confini fra i due mondi, il reale e quello di Narnia. Nella storia del Tamanho c'è un grande armadio nel quale, alla fine del libro, sta nascosto uno dei personaggi, o Coronel, ancora spaventato dalle varie trasformazioni operate grazie alla chiave:

“- Que é do Coronel? – Ninguém sabia
Procura que procura, foram encontrá-lo escondido no guarda-roupa de Dona Benta”¹¹⁶

Pur non trasformando la propria opera in una perorazione che non sarebbe stata in grado di trattenere l'attenzione dei giovani lettori, Lobato collega in maniera molto più stretta il presente, la situazione storica reale del mondo sconvolto dalla guerra e il mondo fantastico della Fattoria:

“E valendo-se da imaginação que beira o nonsense (a logica do absurdo), a boneca de pano nascida no Pica-Pau Amarelo fica frente a frente com os principais líderes da Segunda Guerra Mundial e discursa pela paz”¹¹⁷

Ciò che viene definito nonsense o logica dell'assurdo nel testo critico di Lajolo e Ceccantini è decisamente parte integrante dell'opera lobatiana, ma viene anche a rafforzare il

¹¹⁶ MONTEIRO LOBATO, *A chave do Tamanho*, cit., pag.127.

¹¹⁷ M. LAJOLO – J. L. CECCANTINI, *Monteiro Lobato, Livro a livro*, cit, pag. 465.

legame con *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll: l'espedito del cambio di dimensione risulterà anch'esso in qualche modo mutuato dal libro-icona dell'autore inglese, oltre che da Swift, in quanto anche Alice cambia dimensioni, divenendo, a fasi alterne, gigantesca e piccolissima (e, quindi, trasformando il proprio modo di rapportarsi alla realtà che la circonda) rosicchiando pezzetti di fungo.

Emilia e il Visconte non cambieranno dimensioni essi stessi, ma useranno la chiave per mutare le dimensioni di altri. La 'dimensione', l'unità di grandezza in rapporto agli altri, sarà ciò che informa e regola i rapporti fra i personaggi, i nuovi abitanti del mondo di Lobato come quelli della Fattoria.

Come sottolinea Lobato nella propria prefazione al libro, i personaggi della nuova avventura, oltre alla bambola petulante e al Visconte Pannocchia, sono ancora quelli che hanno continuato a popolare la Fattoria del Picchio Giallo, luogo mitico, edenico creato dall'autore e posto come sfondo rassicurante alle proprie opere:

O sítio do Picapau Amarelo constitui sempre o ponto de entrada de todas a narrativas – ou, pelo menos, daquelas cuja ação principal é desempenhada pelos netos de Dona Benta, como em Reinanções de Narizinho (1931), já mencionado, O Saci (1921), O Picapau Amarelo (1939), A Chave do Tamanho (1942).¹¹⁸

L'aspetto magico e meraviglioso viene accresciuto dall'uso costante della "polvere di pirlimpimpim", che richiama sia il *soma* di Huxley nella sua opera distopica *The Island*, che, più probabilmente, la 'polvere di fata' in *Peter Pan*, che permette ai personaggi di librarsi al di fuori del tempo e dello spazio:

(...) e, com o pó de pirlimpimpim, soltou as amarras da fantasia. Nas asas da imaginação seus leitores viajam com a turma do Sítio através do tempo e do espaço¹¹⁹.

Grazie alla polvere, con al fianco il fedele Visconte, Emilia si libra nel mondo, viaggia da una nazione all'altra, travalica con facilità gli oceani:

Emilia vai direto ao mundo da imaginação e, dali, volta ao seu próprio mundo, praticamente o mesmo, somente o encontrando sob outra perspectiva¹²⁰.

¹¹⁸ M. LAJOLO – R. ZILBERMAN, *Literatura Infantil Brasileira*, Ática, São Paulo, 1985, pag.55.

¹¹⁹ M. CAMARGOS – V. SACCHETTA, "O Inventor do nosso faz-de-conta", in MONTEIRO LOBATO, *A Chave do Tamanho*, cit., pag.8.

¹²⁰ *Ibidem*, pag. 456.

Questo ultimo libro per l'infanzia nella ricca produzione di Lobato è un'opera che, pur collegata in maniera decisa con il mondo fantastico creato dall'autore in un lungo dialogo con i propri lettori, richiede una ricerca di parametri nuovi per essere ben analizzata e compresa. Appartiene ad un coraggioso mondo nuovo della comunicazione con i lettori adolescenti, mescola realtà e fantasia, ma richiede un coinvolgimento intellettuale ed emotivo per decodificare le varie situazioni presentate:

Sono finzioni nate da altri dubbi, create per dialogare con nuove ansie, per dar conto di inestricabili difficoltà e chiedono, come sempre è avvenuto, del resto, chiavi di lettura davvero preparate per nuovi usi e nuove prospettive¹²¹.

Il testo dialoga con l'ansia creata da una guerra indicibilmente crudele e violenta, una rappresentazione reale del male metafisico, che, anche se percepita con lo straniamento inevitabile dovuto alla lontananza (si svolge dall'altra parte del globo rispetto al Brasile) coinvolge gran parte delle nazioni note ai giovani brasiliani, l'Europa, ma anche gli Stati Uniti e il Giappone, a cui il Brasile dichiara guerra nel 1942. L'autore cerca, con la sua opera, di fornire ai lettori i mezzi per interpretare una situazione fisicamente lontana da loro, ma da cui si sentono egualmente minacciati.

Il fatto che Emilia e il Visconte, usando il potere della Chiave, riescano a ridurre gli esseri umani a dimensioni decisamente lillipuziane, riporta sotto controllo, nel racconto utopico, la situazione che appariva terribile e minacciosa. All'inizio, infatti, il dittatore (Hitler) affonda navi, mitraglia e uccide:

Aqui morava o ditador que levou o mundo inteiro à maior das guerras, e destruía cidades e mais cidades com os seus aviões, e afundava os navios com os seus submarinos, e matava milhares e milhares de homens com os seus canhões e as suas metralhadoras – o homem mais poderoso que jamais existiu. (Monteiro Lobato, cit., pag. 98).

¹²¹ A. FAETI, *I Diamanti in cantina*, Bompiani, Milano, 1995, pag. IX. Antonio Faeti è il più autorevole studioso italiano di letteratura per l'infanzia, che, grazie al suo lavoro scientifico e critico, ha determinato una diversa attenzione e sensibilità riguardo alla letteratura per l'infanzia. E' considerato il vero padre della letteratura per l'infanzia quale disciplina di studi aperta a una molteplicità di contributi e collegamenti con l'illustrazione, i fumetti, i giornalini, il cinema, i cartoni animati, con l'universo dei *mass media* e dell'immaginario giovanile. In questo importante saggio, l'autore fissa il 1987 come data simbolica di inizio della nuova letteratura per l'infanzia, "perché allora fu creata una collana che ha dato simbolicamente il segnale a una svolta". Si tratta della collana "Gli isticri", dell'editrice Salani.

Questa terrificante elencazione di distruzione e violenza porta alla domanda fondamentale: “Tudo isso por quê?”¹²². La risposta dà al lettore la chiave interpretativa centrale a tutto il libro:

*Porque tinha oito palmos e meio de altura*¹²³.

La spiegazione è data dalla dimensione, è l'altezza che determina il problema: quando il grande dittatore diventa un lillipuziano di quattro centimetri “*o seu poder evaporou-se*”, come Sansone perde la forza quando Dalila gli taglia i capelli, la perdita della statura determina la perdita del potere.

Il discorso della loquace Emilia a un “grande dittatore” di quattro centimetri (identificato fra le altre creaturine alte come lui dal ‘*bigode*’, il piccolo baffo a farfalla, che lo connota) è un esempio insigne di nonsense, a riprova della capacità affabulatrice di Lobato. La minaccia finale di usare il *tamanho* come punizione per lo sciagurato e impietoso ideatore della ‘soluzione finale’, è un capolavoro di ironia:

*E se por acaso algum dos futuros poderosos romper o trato, o castigo será terrible. Sabe qual será o castigo? O tal “alguém” desce a chave numa vez, e o tamanho fica reduzido a zero. Em vez de quatro centímetros, ou menos, que Vossa Excelência tem hoje, passará a ter quatro milímetros, ou menos, e será devorado até pelas moscas e pulgas. Está entendendo?*¹²⁴.

L'opera ha un aspetto utopico importante, introdotto da Emilia quando auspica un mondo con “*paz e harmonia*” fra gli uomini e fra questi e la natura.

*O sonho de uma sociedade dirigida por “pessoas esclarecidas” está claramente exposto em A Chave do Tamanho, na representação da utópica cidade de Pail City, dirigida por um sábio.*¹²⁵

La città utopica proposta è Pail City, a Cidade do Balde:

*Que espectáculo maravilhoso! Um verdadeiro núcleo de civilização nova que se ia formando – um começo de tribo.*¹²⁶

Il saggio governatore dell'inconsueta città, o Doutor Barnes, propone a Emilia e al

¹²² *Ibidem*, pag. 98

¹²³ *Ibidem*, pag. 98.

¹²⁴ MONTEIRO LOBATO, *cit*, pag. 99.

¹²⁵ Z. M. CARVALHO DE VASCONCELLOS, *O Universo Ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*, Traço, Santos, 1982, pag. 113.

¹²⁶ *Ibidem*, pag. 104.

Visconte, suscitando il loro entusiasmo, un'utopica società libera dalla schiavitù del fuoco:

*Livres do fogo, nós vamos agora construir uma civilização muito mais natural e vantajosa para nós mesmos – sem guerras, sem máquinas, sem aquele desvario das invenções que nos iam levando para o beleléu*¹²⁷.

Pail City, oltre a fare a meno del fuoco, vive in un sistema di riciclaggio totale: i giornali vecchi sono alla base del sistema costruttivo:

*Massa de papel – responde o doutor Barnes – Encontramos no jardim um jornal velho. É um dos melhores materiais de construção de que dispomos. Note que tudo aqui é de papel ou massa de papel*¹²⁸.

L'ironia della situazione non è sprecata per i lettori più adulti: i giornali vecchi, la “massa di carta” sono alla base della Città Ideale del dottor Barnes, vecchie notizie, idee, pensieri, ridotte alla forma-base essenziale servono a dare corpo e base alla nuova civiltà. Una civiltà, peraltro, di insetti e altri microanimali, raccolta sotto un secchio (Pail, appunto, o, in portoghese, Balde).

Il messaggio, qui, è complesso. Come il Sítio è una Fattoria, in cui vivono personaggi semplici, che solo grazie al gioco dell'immaginazione sul reale acquisiscono caratteristiche magiche e si trasformano nel qualcosa di “*rich and strange*” di shakespeariana memoria, così le situazioni e gli ambienti che Emilia e il Visconte incontrano hanno molto di quotidiano, di usuale anche se ciò non significa necessariamente che quotidianità sia banalizzazione: “A vida em Pail City era um encanto”.¹²⁹

L'incanto di Pail City è un brulicare di insetti soddisfatti e felici sotto un secchio rivestito di fogli di vecchi giornali. La realtà, da un lato, è della più semplice, ordinaria quotidianità. Dall'altro, la fantasia, la polvere magica, il sogno mutano il quotidiano nel diverso, nel fantastico. E', tuttavia, un fantastico-quotidiano quale può essere costruito dai bambini che giocano in giardino, a contatto diretto e continuo con la natura e la realtà delle cose. L'Utopia del Secchio è un'altra delle stupende invenzioni di Lobato, di cui dobbiamo rendergli pienamente merito. E un'invenzione, per di più, che ci trasporta nel nostro secolo, con i molti problemi del riciclaggio e dell'ecologia che Lobato, mente fertile e innovatrice, intuì e traspose nelle sue opere.

¹²⁷ *Ibidem*, pag.112.

¹²⁸ *Ibidem*, pag. 107.

¹²⁹ *Ibidem*, pag. 114.

LA DISTOPIA

L'elemento distopico è in qualche modo presente all'interno della visione del mondo di Lobato in quest'opera. L'universo in cui i personaggi della Fattoria del Picchio Giallo vivono, si muovono e svolgono le loro avventure è un'interfaccia del reale, un piccolo mondo semplice, a volte triste, deprimente:

Quanto poi alle utopie negative, esse ci sono apparse vere ogni qual volta abbiamo riconosciuto nella nostra realtà quotidiana situazioni che sembravano dar ragione al fosco pessimismo di quei racconti.¹³⁰

Le terre su cui una guerra crudele ha posto il suo sigillo di sangue sono presenti sullo sfondo dell'opera. Non rappresentano, tuttavia, una parte essenziale del racconto e, soprattutto, non sono l'obiettivo primario di Lobato. Si può dire, quindi, che l'elemento distopico è marginale e non serve a trasmettere il messaggio della narrazione:

Claro que as soluções apontadas por Lobato em seus livros que tratam de problemas sociais e políticos – fé na legalidade, na democracia política, no valor da educação e da iniciativa privada – são, como já dissemos, idealistas e facilmente classificáveis como originadas de uma ideologia liberal.¹³¹

La visione politica di Lobato, progressista, desiderosa di traghettare il Brasile nel ventesimo secolo, di superare ogni oscurantismo rifugge tuttavia dal discorso distopico che forse gli appare troppo immediatamente negativo e non consono come veicolo per le sue idee.

LA FIABA

Per quanto riguarda l'alternativa della fiaba, o per meglio dire, usando la definizione proposta da Vladimir Propp nella sua trattazione sull'argomento, del "racconto di fate"¹³², gli elementi chiave sono gli oggetti magici di cui si servono Emilia e il Visconte. Se Emilia, la bambola parlante e il suo fedele accompagnatore, il Visconte Pannocchia, si presentano come personaggi fatati piuttosto inusuali, gli "oggetti magici" (la chiave e la polvere di pirlimpimpim)

¹³⁰ U. ECO, *Storia delle Terre e dei luoghi leggendari*, cit, pag. 310.

¹³¹ Z. M. CARVALHO DE VASCONCELLOS, cit, pag 113.

¹³² Cfr. V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit, pag. 29.

sono strumenti fiabeschi a pieno diritto, intrusioni dell'inesplicabile, del magico, nel mondo reale:

(...) Il y a chaque fois le 'mystère', l'inexplicable', l'inadmissible, qui s'introduit dans la 'vie réelle', ou le monde réel', ou encore dans l'inalterable légalité quotidienne¹³³.

All'interno dell'equilibrio narrativo dell'opera tuttavia l'intrusione del magico non è tale da motivare una lettura in chiave fiabesca.

La componente utopica è senza dubbio di rilievo maggiore e guida l'interpretazione primaria del testo cui dà spessore e interesse, mentre gli elementi fiabeschi si configurano solo come elementi di contorno, non marginali, ma non fondamentali rispetto alle istanze politiche e sociali cui Emilia dà corpo e voce:

E quando vai ser o plebiscito, Emilia? – perguntou Narizinho. – Agora. Apressei minha viagem de regresso justamente por causa do plebiscito. Sou democrática¹³⁴.

L'affermazione di fede politica di Emilia l'allinea in qualche modo con quanto afferma Propp nel suo trattato sulle radici storiche della fiaba:

Noi viviamo nell'epoca del socialismo. La nostra epoca ha elaborato anch'essa le sue premesse, sulla cui base occorre studiare i fenomeni della cultura spirituale¹³⁵.

Non si può tuttavia affermare che Emilia è un personaggio totalmente fiabesco. Resta così, in bilico fra realtà e utopia, intingendo a volte una mano nel fiume fresco e segreto della fiaba.

¹³³ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Du Seuil, 1970, pag. 31.

¹³⁴ MONTEIRO LOBATO, *cit*, pag. 123.

¹³⁵ V. PROPP, *cit*, pag. 31.

10 A CHAVE DO TAMANHO: PROPOSTE PER AFFRONTARE LA TRADUZIONE

A Chave do Tamanho inizia con l’annuncio di un evento che si presagisce straordinario: “*o pôr do sol é de trombeta*”. Poiché è uno degli ultimi libri della serie iniziata con la Fattoria del Picchio Giallo, non contiene presentazione dei personaggi e preamboli esplicativi: fin dall’inizio compare la polemica bambola Emilia che discute alcuni usi della lingua vigente.

Già nelle prime pagine, Lobato mette in campo tutta la sua inventiva linguistica, facendo vari giochi di parole con l’espressione “*pôr do sol*”. Il compito del traduttore si presenta arduo fin dall’inizio: la sfida che si trova ad affrontare, infatti, è tanto più complessa in quanto non può limitarsi semplicemente a tradurre l’espressione “*pôr do sol*”: è necessario inventare nella lingua obiettivo giochi di parole equivalenti a quelli creati dall’autore.

È solo il primo dei molti ostacoli in cui ci si imbatte affrontando il compito di tradurre quest’opera. È principalmente una sfida linguistica, in relazione con l’uso dei termini della frase e le loro interrelazioni sincroniche, senza la necessità di maggiori approfondimenti riguardanti la cultura e la società brasiliane. Più oltre, si propone una traduzione del passo cui si fa riferimento.

Allo scopo di mantenere l’effetto del testo originale, è stato necessario trasferire il gioco di parole in italiano. Per questo si è smembrato il termine “tramonto”, cercando al suo interno altre parole. Si è optato, pertanto, per tradurre l’espressione “*Pôr do sol de trombeta*” con “*tramonto da fanfara*”. Smontando la parola *tramonto* (*tra i monti*), è stato possibile creare nuovi giochi di parole, come è possibile vedere di seguito:

ORIGINAL	PROPOSTA DE TRADUÇÃO
— Que maravilhoso fenômeno é o pôr do sol! — disse ela. Emília deu um piscar para o Visconde por causa daquele “fenômeno”, e resolveu encerrar.	—“ <i>Che fenomeno meraviglioso è il tramonto!</i> ” — disse. Emilia fece l’occholino al Visconte per via di quel “fenomeno”, e decise di dargli un po’ di filo da torcere.
— Por que é que se diz “pôr do sol”, Dona Benta? — perguntou com o seu célebre ar de anjo de inocência. — Que é que o Sol põe? Algum ovo?	—“ <i>Perché si dirà “tramonto”, Dona Benta?</i> ”- chiese con la sua famosa aria da angelo innocente. “ <i>Il sole si nasconde TRA-I-MONTI anche al mare?</i> ”

Dona Benta percebeu que aquilo era uma pergunta-armadilha, das que forçavam certa resposta e preparavam o terreno para o famoso “então” da Emília.	<i>“Dona Benta si rese conto che era una domanda a trabocchetto, di quelle che obbligavano ad una certa risposta e preparavano il terreno al famoso “QUINDI?” di Emilia.</i>
— O Sol não põe nada, bobinha. O sol põe-se a si mesmo.	<i>— Il sole e gli astri ad una cert’ora CALANO oltre l’orizzonte, ma non necessariamente dietro ad un monte, sciocchina. Si dice che il Sole tramonta anche se ciò accade al mare.</i>
— Então ele é o ovo de si mesmo. Que graça!	<i>— “Quindi si dovrebbe dire TRA-CALARE, invece che tramontare!”</i>
Dona Benta teve a pachorra de explicar.	<i>Dona Benta si dimostrò paziente e si accinse a spiegare.</i>
— Pôr do sol” é um modo de dizer. Você bem sabe que o Sol não se põe nunca; a Terra e os outros planetas é que se movem em redor dele. Mas a impressão nossa é de que o Sol se move em redor da Terra — e portanto nasce pela manhã e põe-se à tarde.	<i>— “Tramontare è un modo di dire: è la parola che si riferisce al fenomeno del calar del sole anche se all’orizzonte non vi sono montagne. Sai bene che il Sole non si muove mai; sono la Terra e gli altri pianeti che si muovono intorno a lui. La nostra sensazione è che il Sole si muova intorno alla Terra, e che quindi sia lui ad andare OLTRE i monti, ma è appunto solo una sensazione”.</i>
— Estou cansada de saber disso— declarou Emília. — A minha implicância é com o tal de pôr. “Pôr” sempre foi botar uma coisa em certo lugar. A galinha põe o ovo no ninho. O Visconde põe a cartola na cabeça. Pedrinho põe o dedo no nariz.	<i>— “Questo lo so a memoria – dichiarò Emilia – Quello su cui insisto è quel “MONTA”, che allude alle montagne e non solo. Si MONTA a cavallo, si MONTA la panna, a Pietrino MONTA la rabbia perché gli diciamo sempre di togliersi le dita dal naso.</i>
— Mentira! — gritou Pedrinho desapontado, Tirando depressa o dedo do nariz.	<i>— “Bugiarda! — gridò Pietrino seccatissimo togliendo rapidamente il dito dal naso.</i>

Per mantenere l’effetto inventivo del linguaggio di Lobato, è stato necessario modificare il gioco di parole: non sarebbe stato possibile, in italiano, mantenere il gioco di parole basato sul verbo “pôr”, che in portoghese significa “porre”. In altre parole, in italiano non si potrebbe affermare che il sole “pone” (o “depone”) qualcosa, come per esempio un uovo, e riuscire a mantenere la relazione della parola con l’espressione “tramonto”. Pertanto, sono state fatte alcune modifiche di significato allo scopo di mantenere l’effetto finale.

Il carattere indagatore di Emilia è stato mantenuto nella traduzione, ossia, non si è

verificata nessuna perdita delle caratteristiche di ciascuno dei personaggi, sebbene nell'originale Emilia discuta il fatto che il "pôr do sol" sia definito in tal modo visto che il sole non è l'agente dell'azione "porre"; vale a dire, se il sole non pone nulla. Monteiro Lobato gioca con l'espressione sia sul piano sintattico che su quello semantico. Emilia, infatti, mette in discussione una questione di "soggetto e predicato", giudicando un'espressione che è un sostantivo come se fosse una frase il cui "verbo" è porre, e, quindi, il gioco di parole di Emilia scaturisce dal tentativo di trovare un soggetto per la frase.

Partendo appunto da questo aspetto del gioco di parole, è stato possibile ricreare un significato equivalente anche in italiano, intervenendo su *tramonto /tra i monti*. In questo caso anche l'espressione italiana è un sostantivo formato dall'agglutinazione di parole che presuppongono un soggetto: cosa si trova "tra i monti"? In questo modo è stato possibile, semplicemente con lo smembramento della parola originale, trovare una somiglianza sintattica con la costruzione in portoghese.

Un'altra questione correlata all'espressione "*Pôr do sol*", è la locuzione aggettivale "*de trombeta*". Nel portoghese corrente quest'espressione non esiste. L'idea di Lobato è stata quella di creare una nuova espressione per mezzo di Emilia, mettendo in rilievo le caratteristiche intellettive della bambola, quali la creatività. Infatti, "*Pôr do sol de trombeta*" indicherebbe un fenomeno degno di essere visto, che attira l'attenzione, qualcosa di solenne. Questo, come si è detto, anticipa inoltre la solennità dei fatti che avranno luogo nello svolgersi della storia.

La soluzione trovata, dunque, è stata quella di tradurre l'espressione con *tramonto da fanfara*. La fanfara, in italiano, è un pezzo musicale suonato da un gruppo bandistico composto unicamente da fiati, il che riporta immediatamente alla "*trombeta*", ma la scelta allude soprattutto al fatto che la fanfara è associata a sfilate ed occasioni solenni. In Brasile, l'espressione ha assunto un significato diverso, associato al frastuono, alla confusione, ma in italiano mantiene l'accezione di un'espressione musicale legata a festeggiamenti ed eventi importanti.

Per i versi di Castro Alves¹³⁶, ho utilizzato la traduzione in italiano di Emilio Capaccio, ed

¹³⁶ Castro Alves (1847-1871) è stato un poeta del tardo romanticismo brasiliano, morto a soli 24 anni. Il poeta, dal profondo spirito libertario, si indignava profondamente nel vedere la bandiera brasiliana issata sulle navi negriere. Nella poesia intitolata "Nave Negriera" menziona le navi e come era bello navigare. Nello svolgersi del componimento, avvista una nave carica di schiavi, e inizia ad indignarsi per quella pratica crudele e codarda. La parte finale, con la sua critica al Governo brasiliano per l'atteggiamento assunto rispetto a tali pratiche, è molto emozionante, soprattutto nella parte in cui egli esorta Andrada (José Bonifácio de Andrada, patriarca

ho scelto di adattare la mia traduzione della parte seguente del testo alla scelta fatta da Capaccio, che ha tradotto liberamente il primo dei due versi:

<i>Andrada! Arranca esse pendão dos ares!</i>	<i>Andrada! Getta in aria questa bandiera!</i>
-----------------------------------------------	------------------------------------------------

“Arrancar” significa “strappare, tirar via”, ma il traduttore dei versi ha optato per “gettare in aria”, nella forma dell’imperativo. Ecco quindi perché tradurrei l’occorrenza successiva del verbo “arrancar (p. 7) con “gettare”, esattamente come ha fatto il traduttore dei versi di Castro Alves in italiano. Nell’occorrenza successiva, invece, ho optato per tradurre letteralmente il verbo “arrancar”, per la maggiore coerenza nel contesto, visto che nella metafora di Emilia si parla di denti.

Tudo mentira. Como é que esse poeta manda o Andrada, que já morreu, arrancar uma bandeira dos ares, quando não há nenhuma bandeira nos ares, e ainda que houvesse, bandeira não é dente que se arranque ?	Tutte bugie. Come è possibile che il poeta inciti questo Andrada, che è già morto, a gettare in aria una bandiera, quando non vi è nessuna bandiera nell’aria, e, anche se ci fosse, la bandiera si può forse strappare come un dente?
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nello sviluppo del testo, si incontrano innumerevoli altri problemi traduttivi. Allo scopo di porre fine alla guerra, Emilia (grazie alla polvere di pirlimpimpim) viaggia fino alla fine del mondo, dove si trovano le chiavi che regolano ogni cosa. Trovandosi di fronte a una molteplice varietà di chiavi, Emilia ne sceglie una a caso e provoca il rimpicciolimento di tutta l’umanità. Nel momento in cui si accorge di aver perso le sue normali dimensioni, si rende conto che le sue vecchie idee non servono più:

A ideia dum a caixa de fósforos, por exemplo, era a ideia dum coisinha que os homens carregavam no bolso. Mas com as criaturas diminuídas ao ponto dum a caixa de fósforos ficar do tamanho dum pedestal de estátua, a “ideia-de-caixa de fósforos” já não vale coisa nenhuma. A “ideia-de-leão” era a dum terrível e perigosíssimo animal, comedor de gente; e a “ideia-de-pinto” era a dum bichinho inofensivo. Agora é o contrário. O perigoso é o pinto.¹³⁷

dell’Indipendenza) a strappare la bandiera della nave, e Colombo a “chiudere” i mari a tali crimini. Indignato, il poeta denuncia il fatto che la bandiera brasiliana, che era stata simbolo della libertà nella lotta per l’indipendenza, fungeva ora da paramento funebre per gli schiavi. Nell’ultima strofa, il poeta fa un appello agli “eroi del nuovo mondo” – tutti i brasiliani che difendono la propria bandiera – oltre agli eroi antichi, come Colombo e Andrada, perchè contribuiscano a porre fine alla vergognosa ingiustizia subita dagli schiavi.

¹³⁷ LOBATO, 1972, p. 18.

Espressioni come “*ideia-de-leão*” ricorrono in varie parti del testo, e si riferiscono alla concezione che gli uomini avevano della realtà prima di essere rimpiccioliti.

Un altro vocabolo che ricorre è “*tamanho*”, che compare con varie accezioni riferite alla statura degli umani prima e dopo il rimpicciolimento. In molti casi compare come aggettivo: “*tamanhudo / tamanhuda*”. Per tradurlo nel migliore dei modi, è necessario verificare la sua accezione per ogni occorrenza, una delle quali è quella che segue:

— **Perderam o tamanho?** Ótimo! — exclamou Emília com entusiasmo. Estou encantada de ouvir um sábio como o senhor falar assim, porque os ignorantes pensam de modo contrário. Acham que se conservam tamanhudos como sempre e que as coisas em redor é que aumentaram.

— Absurdo! — exclamou o sábio de Princeton, depois de rir-se do “tamanhudo”.

— Um aumento de todas as coisas é uma ideia que a ciência não pode aceitar, mas a ciência pode perfeitamente aceitar a ideia da redução do tamanho numa espécie de animais.¹³⁸

Nella prima frase il termine si riferisce alla misura, cioè alla perdita di altezza in centimetri. Nella seconda si riferisce ad un’altezza maggiore in relazione a quella attuale, resa tale dal rimpicciolimento dell’umanità. “*Tamanhudo*” sarà usato inoltre come aggettivo per riferirsi agli uomini come erano prima che Emilia li rimpicciolisse: “*velocidade alcançada pelos homens tamanhudos*” (p. 146). Si ritrova, inoltre, la creazione del vocabolo “*destamanho*”, che significa “dimensione alterata”.

La parola “*tamanho*” può avere varie accezioni, sia in portoghese che in italiano. A seconda dei casi, in italiano può significare: “dimensione” (spesso usato al plurale in italiano), “grandezza” e “misura”.

Di seguito una tabella in cui si propone la soluzione che pare più appropriata a seconda del contesto.

¹³⁸ Idem, p. 137.

OCCORRENZE DEL TERMINE

“TAMANHO”

— Hum! Já sei. Isto é a caixa de fósforos que eu trouxe e está do tamanho que sempre foi. Eu é que diminuí. (p. 12-13)	... è della stessa grandezza di sempre/è della grandezza usuale.
...Maravilhas. Ora ficava enorme a ponto de não caber em casas, ora ficava do tamanho dum mosquito . Eu fiquei pequenininha. (p. 13)	... in un altro (momento) diventava delle dimensioni di una zanzara
— Só pode ser por uma coisa: por causa da descida da chave. Logo, aquela chave é a que regula o meu tamanho . (p.13)quella è la chiave che regola le mie dimensioni.
Regula só o meu tamanho , ou regula o tamanho de todas as criaturas vivas? Regula o tamanho de todas as criaturas vivas, ou só o das criaturas humanas? (p.13)	Regola solo le mie dimensioni , o regula le dimensioni di tutti gli esseri viventi? Di tutti gli esseri viventi o solo degli esseri umani? (ometterei la terza ocorrência)
— A prova de que essa chave só regula o tamanho das criaturas vivas, está aqui nesta caixa de fósforos. (p.13)	La prova che questa chiave regula solamente le dimensioni degli esseri viventi è rappresentata da questa scatola di fiammiferi.
Ora, a mudança do tamanho da humanidade vinha tornar as idéias tão inúteis como um tostão furado. (p.13-14)	Dunque, Il cambiamento delle dimensioni dell’umanità...
Mas com as criaturas diminuídas a ponto dum caixa de fósforos ficar do tamanho dum pedestal de estátua, a “ideia-de-caixa-de-fósforos” já não vale coisa nenhuma. (p.14)	dimensioni
Pensou, pensou, pensou. Depois resolveu calcular que tamanho teria. — Posso calcular o meu tamanho por comparação com as letras da palavra FÓSFOROS. (p. 14)	dimensione
Qual o meu tamanho em relação a essas letras? (p.14)	dimensione
E o coronel Teodorico, que tanto se gabava de ter 1,80m, está reduzido a 4 centímetros e meio — do tamanho dum simples gafanhoto... (p.14)	grandezza/dimensione

Isto me parece o melhor, porque se eu voltar para o sítio deste tamanho é provável que nem possa atravessar o terreiro. (p.14)	dimensione
Dos antigos, sim, porque, se todos os homens estavam agora tão reduzidos de tamanho quanto ela, quem quisesse referir-se aos homens da véspera tinha de dizer “os homens antigos”. (p.15)	dimensioni
Emília calculou que o pinto devia ter umas vinte vezes a sua altura, isto é, o tamanho dum avestruz de 70 metros para um homem como o Coronel Teodorico. (p.17)	dimensioni
Um imenso jardim, o maior jardim do mundo, com roseiras da altura de árvores e aquele pé de jasmim com flores do tamanho de Vitória-régias (p.17)	grandezza/dimensioni
— Um palacete, sim, muito maior que a casa de Dona Benta. Vai ser difícil acostumar-me ao novo tamanho das coisas (p.17)	dimensione
para as formiguinhas, no entanto, esse tamanhão das coisas é o natural, pois foi como sempre elas o tiveram. (p.17)	(alterato) dimensione spropositata
Mas apesar de ter eu agora o tamanho duma saúva, possuo a mesma inteligência de antes — e sei. (p. 18)	dimensione
Por isso é que os bichinhos do meu tamanho usam tantos pés (p.21)	dimensioni
O sistema de andar de pé, próprio dos bípedes, só dá resultado com as criaturas que possuem tamanho , como os antigos homens e as aves. Para um serzinho <u>sem tamanho</u> como eu é o maior dos desastres. (p.24)	(una) dimensione (normale) Qui tradurrei diversamente: “per un esserino miniaturizzato ”
A sua redução de tamanho permitia-lhe ver a “abundância do pequenino”. (p.26)	dimensioni
Logo adiante estava uma aranha quase do seu tamanho , encorujada na leia, à espera de bichinhos incautos. (p.28)	dimensioni

Em suas comparações ela se lembrava sempre desse homem famoso no bairro de Dona Benta por causa do tamanho . (p.30)	dimensioni
Será que isso de vergonha depende do tamanho das criaturas? (p.32)	dimensione
Aprendi mais essa: vergonha é coisa que depende do tamanho . (p.32)	dimensioni
Julgavam-se do mesmo tamanho de sempre. As coisas em redor é que haviam crescido. (p.34)	dimensioni
Papai perdeu a fala coitado, tamanho foi o susto, e mamãe está muito triste com o desaparecimento de vovó. (p.34)	<u>Altra accezione:</u> tanto (grande) fu lo spavento...
Desejava provar que nada havia crescido, eles é que haviam perdido o tamanho — mas não pôde convencer ninguém. (p.35)	dimensione (originale)
— Será que tudo ficou grande e as criaturas estão do mesmo tamanho de sempre ou tudo está do mesmo tamanho de sempre e fomos nós que diminuímos? (p.35)	dimensioni grandezza/ dimensione
Ele ainda estava com a “idéia de gato” própria das gentes que possuíam tamanho . (p.37)	Qui occorrerà tradurre diversamente
— Nunca me casei de medo de ter filhos, e afinal me vejo tutora de dois marmanjos — um maior que eu, mas ainda sem juízo, e outro do meu tamanho , mas que só sabe chorar. A encrenca vai ser grande... (p.39)	dimensioni
mas pano pede tesoura e agulha, e se acaso ela possuísse uma tesoura e uma agulha seriam proporcionais ao seu tamanho e tão pequenininhas que não cortaria nem coseria nenhum dos grossos panos existentes no mundo. (p.42)	dimensioni
Em certo ponto encontraram uma pulga dormindo. Que tamanho ! Era como um leitão para um homem comum. (p.45)	dimensioni

— Não vejo nenhuma. É teia velha, e estes fios aguentam perfeitamente o meu peso — disse Emília experimentando. — Não há como não ter peso nem tamanho . Tudo vira fácil — e foi subindo. (p.47)	dimensioni
Mesmo assim, para criaturinhas daquele tamanho a altura de dois palmos era o mesmo que um sobrado. (p.48)	dimensioni
Em certo momento ficou tão apavorada com uma lesma do tamanho duma baleia que instintivamente escapou da mão de Emília e atirou-se a um buraco redondo que viu perto. (p. 56)	dimensioni
“Que é que procura, Dona Benta?” “O meu tamanho ”, foi a resposta. “Um ladrão entrou aqui na casa e me roubou o tamanho ” (p.58)	dimensioni (originali) (si userà il pronome)
— Mas como poderemos quebrar tamanho ovo? (p.59)	Altra accezione = cosi grande
Estavam todos na varanda, do mesmo tamanho antigo, a comer pipocas. (p.63)	dimensioni
O Visconde ergueu o algodão — e com algum esforço distinguiu no chumaço uma cabecinha do tamanho duma cabeça de saúva e dois pezinhos embaixo, do tamanho de cabeças de alfinetes. (p.68)	dimensioni grandi come....
A primeira que peguei era a Chave do Tamanho - quem primeiro ficou sem tamanho fui eu. (p.68)	rimpicciolita
E como perdi o tamanho , não pude erguer de novo aquela chave — e pronto. (p.68)	ero diventata minuscola
O tamanho de todas as gentes levou a breca. (p.69)	dimensioni
Destruir o tamanho das criaturas!... (p.69)	dimensioni
Tudo estava em relação com o tamanho natural dos homens. (p.69)	dimensioni
Mas agora com a redução do tamanho , nada mais serve e, portanto, o que você fez, Emília, foi destruir a civilização! (p.69)	dimensione

— Pois acabei com o Tamanho e fiz muito bem! — disse ela. — Para que esse trambolho do Tamanho ? Não há tantos e tantos milhões de seres que vivem sem tamanho ? Tamanho é atraso. (p.70)	(maiuscolo!) Grandezza (maiuscolo) Dimensioni pur essendo piccoli / Grandezza
Eu acabei com o Tamanho entre os homens e fiz muito bem. (p.70)	Grandezza
Eu até me admiro de ver um sábio com um cartolão desse tamanho defender um mundo de ditadores, cada qual pior que o outro. (p.71)	grandezza/dimensioni
— Além disso — continuou Emília — se os homens querem regressar à tal besteira do tamanho , nada mais fácil. Sua alma, sua palma. (p.71)	grandezza (originale)
Quis o bem da humanidade. Acabei com a estupidez maior de todas, que era o Tamanho . (p.71)	Grandezza
Que volte o Tamanho . Mas depois não venham se queixar para mim... (p.71)	Grandezza
Se quisessem voltar ao tamanho antigo, muito que bem: Se não quisesse, melhor. (p.71)	dimensioni
Os insetos são os seres mais aperfeiçoados que existem e não têm tamanho . (p.71)	sono di dimensioni piccolissime
Se a maioria quiser a volta do Tamanho , iremos juntos até à tal Casa e recolocarei a chave na posição em que você a encontrou. (p.72)	Grandezza
Apanhou-a e com a lasquinha de quartzo recortou uma rodela do tamanho dum níquel grande que ajustou dentro da cartola. (p.73)	dimensioni
Nisto dei com uma cabeça, do tamanho duma pimenta-do-reino, que ia saindo pela perna da calça caída no chão. (p.76)	dimensioni
Pedrinho em pessoa, mas sem tamanho ! (p.76)	piccolo piccolo
— De que tamanho ele ficou? (p.76)	Quanto piccolo?
Pela manga rolou outro inseto descascado, ela — Narizinho em pessoa, e tão reduzida de tamanho quanto Pedrinho!... (p.77)	dimensioni

— Então é exatamente como pensei. Isso de vergonha do corpo é questão de tamanho . (p.77)	dimensioni
O Burro Falante arregalou uns olhos deste tamanho . (p.78)	fece due occhi grandi così
Tudo está do mesmo tamanho de sempre. (p.83)	dimensioni
Mostrou que o dinheiro era uma das muitas conseqüências do tamanho , como tudo o mais que os homens chamavam civilização. (p.83)	(grandi) dimensioni
Desaparecendo o tamanho , desaparecia o dinheiro e toda a velha civilização. (p.83)	(tali) dimensioni
O Visconde ia aprovando com a cabeça, e o Coronel, ignorantíssimo como era, admirou-se de que um gigante daquele tamanho aprovasse as “tolices” da Emília. (p.84)	dimensioni
Todo mundo perdeu o tamanho . (p.90)	(ha cambiato) dimensione
— Pois é verdade — disse ele. — Todas as criaturas do mundo perderam o tamanho . A vila acabou (p.91)	(ha cambiato) dimensione
E desse modo a Ordem Nova da Humanidade Sem Tamanho foi tendo os seus começos em cima da cômoda de Dona Benta. (p.93)	Grandezza
— E como o Senhor Visconde explica este extraordinário fenômeno da redução do tamanho das criaturas? (p.95)	dimensioni
A humanidade inteira perdeu o tamanho . (p.97)	È diventata minuscola
A perda do tamanho nos tornou tão fracos e inúteis como pulgões de broto de roseira. (p. 99)	dimensioni
Mas como perderam o tamanho , já não podem coisa nenhuma. Sabem, mas não podem. (p.109)	(hanno cambiato) dimensione
— Estou vendo que a grande força dos homens estava no tamanho — disse Emília. — O tamanho era como o cabelo de Sansão. (p.109)	dimensioni

— Exatamente – concordou o Visconde. — O tamanho era tudo, isto é, todo o aparelhamento mecânico da humanidade fora feito para os homens daquele tamanho . (p.109)	dimensioni grandezza
Assim que aquele tamanho mudou, adeus viola! (p.109)	dimensione
Até as invenções dependem do tamanho . (p.109)	dimensioni
Não podem, por falta de tamanho . Que coisa tremenda o tamanho ! (p.109)	Perchè sono piccole dimensioni
— Extraordinário! – disse ela. — Esta simples tripinha foi um dos terrores do mundo, só porque era dotado de tamanho . (p.110)	di dimensioni più grandi
Estou vendo, Visconde, que o tamanho dos homens era realmente a pior coisa que havia. (p.110)	dimensioni
O melhor será irmos à Casa das Chaves e também suprimirmos o tamanho de todos os outros animais. Para que tamanho ? (p.110)	rimpicciolire dimensioni
Cheguei até cá para dizer uma coisa só — que o Tamanho morreu. E quem acabou com o Tamanho eu sei quem foi, (p.112)	Grandezza Grandezza
sei também que essa pessoa é a única que pode novamente restituir aos homens o antigo e querido tamanho — aquele tamanho malvado, porque se não fosse ele os homens não teriam sido maus como foram, fazedores de guerras, incendiadores de cidades, afundadores de navios, judiadores de judeus. (p.112)	dimensioni - dimensione
Mas esse misterioso alguém só restaurará o tamanho perdido se tiver a certeza de que Vossa Excelência vai fazer a paz, (p.112)	dimensioni
Se o Tamanho voltar e tudo ficar como estava, quero vida nova, sem guerras, sem ódios, sem matanças, sem armas, está entendendo? (p.112)	Grandezza
O tal “alguém” desce a chave duma vez, e o Tamanho fica reduzido a zero. (p.112)	Dimensioni

O apavorado Robinson ficou algum tempo sem fala, tamanho havia sido o seu susto. (p.117)	tale era stato lo spavento
Perdemos o tamanho e... - Perderam o tamanho ? Ótimo! — exclamou Emília com entusiasmo. (p.118)	Per questa occorrenza si pensa ad una traduzione non letterale: “ Siamo diventati minuscoli ” a cui fa eco E.: “ Ho sentito bene? Minuscoli?? ”
Um aumento de todas as coisas é uma idéia que a ciência não pode aceitar, mas a ciência pode perfeitamente aceitar a idéia da redução do tamanho dum espécie de animais. (p.118)	dimensioni
Qualquer sábio sabe que as espécies animais têm variado de tamanho no curso da evolução (p.118)	dimensioni
Os cavalos já foram do tamanho de cães e cresceram. (p.118)	dimensioni
— Perfeitamente. Ora, isso quer dizer que a redução do tamanho dum espécie não é fenômeno desconhecido — é até bem vulgar. A novidade, porém, é que, nos casos de redução de tamanho que a ciência verificou, o fenômeno foi acontecendo aos poucos, no decorrer de milhares de anos; (p.118)	dimensioni dimensioni
— E como junta as folhas de papel? — Nada mais simples. Depois de cortadas do mesmo tamanho (cortamo-las com um caquinho de vidro), pomos umas em cima das outras coladas com o nosso cola-tudo, que é a resina de uma árvore aí do jardim. (p.119)	grandezza
Acha que o homem pode subsistir, assim reduzido de tamanho ? (p.122)	rimpicciolito
Imagem, pois, o meu gosto quando sobreveio este súbito fenômeno da redução do tamanho — o maravilhoso-remédio para o caminho errado em que o Homo sapiens se havia metido desde a descoberta do fogo. (p.124)	rimpicciamento
— Isso mesmo — concluiu o Visconde. — O Tamanho era o mal. Produzia escassez. É no destamanho que está a abundância. (p.128)	Grandezza (parola inventata): <i>Piccolitudine</i>

<p>Uma das conseqüências do conhecimento de Pail City foi a resolução que ela tomou de “sabotar o Tamanho” no dia do plebiscito, porque entre outras desgraças o Tamanho viria estragar aquele lindo começo de cidade. (p.130)</p>	<p>Grandezza Grandezza</p>
<p>O extraordinário fenômeno que destruiu o tamanho dos homens desta grande nação veio alterar completamente as antigas condições de vida — e impossibilitar a existência do governo (p.131)</p>	<p>dimensioni</p>
<p>Chega à árvore, escolhe um do tamanho desejado e colhe-o. (p.133)</p>	<p>dimensioni</p>
<p>— Dar o Elefante, Senhor Presidente, quer dizer dar o Tamanho (p.137)</p>	<p>Grandezza</p>
<p>Se a maioria quiser a volta do Tamanho, eu sentirei muito, mas farei voltar o Tamanho. (p.139)</p>	<p>Grandezza Grandezza</p>
<p>— Quem quiser a volta do Tamanho, levante a mão. (p.139)</p>	<p>Grandezza</p>
<p>— E agora — continuou Emília — quem não quiser o Tamanho, levante o pé! (p.139)</p>	<p>Grandezza</p>
<p>— Falta o voto da Candoca — disse Narizinho; mas Emília, que tinha medo do voto da Candoca, porque as saudades da mamãe podiam fazê-la votar a favor do Tamanho, declarou logo: — A Candoca ainda não tem idade para votar. Empatou! E agora, com os “meus” votos, o Tamanho perde. (p.139)</p>	<p>Grandezza Grandezza</p>
<p>— Eu voto pelo Tamanho — respondeu com firmeza o burro, sem piscar as orelhas. (p. 140)</p>	<p>Grandezza</p>
<p>A gratidão mandava-o votar pela volta do Tamanho. (p.140)</p>	<p>Grandezza</p>
<p>A vaca Mocha também votou pelo Tamanho, o que era natural, pois sem uma tia Nastácia grande ela não teria mais as suas rações de espigas de milho do costume. (p.140-141)</p>	<p>Grandezza</p>

<p>— Não faz mal. Conheço Rabicó, sei que ele é contra o Tamanho — e Emília apossou-se do voto de Rabicó. Mesmo assim o Tamanho estava ganhando. Havia 5 votos a favor do Tamanho e só 4 contra. Mas com os dois votos finais, o dela e o do Visconde, o Tamanho seria derrotado por um. (p.141)</p>	<p>Grandezza Grandezza Grandezza Grandezza</p>
<p>— Os votos do terreiro — disse ela — aumentaram a contagem a favor do Tamanho, mas há ainda os nossos, o meu voto e o do Visconde, e nós votamos contra o Tamanho. Temos assim 6 votos contra e 5 a favor. O Tamanho perdeu. Viva, viva a criançada! (p.141)</p>	<p>Grandezza Grandezza Grandezza</p>
<p>— Voto pelo Tamanho! (p.142)</p>	<p>Grandezza</p>
<p>A volta do Tamanho (p.142)</p>	<p>Grandezza</p>
<p>Todos os minúsculos insetos descascados, em todos os países, subitamente voltaram ao velho tamanho anterior — e o que aconteceu daria assunto para um livro ainda maior que este. (p.142)</p>	<p>dimensioni</p>
<p>Aos que foram restituídos ao tamanho anterior a primeira coisa que lhes doeu foi a vergonha. (p.142)</p>	<p>dimensioni</p>
<p>A fúria com que a vergonha havia voltado deu razão a Emília — vergonha é uma simples questão de tamanho. (p.143)</p>	<p>dimensioni</p>
<p>Quando Emília e o Visconde reapareceram, de volta da Casa das Chaves, já igualados em tamanho, porque os dois mediam 40 centímetros, a situação era aquela: todos restaurados no tamanho natural, todos vestidos e todos presentes, menos um — o Coronel. (p.143)</p>	<p>dimensioni dimensioni</p>

Tra gli altri aspetti che rendono ardua la traduzione, al di là dell'inventiva linguistica dell'autore, vi sono termini specifici riferiti alla cultura brasiliana e nomi di cibi, animali e

piante tipici del paese. In molti casi la traduzione sembra impossibile: come tradurre i nomi di piante e animali così familiari al pubblico brasiliano, ma esotici e in buona parte sconosciuti per il lettore italiano? Una soluzione proposta potrebbe essere quella di cercare, nella lingua italiana, elementi simili che possano mantenere le caratteristiche di familiarità e semplicità del testo originale.

Alcuni esempi di ciò sono le parole: *paina*, *cuia*, *areal preto*, *baia*, *cocho*, *queijo de Minas*, *moringa*, *retrós*, *rapadura*, *bodoque*, *charque*, *farofa*, *tropicar*, di cui si veda in tabella la definizione in portoghese o la traduzione proposta:

Paina	Conjunto de fibras sedosas, parecidas às do algodão
Cuia	Vaso feito desse fruto maduro depois de esvaziado do miolo.
Areal preto	Cumulo di sabbia nera
Baia	Stalla
Cocho	Mangiatoia
queijo de Minas	Formaggio di consistenza morbida
Moringa	Brocca
retrós	1. Fio ou fios de seda torcidos, ou de algodão mercerizado, etc., para costura. 2. P. ext. Cilindro de plástico, papel, etc., enrolado com retrós (1).
rapadura	Açúcar mascavo, em forma de pequenos tijolos.
bodoque	Fionda
charque	Carne de vaca, salgada e em mantas; carne-do-ceará, carne-de-ceará, ceará, carne-do-sul, carne-seca, carne-velha, jabá, sambamba, sumaca.
farofa	Farinha comestível torrada ou escaldada com manteiga ou gordura, e às vezes misturada com ovos, azeitonas, carne, etc.
tropicar	Tropeçar numerosas vezes

A differenza dei casi citati in precedenza, la difficoltà di tradurre questi termini non è semantica, non consiste nel tentativo di mantenere un significato, ma è rappresentata dal fatto che in italiano non esiste un significante, in quanto questi termini di riferimento non esistono nella realtà in cui vive il lettore italiano che, quindi, non ha referenti oggettivi a cui rapportarli. Sono queste le altre difficoltà traduttive di maggiore importo, oltre ai giochi di parole nella traduzione

dell'opera di Lobato: i nomi di cibi e delle piante tipiche, le espressioni idiosincratiche degli abitanti della fattoria, tipiche del mondo rurale brasiliano. I vocaboli utilizzati da Zia Nastàcia, per esempio, sono connotati dalle influenze della cultura africana del tempo.

Il problema che ci si pone è: come ricreare questa atmosfera rurale in un paese come l'Italia lontano sia geograficamente che culturalmente? In Brasile, la differenza tra le varie parti del paese è rilevabile dagli accenti, da alcune differenze nella sintassi, ma, soprattutto, dalla pronuncia e dall'uso di termini locali, mentre in Italia le differenze tra i dialetti delle varie regioni sono di gran lunga superiori a quelle riscontrabili nel portoghese brasiliano. Un altro caso è quello delle onomatopee create da Lobato e come riprodurle, ove possibile, nella lingua obiettivo.

Un'ulteriore difficoltà è costituita dai termini utilizzati per fare riferimento a Zia Nastàcia. Il termine "negra", all'epoca, non era considerato dispregiativo. Oggigiorno, in Brasile, si discute molto della questione, e lo stesso Lobato è stato oggetto dell'accusa di razzismo, anche se i critici più percettivi di Lobato non vedono nessun atteggiamento di spregio nel suo trattamento del personaggio, al contrario, Nastàcia è considerata con affetto dalla famiglia della fattoria. Per un utilizzo didattico dell'opera di Lobato, è indispensabile inserire il problema nel contesto storico dell'epoca, ancora relativamente vicino alla data (1888) dell'abolizione della schiavitù in Brasile.

Resta la questione di come inserire la contestualizzazione storica brasiliana per quanto riguarda la situazione di un personaggio come Zia Nastàcia. Sarebbe forse il caso di sostituire il termine "negra" con pronomi a lei riferiti? Lo stesso termine "zia" è usato come un pronome di trattamento, poiché Nastàcia non è la vera zia dei ragazzi, ma il termine la apparta alla famiglia, evidenziando l'intimità e l'affetto che tutti provano per lei.

Dopo aver considerato i problemi traduttivi sopracitati, si è passati a compilare una serie di tabelle con le proposte di traduzione dei molti altri termini e delle espressioni che si prefigurano come difficoltà traduttive:

ESCLAMAZIONI

ORIGINALE	PROPOSTA DI TRADUZIONE
- Hu! (p. 89)	Buh!
- Cruz, credo, canhoto! (p.91)	Dio ce ne scampi e liberi!
- Figa, rabudo! (p.92)	Vade retro Satana!
- Ai! (p.98)	Ahi!
- Adeus viola! (p.109)	Addio fichi! / Addio forza!
- Chispa! (p.17)	Sciò!
- Isca! Pega! (p.25)	“Vinca il più forte!”
- Bravos! (p.26)	Bravi! Bene!
- Chi, meu Deus! (p.48)	Poffardio!
- Ora, bolas! (p.71)	Ma dai!
- Credo! (p.77)	Che orrore

ONOMATOPEE

ORIGINALE	PROPOSTA DI TRADUZIONE
- Fiun(n)! (pp.16 - 17 - 106 - 115)	Zash!
- A música do fiun (p. 88 - 127)	Qui si riferisce al caratteristico rumore delle zanzare, che Emilia assimila ad una musica.
- Uf! (pp.12 – 13 – 81)	(Sbuffo che esprime una sensazione di sollievo)
- Hum! (pp. 12 – 21 – 75)	Ah!
- Zas! (pp: 20 – 22 – 29 – 57)	Zac!
- Zunn! (p.23)	Via!
- Plaf! (p: 49)	Pluff!
- Chuààà (p.63 -)	Woosh/ Swoosh

- Plaft! (p. 32 - 138)	Pluff!
- Quit! Quit! (p.17)	(Suono per richiamare il pulcino)
- Ron ron (p.96)	ink, oink, oink /grunt, grunt, grunt (grufolare di un maiale)

NOMI

Oltre ai casi elencati, vi è inoltre il problema dei nomi, molti dei quali fanno riferimento a personaggi dell'immaginario brasiliano. Nella seguente tabella sono contenute alcune proposte:

ORIGINALE	PROPOSTA DI TRADUZIONE
Quindim	Sua Dolcezza
Mocha (mucca)	E' il nome di una razza di mucche, ma esiste con il significato di <i>cabeça</i> , quindi si potrebbe optare per Testona , che però in italiano significa non solo testa grande, ma anche testarda. Forse è meglio lasciare solo :“mucca”
Tia Nastácia	Zia Anastasia
Juquinha	Diminutivo di Juca, che è diminutivo di José. Era lo stesso nomignolo dato da bambino a Lobato. Si è pensato ad una versione ipocoristica, cioè ad una modificazione fonetica (tipo raccorciamento) con valore di diminutivo/vezzeggiativo. Proposte: Puccio / Pepe (che però in it ha un altro significato) / Geppy / Peppe (molto marcato come nomignolo del Sud Italia)
Candoca	Iporistico di Candida. Nome della protagonista della novela O Cravo e a Rosa. Proposta: Candida
Benedito	Benedetto
Nonoca	Diminutivo di Eleonor . Proposte (diminutivi di Eleonora in it): Leonora / Elora / Enora
Febronia	Esiste anche in it, in Sicilia c'è una Santa Febronia. Proposta: lasciare invariato
Zulmira	Zulmira
Apolinário	Apollonio
Pegasa	la Pegasa
Pagasozinhos	i Pegasini
Pangaré	Significato: cavallo vecchio, senza forze, spompato. Proposta: Fiaccone / Straccone (da fiacco, stracco)
Cuca do Saci	Proposta: Babau (oppure Signor Babau / Messer Babau). OPPURE: l'uomo Nero
Visconde de Sabugosa	Qui occorre prima trovare una traduzione per “sabugo”, che compare ripetutamente, in opposizione a “milho” (Macchi in “Nasino” ha tradotto: “Visconte della Pannocchia”)

Quinota	Può derivare da “quina”. Figlia del Colonnello Teodorico. Proposta: Cinquetta
Rabicó	Il suo nome deriva dal suo avere solo un pezzettino di coda. Proposta: Il Marchese della Codina . In alternativa, si può pensare di lasciare “Rabicó”.
Barnabé	Barnaba
José Batata	Peppe Patata
Pail City	non tradurrei
Papuda-Mor	è riferito a Dona Seleção. Proposta: Colei-che-non-risparmia/perdona

PIANTE E VEGETALI

ORIGINALE	PROPOSTE DI TRADUZIONE/DEFINIZIONI
sabugos de milho (p.80 - 144)	Tutolo di mais
vigota de pinho (p.12)	Travicello
tora de um grande jequitibá (p.15)	Tora: grande tronco di legno/ jequitibá: (<i>Cariniana estrellensis</i>) albero nativo del Brasile, che può raggiungere 45 m, di grande cima, e il cui tronco raggiunge più di un metro di diametro. Ha le foglie seghettate, i fiori bianco-giallastro, in pannocchie terminali, e pissidi allungati, usati come pipa; il legno ha diversi usi, da piccoli oggetti alla costruzione edile, e dalla scorza si fa buona stoppa; i semi sono molto cercati dalle scimmie; stoppa, jequitibá-branco, jequitibá-rosa, jequitibá-vermelho, pau-de-cachimbo
samambaia (p.30 - 31)	Designazione comune a innumerevoli pteridofiti, generalmente coltivate come ornamentali. Dal <i>tupi</i> “quello che si storce in spirale”; tipo di pianta.
iuca mexicana (p.31)	Iucca messicana
malmequer (p.57 - 89)	Margherita
chapéu-de-sapo/orelha-de-pau (p. 87 - 103 - 129 - 139 ; 87 - 120)	Chapéu-de-sapo: pianta nativa della Foresta Atlantica. Orelha-de-pau: fungo della famiglia delle poliporacee, famiglia di funghi basidiomiceti che vivono sul terreno o sugli alberi, causando danni alla struttura del legno
esporinhas (p.115)	Della famiglia delle ranunculacee, appartenenti al genere <i>Delphinium</i> , dai fiori azzurri o bianchi con macchie bianche o viola, disposte in spighe lunghe o in racemi densi; speroni

mandioca (p.115)	Mandioca: pianta lattosa, della famiglia delle euforbiacee, i cui grossi tubercoli radicolari, ricchi in amido, vengono molto usati nell'alimentazione, e tra le cui ci sono specie velenose, che servono per fare la farina. (manioca)
alfafa (p.115)	Pianta da foraggio, della famiglia delle leguminose.
“azedinhas” (p.117)	Acetosella
pés de guarda-sóis (p.117 – 133)	Albero ornamentale, della famiglia delle combretacee, proprie per il lungomare, di radice e scorza astringenti, dentro la mandorla c'è un olio dolce, usato in emulsioni pettorali;
figo da Barbéria (p.125)	Arbusto ereto e ramoso, da família das cactáceas (<i>Opuntia ficus-indica</i>), composto de artículos ou segmentos carnosos, verde-claros e armados de espinhos vigorosos, cujas flores, amarelas, são sésseis, hermafroditas, solitárias, sendo o fruto uma baga vermelha, amarelo-esverdeada ou branca, segundo as variedades; figueira-da-índia, figueira-do-inferno. [Pl.: <i>figueiras-da-barbaria</i> .]
papirinhos (diminutivo) (p.125)	Papiro
brocas das laranjeiras (p.127)	Maggiolino di colore nero con strisce giallo chiaro. La femmina deposita le uova all'interno del tronco e rami, dove la larva provoca danni.
mamangavas (p.127)	Mamangava: nome comune agli insetti imenotteri, grandi api sociali che costruiscono nidi sul suolo, tra cespugli o burroni. Il miele che producono è poco e di cattiva qualità e la puntura è molto dolorosa, però passeggera.
periquito (p.25)	Erva da família das amarantáceas (<i>Alternanthera paronychioides</i>), reptante, que cobre amplas extensões nas praias de lama, expostas durante o verão, de flores pequeninas, secas por natureza e agregadas em inflorescências compactas.

ANIMALI

ORIGINALE	PROPOSTA DI TRADUZIONE/DEFINIZIONE
pinto sura (p.14 – 16 – 17 – 36 – 54 – 69 – 98 – 110 – 138)	Pulcino

formiga saúva (p.15 – 18 – 68 – 90)	Specie di formica che utilizza foglie ed altre sostanze per coltivare il fungo di cui si alimenta. Considerata il principale flagello dell'agricoltura brasiliana.
Passaro Roca (p.17 – 63 –102)	Il Roc, conosciuto anche come “Pássaro Roca”, è un uccello mitologico arabo/persiano, così grande da poter catturare e inghiottire elefanti. Citato ne “Le Mille e Una Notte”, divenne popolare nella storia del marinaio Simbad quando, senza volere, lo salvò da un naufragio.
medepalmo (p.19 – 20 – 33 – 46)	Definizione comune delle larve dei lepidotteri: bruco
sucuri (p.19)	Grosso rettile del Brasile, delle regioni dei grandi fiumi. Può raggiungere i 15 metri di lunghezza. Vive nell'acqua, in fiumi e lagune, alimentandosi di pesci, uccelli e mammiferi, che inghiotte dopo averne triturato le ossa per compressione.
caramujo (p.21– 27 – 46 - 116)	Mollusco gastropode, provvisto di branchie, e con carapace spesso e pesante. L'utilizzo del termine “ <i>caramujo</i> ”, per l'animale qui citato è incorretto, perché non si allude ad un mollusco di acqua dolce ma ad una lumaca (<i>caracol gigante</i>)
bicho-de-conta (p. 114)	Crostaceo isopode terrestre. Il suo aspetto e il modo di arrotolare il corpo, quasi fosse un armadillo, gli è valso la definizione popolare qui utilizzata.
“cavalinho pampa” (p.23)	Pampa è una razza equina del Rio Grande do Sul. Discende dal Paint Horse.
louva-a Deus (p.25)	Mantide (Il nome popolare in portoghese deriva dalla postura che assume, che rimanda ad una persona inginocchiata in preghiera.)
mutuca (p.26 – 33 – 90)	Tafano
vespinha jataí (p.26)	Piccolissima ape senza pungiglione
sarassará (p.26)	Insetto imenottero formicide, flagello degli alveari: formica rossa
corruira (p.29 – 58)	Scricciolo
icá torrada (p.29)	Formica femmina della famiglia delle saúva, avente la funzione di proliferare e perpetuare la specie, conosciuta anche come “futura Regina del formicaio”.

taturana (p.35 - 58)	Definizione delle larve urticanti dei lepidotteri, capaci di provocare reazioni che variano dall'eritema lieve, simile ad una bruciatura, a lesioni più estese, con formazione di vesciche e altri fenomeni generali (nausea, febbre, infiammazione ghiandolare)
içàs e siriris (p.35 – 77 – 102)	Uccello passeriforme, ampiamente diffusa in Brasile, del genere <i>Tyrannus</i> .
içá preta (p.77)	Formica (nera)
camundongo (p.37– 113)	Topolino
bicho-folhagem (p.39 – 42)	Insetto simile ad una foglia
capim-catingueiro (p.45)	Graminacea di origine africana, chiamata anche “capim gordura”, venne introdotta in Brasile con la funzione di foraggio, ma si è trasformata in invasore di vari ecosistemi
libelinhas (diminutivo di libélulas) (p 46 – 127)	Libellula
tico-tico (p.49)	Piccolo uccello dei passeracei.
borboletas carijós (p.55)	Tipo di farfalla che in volo produce uno schiocco. Generalmente si posa a testa in giù, con le ali aperte. Posata su un tronco d'albero, è praticamente impercettibile, poiché le sue ali imitano la colorazione del legno e dei licheni.
paquinha (p.56 – 69)	grillotalpa
bicho-algodão (p.56)	Termine inventato
joão-de-barro (p.58)	Uccello del Brasile della grandezza di un merlo, che costruisce il suo nido d'argilla (fornaio rosso)
sabiá (p.58)	Uccelletto brasiliano dei Dentirostri, dal dolce canto. Merlo
saíra (p.58)	Uccello passeriforme, di circa 14 cm di lunghezza. Possiede una distintiva maschera nera, diversa a seconda delle specie.
pintassilgos (p.58)	Cardellino

anus (p.58)	Gli ani sono uccelli cuculiformi di medio-grandi dimensioni, hanno la coda lunga e i becchi profondamente corrugati. Il piumaggio è nero, così come il becco. Si nutrono di termiti e di altri grossi insetti, ma anche di lucertole e rane. Sono uccelli gregari che si riuniscono in numerosi gruppi. A differenza di alcuni cuculi, gli ani non sono parassiti di cova, ma nidificano in comunità.
bem-te-vis (p.58)	Uccello passeriforme brasiliano, di cui esistono varie specie.
pirarucu (p.62)	Grosso pesce del Rio delle Amazzoni, Può raggiungere i 2,5m di lunghezza e pesare fino ad 80 kg.
aranha caranguejeira (p.63 - 69)	Grande ragno peloso, dalla puntura velenosa.
curiango (p.67)	Succiacapre: uccello delle dimensioni di un merlo, con una testa grande, piatta e molto corta ma un becco molto largo circondato da una peluria (le filopiume che servono alla cattura degli insetti in volo) alla base del becco.
pernilongo (p.88 - 127)	Zanzara
pulgões de broto de roseira (p.99 - 127)	Afidi
serra pau (p.127)	Scarabeo

ALTRE ESPRESSIONI

- como um tostão furado (p.14)	inutile come un soldo bucato
- criatura – gente (p.17)	creaturina-persona
- Cubatão (p.17)	proposta nel contesto: ricorda un enorme bananeto
- apedregulhada (p.22)	proposta nel contesto: un vialetto del giardino lastricato di massi
- bular (p.22)	È sufficiente dargli un piffetto/colpetto perché si fingano morti
- vaquinha (nome dato al maggiolino) (p.22 – 23 - 24)	“mucchina”
- Maçada! (p.23)	proposte: 2. Che scocciatura!
- pedranceira do pedregulho (p.24)	P 30 proposta: montagna di ghiaia

- botes (p.26)	proposta: si lanciò sulle zampette posteriori...
- ferrão arreganhado (p.26)	proposta: sguainato (come fosse una spada)
- encorujada (p.28)	1. acquattato 2. rannicchiato 3. Nascosto
- armar o bote (p.28)	proposta: si preparò a lanciarsi
- esguicho de metal (p.32)	L'irrigatore (di metallo/metallo brunito)
- panaria sem fim (p.33)	proposta: una coltre immensa/ enorme di stoffa
- pé-de-vento (p.34 - 35 - 62)	proposta: 1. tornado / 2. vortice / 3. turbine di vento / (4. buriana)
- coração de banana (p.39)	proposta: cuore tenero
- Senhor Dom (p.43)	proposta: 1. Eccellentissimo e Reverendissimo / 2. Sua Eccellenza / 3. L'Illustrissimo Signor / Don
- à manhosa (p.43)	proposta: con uno scatto fulmineo qui : dotato de ou feito com manha, com esperteza (diz-se de procedimento, gesto)
- Fontol (medicinale) (p.48)	Aspirina
- painas (p.49 - 56)	La paina è una fibra simile al cotone/ bambagia, ma viene da una pianta che in Italia non esiste. Una traduzione possibile: capoc/kapoc/kapok
- pos a boca no mundo (p.52)	proposta: 1. protestò 2. si mise a gridare
- (ir para o) bebeléu (p.53 - 56)	si sono fracassate (p. 65): vanno a finir male / muoiono / vanno all'altro mondo p 143: ci stavano portando alla morte / distruzione
- passarinhada (p.54 - 91)	nugolo di uccelli
- chumaçismo (p.56)	proposta: "batuffolismo"
- buraco feito (p.56)	proposta: buco / cavità non naturale
- buraco da estrada, a beira da vila (p.57)	buco della strada, alle porte della cittadina / villaggio
- bolinhas borbuhadas (parece um colar de): (p.58)	1. una collana di perline/palline di schiuma 2. <u>una collana di palline scoppiettanti</u>
- cuia (p.58 - 113)	proposta: una zucca svuotata

- mão de pilão (p.59)	proposta: si misero a pestare come in un mortaio, insistendo sempre sullo stesso punto
- albuminar (p.60)	proposta: credo si possa salvare l'invenzione : "albuminò"
- areal preto (p.60)	proposta: una piccola duna nera
- botinhas albuminadas (p.60)	proposta: stivali/stivaletti passati nell'albumina
- "buracos de raízes" (p.61)	proposta: in questi buchi lasciati dalle radici OPP buchi da/di radice
- nunca me HEI de esquecer (p.60)	proposta: non dimenticherò mai
- pinto pelado que caiu no melado (rima) (p.61)	proposta: pulcino pelato caduto nel gelato
- molde (p.61)	traccia (vuota)
- buraco "acontecido" (p.62)	proposta: 1. "vissuto" 2. un buco "di risulta"
- jeitoso (p.62)	proposta: 1. appropriato 2. ben fatto 3. Airoso
- garimpeiro - Rio das Garças (p.63)	proposta: Il Cercatore d'oro del Fiume delle Garze
- quentando sol (p.64)	proposta: (a) scaldarsi al sole
- mica (p.65)	proposta: lasciare mica in polvere
- espeque de cartola (p.65)	proposta: un'enorme pertica in cilindro
- biquinha (p.67)	proposta: 1. un rivolo d'acqua tra le pietre 2. <u>una cascatella tra le pietre</u>
- sua alma, sua palma (proverbio) (p.71)	proposta: contenti loro, contenti tutti
- sua palma, seu palmito! (v. sopra) (p.71)	Se si mantiene la soluzione proposta sopra : "contenti i fessi, contenti tutti!"
- isca de gente (p.74)	proposta: minuscola personcina / personcina minuscola
- o assombro dos assombros (p.76)	proposta: quanto di più stupefacente avessi mai visto
- baia (p.80)	proposta: posta (posto assegnato ad ogni animale nella stalla . In it però risulta opaco)
- cocho (p.80)	Mangiatoia
- bico e papo (p.85)	proposta: e ci mangiano in un sol boccone

- portar (p.80)	proposta: fermarmi / avvicinarmi
- Barro Branco (p.81)	proposta: Fattoria del Fango Bianco
- inseto descascado (p.28 – 76 – 77 – 82 – 101 – 140)	insettuco
- comadre (p.82 – 86)	proposta: comare
- Perrepista (p.82)	seguace del Partito Repubblicano Paulista (partito di grandi proprietari terrieri, professionisti liberali, coltivatori di caffè, conservatori)
- contos (p.83)	15.000 scudi (qui forse occorrerebbe fare i calcoli, aggiornandoli, rispetto a quanto la somma valeva all'epoca della narrazione)
- asas do nariz (problema per il gioco di parole) (p.83)	proposta: alette del naso
- fazendeiro (p.84)	proposta: sostituirlo con Colonnello
- estar em pelo (p.85)	proposta: ero nudo come un verme
- Pois é regalar-se (p.85)	proposta: Non c'è che l'imbarazzo della scelta
- queijo de Minas (p.86)	proposta: pezzo di formaggio (fresco)
- moringa (p.86)	Brocca
- sitio (qui) (qui si riferisce alla cartola) (p.86)	proposta: nuovo nido / nuova dimora
- sitio da Emilia (p.87)	proposta: la "dimora" di Emilia / il nuovo "nido" di Emilia
- Toca o bonde, Visconde! (p 86)	proposta: 1. Continuiamo il viaggio, V! 2. Riprendiamo il cammino, V! 3. Ripartiamo, V!
- hastes com uma urnazinha na ponta (p.87)	proposta: e che forma dei filamenti con in cima una gemma
- lidavam na armação de uma rede de retrós (p.88)	proposta: erano impegnati nel montaggio di una rete di fili di seta
- retroses de seda (v. sopra) (p 88)	
- enleadamente (p 88)	proposta: "imbrogliate"
- fios de linha (p.44 – 52 - 88)	proposta: una rete di fili più grossi
- quarto de badulaques (p. 89 - 120 – 129 – 141)	proposta: cianfrusaglie

- foi saindo do seu marasmo (p.91)	Apatia
- compadre (p.92)	Compare
- saiote (p.93)	ballerina in tutù
- aumentasse (p. 93)	proposta: era aumentato (tinha acabado de aumentar)
- fez feio (p.94)	proposta: non voleva saperne Libera: — Temos piscina! — gritou Emília quando o Visconde despejou a água no pires — e correu para lá arrastando pela mão a Candoca. Ia dar um banho na pequena. Candoca, pobrezinha, fez feio. Diante daquele enorme lago de água fria, pôs-se a berrar. Mesmo assim foi esfregada com uma esponjinha de algodão
- Nao se afastem da beira d'água (p.94)	proposta: (frase=) non entrate nell'acqua!
- ideias tamanhudas (p.37 - 95)	+civilização + experiências = “aumentata” / “diminuita”
- um fecha (p.95)	proposta: innescò una baruffa
- reinação (p.68– 96 – 98– 106)	proposta: (qui) marachella
- cor-de-rapadura (p.96)	proposta: color caramello
- desapontadíssimo (p.97)	Mortificatissimo
- vous e faços (plur di vou e faço) (p.101)	proposta: orgogliosa delle sue gesta
- boa negra (p.102)	proposta: la brava zia
- se queimar (p.105)	proposta: non è il caso che tu ti spazientisca / ti irriti
- comigo é ali na batata (p.105)	proposta: con me non c'è da scherzare!
- Ah, isso é que não! (p. 105)	Non c'è discussione!
- pouco caso /muito caso (p.105)	proposta: scarsa /altissima considerazione
- quepe (p.108)	cheppì proposta: berretto
- Bichidade (p.108)	proposta: Bestiolinità

- o Himalaia dos assombros (p.108)	proposta: 1. la sua era stata senz'ombra di dubbio un'impresa straordinaria 2. A pensarci bene era stata una cosa sconvolgente
- os novos insetos louros (p.109 – 110)	proposta: i nuovi insettucoli biondi
- oito palmos e meio (p.110)	1 m 73
- tripinha (p.110 - 113)	Esserucolo
- judeadores de judeus (p.112)	proposta (per la sequenza): guerrafondai, incendiari, naufragatori, antisemiti
- pão-pão-queijo-queijo (p.112)	proposta: pane al pane, vino al vino (OPP: terra terra)
- direitinhos (p.112)	proposta: 1. <u>in riga</u> 2. al vostro posto
- o soberano amarelo (p.113)	proposta: il Sovrano del (Sol) Levante
- ficar de banda (p.113)	proposta: rimase lì fermo, immobile
- insetos humanos (p.133)	insettucoli umani
- pé ante pé (p.133)	in punta di piedi
- charque (p.134)	carne secca
- um suco (p.134)	una delizia
- a mae da criança (p.136)	proposta: quella che ha fatto “il miracolo”
- vidinha (p.136)	proposta (frase): come vivevano dentro il secchio i suoi minuscoli abitanti
- tamanho (riflettere) (p.137)	QUI: grandezza
- tamanhudo (p.137 – 146 – 148 .+ altre)	proposta: “grandoni”
- calafetamento (p.137)	proposta: i lavori per sigillare la fessura
- calafetou (p.137)	proposta: ha /hai sigillato
- Blitzkrieg (p.141)	proposta: lasciare in tedesco nel testo e mettere il significato in nota = guerra lampo
- reinações (p.142 – 143)	Bravate
- que lhes convinham naturalmente (p.142)	proposta: in quelli che erano loro (naturalmente) favorevoli

- tropicar em um galope (p.143)	proposta (frase): ci faceva inciampare a ripetizione nel nostro infinito galoppare
- rebolou-se de contentamento (p.143)	proposta: 1. andò in brodo di giuggiole 2. quasi uscì di sé dalla contentezza
- cocadas (p.143)	dolci al cocco
- malho (p.144)	Martello
- tamanhudos (p.146)	“grandoni”
- desembestar (p.146)	proposta: 1. sbottò 2. <u>non si contenne</u>
- para serrar paus (p.146)	proposta: addomesticheremo i coleotteri taglia-legna, per tagliar la legna
- disparar de freios nos dentes (p.146)	proposta: correva all’impazzata
- destamanho (p.147)	proposta: “piccolezza”
- emiliando (p.147)	proposta: lasciare invariato
- “mascadinhos” (p.149)	proposta: cicche masticate/biascicate
- evolução gental (p.152)	proposta: la versione “umanizzata”
- fui virando gentinha e gente sou (p.153)	proposta: mi sono trasformata in essererinò umano e tal sono
- galanteza (p.154)	proposta: una bellezza (di città)
- civilização tamanhuda (p.154)	proposta: civiltà dei “grandoni”
- não há segundo (p.157)	proposta: 1. non c’è chi lo superi 2. non ha rivali
- Pica-pau (p.157)	Fattoria
- a contagem dos narizes (p.158)	proposta: 1. contare le teste 2. la conta delle teste
- ...Se o plebiscito decidir que dê o Elefante, eu sentirei muito, mas farei que saia o Elefante (p.158)	proposta: seindicherà che deve essere l’Elefante (Dimensione?), farò in modo che esca l’Elefante.
- A senhora (p.159)	Da decidersi come trattare la forma con cui ci si rivolge agli adulti.
- votos tamanhudos /destamanhudos (p.160)	proposta: 1. voti “grandoni” 2. voti per la “piccolezza”
- terreiro (dubbi) (p162)	Aia

- sem piscar as orelhas (p.162)	proposta: senza esitazione
- macaco (p.164)	proposta: 1. Somaro! 2. Bruttone! 3. Scimmione
- entalamento (p.165)	proposta: il loro essersi “ristretti”
- tombo (p.165)	proposta: 1. sconquasso 2. caduta generale
- saleta (p.167)	Saletta
- roupa de sinhá (p.167)	proposta: abiti da signora Dona Benta
- cavalo em pelo (p.167)	cavallo senza sella, può indicare una persona rude e sgraziata

11 CONCLUSIONE

La via per comprendere l'importanza dell'opera di Monteiro Lobato è, senza dubbio alcuno, lunga e difficile. Anche un'analisi, come quella che è stata qui affrontata e proposta, di alcuni dei suoi lavori per l'infanzia più noti scalfisce solo la superficie del problema vasto e complesso che l'opera stessa rappresenta.

Tradurre *A Chave do Tamanho* rappresenta una sfida stimolante ed importante: mettere il Brasile alla portata dei giovani lettori italiani non è impresa da poco e non è certo banale o casuale.

Il percorso di conoscenza dell'autore che si è inteso proporre in questo studio, fa anch'esso parte integrante della proposta. Una figura complessa, viva, interessante e, soprattutto, capace di vivere i propri ideali, è di per se stessa preziosa come proposta formativa per i giovani lettori.

Si può forse argomentare che lo iato temporale che separa Lobato dai giovani di oggi può farsi sentire in maniera rilevante. Non è sempre vero. Le fiabe, infatti, come tali si sviluppano in una dimensione temporale a parte, che i giovani riescono a cogliere con sorprendente, acuta comprensione.

Per tutti questi motivi, tradurre Lobato, metterlo alla portata dei lettori italiani, dando in supporto al testo una veste grafica ed illustrazioni adeguatamente motivanti è una sfida degna e certamente capace di ricompensare lo sforzo che ci si propone di fare.

12 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE MONTEIRO LOBATO

OBRAS INFANTIS

LOBATO, M. *Reinações de Narizinho*, São Paulo, Brasiliense, 1995.

LOBATO, M. *Nasino*, tradução de Giuliano Macchi, Giunti Marzocco, Firenze, 1979.

LOBATO, M. *Viagem ao céu; O saci*, São Paulo, Círculo do Livro, 1989.

LOBATO, M. *Caçadas de Pedrinho*, São Paulo, Brasiliense, 1996.

LOBATO, M. *Hans Staden*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

LOBATO, M. *Histórias do mundo para crianças*, São Paulo, Brasiliense, 1995.

LOBATO, M. *Memórias da Emília*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *Peter Pan: a história do menino que não queria crescer*, contada por Dona Benta, São Paulo, Brasiliense, 1959.

LOBATO, M. *Emília no país da gramática*, São Paulo, Globo, 2008.

LOBATO, M. *Aritmética da Emília*, São Paulo, Globo, 2009.

LOBATO, M. *Geografia de Dona Benta*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

LOBATO, M. *Serões de Dona Benta*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

LOBATO, M. *História das invenções*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *Dom Quixote das crianças*, São Paulo, Brasiliense, 1996.

LOBATO, M. *O poço do Visconde*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *Historias de Tia Nastácia*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *O Sítio do Picapau Amarelo: de como um João de barro anima as conversas no sítio*, São Paulo, Brasiliense, 1997.

LOBATO, M. *A reforma da natureza*, São Paulo, Globo, 2008.

LOBATO, M. *O minotauro*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *A chave do tamanho*, São Paulo, Editora Globo, 2008.

LOBATO, M. *Fábulas*, São Paulo, Brasiliense, 1996.

LOBATO, M. *Os doze trabalhos de Hércules*, São Paulo, Brasiliense, 1996.

LITERATURA GERAL

LOBATO, M. *Urupês*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *Cidades mortas*, São Paulo, Brasiliense, 1995.

LOBATO, M. *Negrinha*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *Idéias de Jeca Tatu*, São Paulo, Brasiliense, 1978.

LOBATO, M. *A onda verde*, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1979.

LOBATO, M. *O presidente negro*, São Paulo, Globo, 2008.

LOBATO, M. *Na antevéspera*, São Paulo, Brasiliense, 1968.

LOBATO, M. *O escândalo do petróleo e ferro*, São Paulo, Brasiliense, 1957.

LOBATO, M. *Mr. Slang e o Brasil; Problema vital*, São Paulo, Brasiliense, 1968.

LOBATO, M. *América*, São Paulo, Globo, 2009.

LOBATO, M. *Mundo da lua e miscelânea*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*, São Paulo, Globo, 2010.

LOBATO, M. *Prefácios e entrevistas*, São Paulo, Brasiliense, 1957.

LOBATO, M. *Literatura do Minarete*, São Paulo, Globo, 2008.

LOBATO, M. *Conferências*, artigos e crônicas, São Paulo, Globo, 2010.

LOBATO, M. *Cartas escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1959.

LOBATO, M. *Críticas e outras notas*, São Paulo, Globo, 2009.

OUTROS TÍTULOS

LOBATO, M. *O saci e o perê: resultado de um inquérito*, Rio de Janeiro Fundação Banco do Brasil: Odebrecht, 1998.

LOBATO, M. *A menina do narizinho arrebitado: livro de figuras*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

REFERÊNCIAS GERAIS

ALVES FILHO, A. *As metamorfoses do Jeca Tatu: a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato*, Rio de Janeiro, Inverta, 2003.

AZEVEDO, C. L. DE. *Monteiro Lobato: furacão na botocúndia*, São Paulo, Ed. SENAC, 2000.

BRASIL, PE. SALES. *A literatura infantil de Monteiro Lobato; ou Comunismo para crianças*, São Paulo, Edições Paulinas, 1959.

CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato: vida e obra*, São Paulo, Ed. Nacional, 1956.

KOSHIYAMA, A. M. *Monteiro Lobato: intelectual*, empresário, editor, São Paulo, T. A. Queiroz, 1982

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*, São Paulo, Moderna, 2000.

LAJOLO, M. / CECCANTINI, J. L. (Orgs.) *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*, São Paulo, Ed. UNESP: Imprensa Oficial, 2008.

LAJOLO, M. *A modernidade de Monteiro Lobato* In: ZILBERMAN, R. (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato, uma revisão crítica*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

MARINHO, J.C. *Conversando de Lobato*, In: DANTAS, PAULO (Org.). *Vozes do tempo do Lobato*, São Paulo, Traço, 1982.

MELLONI, R. M. *Monteiro Lobato: a saga imaginária de uma vida*, São Paulo, Editora Plêiade, 1998.

MONTELLO, J. *O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato: conferência proferida a 2 de Agosto de 1956, na Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

NOVAES COELHO, N. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 2006.

- NUNES, C. *A atualidade de Monteiro Lobato*, Brasília, Thesaurus, 1984.
- NUNES, C. *A felicidade pela literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- NUNES, C. *Monteiro Lobato: o editor do Brasil*, Rio de Janeiro, PETROBRAS, NUSEG, 2000.
- NUNES, C. *Monteiro Lobato vivo*, 60. ed, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- NUNES, C. *Novos ensaios sobre Monteiro Lobato*, Brasília, Editora UnB, 1998.
- NUNES, C. *O sonho brasileiro de Monteiro Lobato*, Brasília, 1979.
- PENTEADO, J. R. *Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto*, Rio de Janeiro, Qualitymark/Dunya, 1997.
- VALE, FERNANDO MARQUES DO. *A obra infantil de Monteiro Lobato: inovações e repercussões*, Lisboa, Portugal mundo, 1994.
- VALENTE, T. A. *Uma chave para A chave do tamanho, de Monteiro Lobato*. Assis, 2004. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
- VASCONCELLOS, Z. M. C. DE. *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*, São Paulo, Traço, 1982.
- ZILBERMAN, R. (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*, Porto Alegre, Mercado Crítico, 1983.
- ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*, São Paulo, Global, 1988.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE A TRADUÇÃO

- AA.VV. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- BASSNETT, S. *Translation Studies*, Methuen, London, 1991.
- BASSO, S. *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Bruno Mondadori, Milano, 2010.
- BERMAN, A. *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, Quodlibet, Macerata, 2005.
- BERTOLAZZI, F. *Oltre la lettera. Tre studi di traduzione fra italiano e portoghese*, Aracne, Roma, 2006.
- CALEFATO, P.; CAPRETTINI, G.; COALIZZI, G. (Eds) *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, Utet, Torino, 2001.

- DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*, Du Seuil, Paris, 1967.
- ECO, U. *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Bari, 1984.
- ECO, U. *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.
- ECO, U. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.
- FOLENA, G. *Volgarizzazione e traduzione*, Einaudi, Torino, 1991.
- GOODMAN, N. *I linguaggi dell'arte*, Saggiatore, Milano, 1976.
- HOVNIN, G. *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965.
- LEFEVERE, A. (Ed), *Translation/History/Culture. A sourcebook*, Routledge, London, 1992.
- MENIN, R. *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Guerini, Milano, 1996.
- MOUNIN, G. *Teoria e storia della Traduzione*, Einaudi, Torino, 1965.
- NASI, F. (Ed), *Sulla traduzione letteraria*, Longo, Ravenna, 2001.
- NERGAARD, S. *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.
- OSIMO, B. *Propedeutica alla traduzione*, Hoepli, Milano, 2001.
- PAES, J. P. *Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduci*, Editora Ática, São Paulo, 1990.
- PISANTY, V. *Leggere la fiaba*, Bompiani, Milano, 1993.
- PYM, A. *Translation and text transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Lang, New York, 1992.
- RICOEUR, P. *La traduzione. Una sfida etica*, Morcelliana, Brescia, 2001.
- VENUTI, L. *The Translator's Invisibility*, Routledge, London, 1995.
- VIOLI, P. *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano, 1997.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE A LITERATURA INFANTIL

BETTELHEIM, B. *The uses of Enchantment*, Penguin, 1978.

BOERO, P. *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Einaudi, Torino, 1996.

CHATMAN, S. *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca e Londra, 1978.

ECO, U. *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

ECO, U. *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milano, 2013.

FAETI, A. *I diamanti in cantina: come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano, 1995.

FAETI, A. *La casa sull'albero*, Einaudi, Torino, 1998.

HEMMING, J. *L'adolescenza femminile*, La Nuova Italia, Firenze, 1971.

LEECH, G. - SHORT, M. H. *Style in Fiction*, Longman, Londra, 1981.

PROPP, V. *Morphology of the Folk Tale*, C.U.P, Londra, 1972.

PROPP, V. *Istoričeskie korni volšebnoj skazki (Le radici storiche dei racconti di fate)*, Trad. Di C. Coisson, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

RODARI, G. *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1994.

TODOROV, T. *Poétique de la prose*, Du Seuil, Parigi, 1969.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*, Du Seuil, Parigi, 1970.

SOSSI, L. *EL: Metafore d'infanzia. Evoluzione della letteratura per ragazzi in Italia attraverso la storia di una Casa Editrice*, Einaudi, Torino, 1998.