

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in TRANSLATION FOR THE PUBLISHING INDUSTRY (SPANISH)

La figura del super-antieroe nella letteratura per l'infanzia.

Proposta di adattamento di *Superpaco y los niños poseídos*

di Juana Cortés Amunarriz

CANDIDATO:

Andrea Lisi

RELATRICE:

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

Indice

| | |
|--|-------|
| Introduzione | p.5 |
| CAPITOLO I – SUPERPACO Y LOS NIÑOS POSEÍDOS: ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA | p.8 |
| 1.1 Genere di appartenenza: la letteratura per l’infanzia e per ragazzi | p.8 |
| 1.1.1 La narrativa illustrata | p.12 |
| 1.2 La casa editrice: NubeOcho ediciones | p.14 |
| 1.3 L’illustratrice: Gómez | p.16 |
| 1.3.1 Intervista all’illustratrice | p.17 |
| 1.4 L’autrice: Juana Cortés Amunarriz | p.19 |
| 1.4.1 Intervista all’autrice | p.20 |
| 1.5 Il paratesto | p.22 |
| 1.6 La trama | p.27 |
| 1.7 I personaggi | p.30 |
| 1.8 Spazio e tempo | p.34 |
| 1.9 Lingua e stile | p.35 |
| 1.10 Temi | p.37 |
| 1.11 Le illustrazioni | p.39 |
| CAPITOLO II – SUPEREROE O ANTIEROE...? | p.42 |
| 2.1 Il Supereroe | p.42 |
| 2.1.1 Le origini <i>eroiche</i> | p.43 |
| 2.2 L’antieroe | p.46 |
| 2.3 Superpaco, un super-antieroe | p.48 |
| CAPITOLO III – PROPOSTA DI TRADUZIONE: SUPERPINO E I BAMBINI POSSEDUTI | p.50 |
| CAPITOLO IV – COMMENTO ALLA TRADUZIONE | p.108 |
| 4.1 Metodologia traduttiva | p.108 |
| 4.2 Elementi paratestuali | p.109 |
| 4.3 Elementi linguistici | p.111 |

| | |
|--------------------------------------|-------|
| 4.3.1 Antroponimi | p.111 |
| 4.3.2 Lessico | p.115 |
| 4.3.3 Fraseologia e giochi di parole | p.116 |
| 4.3.4 Sintassi | p.118 |
| 4.4 Elementi culturali | p.119 |
| 4.5 Le ambientazioni | p.125 |
| 4.6 Le illustrazioni | p.126 |
| Conclusioni | p.129 |
| Riassunto | p.131 |
| Resumen | p.132 |
| Abstract | p.133 |
| Bibliografia | p.134 |
| Sitografia | p.138 |

Introduzione

L'idea del presente elaborato, incentrato sulla proposta di traduzione del libro *Superpaco y los niños poseídos* (2018) di Juana Cortés Amunarriz, nasce dall'incontro organizzato dal Centro Metra "Promuovere la diversità e l'uguaglianza tra bambine e bambini attraverso la Letteratura per l'infanzia e la sua traduzione" tenutosi il 19 febbraio del 2018 presso il Campus di Forlì. In quella occasione, Luis Amavisca, editore di NubeOcho, ha presentato il volume in questione commentando la sfida che la sua pubblicazione nel catalogo italiano della casa editrice avrebbe potuto significare. *Superpaco* è infatti un romanzo illustrato di stile umoristico indirizzato ai bambini di età compresa tra i 9 e i 12 anni, totalmente ancorato alla cultura d'origine e alla città in cui è ambientato, Madrid. Nel caso di una pubblicazione in Italia, a detta dell'editore, era impensabile mantenere un super eroe spagnolo, perché non avrebbe funzionato sul mercato editoriale e quindi occorreva pensare ad un vero e proprio adattamento che tenesse comunque conto la presenza di molti giochi di parole, nomi parlanti, illustrazioni. Essendomi sembrata una sfida stimolante ho deciso di accoglierla e farla diventare oggetto della presente tesi.

Conscio delle difficoltà che un adattamento di questo tipo prevede e voglioso di poter discutere della genesi del libro e delle principali scelte da me adottate in fase di traduzione direttamente con l'autrice e l'editore, ho ritenuto indispensabile presentare un progetto per usufruire della borsa di studio per tesi all'estero, messa a disposizione dall'Università di Bologna, facendo domanda per un periodo di studio in Spagna. Ottenuta la borsa, una prima parte del soggiorno si è svolta a Madrid dove ho incontrato Luis Amavisca e Juana Cortés Amunarriz per poter discutere con loro delle strategie che avevo applicato ai passi più rilevanti del testo dal punto di vista dell'adattamento nella prima bozza di traduzione svolta prima della partenza. Inoltre, ho ritenuto importante visitare i luoghi descritti nel testo al fine di essere facilitato nelle identificazioni di posti "equivalenti" nella città di Roma, in cui ho deciso di ambientare la versione italiana. L'incontro con l'autrice si è rivelato estremamente arricchente perché mi ha consentito di apprendere le motivazioni che l'hanno spinto a scrivere il libro e di cui è possibile avere un riscontro nel paragrafo 1.4.1 della tesi. Con Amavisca è stato altrettanto significativo parlare delle motivazioni che hanno spinto la sua casa editrice a pubblicarlo, così come il confronto sulle scelte

traduttive legate, soprattutto, all'adattamento. Abbiamo, infatti, discusso della prospettata possibile pubblicazione del volume con la casa editrice italiana Mondadori che, se non dovesse andare in porto, vedrebbe, comunque, NubeOcho come sede editoriale alternativa. Si è altresì colta l'occasione per discutere di un eventuale adattamento del seguito, *Superpaco y las estatuas vivientes*, di recente pubblicato in Spagna, di cui mi è stata data una copia in anteprima, da tenere presente al fine di mantenere una certa coerenza a livello linguistico. Ho poi visitato la sede della casa editrice NubeOcho, avendo l'opportunità di conoscere i vari collaboratori e di farmi un'idea del loro lavoro di redazione.

Dopo aver lasciato Madrid ho soggiornato a Vigo, ospite del centro di ricerca ANILIJ -Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, presso la facoltà di Filología y Traducción dell'Università di Vigo. In seguito all'incontro con Ana Fernández Mosquera, una delle responsabili del centro, mi è stata presentata la professoressa Veljka Ruzicka Kenfel, docente del Departamento de Filología inglesa, francesa e alemá, che ha messo a mia completa disposizione il suo studio e mi ha guidato nella ricerca bibliografica presso il fondo bibliotecario del centro stesso. Qui ho potuto consultare diversi libri indispensabili per la mia ricerca, reperibili solo in loco, che sono riportati nella bibliografia finale dell'elaborato. Ho avuto modo di confrontarmi anche con le docenti Lourdes Lorenzo García e Ana Pereira-Rodríguez, che oltre ad avermi consigliato qualche altro titolo reperibile nella biblioteca della facoltà, mi hanno invitato a tornare dopo l'eventuale pubblicazione del libro, per un confronto metodologico sulle scelte da me operate.

L'elaborato è costituito da un primo capitolo dedicato a un'approfondita analisi del testo di partenza, a partire dal genere di appartenenza, la letteratura per l'infanzia e per ragazzi, la presentazione della casa editrice NubeOcho Ediciones, dell'illustratrice Gómez e dell'autrice Juana Cortés Amunarriz, avvalendomi anche di alcune brevi interviste effettuate al fine di approfondire il processo creativo che ha accompagnato la nascita del libro. Seguono gli elementi paratestuali, la trama, i personaggi, gli elementi spazio-temporali, e infine lo stile e la lingua utilizzata per affrontare i temi trattati direttamente e indirettamente dall'autrice. Il secondo capitolo verte sulla figura del supereroe e dell'antieroe, che Superpaco/Paco Montes, protagonista del romanzo di cui mi sono occupato, incarna pienamente. Il terzo capitolo sarà dedicato alla proposta di

traduzione dell'originale *Superpaco y los niños poseídos*, nella versione italiana *Superpino e i bambini posseduti*. La traduzione è integrale e riguarda anche gli elementi paratestuali, evidenziati nel secondo capitolo. La traduzione viene commentata nel quarto e ultimo capitolo, in tutti quegli aspetti meritevoli di attenzione, per cui mi avvalgo anche di tabelle comparative. Contestualmente, dedicherò una sezione al ruolo del traduttore e alla sua presunta invisibilità.

CAPITOLO I

SUPERPACO Y LOS NIÑOS POSEÍDOS:

ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA

Superpaco è un libro illustrato di narrativa per l'infanzia in lingua spagnola, scritto da Juana Cortés Amunarriz e illustrato da Gómez. È stato pubblicato per la prima volta in Spagna il 12 marzo 2018 dalla casa editrice NubeOcho Ediciones. Date le sue caratteristiche narrative e testuali è possibile definirlo un romanzo d'avventura e mistero con elementi fantascientifici.

In questo capitolo, dopo un primo paragrafo dedicato alla Letteratura per l'infanzia e per ragazzi, verranno presentati gli elementi salienti del testo di partenza: casa editrice, illustratrice, autrice, elementi paratestuali, la trama, i personaggi, gli elementi spazio-temporali, e infine lo stile, la lingua e i temi trattati.

1.1 Genere di appartenenza: la letteratura per l'infanzia e per ragazzi

Dare una definizione chiara e univoca di letteratura per l'infanzia e l'adolescenza (in spagnolo *Literatura infantil y juvenil* - LIJ) non è un compito affatto semplice, data la sua vastità e interdisciplinarietà; oltre la linguistica, infatti, coinvolge ambiti come la psicologia, la sociologia e, ovviamente, la pedagogia (Duranti 2012). Hunt (1990) sostiene che i confini di questa letteratura siano così confusi da non rendere possibile una definizione basata sulle sue caratteristiche testuali, lo stile, il contenuto, o le intenzioni dell'autore, quanto piuttosto sul punto di vista del lettore stesso (Oittinen, 2005: 79)

La denominazione stessa di questo tipo di Letteratura in italiano, come sottolinea Blezza Picherle (2003), è diversificata. Tra il 1900 e il 1960 "letteratura infantile" e "letteratura per l'infanzia" erano i termini più in voga, per quanto considerati limitanti, escludendo una fetta di pubblico, quale quello adolescenziale. Si è così deciso di introdurre "Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza". A partire dal 1960 si diffonde la terminologia "Letteratura giovanile", anche se si prestava ad ambiguità, potendo risultare dedicata ad un pubblico esclusivamente adolescente. Dal 1987 ai giorni nostri la dicitura

più utilizzata è quella di “Letteratura per l’infanzia”, sebbene, i termini che denominano il settore della produzione editoriale che comprende una fascia d’età di lettori che va dai primi mesi ai 14/16/18 anni, sono tuttora svariati:

- Letteratura per l’infanzia;
- Letteratura per l’infanzia e l’adolescenza;
- Letteratura giovanile;
- Letteratura per ragazzi.

Un altro ambito di dibattito è legato al riconoscimento o meno del suo status di genere letterario indipendente. Se da un lato alcuni studiosi, come Barbara Wall (1991) e Zohar Shavit (1981,1986) considerano la letteratura per l’infanzia e per ragazzi un genere a sé stante, altri, come la finlandese Riita Kuivasmäki (1990) lo negano. Sulla stessa linea di pensiero è Isabel Pascua Febles (in Lorenzo, Pereira, Ruzicka, 2002: 95), che ritiene che considerarla un genere separato dalla letteratura per adulti equivarrebbe a farle un torto, anche se, comunque, pur condividendone gli stessi generi (teatro, racconto, romanzo o poesia), se ne distingue per caratteristiche linguistiche ben specifiche oltre a una categoria ben caratterizzata di lettori, come sottolineato anche da Hunt.

Nikolajeva (1996) la definisce come “literature written, published, marketed and treated by specialists with children as its primary target”, quindi una letteratura che ha come destinatari bambini e ragazzi; altri, come invece Cupit, secondo quanto riportato da Wirnitzer (2007:11), la ritengono una letteratura composta da opere scritte solo da bambini. È la stessa Wirnitzer (*ibid.*:14) a essere in disaccordo con quest’ultima visione. Secondo la studiosa, infatti, ciò che realmente differenzia la letteratura infantile è dato da alcune sue caratteristiche costanti, una su tutte, appunto, il pubblico, che è costituito da individui di età compresa tra i 3-4 anni e i 16-18, che quindi appartengono a generazioni di età inferiore rispetto a quella degli autori dei testi.

Hollindale (1997: 12), riprendendo Reiss e il suo concetto di asimmetria tra chi scrive e chi legge (1982), parla di un “divario storico e culturale di almeno mezza generazione, o solitamente molto di più” tra autori e destinatari di questo tipo di letteratura. È lo stesso Hollindale (1997:30), nel tentativo di dare una definizione, che parlerà di “body of texts with certain common features of imaginative interest, which is activated as children’s literature by a reading event: that of being read by a child”.

Se, come abbiamo detto, è proprio il destinatario uno degli elementi distintivi della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, è Zohar Shavit a individuarne la duplice natura, parlando infatti di un "doppio lettore", il primo costituito dal bambino, il secondo dall'adulto (Oittinen, 2005: 82). In altre parole, quest'ultimo è ciò che Wirnitzer (2007: 14) definisce lettore implicito, avente la funzione di intermediario tra bambino e libro. L'adulto che "actúa de juez, censor y es, en definitiva, quien proporciona el texto al lector" (Fernández in Lorenzo, Pereira, Ruzicka, 2002:18) svolge un vero e proprio compito da mediatore, ruolo che per lo più viene ricoperto dai genitori del bambino. In quest'ottica, destinatari dei testi di questo tipo di letteratura sono quindi anche gli adulti, che in quanto mediatori hanno il compito di vagliare e valutare testi non rivolti, o quantomeno non pensati direttamente, a loro. È proprio questa bivalenza che rende più complicato il ruolo dell'autore (quindi anche del traduttore) che, trovandosi di fronte all'esigenza di doversi rivolgere non solo ai bambini, ma anche agli adulti, ha una duplice responsabilità (Wirnitzer 2007: 15).

Il concetto di "doppio lettore" era un concetto già caro a Puurtinen (1994:83) che lo aveva individuato come uno dei tre aspetti principali che contraddistinguono la letteratura per l'infanzia, insieme ai principi e alle norme di ordine pedagogico, morale, etico, ideologico, religioso, sociale (cui sottostà la letteratura per l'infanzia) da una parte e, dall'altra, alle caratteristiche dei lettori, alle loro abilità di lettura e comprensione, oltre alla loro conoscenza del mondo e le esperienze di vita (Duranti in Cassol, Guarino, Mapelli, Matte Bon, Taravacci, 2012: 323)

Colomer (1998) evidenzia come alcune delle caratteristiche costanti della LIJ derivino direttamente dalla tradizione dei racconti popolari, il cui modello narrativo si è rivelato più adeguato alle limitate capacità letterarie del pubblico infantile e giovanile. Nei testi di LIJ, così come nella tradizione popolare infatti, sono costanti: "esquema narrativo lineal, un protagonista claramente destacado, un conflicto externo a resolver, un desenlace en relación directa de causa-efecto, una narración basada en el encadenamiento de la acción, una descripción reducida, etc." (*ibid.*)

Sebbene l'esigenza di approfondire in ambito accademico degli studi su questa letteratura nasca solo a inizio degli anni '70 negli Stati Uniti, Lerer riconosce che tipologie

di testi, orali o scritti per l'infanzia esistono da quando esistono i bambini (Guadarrama 2016: 22).

Per quanto riguarda la Spagna, alcuni storici fanno risalire la nascita della *Literatura Infantil y Juvenil* al *Romancero* o a *Los milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, per il loro contenuto didattico e il pubblico a cui erano rivolti (educatori e figli di nobili), riconoscendo solo nel XVI secolo il passaggio a una letteratura più d'intrattenimento, che inglobava i primi romanzi cavallereschi o le storie del folklore e della tradizione orale.¹

La letteratura infantile e per ragazzi, come tutte le letterature, nasce e si sviluppa nella cultura del paese dei singoli paesi contribuendo ad arricchirla, con la sua influenza, e allo stesso tempo venendone influenzata, a seconda del periodo storico, rendendo così ancora più difficile determinarne le caratteristiche essenziali, che risultano pertanto in continua evoluzione.

Particolarmente calzante risulta la definizione data da Laura Guerrero Guadarrama, secondo cui la LIJ è un “receptáculo y un medio de transmisión de los sueños, ideales y temores del mundo adulto que ve en los libros para la infancia y la adolescencia un medio de formación y de enseñanza” (2016: 21), ponendo l'accento soprattutto sulla dimensione letteraria e creativa in cui l'autore si configura e concretizza la propria visione del mondo, avendo come principale strumento proprio ciò che caratterizza i bambini nella loro forma più pura: l'immaginazione. Sempre nelle sue parole, la LIJ è innanzitutto

arte de la palabra, creación profundamente humana, producto de la imaginación, del esfuerzo y visión del mundo de una autora o autor que redacta su obra con un estilo personal de acuerdo con ciertos lineamientos de género; un artista conocedor de la tradición de la que parte en búsqueda de la innovación y proyecta sus palabras de manera preferente hacia ese público infantil o juvenil. (*ibid.*: 21)

Il libro per bambini, come riporta Wirnitzer (2007: 23-26), è un ottimo strumento per ridere, piangere, provare emozioni, sfruttare il piacere della lettura, e poter conoscere nuovi mondi. A seconda del contesto storico-sociale ricopre diverse funzioni, che possono essere riassunte come segue:

¹ Cfr. http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura_Infantil/Introduccion/

- funzione pedagogica o educativa;
- funzione artistica, estetica o letteraria (sviluppo della immaginazione e fantastica);
- funzione linguistica;
- funzione sociale;
- funzione informativa;
- funzione ludica.

In conclusione, parafrasando Pascua Febles (in Lorenzo, Pereira, Ruzicka, 2002: 96) per scrivere, e quindi tradurre, letteratura per l'infanzia è necessario immedesimarsi nel mondo infantile, senza per questo smettere di essere adulti, ma cercando di recuperare costruttivamente la dimensione infantile che ognuno di noi ha dentro al fine di poterne cogliere a pieno l'essenza.

1.1.1 La narrativa illustrata

Con l'espressione "narrativa illustrata" o "letteratura a colori", utilizzata per la prima volta dalla studiosa francese Janine Despinette,² ci si riferisce ai libri di sole immagini o con testo e illustrazioni, che raccontano una storia, che rappresentano oggetti e ambienti, o espongono concetti (Blezza Picherle, Ganzerla 2012).

Contrariamente a quanto si sosteneva in passato, l'illustrazione ricopre un ruolo fondamentale all'interno della letteratura infantile. Mentre in passato, alcuni autori ritenevano che l'immagine potesse fare da deterrente per il bambino nell'acquisire dimestichezza con la lettura, disabituandolo ad apprendere la tecnica e limitandone l'immaginazione, studi più moderni le riconoscono l'importanza al momento di sollecitare riflessioni dal punto di vista cognitivo ed esistenziale (Camicia 2016).

La relazione che esiste tra illustrazioni e testo è fondamentale; secondo Riita Oittinen, infatti: "the visual message of a book influences the verbal message and vice versa" (Pascua Febles in Lorenzo, Pereira, Ruzicka, 2002: 98)

² Cfr. <http://www.ilpepeverde.it/005%20Argo%201.2%20Vetrina%20Int%20Legg.html>

Nelle “Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell’infanzia e del primo ciclo dell’istruzione” (MIUR 2012:73) circa il percorso formativo dei bambini, si precisa infatti che lo studente deve essere in grado di “esprimersi e comunicare sperimentando attivamente le tecniche e i codici propri del linguaggio visivo e audiovisivo; di leggere e interpretare in modo critico e attivo i linguaggi delle immagini e quelli multimediali”.

Il bambino, infatti, attraverso le immagini riesce a immedesimarsi meglio nella storia, sviluppando un senso artistico che riesce a nutrire la propria immaginazione, sentendosi allo stesso tempo maggiormente coinvolto a livello emotivo.

In editoria, l’illustrazione contemporanea si è sempre più orientata verso una “novità d’espressione”, lasciandosi alle spalle vecchi cliché come le immagini realistiche tipiche degli anni ’50 e ’60. Gli illustratori si rifanno alla storia dell’arte moderna e contemporanea, facendosi contaminare dai nuovi linguaggi audiovisivi e multimediali, per “bisogno di collocarsi nella videosfera in cui il bambino di oggi vive, pensa e opera” (Blezza Picherle, 2002: 36). Il ruolo dell’illustrazione diventa quindi quello di aiutare il bambino a leggere e interpretare in modo originale la realtà, affinandone il gusto e il senso estetico (*ibid.*)

L’illustrazione, proprio per la sua dimensione artistica, è “aperta” e lancia molteplici “segnali di senso” da interpretare ai bambini che, per natura, colgono le “dimensioni nascoste” dell’arte (*ibid.*)

Il mondo della letteratura illustrata si profila sempre più come un universo abbastanza vasto in cui non esiste una sola tipologia di libri. Per fare chiarezza da un punto di vista terminologico occorre attingere dagli studi fatti da Nikolajeva (1997) che distingue tra *illustrated books* (libri illustrati), *picturebooks* (albi illustrati) e *wordless picturebooks* (*silent book* o libri senza parole).

I libri illustrati sono caratterizzati da testi scritti completi in sé e autonomi, preesistenti alle immagini che sono invece subordinate alla parte verbale, e contribuiscono solo a livello interpretativo (Blezza Picherle, 1996).

Negli albi illustrati il significato della storia scaturisce dall’interazione di immagini e parole (Blezza Picherle, Ganzerla, 2012). In questa tipologia di libri la relazione tra parti verbali e immagini crea, attraverso un continuo gioco di rimandi e richiami, una commistione tale da definire un insieme indivisibile, dove nessuno dei due mezzi espressivi gode di una propria autonomia narrativa (Nikolajeva, 2006). Il

destinatario degli “albi illustrati” è il cosiddetto “pre-lettore”, cioè il bambino di età compresa tra gli zero e i sei anni; mentre il libro illustrato, data anche la maggiore corposità di testo scritto, è pensato per bambini di età scolare in grado di leggere in maniera autonoma, per quanto la comprensibilità e la piacevolezza di questa categoria lo rendano un ottimo strumento per la lettura a voce alta negli asili o nelle scuole dell’infanzia (Catarsi 2001).

Nei libri senza parole, il titolo, quando presente, costituisce la sola componente di testo scritto. In questo caso è l’illustratore a ricoprire il ruolo di narratore, in quanto colui che crea e dà forma a una storia, avvalendosi delle immagini, trasmettendo azioni, avvenimenti, pensieri, emozioni, sentimenti, stili di vita e valori (Blezza Picherle, 2012)

Come nella Letteratura per l’infanzia non illustrata, anche in questo caso, soprattutto per gli albi e i *wordless books*, il ruolo di mediatore dell’adulto è fondamentale, in quanto deve saper guidare il bambino tra le immagini, aiutandolo a non disperdersi in troppi particolari marginali, (Cardarello 1995)

1.2 La casa editrice: NubeOcho ediciones

NubeOcho Ediciones, nata nel novembre del 2012, si propone come casa editrice impegnata, specializzata in album illustrati e letteratura per l’infanzia.

Il nome deriva dall’espressione inglese “to be on cloud nine”, cioè “essere al settimo cielo”, in uno stato idilliaco quasi estatico. La casa editrice si situa invece un gradino più in basso, in un “paso previo de conciencia que te prepara para lo mejor”, come rivela una dei tre soci Miryam Aguirre in un’intervista apparsa su *El País* nel novembre del 2016.³

Oltre a promuovere il rispetto per la diversità, l’uguaglianza e l’impegno sociale, pubblica libri che sono un mezzo divertente e didattico per avvicinarsi alle emozioni e alle prime esperienze, affrontando temi importanti, che spesso sono evitati nei libri per l’infanzia, come la morte, la paura, l’ecologia, la solidarietà o l’emancipazione femminile. Si tratta di una vera e propria “educazione emozionale”, nei termini dello stesso Luis

³ Cfr. https://elpais.com/cultura/2016/11/25/babelia/1480096874_957968.html

Amavisca, cofondatore della casa editrice che in un'intervista riportata dal blog *Pekeleke*⁴ afferma:

Es una gran responsabilidad hablar de temas comprometidos, sí, pero los cuidamos mucho, con grandes profesionales, psicólogos, profesores y otros colaboradores. Todos los temas se pueden tratar y más con ese toque que sólo pueden dar los grandes escritores, con esas ilustraciones que convierten un álbum ilustrado en un viaje. En NubeOcho creemos que la literatura infantil debe ser comprometida. Que podemos dar diversión, risas, fantasía y sueño, pero que siempre podemos aprovechar para ayudar con temas que pueden ser muy necesarios.

Obiettivo della casa editrice è infatti quello di sconfiggere i pregiudizi nelle nuove generazioni attraverso la lettura sin da piccoli. Come Miriam Aguirre esplicita, NubeOcho si propone che “las nuevas generaciones sean más igualitarias. Los libros son ventanas a la fantasía y a la imaginación sin moverte del sitio y hace a los niños seres críticos, educados y tolerantes”.⁵ Sempre Amavisca, in un'altra intervista,⁶ evidenzia quanto sia importante che i bambini entrino in contatto con la realtà sin da subito, per lui infatti “que los niños comiencen a sentir el espíritu de la injusticia no es negativo, pues es algo que alguna vez encontrarán” sottolineando quanto l'utilizzo di narrazioni e illustrazioni aiuti nel trattare certi temi “de forma amena”. In catalogo non mancano però libri sui pirati, di avventura o di stile umoristico.

Particolare importanza viene data all'aspetto grafico delle pubblicazioni, coinvolgendo illustratori provenienti da diverse parti del mondo, tra cui Spagna, Italia, Francia, Iran, America, Germania o Argentina. Non è un caso che due dei tre soci, Luis e Miryam, siano laureati in storia dell'arte e abbiano lavorato per anni nel campo dell'arte contemporanea.

Attualmente NubeOcho pubblica in tre lingue, spagnolo, inglese e italiano; nel corso degli anni, in Spagna, sono stati pubblicati anche libri nelle lingue co-ufficiali, quali catalano e basco. Caratteristica della casa editrice è la volontà di non tradurre semplicemente i testi pubblicati da una lingua a un'altra, ma di fare un vero e proprio adattamento alla lingua e al mercato di arrivo, al fine di raggiungere più culture possibili.

⁴ Cfr. <https://pekeleke.es/blog/entrevista-nubeocho-charlamos-luis-amavisca/>

⁵ Cfr. https://elpais.com/cultura/2016/11/25/babelia/1480096874_957968.html

⁶ Cfr. <https://elasombrario.com/un-libro-infantil-para-derribar-muros-y-vallas/>

Le collane più significative del catalogo italiano sono *Égalité*, comprendenti i libri sull'uguaglianza di genere, l'importanza della diversità, i rifugiati o il bullismo; *Siamo8*, dedicata alle emozioni, a volte così difficili da riconoscere e gestire per i più piccoli; e *Nubeclásicos*, comprendente le storie classiche riviste in chiave contemporanea.

Ad oggi la casa editrice ha vinto il Premio del Ministerio de Cultura del Gobierno spagnolo per il miglior libro edito 2015 (*¿De qué color es un beso?* di Rocio Bonilla); il Premio Kirico del Gremio de librerías de España 2014 (*El perro negro* di Levi Pinfold) ed è stata selezionata tra i finalisti del Premio del Gremio de librerías de Madrid con *El árbol de los recuerdos* di Britta Teckentrup.

1.3 L'illustratrice: Gómez

Ana Gómez Hernández nasce a Madrid. Ha studiato Belle Arti specializzandosi in "Pittura" presso l'Università di Salamanca. Dopo aver lavorato per un periodo per riviste come *Calle 20* e in diversi studi di design decide di dedicarsi completamente all'illustrazione, in particolare quella infantile.

Parlando del suo stile afferma che l'aver lavorato molti anni coi bambini si riflette inevitabilmente nelle sue illustrazioni: "Me gusta que el humor y el buen rollo esté presente en mis dibujos y personajes. Que sea algo que emana de forma natural de cada uno de mis personajes".⁷

Per quanto riguarda il suo modo di lavorare agli album illustrati, dice di seguire sempre lo stesso metodo:

Leo detenidamente el texto para hacerme una idea de cómo abordar la historia y el carácter que tienen los personajes. Más tarde hago dibujos de los personajes principales de la historia hasta que encuentro alguno que me convenga. Trabajo mucho a través del descarte más que perfeccionando un dibujo. Me gusta que las ilustraciones tengan la frescura y el dinamismo de los bocetos. Los bocetos los hago siempre fuera de casa, en un ambiente relajado, con café, donde brote el buen humor -continúa Gómez-. Siempre a primera hora, cuando la cabeza está más fresca. Más tarde, en el ordenador, hago las maquetas de las páginas con los textos y comienzo a colocar los bocetos. Una vez maquetado, abro todos los archivos con vista previa y veo cómo funciona o no la historia, la fluidez, las composiciones. Quito y pongo,

⁷ Cfr. <http://www.area-visual.com/2013/04/los-dibujos-e-ilustraciones-de-gomez.html>

modifico y apunto los bocetos que debo hacer a la mañana siguiente, etc. En este momento es cuando envío los bocetos a la editorial.⁸

Ammette anche di essere piuttosto aperta ai suggerimenti delle case editrici e di avere un rapporto speciale di collaborazione proprio con NubeOcho:

Con NubeOcho tengo una relación estrecha a la hora de trabajar, discutir y analizar los bocetos. Esto me gusta y me parece importante. Enriquece el proyecto. Cuando estamos de acuerdo con los bocetos, comienzo a dar color. En esta fase me meto bastante en las imágenes y añado detalles que no había pensado antes.⁹

Oltre ad aver lavorato per diverse case editrici europee, come SM in Spagna, Le Petit Bulles Edition in Francia e Scholastics y Sterling negli USA, per NubeOcho Ediciones ha pubblicato:

- *Ni Guau Ni Miau* (2017)
- *Erizo y Conejo. El susto del viento* (2017)
- *Erizo y Conejo. La nube cabezota* (2017)
- *Erizo y Conejo. Descubren la lluvia* (2018)
- *Daniela pirata* (2018)
- *El dedo en la nariz* (2018)
- *Superpaco y los niños poseídos* (2018)
- *Superpaco y las estatuas vivientes* (2018)

Con *Erizo y conejo. El susto del viento* è stata menzionata dalla Junior Library Guild Selection.

È possibile seguirla sui suoi profili Tumblr e Twitter.¹⁰

1.3.1 Intervista all' illustratrice¹¹

¿Cómo fueron sus comienzos en el ámbito de la ilustración?

La ilustración es algo relativamente reciente en mi carrera, llevo unos 4 años. Yo vengo de la pintura y al principio me costó adaptarme a la nueva forma de narrar que suponía la ilustración. Fue un trabajo duro e intensivo y bastante incierto, no sabía si todo ese

⁸ Cfr. <http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/gomez-dedo-nariz/>

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. <http://gomezillustration.tumblr.com/page/2> e <https://twitter.com/@gomezdrawings>

¹¹ L'intervista è stata effettuata tramite mail in data 26/02/2019.

trabajo daría sus frutos, si conseguiría dedicarme profesionalmente a ello. Ese miedo junto al hecho de que ya tenía una cierta edad fueron, creo, los muros más difíciles de romper.

¿Qué técnicas suele utilizar? ¿Prefiere, técnicas tradicionales o digitales?

Trabajo siempre en digital. Antes solía hacer los bocetos a lápiz, pero desde hace un año hago todo digital. Uso una tableta gráfica.

¿Qué tipo de límites en cuanto a temática y estilo se impone a la hora de ilustrar para niños?

No me gustan los límites más que para atravesarlos. Intento ir un poco más allá, creo que eso me viene del arte contemporáneo. Adoro el arte que se está haciendo en la actualidad y me gustaría trasladarlo al mundo de la infancia.

¿Qué es lo que más le gusta de trabajar en la literatura infantil y juvenil?

La libertad, el humor y la capacidad de sorprender a los niños y niñas.

NubeOcho es una editorial que busca promover una actitud de respeto hacia la diversidad, y quiere entretener a los lectores más pequeños divirtiéndolos. ¿Cómo entró en contacto con ellos?

*Contacté con NubeOcho a través de unas jornadas de ilustración que se llamaban *Illustratour*. En esas jornadas se podían concertar entrevistas con editoriales. Ahí es donde nos conocimos. Para mí esas jornadas supusieron la apertura al mundo profesional de la ilustración.*

¿Cuál fue su estrategia a la hora de ilustrar *Superpaco*? ¿y cuál es su estrategia en general cuando tiene que ilustrar un libro?

Leer en profundidad la historia y meterme en el papel. Siempre intento buscar el lado cómico de las situaciones y personajes.

¿Qué función tienen las imágenes?

Las imágenes son un lenguaje, otra forma de contar, si mis imágenes no cuentan nada, no tiene sentido.

¿Ilustrar un texto, es buscar otra forma de comunicar o de complementar?

La ilustración tiene que contar, contar y contar. Es un trabajo a duo texto-imagen.

La ilustración tiene que presentar la escenografía, la indumentaria, presentar situaciones que no se encuentran en el texto...

¿Qué aconsejaría a quien quiere dedicarse a la ilustración?

Que dibuje, que lea y que disfrute.

1.4 L'autrice: Juana Cortés Amunarriz

Juana Cortés Amunarriz è una scrittrice di letteratura per l'infanzia e per adulti, classe 1966, nata a Hondarribia, nei Paesi Baschi. Dopo essersi laureata in Filosofia, inizia la sua carriera letteraria nel 2009, pubblicando il suo primo romanzo, *Memorias de un ahogado*, con la casa editrice El tercer nombre. L'anno successivo viene stampato *Queridos niños*, raccolta di racconti, edito da Alcalá Narrativa. Due anni dopo viene pubblicato il suo terzo libro, il romanzo per ragazzi *Corazón, mano, corazón*, che viene selezionato tra i finalisti del concorso Premios Euskadi de Literatura nella sezione *Novela Juvenil en Castellano*. Nello stesso anno la casa editrice Baile del Sol pubblica il volume *Las batallas silenciosas*, che raccoglie una selezione di racconti dell'autrice, selezionati tra i dieci finalisti del Premio Setenil per il miglior libro di racconti pubblicato in Spagna in quell'anno. Nel 2013 viene mandato in stampa il libro per bambini illustrato *Benita y el hada Mandarina*, edito da Egales y Nube Ocho Ediciones. Nel maggio del 2015 pubblica *Las Sombras* (Ed. Edhasa-Castalia), vincitrice del Premio Tiflos de Novela. L'anno successivo pubblica il racconto *Piedras*, vincitore del premio Ignacio Aldecoa 2015, e alla fine dello stesso anno viene insignita del Premio Ciudad de Málaga de Literatura Infantil per il romanzo *Esmeralda y yo*, edito da Anaya.

Compare in diverse antologie di racconti, tra cui *Las chicas con las chicas*, edito da Egales; *El viaje*, (Premios del Tren 2008), edito da FFE; *Relatos en cadena 2008 y 2009*, edito da Alfaguara.

Con NubeOcho pubblica *Greta y el circo de Simba Yoyo* (2014), *¿Qué le pasa a Nicolás?* (2017) e i primi due capitoli della saga di *Superpaco*, *Superpaco y los niños poseídos* (2018) e *Superpaco y las estatuas vivientes* (2018).

Durante il mio soggiorno a Madrid, oltre a discutere delle difficoltà e delle scelte traduttive, ho avuto modo di rivolgere a Juana alcune domande in una breve intervista che riporto di seguito.

1.4.1 Intervista all'autrice¹²

Primero me gustaría saber por qué escribe.

Escribir es un placer y, en algunos momentos, una necesidad.

He visto que ha escrito también libros para adultos. ¿Hay diferencias entre escribir para adultos y para niños?

Sí hay muchas diferencias. En el caso de la literatura para adultos me gusta provocar, a veces recorro a la crueldad, a la violencia. En cambio, cuando escribo para niños utilizo mucho el humor. Mis libros infantiles son luminosos, nada que ver con la oscuridad de mi literatura para adultos.

¿Cuál prefiere?

Depende del momento. En general me gusta más escribir para adultos, pero como la literatura infantil me resulta más ligera, más fácil, y me lo paso muy bien, a veces agradezco escribir para niños.

Pasando al libro del que me estoy ocupando, ¿por qué SuperPaco?

Elegí este nombre porque resulta gracioso. Paco es un nombre muy común en España, que nunca se relacionaría con un Superhéroe.

¿Cómo nació la historia? ¿cómo le surgió la idea?

¹² L'intervista è stata effettuata a Madrid in data 9/10/2018

Se me ocurrió hacer un Superhéroe que básicamente fuera un antihéroe, que viviera situaciones absurdas que fueran contadas con humor.

Superpaco es un homenaje a Francisco Ibáñez, [el famoso autor de Mortadelo y Filemón], un dibujante de cómics español que nos alegró la infancia con sus geniales viñetas. A veces hay guiños a este autor Y también quería hacer un homenaje a las series B, a las películas de extraterrestres....

Es un libro de narrativa ilustrado, ¿conoció a la ilustradora?

Cuando el editor eligió a Gómez como ilustradora, conocí su trabajo. Luego nos conocimos en el día de la presentación del libro.

¿Han trabajado juntas?

No, hemos trabajado independientemente. Sin embargo, el resultado ha sido muy bueno. Las ilustraciones de Gómez son muy frescas y divertidas, y le van muy bien al texto

¿Hay alguna una ilustración que no le gustó?

No, la verdad es que me gustaron todas.

¿Qué era lo que quería conseguir escribiendo *Superpaco*?

Simplemente quería divertir, que los chicos se lo pasaran bien leyendo. Superpaco es un ejemplo de lectura por placer.

¿Obtuvo los resultados esperados?

Creo que sí. Todo el mundo me dice que se lo ha pasado bien leyendo el libro.

¿Cómo entró en contacto con NubeOcho?

Mili Hernández, editora y librera, me puso en contacto con Luis Amavisca de la editorial. Luis buscaba autores y obras comprometidos con la diversidad. Yo le presenté mi texto Benita y el hada Mandarina, sobre familias diversas, y le gustó. Fue uno de los primeros libros que publicó Nubeocho.

En el libro hay muchas referencias a Madrid, a las calles, a los lugares. He visto que la calle en la que vive Paco, calle del platano, existe realmente, ¿es un caso?

Lo cierto es que me la inventé. Me hacía gracia el nombre.

A la hora de adaptar al italiano, ¿tengo que utilizar una calle que existe realmente?

Puedes inventártela. Superpaco vive en un terreno que combina lo real y lo fantástico. Si algo es divertido, tiene la puerta abierta.

Creo que para un escritor un libro es como un niño. Y sabiendo que alguien está a punto de traducir su libro es como confiarle un bebé a una niñera. ¿Qué se siente?

En principio yo confío en el trabajo de los demás y en tu caso, por lo que he visto, has hecho una traducción estupenda.

¿Ha trabajado alguna vez con el traductor de uno de sus libros?

No, esta es la primera vez que conozco a un traductor de mis libros. Nunca antes había trabajado con un traductor.

¿Le gusta trabajar en equipo?

Soy una persona que trabajo bien en grupo. Tampoco tengo mucho ego, así que casi siempre acepto las opiniones de los demás. Por ejemplo, en el caso de Luis, mi editor, sus consejos son siempre inteligentes, y yo suelo hacerle caso.

1.5 Il paratesto

Il paratesto di un libro è letteralmente ciò che accompagna (lat. *para*) il testo; comprende il peritesto, ovvero l'insieme degli elementi presenti all'interno, e l'epitesto, quindi tutti gli elementi localizzati all'esterno (Genette, 1989).

L'edizione di *Superpaco y los niños poseídos* consta di 224 pagine, suddivise in 44 capitoli, e stampate su carta bianca di grammatura compresa tra i 100 e i 120 gr, per ridurre l'effetto trasparenza che comprometterebbe la fruizione delle illustrazioni e di quanto riportato sul retro delle varie pagine. La legatura utilizzata è con copertina morbida o brossura, e risulta essere stampata su cartoncino leggero opaco, sebbene alcune sezioni (come i disegni in primo piano e il titolo) siano plastificate.



Il primo elemento da prendere in considerazione è la copertina in cui possiamo notare che il titolo in stampatello maiuscolo nero, occupa la parte superiore. La scritta *Superpaco* emerge perché ha un carattere maggiore ed è isolata rispetto a *y los niños poseídos*. Poco più in basso, in uno stampatello leggermente più piccolo, si trovano il nome dell'autrice Juana Cortés Amunarriz e per ultima, di dimensioni inferiori, figura la scritta *Ilustrado por Gómez*. Tutti questi elementi sono racchiusi in una sorta di nuvoletta gialla che comprende anche le illustrazioni di un bambino e di una bambina dall'espressione malvagia, uno dei quali (il bambino in basso) ha in mano un lecca-lecca rosso a forma di cuore.

Al centro su un cielo stellato, su cui si nota lo skyline stilizzato di una città, si staglia la figura di Superpaco, in piedi su quella che sembra essere la cupoletta di un lampione, con una gamba leggermente flessa, la mano destra sul fianco e quella sinistra sul ginocchio piegato. Indossa dei calzoncini arancioni, una calzamaglia argentata, dotata di passamontagna, e un mantello viola svolazzante. Sul petto sono incise le iniziali SP. Ai piedi della sua gamba destra c'è raffigurato un cane dall'aria minacciosa, mentre aggrappati alla sua gamba sinistra, ci sono altri due bambini (un maschio e una femmina) dall'espressione annoiata e perfida, ritratti mentre si gustano un lecca-lecca.

Nella quarta di copertina continuano il cielo stellato e lo skyline raffigurati in copertina. In alto, al centro, è disegnata la luna, al cui interno sono presenti alcune scritte. Si tratta di tre domande, riportate in grassetto, “¿Quién es SuperP? ¿Qué poderes tiene? ¿Es realmente un alienígena?” e di una breve sinossi del libro. In basso a destra è stampato il codice ISBN del libro, mentre esattamente dall'altro lato, in basso a sinistra, c'è il logo della casa editrice NubeOcho, una nuvoletta stilizzata accompagnata dal nome della stessa.

Sul dorso, in giallo e a caratteri cubitali, è riportato il titolo del libro, seguito dal nome dell'autrice e dal nome dell'illustratore, con un carattere leggermente più piccolo. A chiudere, il logo della casa editrice.

La prima aletta contiene un riassunto della trama del libro, più dettagliato rispetto a quello presente nella quarta di copertina, seguito da alcune domande di dimensioni diverse tra loro, ma comunque più grandi rispetto al resto del testo. Di seguito c'è un disegno di Superpaco raffigurato nella tipica posa delle foto segnaletiche fatte dalla polizia, cui segue, nello stesso corpo e testo della sinossi, un breve testo in cui ci si rivolge direttamente al lettore, e in cui viene rivelata l'identità del supereroe.

Nella seconda aletta vengono invece riportate le biografie e le informazioni base riguardanti l'autrice Juana Cortés Amunarriz e l'illustratrice Gómez.

Procedendo nell'analisi del peritesto, si può notare la seconda sguardia. Così viene chiamata la seconda pagina che solitamente viene lasciata bianca, in cui si trova la "Ficha bibliográfica", dove sono riportate le indicazioni editoriali come il titolo, il nome dell'autore, dell'illustratore, il numero di edizione, la data di stampa, il numero di pagine e altre informazioni relative al volume, come la presenza di illustrazioni a colori, la Collana (in questo caso Superpaco), il genere narrativo di appartenenza, la destinazione editoriale (dai 9 anni in su), il codice ISBN, e alcune parole chiave relative ai temi trattati nel libro (*Superhéroes, Humor, Intriga, Ironía*).

Nella terza pagina, chiamata occhiello, viene riportato il titolo in un carattere grassetto e ben leggibile.

La quinta pagina è occupata dal frontespizio in cui compare il titolo in grassetto seguito dal nome dell'autrice e da quello dell'illustratrice. In fondo alla pagina è riportato il logo della casa editrice.

Nella pagina successiva al frontespizio, il cosiddetto verso, in piccolo in basso a sinistra c'è il colophon, in cui appaiono tutte le informazioni editoriali di copyright, come il titolo del libro, il nome della collana (Superpaco), i detentori del copyright del testo (Juana Cortés Amunarriz), delle illustrazioni (Gómez) e dell'edizione (NubeOcho), le informazioni di contatto (sito web e indirizzo e-mail), il nome di chi ha rivisto il testo, il deposito legale, il codice ISBN e il luogo di stampa.

Nella pagina seguente viene riportata in corsivo una dedica personale dell'autrice "a SuperCarlos, por las aventuras compartidas".

Nelle successive dieci pagine vengono presentati i personaggi principali, secondo uno schema che si ripete: sfondo colorato uniforme, disegno del personaggio raffigurato in posa come in una foto segnaletica (con in mano un cartello con scritto il proprio nome), e una parte di testo costituita da alcune informazioni di base essenziali (nome, lavoro, hobby o punto debole e gruppo sanguigno). Di seguito si può vedere quella del protagonista e dei bambini posseduti:



L'indice, successivo allo spazio dedicato alla presentazione dei personaggi, occupa tre pagine ed è costituito dalla successione dei 44 capitoli, a ognuno dei quali corrisponde un titolo e il numero di pagina di riferimento. A questo proposito, va sottolineata l'importanza del titolo di ogni capitolo che, come afferma Lluh, grazie alla sua funzione orientativa, permette all'autore di aumentare il grado di complessità stilistica del testo e allo stesso tempo, al lettore, di fare ipotesi interpretative sull'argomento, in

quanto frasi tematiche che riassumono parte del narrato, alle volte addirittura anticipandolo, o anche segnalando cambi di ordine dei fatti, scenario e tempo per venire incontro a chi legge. (2005: 41-42) In *Superpaco y los niños poseídos* i titoli rispecchiano queste funzioni, introducendo il narrato, riassumendolo o, come nel caso dei capitoli 11 (*De vuelta al presente*) o 13 (*Seis meses antes...*), segnalando flashback e ritorni al presente.

Il testo, scritto in un carattere chiaro e leggibile, è inframmezzato da illustrazioni volte a chiarire o esplicitare quanto narrato. Vista l'importanza di questo elemento, verrà approfondito in un paragrafo a parte (§ 1.11). Su ogni pagina (tranne quelle occupate da illustrazioni di dimensioni più grandi) viene riportato, in basso a destra, il numero, in modo da essere facilmente individuate in relazione all'indice. Le pagine sono di colore bianco eccezion fatta per le numero 41-42, di colore grigio, in cui viene riprodotto lo stile di un verbale della polizia (il cui logo è riportato all'inizio e alla fine del testo).

Per quanto riguarda l'epitesto, la pubblicazione di *Superpaco y los niños poseídos* è stata accompagnata da una campagna pubblicitaria sulle pagine social (Facebook e Instagram)¹³ della casa editrice, basata per lo più su illustrazioni raffiguranti Superpaco, accompagnate da elementi testuali come una breve sinossi ("la mejor novela del verano para niños y adultos: Un alienígena llamado Pi, Paco el portero y sus traviesos sobrinos... ¡Y unas piruletas con graves efectos secundarios! SuperPaco y los niños poseídos"), o dei rimandi intertestuali ai supereroi più famosi e ben più noti ("Gotham tiene a Batman, Metropolis a Superman. Y Madrid, ¿a quién tiene Madrid? ¡A Superpaco!").

La promozione ha previsto anche una serie di dibattiti creativi/workshop in cui l'autrice e l'illustratrice hanno coinvolto i bambini, accompagnati dai genitori, spiegando loro il processo creativo che c'è dietro un personaggio come SuperP, incitandoli a fare lo stesso, e a inventare loro stessi un supereroe.

¹³ Cfr. <https://www.facebook.com/NubeOcho/> e <https://www.instagram.com/nubeocho/>

1.6 La trama

La struttura narrativa di *Superpaco y los niños poseídos* segue un ordine sequenziale ben stabilito: 1. situazione iniziale, in cui veniamo a conoscenza di quanto sta succedendo; 2. conflitto vero e proprio, e quindi l'aggravarsi della situazione; 3. risoluzione e soluzione del conflitto.

In generale, *Superpaco* presenta le caratteristiche base che Adam individua all'interno di una narrazione (1992, 1999): successione degli avvenimenti, unità tematica, trasformazione, unità d'azione e causalità. Ogni avvenimento segue una logica ben precisa, e niente viene lasciato al caso, ogni azione è infatti collegata, anche implicitamente, al resto della narrazione.

Il volume racconta la prima avventura di Paco Montes nei panni del supereroe Superpaco impegnato in un caso piuttosto singolare legato a una situazione molto particolare che si è venuta a creare, in cui i bambini di Madrid sembrano essere "posseduti" da una forza superiore che li rende capricciosi, ribelli e violenti, specie nei confronti degli adulti.

L'autrice decide di non introdurci subito il protagonista, ma di narrarci direttamente di cosa sono capaci i *niños poseídos*, presentandocene alcuni.

Il primo a fare la sua comparsa è Albertito, che si trova con sua nonna in un parco del quartiere Arganzuela. Il bambino, non volendo andare sull'altalena e stufo dell'insistenza della nonna, costringe quest'ultima a salirci, lanciandola in aria e facendola atterrare su un albero. Si passa poi ad altri due casi riguardanti i cosiddetti bambini posseduti, la cui storia ci viene raccontata dal punto di vista dell'ispettrice Rosa Mora, incaricata di investigare su quanto sta succedendo in città. Si legge così dei gemelli Reverte e di Ruth Escobar. I gemelli, stanchi di doversi lavare, sottopongono tutta la famiglia a una vera e propria tortura, costringendoli a entrare nella vasca, alternando acqua bollente ad acqua fredda; Ruth, invece, non potendone più di mangiare pure obbliga i suoi genitori a mangiarne una quantità spropositata insieme a tante verdure crude.

Tra un episodio e l'altro vengono introdotti anche due personaggi, di cui non viene fornita la descrizione, ma che sembrano complottare e parlare di esperimenti, compiacendosi di quanto si sta verificando in città.

L'ispettrice, sconvolta da quanto appreso, rientra a casa dove incontra il protagonista, Paco Montes, portinaio del condominio in cui vive, con cui scambia due chiacchiere aggiornandolo sulla situazione.

Nel frattempo, la situazione va degenerando: i *niños* prendono di mira un asilo, e a raccontarcelo è la giornalista alle prime armi Maika Lechuga.

Paco Montes, dopo aver chiamato la sorella, per assicurarsi che i suoi nipotini, Iñaki e Andrea, stiano bene, decide che è giunta l'ora di entrare in azione. Inizia così un flashback tramite cui scopriamo che 6 mesi prima, dopo essere andato a raccogliere funghi con la sua cagnolina Pepsi, Paco aveva trovato quello che all'apparenza sembrava un fungo gigante ma che, una volta venuto a contatto con l'acqua, aveva iniziato ad assumere diverse forme, fino ad assestarsi in quella di un piccolo alieno. Paco scopre che l'extraterrestre era arrivato sulla Terra in seguito a un atterraggio d'emergenza, in cerca di acqua, sua principale fonte di sostentamento, ma essendosi indebolito non era più riuscito a ripartire fino a quando non è stato raccolto proprio dal portinaio.

Nel frattempo, i *niños poseídos* continuano a creare scompiglio anche in Parlamento, appropriandosi dei microfoni per cantare le canzoni di David Bisbal.

Paco decide allora di indossare il suo costume da supereroe, dello stesso colore del piccolo extraterrestre che aveva salvato qualche mese prima. Il costume, oltre a permettergli di fare dei salti incredibili, gli consente di trasformarsi in chiunque lui voglia essere. Dopo aver messo alla prova le abilità del costume, e averne provato la funzionalità, rischiando di essere scoperto dal suo vicino di casa Leandro Fuentes, Paco decide di andare a dormire e rimandare la sua prima missione al giorno successivo. L'indomani mattina, già pronto per uscire, viene sorpreso dai suoi nipoti venuti a visitarlo, data la chiusura delle scuole, per i disordini causati dai *niños poseídos*. Paco, che aveva già addosso il supercostume, per evitare di essere visto nei panni di SuperP dai suoi nipoti, è costretto a trasformarsi in un suo vecchio vicino d'infanzia, Macarrones. Inizia così una vera e propria missione sotto copertura per Supepaco che, infiltratosi tra i *niños poseídos*, riesce a scoprire la causa del loro strano comportamento. Superpaco inizia infatti a sospettare che l'improvvisa ribellione dei bambini sia in qualche modo collegata ai misteriosi lecca-lecca che ogni pomeriggio vengono distribuiti da un furgoncino della fabbrica di dolci Golosinas Rodríguez. Decide quindi di avvertire la sua amica, l'ispettrice Mora, che in un primo momento si dimostra scettica. Paco si convince allora

di fare visita, sotto mentite spoglie, al proprietario della Golosinas Rodríguez, Anastasio Rodríguez, ma non trovandolo in casa è costretto a parlare con il suo aiutante, Diógenes, che aveva già visto il giorno della distribuzione dei dolciumi.

Frattanto i bambini continuano a seminare il panico, prendendo possesso del carcere Soto del Real, del quartiere militare di Cuatro Vientos, e rubando persino la campana dell'orologio di Puerta del Sol. Rosa Mora, in crisi perché senza una pista da seguire, decide di dare ascolto a quanto le aveva suggerito Paco, andando a verificare di persona nella sede di Golosinas Rodríguez. Qui incontra Anastasio Rodríguez, che non riuscendo a convincerla della propria innocenza, la attacca. Nonostante l'ispettrice riesca a tenergli testa per un po', alla fine viene sconfitta e imprigionata.

Paco, intenzionato a risolvere la situazione in città decide a sua volta di fare visita alla fabbrica di Golosinas Rodríguez. Vedendo parcheggiata la macchina dell'ispettrice, si insospettisce e, dopo aver incontrato Diógenes ed essere riuscito a neutralizzarlo spacciandosi per sua madre, si ritrova faccia a faccia con Anastasio. I due iniziano a scontrarsi, ma il malvagio Anastasio non perde occasione di giocare sporco, lanciando addosso al supereroe una polverina allucinogena che gli annebbia la vista. Ciò nonostante Superpaco riesce a prevalere, stordendo Rodríguez e liberando l'ispettrice, rinchiusa in una camera segreta. Ritrasformatosi nella mamma di Diógenes prima, e nello stesso Anastasio poi, Paco riesce a estorcere al primo le informazioni necessarie per fermare i bambini: delle liquirizie *obedecientes* che fungevano da antidoto ai lecca-lecca. Superpaco e l'ispettrice Mora scoprono che il piano di Anastasio era quello di dominare il mondo tramite i lecca-lecca, alterando la mente dei bambini al fine di renderli malvagi, per poi ricattare tutte le nazioni con l'antidoto, di cui solo lui era in possesso.

Il finale è ovviamente a lieto fine: i bambini tornano alla normalità e vengono riaccolti dalle famiglie, nonostante alcune remore iniziali da parte dei parenti che erano stati più maltratti. Superpaco diventa una vera e propria celebrità, ma nessuno sa chi sia realmente. L'unica ad aver parlato con SuperP è stata l'ispettrice Rosa Mora, con cui Paco riesce ad andare a cena, come si erano ripromessi prima che il caso fosse risolto. Durante la cena Rosa, che inizia a nutrire qualche sospetto, chiede a Paco quale sia il suo coinvolgimento con SuperP, visto che era stato l'unico ad averla indirizzata verso Anastasio Rodríguez. Paco, trovandosi sottopressione e comunque bisognoso di condividere il proprio segreto con qualcuno, decide di confessarle tutto. Le racconta così

di come il fungo gigante che aveva raccolto fosse in realtà un alieno atterrato sulla terra in cerca di acqua il quale, riconoscendo per averlo salvato, prima di andarsene gli aveva lasciato in dono il supercostume. L'ispettrice, incredula non lo prende sul serio e Paco, pensando sia meglio lasciare le cose in quel modo, la butta sul ridere, evitando di insistere.

Il libro si chiude con Paco che, in procinto di andare a fare una passeggiata con i suoi nipoti e la cagnolina Pepsi, viene fermato da una vicina di casa che vuole che firmi una petizione per erigere una statua di SuperP nel quartiere.

1.7 I personaggi

Come anticipato nella parte riguardante gli elementi paratestuali, le prime pagine del libro sono dedicate all'introduzione dei personaggi principali, il cui aspetto fisico e le caratteristiche principali, vengono immediatamente rivelate tramite le illustrazioni e la breve didascalia che le accompagna.

Il protagonista del libro è Paco Montes, alter-ego di Superpaco, il supereroe di Madrid. Paco è un uomo di mezza età, portinaio del condominio di calle del platano 22 e proprietario di una cagnolina, Pepsi, che lo accompagnerà nella maggior parte delle sue avventure. Paco è un uomo nella norma che ci viene presentato come abbastanza timido e disabituato alle routine sociali ("Hacia mil años que no quedaba con nadie", p.50), che passa per lo più inosservato. Potrebbe sembrare un personaggio inetto, in quanto inadatto a fare qualsiasi cosa. Un personaggio che non sa come agire, è impacciato o maldestro, e non riesce ad adattarsi alle circostanze che gli si presentano. Il suo alter-ego, Superpaco, è invece coraggioso, intelligente, intraprendente: il supereroe per eccellenza, dotato di forza straordinaria, poteri fuori dal comune (come la capacità di potersi trasformare in chiunque voglia) e capacità risolutive che vengono fuori anche nel momento di maggiore bisogno (nello scontro finale con Anastasio, nonostante questi giochi sporco, riesce a vincere salvando l'ispettrice e tutti i bambini). Superpaco sembrerebbe quindi un personaggio diametralmente opposto a Paco Montes, con caratteristiche fisiche e morali, completamente diverse; laddove Paco è timido, riservato, incapace di prendere decisioni, Superpaco è coraggioso, ingegnoso e risolutivo. In realtà, lo stesso Superpaco, pur presentando tutte le sopramenzionate caratteristiche, è un personaggio particolare. A renderlo particolare è infatti la sua natura "umana", il suo essere Paco Montes, che in

fondo, è ben lontano dall'essere un "inetto", nel senso sveviano del termine. Tutte le caratteristiche tipiche della sua controparte supereroistica, che sembrerebbero essere dovute solo al suo supercostume sono semplicemente latenti in Paco, in uno stato di quiescenza, pronte a emergere all'occasione, come si rivela essere la presenza del costume extraterrestre e la crisi cittadina. Paco è infatti un uomo gentile, educato, dedito al dovere, che per la condizione e il lavoro che lo contraddistinguono non è riuscito a manifestare i lati più eroici del suo carattere, che hanno invece trovato sfogo e libertà di azione nel suo alter-ego: Superpaco. Paco è quindi un personaggio che cresce man mano e che, diventando SuperP, prende maggior consapevolezza di sé stesso, di ciò che è realmente; in altre parole, la maschera che indossa, più che nascondere, lo scopre, lo mette a nudo, e per questo è il caso di definirlo un personaggio dinamico. I poteri che Superpaco ha sono sfruttati in maniera *sui generis*. Il fatto stesso che Paco decida di trasformarsi in Macarrones (un ragazzo cicciottello senza alcuna abilità apparente), in Shakira, Mary Poppins, un tecnico della linea telefonica o addirittura uno scimpanzé è sintomatico della sua natura comica e della sua volontà di rimanere un personaggio normale, attaccato alla quotidianità, che non ha nessuna intenzione di strafare. Piuttosto che scegliere soggetti che rispondano ai comuni canoni di forza e prestanza, sceglie personaggi comuni, umili (Macarrones, il tecnico telefonico), o personaggi famosi che però poco si addicono all'immaginario mascolino e machista del supereroe tipo (Shakira, Mary Poppins). Superpaco, quindi, più che un supereroe incarna il concetto di antieroe, della cui definizione ci occuperemo più approfonditamente nel capitolo 2. Superpaco è un Paco Montes potenziato, un eroe con poteri speciali, che però non abbandona il suo lato buffo e comico, non prendendosi mai sul serio.

Rosa Mora è l'ispettrice del corpo di polizia di Madrid. Si tratta di una donna forte e intelligente, un'eroina che non necessita di un costume per compiere il suo dovere quotidiano. Sa cosa vuole, ha un lavoro che la fa tornare a casa distrutta, ma che la soddisfa. Rosa non risponde al cliché della donzella in pericolo, che ha bisogno di essere salvata, della donna casalinga che bada alle faccende di casa: è una donna in carriera, che vive nel disordine, che sa combattere e non ha paura di niente.

Iñaki e Andrea sono i due nipotini di Paco, figli di sua sorella. Iñaki è il più piccolino, il più pauroso ed è la voce della razionalità, mentre Andrea, la più grande è la più spericolata, ma anche la più coraggiosa. Il rapporto che hanno i due con Paco è di

totale adorazione, amano lo zio e in lui trovano rifugio e sostegno quando non sono a casa con i genitori. Svolgono l'importante ruolo di spalle, di personaggi comprimari. Senza di loro, infatti, Paco non avrebbe modo né motivo di trasformarsi in Macarrones e infiltrarsi tra i *niños poseídos*, scoprendo, così, cosa c'è alla base del loro strano comportamento. La relazione tra i due fratelli è particolare e non si limita alla reciproca protezione: i due si punzecchiano spesso dando luogo ad alcuni siparietti comici che arricchiscono la narrazione (si pensi all'episodio del *cocido* e del presunto 'incantesimo' per evitare *los gases* di Iñaki).

Sebbene Macarrones sia solo una delle tante ed esilaranti trasformazioni di Paco, è importante sottolineare il suo rapporto con Iñaki e Andrea. Nato come travestimento per evitare che i nipoti vedessero Paco con il supercostume addosso, Macarrones si rivela un importante anello di congiunzione tra la figura adulta e quella infantile. Paco, tramite Macarrones, riesce a vedere il mondo con gli occhi di un dodicenne ed è proprio questo suo tornare bambino la chiave risolutiva di tutto il racconto. Solo immedesimandosi nei bambini riuscirà infatti a scoprire il segreto che nascondono, arrivando ad Anastasio e alle *piruletas*. Interessante è vedere anche come, attraverso la scelta di trasformarsi in un bambino ciociottello, Superpaco valorizzi personaggi e icone che solitamente vengono escluse dalla società, e sono spesso fatte oggetto di bullismo. Superpaco/Macarrones infatti, attraversa le critiche mossegli per il suo aspetto fisico ("No había visto a un chaval tan tocho en mi vida", p.74) finendo con il diventare l'idolo de *los niños poseídos*, per le sue rivoluzionarie idee nell'episodio del *súper*.

Anastasio Rodríguez è l'antagonista principale di Superpaco, nonostante riveli solo negli ultimi capitoli la sua reale natura malvagia ed erroneamente si sia orientati a pensare che le controparti di SuperP siano solo i bambini. I bambini, in realtà, non sono altro che un effetto delle azioni di Anastasio, vero burattinaio di tutto il romanzo, che vuole utilizzarli come strumento per diventare padrone del mondo. È sua la voce che già dal capitolo 4, infatti, fa intuire il coinvolgimento di qualcun altro negli avvenimenti che stanno stravolgendo Madrid. Come sottolineato da Lluch (2003: 67), le caratteristiche fisiche di un personaggio possono costituire uno degli elementi che portano alla sua caratterizzazione. Anastasio, infatti, già dall'aspetto ricorda un vampiro, da qui anche il soprannome datogli dall'ispettrice Rosa Mora, che lo paragona a Nosferatu, protagonista della pellicola espressionista del 1922, diretta da Murnau. A nulla valgono le illustrazioni

che lo rappresentano come uno dei Re Magi che dispensa caramelle e dolciumi, o le notizie che lo dipingono come uno dei più grandi benefattori della città: non sono altro che elementi che contribuiscono a rendere ancora più forzata la maschera di personaggio buono che Anastasio cerca di indossare. Nonostante il malvagio imprenditore sia l'artefice di tutte le disgrazie del libro, l'autrice cerca di edulcorarne la figura, attribuendo parte della sua cattiveria a *las piruletas* da lui prodotte (e molto probabilmente anche assaggiate in grosse quantità), che lo hanno quindi reso più cattivo e "*poseído*" di quanto già non fosse. Facile quindi intravedere un intento moralizzante e riabilitante, secondo cui anche i malvagi possono tornare a essere buoni.

Diógenes, in quanto spalla di Anastasio, rispecchia pienamente le caratteristiche più comuni degli aiutanti dei cattivi: è grande, grosso, a tratti rozzo, un po'ingenuo e completamente asservito al suo capo. Nel libro viene fuori anche il suo lato mammone, vista la sua dipendenza dall'anziana madre. In definitiva è un personaggio statico, le cui poche caratteristiche sono mantenute intatte, senza alcuna evoluzione lungo tutta la trama.

Los niños poseídos sono il motivo scatenante di tutta la narrazione, sono la manifestazione del piano di Anastasio e l'oggetto della missione di Superpaco. Possiamo definirli come il primo livello da superare al fine di risolvere il mistero nella sua interezza. Paco, infatti, arriverà ad Anastasio, e ne scoprirà il coinvolgimento solo dopo aver avuto a che fare con i bambini. Per quanto ci vengano presentati diversi personaggi singolari e con una loro identità (ricordiamo Albertito, i gemelli Reverte, Ruth Escobar, la *niña del chupete* etc), è possibile considerarli tutti come facenti parte di un unico personaggio, di un'unica entità: *los niños poseídos*. Lluch (*ibid.*: 68) parla infatti di "personaggio collettivo", e quindi di un gruppo che funziona come un unico personaggio.

Nel libro compaiono anche altri personaggi, che possiamo definire minori, perché compaiono poco o in maniera indiretta, ma che ricoprono comunque un ruolo, all'interno della trama. Terminator è il temibile e irascibile capo della polizia, a cui l'ispettrice Rosa Mora deve rendere conto e sotto la cui pressione deve lavorare. Pepsi è la fidata cagnolina di Paco, fedele compagna e l'unica insieme al lettore a conoscere la vera identità di Superpaco. Maika Lechuga è una inesperta, quanto logorroica, reporter alle prime armi, che si trova a dover fare la sua prima intervista in diretta tv proprio sui *niños poseídos*, Leandro è uno dei vicini di Paco e uno dei primi ad avvistare Superpaco, a essere testimone delle sue trasformazioni e anche ad essere quasi sul punto di identificare il

supereroe come un abitante del suo condominio. Per la sua ingenuità e pavidità (Paco riuscirà a fargli credere di avere semplicemente delle allucinazioni dovute allo stress) costituisce uno dei tanti elementi comici del libro.

1.8 Spazio e tempo

Secondo quanto afferma Lluch (2003: 52) la costruzione delle nozioni temporali in un bambino costituisce un processo vasto e di complessità crescente riassumibile in quanto segue. Tra i 4 e i 6 anni compare la capacità di ordinare piccoli elementi temporali; tra i 6 e i 9 il bambino acquisisce progressivamente i più importanti sistemi convenzionali di misurazione del tempo; a partire dai 9 anni il bambino manifesta capacità come la comprensione del tempo ciclico, la coordinazione di diversi sistemi temporali e l'utilizzo di strutture convenzionali come base per i ragionamenti temporali.

Superpaco, essendo stato pensato per bambini a partire dai 9 anni in su, presenta tutte le caratteristiche sopra evidenziate. La struttura narrativa è pressoché lineare, si sottolinea soltanto la presenza di alcuni flashback che manifestano la presenza di assi temporali diversi e che sono segnalati nel testo da elementi paratestuali come i titoli dei capitoli (si veda il paragrafo 1.5), dall'utilizzo di locuzioni temporali come “*hacia seis meses*”, “*seis meses antes*”, o dall'utilizzo di tempi verbali passati come il pluscuamperfecto (“*se había dirigido*”), che indicano che si sta svolgendo un'azione passata rispetto al tempo dell'azione in cui sta avendo luogo la narrazione. Il tempo della narrazione è il *pretérito indefinido*, il nostro passato remoto, il cui utilizzo viene sapientemente alternato con l'*imperfecto*, utilizzato per azioni contemporanee alla narrazione principale.

Secondo Bajtin (Lluch, *ibid.*: 69), l'unione dello spazio, inteso come scenario, e del tempo costituisce il *cronotopo*, che non è altro che l'insieme delle coordinate spazio-temporali in cui l'azione ha luogo e i personaggi compaiono.

Superpaco è ambientato in un universo alternativo al nostro in cui a partire dalle leggi del reale si installa un elemento inverosimile che rappresenta l'effetto sorpresa: l'atterraggio di una navicella aliena, il cui pilota, un buffo extraterrestre dona i superpoteri al protagonista Paco Montes, o la presenza di dolciumi che possano alterare il comportamento di chi li assume. La narrazione si svolge in un futuro non troppo lontano,

anzi abbastanza vicino, il 2020. Seppure non venga mai esplicitata dal testo questa informazione è ricavabile dall'illustrazione presente a pagina 102, in cui Macarrones, intento nello stappare una bottiglia di *casi-cola*, è ripreso da una telecamera di sorveglianza, nella cui inquadratura, in basso a sinistra è riportata la data di registrazione: il 28/06/2020. Questo è un ulteriore esempio di quanto gli elementi paratestuali, come i disegni, possano apportare informazioni al testo in modo non prettamente canonico.

L'azione si svolge a Madrid e nel libro vari sono i riferimenti reali alla città, a partire strade, parchi, quartieri, distretti, zone limitrofe (Barrio de Arganzuela, Parque de la Arganzuela, Barajas, Orcasitas, Tetuán, Calle del Plátano, Puerta del Ángel, la sierra, San Sebastián de los Reyes, Puerto de Toledo, O'Donnell, Cuartel de Cuatro Vientos, Alarcón y Leganés, Plaza de Callao, Gran Vía, El Retiro, Casa de Campo, Plaza de Callao Ciempozuelos, Fuenlabrada, Montejo); asili ed edifici pubblici (Guardería Arco Iris, Colegio Amor de Dios, Hospital La Paz, Cárcel de Soto del Real, Banco de España); supermercati e centri commerciali (Día, Corte Inglés); i più importanti monumenti (campana del reloj de la Puerta del Sol, Puerta de Alcalá, el Prado, El Rastro). Allo stesso modo non mancano elementi parodici che rimandano ad elementi del reale, come i nomi di alcune marche (*casi-cola/cocacola*; *Zanta/Fanta*; *Mandarine/Orange*), emittenti televisive (*la Siete/la Sexta*); o riferimenti a personaggi realmente esistenti, come Shakira, Messi o David Bisbal.

1.9 Lingua e stile

Lo stile narrativo di Juana Cortés Amunarriz, vista anche la destinazione editoriale, è abbastanza semplice e scorrevole. Come nella maggior parte dei testi di narrativa per l'infanzia e l'adolescenza (Lluch, 2003), le digressioni del narratore o le riflessioni interiori dei personaggi non trovano spazio. Si privilegia il discorso diretto che dona rapidità al racconto, attraverso i dialoghi e un linguaggio parlato, che a parte qualche colloquialismo ("*Jo*" p.135) è esente da inflessioni tipiche di uno specifico registro linguistico o argot.

Un'altra caratteristica importante del discorso diretto, come evidenzia sempre Lluch (*ibid.*) è data dalla simile età del lettore e dei personaggi (soprattutto Andrea, Iñaki, Macarrones o tutti i *niños poseídos*), cosa che permette l'utilizzo dello stesso linguaggio

e quindi una maggiore coerenza, in funzione di una maggiore identificazione tra lettori e personaggi e di un accorciamento delle distanze tra i due.

Il narratore, eterodiegetico e onnisciente, si situa all'esterno del racconto, non essendo un personaggio, e si limita a introdurre i discorsi dei personaggi senza esprimere giudizi morali, ma lasciando intuire, influenzando implicitamente, cosa sia giusto e cosa sia sbagliato, attraverso segnali analogici come sostantivi e verbi con sfumature positive o negative (“calla, vieja”, p.24; “gesto de asco”, p.47; “gruñir enseñando los dientes”, p.85), aggettivi di valore (el pobre hombre, p.30;) e altro ancora (Bobes 1992:124), rimarcando la sua funzione di mediatore tra ciò che viene narrato e il lettore, suo destinatario.

Attraverso l'uso della terza persona, Juana Cortés Amunarriz narra gli avvenimenti, condividendo con il lettore, a volte, i pensieri di alcuni personaggi, come Paco Montes (p.61 “«Esta situación es insostenible. Alguien debería ponerle freno... Quizás haya llegado el momento de pasar a la acción», se dijo”) o Rosa Mora.

Dal punto di vista sintattico, lo stile è scorrevole, prevale la paratassi (per asindeto e polisindeto), in espressioni come “Superpaco se miró en el espejo y pensó en Rosa Mora” (p.72), o “Sacó a pasear a Pepsi, limpió el portal, guardó los contenedores y se dispuso a dar el paso...” (p.78); le orazioni subordinate utilizzate sono per lo più le temporali o le relative come “Cuando roció con agua el supuesto hongo para limpiarlo, este sufrió una reacción extraña y empezó a cambiar de forma a la vez que crecía de un modo increíble” (p.74), o “Entonces recordó a un amigo de su infancia que siempre se estaba haciendo pis” (p.79).

Il lessico, in linea con la destinazione, non è particolarmente complesso e si rifà spesso al parlato, soprattutto nelle parti dialogate, che, come abbiamo detto, favoriscono l'immediatezza e la scorrevolezza. Un esempio possono essere i numerosi vezzeggiativi “hijo”, “cielo” (p.24); le espressioni più colloquiali come “de las narices” (p.38) o “Jo” (p.135), o i diminutivi come “abuelita” (p. 24)

Da sottolineare l'utilizzo di alcuni elementi lessicali, come nomi parlanti, giochi di parole o termini polisemici che contribuiscono ad alleggerire la trama creando un effetto umoristico. Tra i nomi parlanti vanno segnalati “Manolo Peligros”, “la peluquería Lazos”, “la optica Mirón”, o lo stesso “Macarrones” del cui significato e della loro resa nell'adattamento in italiano mi occuperò nel capitolo 4. Tra i termini polisemici vanno

segnalati *porra*, letteralmente ‘manganello’, ma che può anche indicare i *churros* di notevoli dimensioni (si immagini l’effetto umoristico che può provocare se a parlarne e brandirlo è un bambino che minaccia un poliziotto in prigione), e *alcachofa*, che letteralmente significa ‘carciofo’, ma che nel contesto televisivo è sinonimo di ‘microfono’. Esempi di giochi di parole possono essere i nomi dei colpi utilizzati in combattimento dall’ispettrice Rosa Mora e da Anastasio Rodríguez, “Thagonnudo Kenotsueltas” (*Te hago un nodo que no te sueltas*), “Loas Flipao” (*Lo has flipado*).

Nel testo non mancano i riferimenti intertestuali al mondo della musica, della politica o a quello dei supereroi. Esempi possono essere: il *padrino* di Ruth Escobar, membro del gruppo musicale “*Los Jamones*” (letteralmente “I prosciutti”), che è un chiaro rimando al gruppo punk anni ’70 i Ramones o Superpaco stesso che richiama personaggi della letteratura supereroistica come Superman o Batman.

Anche in questo caso non va sottovalutata l’importanza del paratesto, che gioca un ruolo importante a livello di rimandi intertestuali, come dimostra l’illustrazione presente a pagina 130. Il disegno su sfondo rosso, che raffigura un pugno chiuso incrociato con una mano che tiene un ciuccio, è un chiaro rimando alla falce e il martello, simbolo del Partito comunista, e si relaziona, sebbene non venga esplicitato, alla frase detta da una bambina posseduta, rinominata la *niña del chupete*, che afferma che “el chupete es un símbolo de rebeldía y de independencia” manifestando la volontà di voler fondare un partito politico quando sarà più grande.

1.10 Temi

Premesso che come mi ha detto l’autrice, lo scopo del libro è quello di far divertire i lettori, attraverso la costruzione di una storia dallo spirito avventuroso, con colpi di scena, ribaltamento dei ruoli e abbattimento degli stereotipi, il tutto condito da una buona dose di ironia e umorismo, questo non significa che si possano individuare alcuni messaggi veicolati, in modo naturale, dalla storia.

Innanzitutto, a mio avviso, l’autrice vuole fare passare un invito a essere meno superficiali. È la superficialità che, spesso, soprattutto negli adulti, impedisce di notare le cose più ovvie della quotidianità. Nel testo ne è una dimostrazione Rosa Mora che

nonostante venga sollecitata da Paco a indagare su Anastasio, all'inizio non vuole crederci, perché all'apparenza, e agli occhi di tutta la città, questi è un cittadino modello. La stessa Rosa Mora non vuole credere alla confessione di Paco, rifiutandosi di accettare che Paco sia SuperP, perché il crederlo significherebbe mettere in discussione tutto ciò in cui ha creduto fino a quel momento, e quindi abbandonare delle certezze. Al contrario, Andrea, la nipotina di Paco, è la prima a pensare che dietro SuperP ci sia una persona semplice, comune, che potrebbe nascondersi proprio sotto i loro occhi. Questo perché è priva dei pregiudizi di cui invece gli adulti spesso sono vittime e succubi. Nessun adulto infatti, neanche chi, come Leandro, potrebbe (vista la sua esperienza), si sogna di pensare, la cosa più ovvia, e cioè che Paco Montes sia SuperP, proprio perché offuscato da una visione superficiale e piena di pregiudizi.

Di conseguenza un altro dei temi ravvisabili nel testo, può essere l'abbandono degli stereotipi. Paco è un eroe, nonostante il suo aspetto non lo faccia minimamente pensare; Macarrones passa dall'essere quasi preso in giro da Albertito, visto che è il bambino più grosso che abbia mai visto, all'essere rispettato e stimato per le sue qualità. Si tratta, quindi, di messaggi più o meno impliciti rivolti ai bambini che leggono, ma anche ai genitori, che in quanto mediatori (nell'ottica del doppio lettore, se presente) devono saper guidare i più piccoli ad orientarsi tra i vari temi senza rimanere in superficie. Come detto prima, Superpaco riesce a scoprire importanti dettagli ai fini della trama solo trasformandosi in Macarrones, e quindi immedesimandosi (fisicamente, nella finzione narrativa) in un bambino. Per capire i problemi di un bambino occorre quindi cercare di comprendere il suo punto di vista, senza rigettarlo, o imponendo una decisione a priori, anche quando, come nel caso dei *los niños poseídos*, si tratta di capricci. In fondo, alcune delle azioni provocate da questi (si pensi ad Albertito, i Reverte o Ruth Escobar) non sono altro che un tentativo di richiesta di attenzione ai genitori, per fare capire loro cosa si prova a stare dall'altra parte, a vivere quello che loro, anche se erroneamente, subiscono come imposizioni. L'insegnamento secondo me sta proprio in questo: abbandonare la superficialità e i pregiudizi per mettersi nei panni dell'altro, il diverso, in questo caso il bambino.

1.11 Le illustrazioni

Lo stile di Gómez, l'illustratrice, è abbastanza minimale; le illustrazioni, circa un centinaio, a campiture uniformi e dai colori vivaci, occupano per lo più un quarto di pagina. Raffigurano le scene più significative della narrazione della Amunarriz o si concentrano su uno o più dettagli di quanto affrontato nel capitolo.

Offrono un valido aiuto a livello interpretativo, permettendo al lettore di avere una rappresentazione visiva di quanto descritto nel testo.

La seguente illustrazione, ad esempio, raffigura fedelmente il supercostume di Paco, che nel testo viene descritto come un “traje plateado, hecho de un material para él desconocido, que parecía una mezcla de algodón, licra y papel de aluminio. El traje se componía también de un pasamontañas para la cabeza y una capa morada. Se completaba con unas botas, hechas del mismo material, muy ligeras.” (pp. 70-71)



Un altro esempio può essere costituito dai disegni che raffigurano le mosse del combattimento che avviene tra l'ispettrice Rosa Mora e il malvagio Anastasio Rodríguez, descritte nel testo come segue: “Pero la inspectora no contaba con que Rodríguez fuera un experto en la técnica *Thagonnudo Kenotsueltas*



[...]La inspectora recurrió a la llave *Tstas Kieto*,



y estaba a punto de inmovilizar a Rodríguez cuando este, sorprendiéndola con la técnica de defensa *Loas Flipao*,



consiguió cierta ventaja. Había llegado el momento de utilizar la llave *Tvas Anterar Tsato*, en la que Rosa siempre había destacado.”” (pp. 151-152)



La narración è altresì arricchita da disegni più piccoli (la maggior parte dei quali si ripetono) utilizzati come divisori tra i vari paragrafi, in funzione di asterismi. I più frequenti sono dei lecca-lecca, delle teste di alieno o delle riproduzioni del logo della

polizia, tutti elementi attinenti a livello concettuale con quanto descritto nel testo, che oltre a svolgere la funzione sopra delineata contribuiscono a rendere ancora più piacevole la lettura, donando un tocco di colore e vivacità alla parte testuale.



CAPITOLO II

SUPEREROE O ANTIEROE...?

Come anticipato nel paragrafo 1.7, Paco Montes è un personaggio singolare, che si presta a diverse interpretazioni. È un supereroe ma, per le sue caratteristiche fisiche e caratteriali, può essere considerato un vero e proprio antieroe. Prima di poter approfondire maggiormente la sua figura ritengo necessario esaminare quali sono gli aspetti fondamentali che rendono un personaggio un supereroe e quali un antieroe. A tal fine i seguenti paragrafi saranno dedicati ad evidenziarne le definizioni, la storia e le caratteristiche principali, in modo da renderne più facile il riconoscimento.

2.1 Il Supereroe

L'enciclopedia Treccani descrive il supereroe come un

personaggio immaginario, nato nell'ambito dei fumetti per ragazzi e poi trasferito nel cinema, dotato di forza muscolare, di capacità sensoriali e talvolta di capacità intellettuali straordinarie e sovranaturali, che si assume il compito di proteggere l'umanità da catastrofi naturali o accidentali e, soprattutto, di combattere pericolosi e astuti criminali, di fronte ai quali le regolari forze dell'ordine risultano impotenti.¹⁴

Tale definizione è ripresa da Massimo Bruno (2016) che individua due caratteristiche principali dalle quali un supereroe non può prescindere. La prima è che sia dotato di superpoteri e capacità straordinarie e che, in linea di massima, stia dalla parte dei buoni; la seconda è che viva in una realtà di finzione, dove esistono altri supereroi e super criminali.

Sono proprio queste le caratteristiche che presenta colui che, convenzionalmente, è considerato da tutti il primo supereroe della storia: Superman. Pubblicato per la prima volta nel 1938, in un fumetto firmato da Siegel e Shuster, l'Uomo d'acciaio (Man of Steel, nella versione americana) ha reso il genere supereroistico uno dei più importanti e di maggior successo commerciale della narrazione, in particolare quella a fumetti. Le origini del genere, in epoca moderna, vanno però rintracciate in alcune opere precedenti, come quelle che vedono come protagonisti figure eroiche quali Flash Gordon, Mandrake, Zorro

¹⁴ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/supereroe/>

o The Phantom, personaggi che con i supereroi condividono un robusto codice morale, un costume, un'identità segreta e degli antagonisti malvagi ma, che sono privi di superpoteri, e che quindi possono essere definiti piuttosto come dei prototipi del genere (*ibid.*).

2.1.1 Le origini eroiche

Se da un lato nel precedente paragrafo sono stati individuati come parenti più vicini al supereroe i protagonisti delle narrazioni primo novecentesche, il vero antenato del genere è indubbiamente l'eroe classico.

Come ai primi del Novecento personaggi come Superman o Capitan America hanno costituito validi riferimenti nella creazione e consolidamento dell'immagine che il popolo americano aveva di se stesso, così Mosè per il popolo ebraico, Enea per quello romano e Rolando per quello cristiano erano dei veri e propri simboli rappresentativi del popolo dell'epoca in cui sono stati creati (Pérez, 2004).¹⁵

I primi supereroi nascono con una vocazione di continuità con il concetto di eroe classico, come esplicitato dagli stessi ideatori. Siegel, in un'intervista del 1941 al *The Saturday Evening Post*, riferisce di aver concepito Superman rifacendosi a un "personaggio come Sansone, Ercole e [a] tutti gli uomini forzuti" di cui aveva sentito parlare, "solo più forte", evidenziandone così la stretta connessione con il mondo antico (Occhicone, 2013).

Anche Jack Kirby, che dà un contributo fondamentale al processo di affermazione del genere negli Stati Uniti, ribadisce la comune radice mitica alla base del supereroe moderno:

Las historias de superhéroes son el equivalente de hoy de las leyendas de los dioses. Son una forma de trascendernos. Una forma de entretenernos. Realmente no existen cosas tales como dioses, pero están en nuestras propias interpretaciones de estas cosas. Ellos son nosotros. No son sólo individuos; son representaciones de la humanidad. Los dioses son más grandes que nosotros porque son todos nosotros. Naturalmente, siendo todos nosotros, tienen que ser presentados de una manera poderosa. Los dioses representan nuestro potencial para el bien y para el mal. Hacen a gran escala lo que nosotros mismos somos

¹⁵Cfr. <https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/13-supertonos.htm>

capaces de hacer, para lo bueno y para lo malo (in Marín 1995, citato da Pérez, 2004).

Marín (*ibid.*) considera il supereroe come una ipertrofia del concetto di eroe tradizionale, vista la natura (che lo collega agli dei), le virtù fisiche, quelle morali, e lo scopo comune, che consiste nella realizzazione di azioni eroiche.

Secondo quanto sottolineato da Pérez (*ibid.*) il supereroe condivide con gli eroi classici i seguenti tratti:

- forza sovrumana e poteri sovranaturali che distinguono l'eroe dall'uomo comune, indipendentemente dal fatto che sia una caratteristica innata, donata dagli dei o allenata nel corso del tempo;
- armi letali o che donano invulnerabilità;
- simboli, che rappresentano l'identità la forza e la superiorità dell'eroe, esattamente come gli stendardi di epoca medievale durante i tornei;
- animali, compagni o simbolo di identità dell'eroe, come espressione del dominio sulla natura;
- punto debole, come il tallone per Achille, o la kryptonite per Superman.

Per meglio chiarire la più che palese relazione che intercorre tra queste due figure, è importante soffermarsi sulla figura eroica in generale, in quanto soggetta a evoluzioni e diverse interpretazioni nel corso degli anni.

Nella mitologia di vari popoli primitivi, gli eroi erano esseri semidei ai quali “si attribuivano gesta prodigiose e meriti eccezionali”, mentre presso gli antichi, “erano in genere o dèi decaduti alla condizione umana per il prevalere di altre divinità, o uomini asceti a divinità in virtù di particolarissimi meriti”.¹⁶

Lo storico della letteratura Northrop Frye (Bernardelli, 2016: 4), rielaborando un passo della *Poetica* di Aristotele, secondo il quale i personaggi di finzione vengono classificati in base all'imitazione di “uomini migliori di noi o peggiori di noi o come noi”, fa una distinzione dell'eroe in base alla sua “capacità d'azione”, che può essere “superiore, inferiore o uguale rispetto alla nostra e rispetto all'ambiente in cui agisce” (Bernardelli, *ibid.*)

¹⁶ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/eroe/>

L'eroe, secondo Frye (1969, citato da Bernardelli, *ibid.*), può quindi essere distinto in:

- eroe del *mito* se superiore agli altri uomini e al loro ambiente come *tipo*, e la sua storia corrisponde a quella di un dio;
- eroe del *romance*, se superiore *in grado* agli altri uomini e al suo ambiente, e la sua storia corrisponde a quella di un uomo che agisce in un mondo ove le leggi di natura sono sospese;
- eroe *alto-mimetico* in quanto *capo*, se superiore *in grado* solo agli altri uomini ma non al suo ambiente, che ha sì “autorità, passioni e capacità di espressione molto più grandi delle nostre”, ma ciò nonostante è soggetto alla critica sociale e all’ordine naturale;
- eroe *basso-mimetico*, se non superiore né all’ambiente né a noi, e quindi un eroe come noi, tipico “delle commedie e della narrativa realistica”, e quindi del romanzo.
- eroe *ironico*, se addirittura inferiore a noi per forza o intelligenza, tipico delle parodie.

In conclusione, l'eroe è colui che è percepito come tale dalla società, di cui incarna i valori buoni e caratterizzanti, ergendosi a rappresentante e difensore (*ibid.*).

A tal proposito Lukács (1936, citato da Bernardelli, *ibid.*), ai fini di una più precisa caratterizzazione dell'eroe, ritiene indispensabile che quest'ultimo “viva davanti a noi i conflitti del proprio tempo”. L'autore, nel rispetto dell'individualità dell'eroe, che deve coerentemente essere legata ai grandi problemi e motivi della società e della cultura del suo tempo, dovrà quindi “elevare l'individualità di quest'ultimo a tipicità e senza perdere individualità [...] deve rappresentare attraverso di esso conflitti e contrasti generali collettivi”. (Bernardelli, *ibid.*: 5)

È proprio l'esigenza di affermare l'individualità, tipica della storia moderna, che segna il cambiamento della concezione dell'eroe ancorata al mondo classico. L'affermarsi graduale nell'Illuminismo della logica razionale a discapito della religione fa sì che si affermino figure più individuali e concrete, slegate dal concetto di trascendenza e onnipotenza. Il mito, nella sua dimensione alogica, perde d'importanza. Il nuovo eroe è un romantico, un eroe del popolo, individualista, figlio della caduta delle monarchie e dell'affermarsi degli stati. Laddove dominano Gilgamesh, Achille, Enea,

Artù o Rolando adesso si sviluppano personaggi come Faust, Dorian Grey, Don Giovanni, Nemo, che sono personalità complesse e tormentate, avventuriere, oscure che influenzeranno il genere supereroistico post-crisi anni '80 e che presentano aspetti di una figura, le cui origini sono rintracciabili già in un personaggio rivoluzionario come Don Chisciotte: l'antieroe.

2.2 L'antieroe

Bruno (2016) nel dover descrivere la nascita di Superman in quanto primo supereroe della narrativa letteraria individua due elementi fondamentali che ne hanno accompagnato la nascita: uno costituito dall'influenza del mito, di cui si è discusso nel precedente paragrafo; l'altro, oggetto del presente, è invece rappresentato dalla compresenza all'interno del racconto del supereroe della sua antitesi, l'inetto (nel caso specifico Clark Kent).

L'inettitudine, le cui tracce possono essere ravvisate nella letteratura novecentesca in personaggi quali il Mattia Pascal di Pirandello, l'Ulisse di Bloom o Zeno Cosini di Svevo, è una caratteristica comune a molti degli alter-ego dei supereroi dei fumetti, incapaci di affrontare i piccoli problemi di ogni giorno, una volta tornati uomini normali, rispecchiando così lo slogan formulato da Stan Lee "Supereroi con super problemi" (*ibid.*). Se il supereroe possiede facoltà superiori agli altri uomini, da un punto di vista fisico, tecnico o intellettuale, l'inetto presenta le capacità opposte. In altri termini, da un lato, l'inettitudine sembra essere una caratteristica fondamentale del personaggio supereroistico (quantomeno di un certo periodo), dall'altro è un elemento fondamentale anche della sua (apparente) controparte: l'antieroe, nella concezione critico-parodica (che può sfociare nel comico della commedia) delineata da Bernardelli (2016: 10)

In generale l'antieroe è quel "personaggio che, polemicamente o no, mostra qualità del tutto opposte a quelle considerate tipiche e tradizionali dell'eroe",¹⁷ e le sue origini risalgono all'età moderna, un'epoca che Echevarría Arce (in VV.AA., 1995: 149) ritiene abbia abolito le divinità e che "nació bajo el signo de un héroe delirante y ridiculizado": Don Chisciotte, protagonista de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la*

¹⁷ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/antieroe/>

Mancha di Miguel de Cervantes. A lui, secondo l'interpretazione di Bernardelli (Bernardelli, 2016: 12), seguiranno le protagoniste dei romanzi di Defoe (Lady Roxana e Moll Flanders) che non incarnano l'ideale di eroina classica, ma al contrario sono una rappresentazione delle sperimentazioni letterarie, moderniste e dello stravolgimento dei canoni classici nell'antiromanzo.

Il rovesciamento di tutte le sopra evidenziate caratteristiche positive della figura eroica, porta alla definizione dell'antieroe che però, esattamente come l'eroe, è una figura che si apre a diverse interpretazioni e che presenta diverse sfaccettature di natura comica, contraddittoria o addirittura negativa.

Servendomi dell'analisi fenomenologica fatta da Bernardelli (*ibid.*: 10-12) è possibile individuare:

- l'antieroe per sovversione, che pur essendo dotato di tutte le caratteristiche positive dell'eroe decide, spesso per indifferenza, di non farle fruttare, rifiutandole in opposizione al pensiero dominante;
- l'antieroe per frustrazione, che si trova a doversi scontrare con un mondo che non gli concede spazio. È il mondo che gli impedisce di esercitare le proprie caratteristiche, è il mondo a essergli avverso e a fargli realmente da controparte;
- l'antieroe-inetto, colui che è incapace di raggiungere e fare proprio il modello eroico, per i suoi limiti fisici, mentali o morali. Come anticipato prima, la sua figura sfocia spesso nel parodico o nel comico (vedi Don Chisciotte);
- l'antieroe che è caratterizzato come un *villain*, un antagonista/oppositore all'eroe principale, ma che per redenzione, o “sotto la forzatura di una qualche spinta etica o emotiva” si trasforma, rivelandosi anch'esso un eroe;
- l'antieroe che si ritrova coinvolto, suo malgrado, in una situazione narrativa che richiederebbe la presenza di un personaggio eroico, ma che viene sostituito da un personaggio che apparentemente non è dotato di alcuna caratteristica eroica di superiorità;
- l'antieroe che come nel caso precedente non ha caratterizzazioni eroiche, e che si instaura in un contesto in cui non è richiesta la presenza di un eroe,

che risulterebbe inutile. Questo personaggio è un antieroe proprio perché non è richiesta la presenza di un eroe, come nel caso di Bloom dell'“Ulisse” di James Joyce.

2.3 Superpaco, un super-antieroe

Alla luce delle analisi fatte e tenendo presente quanto già riferito sulla sua figura, cercherò di approfondire la figura di Superpaco, esaminandone alcuni aspetti che finora non sono stati trattati, o dovutamente approfonditi, a partire dalla sua descrizione fisica:

Paco Montes era un hombre del montón, un cuarentón de estatura media, de pelo castaño y todavía abundante y rostro más bien anodino. Utilizaba unas gafas de montura metálica, pero tan solo se las ponía para leer. Paco tenía pinta de despistado y a veces, si se ponía nervioso, tartamudeaba un poco. (p. 62)

Questa è la prima descrizione con la quale l'autrice decide di presentare il personaggio di Paco Montes, un *portero* di professione, che “hacía mil años que no quedaba con nadie”. Risulta evidente come non incarni la figura dell'eroe classico prestante, dotato di forza sovranaturale; al contrario, presentandone le caratteristiche opposte, rientra in pieno nella descrizione dell'antieroe/inetto.

A differenza del personaggio “inetto” piatto però, Paco, una volta acquisiti i superpoteri, attraverso il supercostume alieno, si trasforma in un'altra persona, diventa più sicuro di sé, o quantomeno questa è l'impressione che il lettore ha man mano che si prosegue nella lettura del libro. Paco, per le sue caratteristiche, non è né un supereroe nel senso più classico del termine, né il tipico antieroe inetto. Gli attributi tipici dell'inefficienza che fanno parte del suo personaggio non servono tanto a caratterizzarlo da un punto di vista psicologico (data anche la sua destinazione editoriale), quanto ad arricchire di elementi umoristici e parodici la narrazione. Superpaco è espressione della sfera della normalità, del quotidiano all'interno della routine supereroistica. Si pensi infatti al riscaldamento che esegue prima di uscire per compiere la sua missione (“se encerró en casa y se puso el supertraje. Realizó unos ejercicios de calentamiento: flexión de piernas, brazos al frente, postura de salir pitando...”, p.78), o alla già citata scelta di

sfruttare il potere della trasformazione in favore di personaggi buffi o non rientranti nei canoni “eroici” classici (“Superpaco [...] se transformó en Shakira”, p.136).

Anche la sua cagnolina, Pepsi, che rappresenta l’aiutante animale, che prima ho indicato come uno degli elementi caratterizzanti della figura dell’eroe, si rivela essere una figura parodica dell’aiutante di Superman, il supercane Krypto, fungendo da elemento comico e dissacrante (“A Pepsi le encantaban las zapatillas, en especial una de cuadros de Paco, a la que él hacía tiempo que había renunciado. La soltaba, la cogía, la volvía a soltar”, p. 61; “y la perra ladró con el morro todavía manchado de salsa de albóndigas.” p.100).

In sintesi, Superpaco, riprendendo Eliacer Cansino (in VV.AA. 1995: 151), risulta un antieroe per il suo essere un “eroe del quotidiano”, un eroe di tutti i giorni, in cui è facile immedesimarsi, un eroe che tende verso gli ideali e i valori del buono e del giusto, che rappresenta i conflitti del nostro tempo e li sa attraversare attraverso i mezzi a propria disposizione, uno tra tutti il sorriso.

La particolarità di Paco sta proprio nel suo essere un personaggio che non presenta solo una caratteristica, ma che, al contrario, riesce a integrare elementi diversi appropriandosene in maniera creativa, tanto che potrebbe anche essere definito come un “super-antieroe”, proprio per la sua complessità e la reale difficoltà di categorizzarlo in maniera univoca, senza rischiare di cadere nello stereotipo.

Capitolo III
PROPOSTA DI TRADUZIONE
SUPERPINO E I BAMBINI POSSEDUTI

ELEMENTI DEL PARATESTO

PRIMA ALETTA

Qualcosa di strano sta succedendo ai bambini di Roma. All'improvviso, e senza alcuna ragione apparente, si comportano in modo malvagio e sembrano essere dotati di forza sovranaturale: il piccolo Alberto, mentre giocava sull'altalena, ha lanciato la nonna per aria; i gemelli Rivalsa hanno imbavagliato e costretto tutta la famiglia a entrare nella vasca da bagno; Rita Esposito ha rapito i genitori e li obbliga a mangiare verdure...

Negli asili e nelle scuole la situazione è insostenibile. Gruppetti di bambini "posseduti" hanno bloccato il traffico, occupato la Camera dei Deputati e persino minacciato le forze dell'ordine.

Che sta succedendo?

In città regna il caos, l'unica speranza è affidarsi a SuperP.

Ma chi è SuperP?

È un alieno?

Riuscirà a salvare Roma?

Riuscirà ad aiutare i bambini della città?

Dietro la maschera di SuperP si cela Pino Monti, ma a saperlo siamo solo noi lettori. O meglio, noi e la sua cagnolina Pepsi.

Pino è il portinaio del condominio di Via delle Banane 22, ma in realtà nasconde dei poteri molto speciali. Quando indossa il suo supercostume, gli basta concentrarsi per riuscire a trasformarsi in chi vuole lui.

SECONDA ALETTA

JUANA CORTÉS AMUNARRIZ

Nata nei Paesi Baschi, nel 1966, si trasferisce a Madrid, dove comincia a fare quello che più le piace: scrivere.

Ha ottenuto diversi premi per i suoi romanzi, le sue storie e i suoi racconti. Ha scritto libri per adulti, inediti in Italia, come *Las sombras* (premio Tiflos), o *Queridos niños* (Premio Ciudad de Alcalá). Per l'infanzia ha scritto *Corazón, mano, corazón* (Premio Avelino Hernández).

È stata selezionata anche tra i finalisti per i Premios Euskadi de Literatura Juvenil.

Ha recentemente vinto il VII Premio de Literatura Infantil Ciudad de Málaga.

In Spagna ha pubblicato *Esmeralda y yo* per la casa editrice Anaya, e *Greta y el Circo de Simba Yo-Yo*, *Benita y el hada mandarina* e *¿Qué le pasa a Nicolás?* per NubeOcho Ediciones.

Superpino e i bambini posseduti è la sua prima pubblicazione in Italia.

GÓMEZ

Ha studiato Belle Arti presso l'Università di Salamanca. Ha lavorato per diverse case editrici europee, come SM in Spagna, Le Petit Bulles Edition in Francia e Scholastics e Sterling negli Stati Uniti. Con *Erizo y Conejo. El susto del viento*, pubblicato in Spagna da NubeOcho, è stata segnalata dalla Junior Library Guild Selection.

QUARTA DI COPERTINA

Chi è SuperP?

Quali sono i suoi poteri?

È realmente un alieno?

Qualcosa di terribile sta succedendo ai bambini di Roma. Lanciano le nonne per aria, bloccano il traffico, saccheggiano i supermercati e minacciano persino le forze dell'ordine.

In città regna il caos.

L'unica speranza è affidarsi a SuperP.

SCHEDE PERSONAGGI

| | |
|---------------------------|--|
| PINO MONTI / PEPSI | |
| Nome: | Pino Monti / Pepsi |
| Professione: | portinaio / cagnolina. |
| Hobby: | raccogliere funghi nel bosco / mordicchiare pantofole. |
| Gruppo sanguigno: | A negativo / DEA-3 |

| | |
|----------------|--|
| SUPER P | |
| Nome: | SuperP (nessuno sa che le iniziali SP stanno per SuperPino) |
| Professione: | supereroe. |
| Superpoteri: | Neanche SuperP conosce tutti i segreti del suo supercostume! |

| | |
|-------------------|-------------|
| Gruppo sanguigno: | A negativo. |
| | |

| | |
|-------------------|---|
| Nome: | qualcosa come KarimhPi783. Pino lo chiama Pi. |
| Professione: | vigilante extraterreste. |
| Gruppo sanguigno: | Alpha 23. |

| | |
|-------------------|-------------------------------|
| ROSA BRUNI | |
| Nome: | Rosa Bruni |
| Professione: | ispettrice di polizia. |
| Punto debole: | rimanere senza stuzzicadenti. |
| Gruppo sanguigno: | AB positivo. |

| | |
|-------------------|-------------------|
| ALICE | |
| Nome: | Alice |
| Professione: | sorella maggiore. |
| Non sopporta: | stare calma. |
| Gruppo sanguigno: | B negativo. |

| | |
|------------------------|------------------|
| CARLO | |
| Nome: | Carlo |
| Professione: | fratello minore. |
| Incantesimo preferito: | Petusmagnificus. |
| Gruppo sanguigno: | B negativo. |

| | |
|---------------------------------|-------------------------|
| POLPETTA | |
| Nome: | Polpetta |
| Amico d'infanzia di Pino Monti: | |
| Passatempo preferito: | lancio di mozzarelline. |

| | |
|-------------------|-----------------------------------|
| DE ANGELIS | |
| Nome: | Anastasio De Angelis |
| Professione: | imprenditore e cittadino modello. |
| Soprannome: | Nosferatu. |

| | |
|----------------|------------------------------|
| DIOGENE | |
| Nome: | Diogene |
| Professione: | braccio destro di Anastasio. |
| Va matto per: | le camicie hawaiane. |

| | |
|---|----------------------------|
| BAMBINI POSSEDUTI | |
| Dossier del caso: | <i>I bambini posseduti</i> |
| I bambini di Roma si sono ribellati agli adulti. Sono dotati di una forza straordinaria di origine sconosciuta. Il loro simbolo sembra essere un ciuccio. | |

INDICE

1. Il primo caso
2. Il papà di Susanna
3. Arrivano i pompieri
4. Esperimenti
5. I gemelli Rivalsa
6. Rita Esposito
7. Paco il portinaio
8. L'episodio dell'asilo Arcobaleno
9. Pino parla con i suoi nipoti
10. Cosa nasconde Pino Monti?
11. Di nuovo nel presente
12. Superpino, l'eroe di Roma
13. Sei mesi prima...
14. Superpino o Polpetta?
15. Giocando con i bambini posseduti
16. Le trovate di Polpetta
17. La distribuzione
18. Gli irresistibili lecca-lecca
19. Indagini
20. Anastasio De Angelis, cittadino modello
21. Superpino, i nipotini e di nuovo Polpetta
22. Superpino sulle tracce di De Angelis
23. Di male in peggio
24. La bambina col ciuccio
25. L'ispettrice riflette
26. In viaggio verso Dolciumi De Angelis
27. Rosa Bruni incontra Anastasio De Angelis
28. Superpino-Madre di Diogene in azione
29. L'ispettrice e De Angelis lottano corpo a corpo
30. Accertamenti
31. La battaglia tra Superpino e De Angelis
32. Quello che sa Diogene
33. Contrordine e liquirizie
34. SuperP si presenta
35. Organizzazione!

36. Superpino fugge via
37. Uno spavento dopo l'altro
38. Le liquirizie obbedienti
39. Le voci girano
40. I dubbi di Leonardo
41. Voci...
42. I sospetti di Rosellina
43. Paco confessa il suo segreto
44. Ritorno alla normalità

CAPITOLO 1

IL PRIMO CASO

Il primo caso si verificò a Roma, nel quartiere Flaminio. Il bambino coinvolto si chiamava Alberto e aveva sei anni. Il piccolo Alberto aveva fatto merenda con un panino al prosciutto, e la nonna, per premiarlo, gli aveva dato un lecca-lecca. Era la nonna a badare al bambino perché i suoi genitori lavoravano, la madre nell'ottica *Quattrocchi*, e il padre nel salone da parrucchiere *Fiocchetti*, di cui era proprietario. Il salone era molto conosciuto nel quartiere perché poteva vantare una clientela femminile, maschile e persino canina.

Come sempre, dopo aver fatto merenda, la nonna portò il piccolo Alberto nell'area giochi del parco. Quel pomeriggio però, il bambino si era staccato dalla sua mano e l'aveva guardata in cagnesco.

«Albi, amore, perché mi guardi così?» gli chiese l'anziana signora.

Quello sguardo le ricordava quello di Enrico Pericoli, il noto rapinatore che aveva derubato l'ufficio postale del quartiere lo stesso giorno in cui la nonna aspettava in coda per pagare la bolletta della luce.

«Taci, vecchiaccia!» gridò il bambino.

La nonna pensò di aver sentito male, il suo adorato nipotino l'aveva sempre trattata con gentilezza e rispetto. Forse era giunta l'ora di comprarsi uno di quegli apparecchi per l'udito.

«Su, tesoro, sali sull'altalena» lo esortò.

Ma il piccolo Alberto, mostrando i denti, disse a sua nonna di lasciarlo in pace («Non rompere», così pensava di aver sentito la nonna), che lui sull'altalena non ci saliva, caso mai che ci salisse lei.

La nonna disse che a lei non interessava affatto salire sull'altalena. Allora il piccolo Alberto, che fino a quel momento era stato un bambino modello, le ordinò:

«Sali immediatamente!»

La nonna oppose resistenza.

«Ma tesoro...»

«Non ci ho forse passato io tutta la primavera su quell'altalena, annoiandomi a morte, mentre tu ti divertivi a spingermi?»

«Ma io credevo ti piacesse...»

«Io credevo... Io credevo... È sempre così con voi adulti, vi credete tanto intelligenti. Ma adesso è arrivato il tuo turno» le disse il nipote.

La nonnina, confusa e stupita, si sedette incredula sull'altalena.
«Sei pronta?» chiese il nipote vedendo la nonna aggrapparsi alle catene.
E senza attendere risposta, il piccolo Alberto iniziò a spingerla così forte che la nonna fu costretta a chiudere la bocca per non farsi scappare la dentiera.
«Tesoro, adesso basta!» strillò spaventata.
Ma il bambino continuava a spingere l'altalena con così tanta veemenza che dopo alcuni secondi la nonna schizzò in aria volando. La donna sorvolò lo scivolo, la giostrina, gli animali a dondolo e persino la vasca di sabbia. Un bambino che la vide passare la salutò contento.
«Guarda!» disse a sua madre «la nonna di Superman!»
Ma la donna, che stava leggendo un interessantissimo articolo su come prendersi cura dei mobili da giardino, non ci fece caso.
Fortunatamente, la nonna del piccolo Alberto era riuscita ad aggrapparsi al ramo di un pino che si trovava accanto al cancello e ad atterrare, se così si può dire, su quell'albero.

CAPITOLO 2

IL PAPÀ DI SUSANNA

Nel parco, però, qualcun altro aveva assistito da vicino alla scena.
«Non posso credere ai miei occhi!» disse l'uomo mettendosi le mani nei capelli.
Era il papà di Susanna, una compagna di classe del piccolo Alberto con cui di solito si trovava a giocare nel parco. Il padre faceva parte del gruppo di teatro del quartiere, e quel gesto con le mani lo aveva già usato in una rappresentazione dell'Amleto che aveva riscosso un gran successo durante le ultime feste di Natale.
«Ti sembra giusto? Guarda cos'hai combinato!» disse al bambino, puntando un dito verso la nonna che era ancora aggrappata a un ramo dell'albero.
Il piccolo Alberto gli rivolse uno sguardo talmente inquietante da fargli venire la pelle d'oca.
«Non mi guardare così!» lo avvertì.
Al bambino non piacque quel tono.
«Ti conviene non aprir bocca!» gli disse mentre, con una forza straordinaria, sradicava uno dei cestini dei rifiuti del parco.
«Ma che fai?»
Il piccolo Alberto si avvicinò all'uomo e, senza pensarci due volte, gli mise il cestino in testa.
«Sei impazzito!» esclamò il papà di Susanna, mentre qualcosa di vagamente simile a un budino gli scorreva sul viso, riuscendo a disgustare persino lui che era un uomo poco impressionabile.
Il poveretto non riusciva a togliersi il cestino di dosso perché anche le braccia erano rimaste incastrate. Arg! Puzzava da morire e la spazzatura non lo faceva respirare.
«Qualcuno mi aiuti!» gridò.
Non era un'impresa facile però. Il piccolo Alberto prima aveva lanciato la nonna in aria. Poi, a lui aveva messo il cestino in testa come fosse un cappello. Dopo aver assistito a

quello spettacolo, gli altri genitori, zii, nonni e badanti se l'erano data a gambe levate impauriti, trascinandosi dietro figli, nipoti o bambini.

Persino un accattone che stava riposando dietro un cespuglio, svegliato da tutto quel trambusto, si era allontanato di fretta perché sapeva, che alla fine, la colpa di tutto sarebbe ricaduta su di lui.

Non tutti erano scappati però; Susanna era ancora nella vasca intenta a preparare spuntini di sabbia.

«Alberto, vuoi giocare?» gli chiese la bambina mantenendo la calma.

«Neanche morto» rispose il bambino. «Sono anni che preparo dolcetti con la sabbia e faccio finta di mangiare i spuntini di foglie e rametti. Anche tu dovresti smetterla con queste sciocchezze».

«Ma...».

«Preferisco un bel cornetto alla crema, vuoi venire?».

«Ma ce l'hai i soldi?» gli chiese Susanna, che fondamentalmente era una bambina molto concreta.

Il piccolo Alberto si guardò intorno, fino a imbattersi nel padre della bambina, che camminava in modo bizzarro per il parco. Il pover'uomo, non riuscendo a vedere niente a causa della spazzatura e non potendo aiutarsi con le braccia, allungava la gamba per capire se avesse un ostacolo davanti, poi appoggiava il piede a terra e ripeteva l'operazione con l'altra gamba. Sembrava un soldato durante una parata militare.

Il piccolo Alberto gli si avvicinò, infilò una mano nella tasca del pantalone e gli prese il portafogli.

«Al ladro!» gridò il padre, accortosi che qualcuno gli aveva alleggerito le tasche.

«Adesso ce li ho i soldi» disse Alberto «Vieni o no?»

Susanna esitò un momento.

«Peggio per te» le disse il piccolo Alberto.

Mentre Susanna andava ad aiutare suo padre e Alberto si dirigeva in pasticceria, arrivarono i pompieri.

Capitolo IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

Alla luce di quanto visto nella parte di analisi esposta nel primo capitolo, di seguito prenderò in esame gli elementi più rilevanti che hanno caratterizzato il processo traduttivo, soprattutto in fase di adattamento.

4.1 Metodologia traduttiva

Conscio del fatto che le maggiori difficoltà del testo erano costituite dagli svariati riferimenti alla cultura di appartenenza, dalla presenza di illustrazioni vincolanti e dalla destinazione editoriale, che richiedeva un lessico specifico adatto a dei bambini, prima di addentrarmi nel processo traduttivo ho deciso di leggere più volte il testo al fine di prendere nota di tutti quegli elementi che richiedevano un approfondimento e che sarebbero potuti non essere di immediata comprensione data la loro specificità culturale. Allo stesso tempo, sapendo fin dall'inizio (per input dell'editore) che la proposta di traduzione doveva prevedere una sorta di adattamento alla cultura di arrivo, per ottenere, comunque, lo stesso scopo raggiunto dall'autore originale, e cioè intrattenere divertendo e allo stesso tempo educando, ho letto e riletto il testo tenendo presente questo aspetto determinante.

L'opera di adattamento che mi sono proposto di fare è da intendere in quanto “resultado del empleo de técnicas traductológicas dentro de la actividad bilingüe equivalente, que se utiliza para hacer el TM aceptable en la cultura meta”, ben diverso perciò dall'adattamento tipico dell'attività bilingue eterovalente che invece prevede una trasformazione della struttura intenzionale funzionale del testo originale in quello di arrivo (Pascua Febles, 1998: 56-57).

Se un tempo si pensava che la qualità di una traduzione dipendesse dalla cosiddetta “invisibilità” del traduttore, e quindi dal minor numero possibile di contaminazione da parte di agenti esterni all'autore (Vidal 1998), studiosi come Venuti hanno dedicato le loro ricerche affinché la presenza del traduttore diventi “più visibile” e non per questo denigrante o sintomo di una cattiva traduzione. Winitzer (2007:111) nel tentativo di restituire il giusto merito all'attività traduttiva dice che “cuando una

traducción aterriza en una nueva cultura, se sitúa en el mismo nivel de independencia que el TO, por lo que constituye un texto dependiente o derivado de otros materiales, pero independiente dentro de la cultura en la que ha sido creado y en la que vive”. È proprio facendo mie queste riflessioni che mi sono approcciato alla fase di “riscrittura” del testo di Juana Cortés Amunarriz, cercando di restituire nella lingua italiana l’originalità di un testo pensato in una lingua e cultura diversa, come quella spagnola.

Prima di esaminare nello specifico gli aspetti che hanno richiesto particolare attenzione da parte mia, e che verranno trattati in base a una suddivisione in elementi linguistici, elementi extralinguistici culturali, elementi paratestuali e ambientazioni, ritengo necessario premettere che cambiare i luoghi, i nomi dei personaggi e adattarne quindi giochi di parola e riferimenti ha richiesto un’attenta analisi del testo di partenza da parte mia, come illustrato nel primo capitolo, e un’altrettanta scrupolosa ricerca al fine di poter individuare soluzioni equivalenti dal punto di vista funzionale, linguistico e non.

Infine, per poter realizzare questo particolare tipo di traduzione ho cercato di immedesimarmi nel mio destinatario modello, il piccolo lettore, cercando di rivivere il suo mondo perché, come afferma Oittinen (2005: 176):

Los traductores de la literatura infantil deberían acercarse a los niños de su propia cultura; deberían zambullirse en el mundo carnavalesco infantil y reexperimentarlo. Incluso, si quieren triunfar y no pueden dejar de ser adultos, deberían intentar alcanzar el reino de los niños, acercarse a los que están a su alrededor, al niño que llevan dentro

4.2 Elementi paratestuali

Come Chiara Elefante afferma (2012: 54) è importante che la “voce del traduttore” si senta non solo all’interno del testo ma anche in tutti quegli spazi, appunto paratestuali, “che contribuiscono a portare nelle mani dei lettori una traduzione nel senso più ampio e profondo del termine”.

Per questo motivo ho deciso di tradurre integralmente, al fine di poterne proporre il risultato allo stesso editore, la quarta di copertina, insieme alla prima e alla seconda aletta. Ho però cambiato i riferimenti al luogo in cui si ambienta la storia, da Madrid a Roma, e il nome del protagonista.

La mia azione si è fatta sentire maggiormente nell’adattamento di quanto contenuto nella seconda aletta, dedicata alle biografie dell’autrice e dell’illustratrice, che sono state da me rimaneggiate e non tradotte letteralmente, al fine di poter aggiungere e chiarire elementi che comprensibilmente nella versione spagnola sono stati dati per scontati, come evidenziato dalle parti in grassetto nella seguente tabella.

| | |
|---|--|
| <p>JUANA CORTÉS AMUNARRIZ Nace en Hondarribia, Gipuzkoa (1966), pero pronto se traslada a Madrid, ciudad en la que comienza a hacer lo que más le gusta: escribir. Ha obtenido muchos premios con sus relatos, novelas y cuentos. Ha escrito libros para adultos como <i>Las sombras</i>, galardonado con el Premio Tiflos, o <i>Queridos niños</i>, galardón Ciudad de Alcalá. En literatura juvenil su libro <i>Corazón, mano, corazón</i> obtuvo el Avelino Hernández. También fue finalista en los Premios Euskadi de Literatura Juvenil. Recientemente ha sido galardonada con el VII Premio de Literatura Infantil Ciudad de Málaga.</p> <p><i>Esmeralda y yo</i> ha sido publicada por Anaya. Con NubeOcho, Juana ha publicado <i>Greta y el Circo de Simba Yo-Yo</i>, <i>Benita y el hada mandarina</i> y <i>¿Qué le pasa a Nicolás?</i></p> | <p>JUANA CORTÉS AMUNARRIZ Nata nei Paesi Baschi, nel 1966, si trasferisce a Madrid, dove comincia a fare quello che più le piace: scrivere.</p> <p>Ha ottenuto diversi premi per i suoi romanzi, le sue storie e i suoi racconti. Ha scritto libri per adulti, inediti in Italia, come <i>Las sombras</i> (premio Tiflos), o <i>Queridos niños</i> (Premio Ciudad de Alcalá). Per l’infanzia ha scritto <i>Corazón, mano, corazón</i> (Premio Avelino Hernández).</p> <p>È stata selezionata anche tra i finalisti per i Premios Euskadi de Literatura Juvenil. Ha recentemente vinto il VII Premio de Literatura Infantil Ciudad de Málaga.</p> <p>In Spagna ha pubblicato <i>Esmeralda y yo</i> per la casa editrice Anaya, e <i>Greta y el Circo de Simba Yo-Yo</i>, <i>Benita y el hada mandarina</i> e <i>¿Qué le pasa a Nicolás?</i> per NubeOcho Ediciones.</p> <p><i>Superpino e i bambini posseduti</i> è la sua prima pubblicazione in Italia.</p> |
| <p>GÓMEZ Estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca. Ha trabajado para varias editoriales europeas, como SM en España, Le Petit Bulles Edition en Francia y Scholastics y Sterling en Estados Unidos. Con Erizo y Conejo. <i>El susto del viento</i>, publicado por NubeOcho, ha obtenido la distinción de Junior Library Guild Selection.</p> | <p>GÓMEZ Ha studiato Belle Arti presso l’Università di Salamanca. Ha lavorato per diverse case editrici europee, come SM in Spagna, Le Petit Bulles Edition in Francia e Scholastics e Sterling negli Stati Uniti. Con <i>Erizo y Conejo</i>. <i>El susto del viento</i>, publicado in Spagna da NubeOcho, è stata segnalata dalla Junior Library Guild Selection.</p> |

Per quanto riguarda il titolo *Superpaco y los niños poseídos* non ho trovato particolari difficoltà (eccezion fatta per il nome di cui ci occuperemo nella sezione 4.3.1), tanto da ritenere funzionale e altrettanto significativa la resa con *Superpino e i bambini posseduti*.

In riferimento alle norme grafiche utilizzate nel testo di partenza, i dialoghi sono segnalati dai trattini (-), i pensieri dalle virgolette caporali («») e i termini stranieri, come *ranking* (p.38), o le notizie riportate dai notiziari televisivi (p.120), dal corsivo. Nella versione italiana, seppur non attenendomi a un codice di stile specifico di una casa editrice, mi sono adeguato alle generiche norme redazionali italiane secondo cui i dialoghi vanno introdotti dalle virgolette caporali, utilizzando così le virgolette (“”) per i pensieri e mantenendo il corsivo per i termini stranieri e le notizie dei telegiornali.

Per quanto riguarda le illustrazioni, tenendo presente la richiesta dell’editore di mantenerle per quanto possibile, ho cercato di rispettarle, quindi di adattare il mio testo alle illustrazioni già presenti, senza stravolgerle, come spiegherò più approfonditamente nel paragrafo 4.6.

4.3 Elementi linguistici

4.3.1 Antroponimi

L’adattamento dei nomi, per la loro specificità e quantità, è stato uno degli aspetti più interessanti del processo traduttivo. Vista la strategia globale di adattamento del racconto alla realtà italiana è stato necessario trovare nomi e cognomi italiani che “imitassero” la logica dell’originale.

Per quanto riguarda il protagonista, Paco Montes, la condizione per la scelta di un equivalente italiano era che il nome doveva iniziare per P al fine di evitare discrepanze con le iniziali SP disegnate sul costume di Superpaco. Inoltre, dovevo considerare che si trattava di un diminutivo (Francisco>Paco) e di un nome breve. La scelta è ricaduta su Pino, scartando possibili alternative come Poldo e Pippo, perché già utilizzati per personaggi di due cartoni abbastanza noti in Italia, Braccio di ferro e Topolino. Pino, oltre a essere diminutivo di Giuseppe, è abbastanza diffuso tra gli uomini italiani di mezz’età, quindi mi è sembrato adeguato. Per quanto riguarda il cognome ho semplicemente deciso di italianizzarlo in Monti, dopo essermi sincerato della sua presenza e del suo utilizzo come cognome nell’area laziale.

Per quanto riguarda, invece, i nomi che i cittadini di Madrid affibbiano a Superpaco, come *Superpoderes*, *Superpacífico*, *Superpoli*, *Superpistas*, *Superpollo* o

Superpeleón (pag.202) ho dovuto adottare strategie diverse. Se per i primi tre non ho avuto problemi nel tradurre letteralmente con ‘Superpoteri’, ‘Superpacifico’, ‘Superpoliziotto’ (anche se ho dovuto rinunciare al colloquialismo *poli* impossibile da rendere in italiano), per gli altri non è stato possibile perché le loro traduzioni ‘Superindizi’, ‘Superragazzo’ e ‘Supercombattente’, non rispettavano la P iniziale. Ho quindi dovuto cercare tre sostantivi, che potessero adattarsi e che rispondessero alle esigenze dell’originale, optando per *Superpotente*, *Superprestante* e *Superpoderoso*.

Ho deciso di lasciare invariati il nome della cagnolina Pepsi, e quello dell’alieno KarimhPi783 (abbreviato in Pi), perché non necessari di un adattamento, essendo plausibili nel contesto italiano nella loro forma originaria, mentre mi sono limitato a tradurre Diógenes, nome raro e poco usato in Spagna, nella sua forma italiana Diogene, altrettanto rara e poco usata.

L’ispettrice Rosa Mora, soprannominata Rosita è diventata Rosa Bruni/Rosellina. Anche in questo caso, come per Paco, la mia scelta è stata condizionata dalle illustrazioni. A pagina 52, infatti, in relazione al suo soprannome, che in spagnolo vuol dire “piccola rosa”, il volto dell’ispettrice è raffigurato all’interno di una rosa, contornato da petali. La scelta di un altro nome sarebbe quindi risultata contraddittoria, e avrebbe richiesto un’immotivata modifica delle immagini, che ho evitato dal momento che in italiano, esattamente come in spagnolo, Rosa è un nome proprio. Per ciò che concerne il soprannome i diminutivi italiani di Rosa sono Rosy, Rosina, Rosellina, Rosetta, anche se quest’ultimo avrebbe forse ricordato di più una forma di pane, a discapito del riferimento floreale voluto nell’originale. Ho infine scelto Rosellina previa discussione con l’autrice che ha preferito questa soluzione, dato anche il suo utilizzo in botanica, per indicare le rose di piccole dimensioni. Per il cognome mi sono fatto guidare da meri criteri fonetici. Bruni è un cognome breve, abbastanza utilizzato in Italia e ricorda il colore dei capelli del personaggio.

I due nipoti di Paco, Andrea e Iñaki, sono stati da me resi con Alice e Carlo. Il nome Andrea, in Spagna, è utilizzato come variante femminile di Andrés, mentre in Italia è maggiormente impiegato per individui di sesso maschile, da qui l’esigenza di adattarlo con un nome prettamente femminile. La scelta è ricaduta su Alice sebbene in un primo momento avessi pensato ad Alessandra, opzione scartata in un secondo momento su suggerimento dell’autrice che ha preferito l’utilizzo di un nome più breve in vista del

sequel del libro, *Superpaco y las estatuas vivientes*, in cui Andrea sarebbe diventata SuperAndrea, e la variante italiana SuperAlessandra sarebbe risultata troppo lunga e artificiosa. Il nome basco Iñaki corrisponde all'italiano Ignazio, ma se il primo è molto diffuso e frequente nel contesto spagnolo, non si può dire lo stesso della sua variante italiana, per la quale ho preferito un nome più comune e semplice.

Il nome del malvagio Anastasio Rodríguez è diventato, invece, Anastasio De Angelis, lasciando inalterato il nome Anastasio (utilizzato in Italia con la stessa frequenza dell'equivalente spagnolo), ma concentrando la mia attenzione sul cognome. Rodríguez, letteralmente “figlio di Rodrigo”, nome di origine germanica che significa “glorioso”, è un cognome abbastanza diffuso in Spagna. Ho cercato così di individuare un cognome italiano che ricordasse delle origini nobili e che potesse andare bene per una fabbrica di dolci (*Golosinas Rodriguez*). Le opzioni che avevo selezionato erano entrambi nomi composti rimandanti a un carattere angelico e pacifico, in grado di creare un effetto ossimorico in relazione al carattere malvagio dell'antagonista di Superpaco: De Sanctis e De Angelis, entrambi molto utilizzati nella zona laziale. Anche in questo caso l'editore ha espresso la propria preferenza, optando per De Angelis.

Nel caso di Macarrones, invece, ci troviamo di fronte a un nome parlante dal momento che si tratta di un ragazzino a cui piace molto mangiare. La traduzione letterale Maccheroni sarebbe risultata forzata e inadatta a un contesto italiano, in cui non funzionerebbe come soprannome, quindi ho optato per un equivalente funzionale come ‘Polpetta’, utilizzato nel caso di bambini paffuti, e quindi adatto al personaggio in questione.

In altri casi come Manolo Peligros (p.24), un ladruncolo, o Maika Lechuga (p.53), di professione reporter, mi sono limitato alla traduzione dei cognomi, a cui ho aggiunto nomi di battesimo di mio gusto, quindi Enrico Pericoli e Carmen Lattuga. Ruth Escobar (p.45) è diventata Rita Esposito, alla cui scelta sono giunto dopo aver identificato un cognome seguendo il ragionamento che *Escobar* è un nome tipico dell'America Latina, ho così trovato un cognome tipico del Sud Italia (come Escobar è tipico dell'America Latina) e che vi si avvicinasse a livello fonetico, così come il nome. Marimar Vela (p.54), maestra d'asilo, si è trasformato in Marianna La Guardia, in virtù del fatto che *velar* in spagnolo significa ‘vegliare’, quindi anche sorvegliare i bambini, da cui ‘fare la guardia’. I Gemelos Reverte (p.37) sono diventati i Gemelli Rivalsa, con cui ho cercato di

mantenere il suono dell'originale, adattandolo alla fonetica italiana ma aggiungendo una sfumatura di significato al cognome, giocando sul "desiderio di rivalsa" dei due gemelli, stufi di essere costretti a lavarsi, che li porterà a ribellarsi ai genitori. Manolo detto Lolo è invece Anselmo detto Elmo (p.118). In questo caso ho cercato un nome che in rapporto al proprio diminutivo potesse creare un effetto consonantico, e che potesse adattarsi a un personaggio, grande e grosso, come Diógenes, essendo utilizzato come segue: "Pues no sé qué decirle en cuanto a su nombre, tiene cara de Diógenes, pero también de Manolo." Per Perro Guanche ho adottato la traduzione della corrispondente razza canina, il dogo argentino: Cane Dogo.

Petra Ship (p.127) è il nome storpiato da Superpaco per riferirsi a Peppa Pig, noto cartone per l'infanzia con protagonista un porcellino. Petra è un nome che ricorda più la fonetica spagnola, così, cercando di mantenere una coerenza consonantica nel nome italiano ho scelto Berta. Per quanto riguarda il cognome ho optato per Bip per mere ragioni fonetiche in relazione al nome.

Vi sono poi altri due nomi parlanti che si riferiscono, in realtà, a due toponimi, ovvero due negozi come Óptica Mirón (p.23) e Peluquería Lazos (p.23). Per il primo, considerato che *Mirón* è un cognome abbastanza diffuso in Spagna, derivante dal verbo *mirar*>guardare, ho cercato un cognome che potesse ricoprire la stessa funzione dell'originale, e quindi appartenere alla sfera della vista, da cui Ottica Quattrocchi. Tra le altre possibili scelte c'erano anche Bellavista, Occhino, Lentini. Per il secondo, la scelta del cognome è stata vincolata anche da un'illustrazione, in cui viene mostrata la ragione per cui "La peluquería era muy conocida en el barrio porque tenía clientela femenina, masculina y también canina". I *lazos*, in italiano 'fiocchi', sono infatti utilizzati per mantenere le varie acconciature, indipendentemente dal fatto che il cliente sia uomo, donna o animale. La scelta italiana, condizionata anche dal disegno in cui sono raffigurati tre soggetti con dei fiocchi/elastici nei capelli, è quindi ricaduta su (Salone) Fiocchetti, cognome realmente esistente.

Per i rimanenti casi, ho generalmente cercato di trovare degli equivalenti fonetici o, dove non era possibile, delle soluzioni che potessero adattarsi al personaggio mantenendo le funzioni che ricoprivano nel testo originale: Hernández (p.32)> Marino; Eusebio (p.34)> Emilio; Álvaro y Marcos (p.38)> Alessio e Marco; Alicia (p.40)> Alessandra; Javi (p.40)> Gianluca; Tía Sara (p.40)> Zia Sara; Subinspector Lorca (p.44)>

Vice ispettore Mancini; Ángel Izquierdo (p.57)> Angelo Sinistro; Antúnez (p.91)>Tonino; Tía Toñi (p.97)> Zia Paola; Raúl (p.122)> Fabio; Mili (p.135)>Lilly; Leandro Fuentes/Rita Love (p.136)> Leonardo Fontana/Rita Love; Alfredo (p.199)> Alfredo; Maricarmen (p.199)> Maria Carmela.

4.3.2 Lessico

Come evidenziato nella parte di analisi, il linguaggio dell'autrice è abbastanza semplice e spesso, soprattutto nelle parti dialogate, tende a utilizzare colloquialismi, oppure dei diminutivi o degli allocutivi (poco usati, o comunque non con la stessa frequenza, in italiano) per i quali occorre trovare un equivalente funzionale in italiano, che risulti credibile e naturale a livello orale. Di seguito riporto alcuni esempi che reputo significativi in tal senso:

| | |
|--|--|
| —Vamos, cielo , móntate en el columpio —lo animó. (p.24) | «Su, tesoro , Sali sull'altalena» lo esortò. |
| —Albertito, hijo , ¿por qué me miras así? —preguntó la anciana. (p.24) | «Albi, amore , perché mi guardi così?» gli chiese l'anziana signora. |
| “No pica, tonto ”, decía una y otra vez el gemelo uno, disfrutando de lo lindo. (p.41) | “ Dai che non brucia”, diceva di continuo il gemello uno, spassandosela. |
| Y parece ser que fue él quien amenazó con una porra al director del penal, y le dijo: “Venga, guapo , ya es hora de que muevas el culo y salgas de aquí rápidamente...”. (p.122) | E sembra che sia stato proprio lui a minacciare il direttore del carcere con un salame dicendogli: “Forza, bello , è ora di smammare da qui...”» |
| —¿Para qué demonios has abierto la cámara, Diógenes? —le preguntó Rodríguez. (p.155) | «Perché capperi hai aperto la camera, Diogene?» gli chiese De Angelis. |
| —¡Atrás, mequetrefe! —le gritó a Superpaco a la vez que le arrojaba una nube de polvos al rostro. (p.158) | «Indietro, citrullo! » gridò a Superpino mentre gli lanciava una nube di polvere in faccia. |

Sempre da un punto di vista lessicale alcuni termini, per la loro polisemia, hanno richiesto particolare attenzione. Un esempio è costituito da *alcachofa* (pagg. 53 e 54), termine che viene normalmente usato per indicare l'ortaggio noto in italiano con il termine 'carciofo', ma che in ambito televisivo viene impiegato per indicare il microfono. Tale ambiguità, che sicuramente ha un effetto comico sul lettore spagnolo, non può essere tradotta alla lettera in italiano. Ho quindi deciso di rendere il termine in due modi diversi, a seconda del contesto, puntando nel primo caso sull'equivalente funzionale 'cono gelato'

e nel secondo sulla collocazione che vede normalmente seguire al verbo ‘brandire’ una spada, o come in questo caso ho preferito, ‘una scimitarra’.

| | |
|---|---|
| Estaba nerviosa y no paraba de dar golpecitos al micrófono que llevaba en la mano derecha y que parecía una gran alcachofa . | Era nervosa e non la smetteva di dare colpetti al microfono che reggeva nella mano destra e che sembrava un enorme cono gelato . |
| [...] dijo Maika blandiendo la alcachofa como si fuera un mosquetero. | disse Carmen brandendo il microfono come una scimitarra . |

Un altro termine che ha richiesto un simile trattamento, e in un certo senso, un’edulcorazione è stato *porra* (pag. 122), utilizzato da un bambino per dare un colpo sul naso a un adulto. Il termine viene utilizzato per indicare il manganello dei poliziotti, ma può significare anche *churro*, tipico dolcetto fritto spagnolo, ma di grandi dimensioni. Di comune accordo con l’autrice, ho deciso di utilizzare il termine ‘salame’, mantenendo così il riferimento al mondo alimentare, ed eliminando il riferimento diretto al manganello, di cui però ne ricorda la forma, il cui utilizzo (seppur fatto da un bambino posseduto) avrebbe potuto essere eccessivo nel contesto della letteratura infantile italiana. Per coerenza, quando nel testo spagnolo viene riportato il fatto, e viene utilizzato il termine *cachiporra*, ho continuato a utilizzare il termine ‘salame’ nella versione italiana.

| | |
|---|--|
| Y parece ser que fue él quien amenazó con una porra al director del penal. | E sembra che sia stato proprio lui a minacciare il direttore del carcere con un salame . |
| Tío, sueño a veces que vuelo, otras que se me caen los dientes, y otras que le golpeo con una cachiporra en la nariz a un jefe de prisiones. | Zio, a volte sogno di volare, altre che mi cadono i denti, altre ancora che colpisco con un salame il naso del direttore di una prigione. |

4.3.3 Fraseologia e giochi di parole

Varie sono le espressioni idiomatiche presenti nel testo spagnolo, la cui traduzione letterale in italiano non avrebbe senso, e hanno quindi richiesto soluzioni alternative. Un esempio è costituito da espressioni come *aburrido como un hongo* (p.25), letteralmente “annoiato come un fungo”, reso con ‘annoioandomi a morte’; *lo saben hasta en Japón* (p.79), la cui traduzione ‘lo sanno persino in Giappone’ avrebbe senso in italiano ma non sarebbe quella contestualmente più corretta per indicare un’ovvietà, come invece l’espressione ‘lo sanno persino i sassi’; *Está como una cabra* (p.87), letteralmente ‘sta

come una capra’, espressione utilizzata per indicare uno stato di pazzia o stravaganza, da me resa con ‘è fuori come un balcone’.

Di seguito altre espressioni idiomatiche significative che ho dovuto adattare, trovando dei corrispettivi italiani, affiancate da una spiegazione dove necessario.

| | | |
|---------------------------------|------------------------|--|
| Tomando la voz cantante (p.54) | Prendendo l’iniziativa | |
| Pasar de castaño oscuro (p.123) | Perdere la pazienza | |
| Al ratón y al gato (p.85) | A guardia e ladri | Típica variante spagnola del gioco per bambini “nascondino”. In italiano si potrebbe intuire il significato di “giocare al gatto e al topo” ma ho preferito utilizzare il nome della variante in uso nella nostra cultura. |
| Soy la mano derecha (p.118) | Sono il braccio destro | In italiano l’espressione utilizzata per indicare l’aiutante di qualcuno non è “essere la mano destra”, ma “il braccio destro”, mantenendo comunque il riferimento alle parti del corpo. |

Se la resa delle espressioni fin qui menzionate non ha costituito un grave problema, data anche la relativa libertà d’azione che mi è stata concessa, altre si sono rivelate abbastanza ostiche, per via della presenza di illustrazioni che ne hanno vincolato l’adattamento (come il caso di *¿Qué mosca te ha picado?*, vedi § 4.6). Si pensi all’espressione *niños de las narices* (p.38), utilizzata dal padre estenuato per riferirsi ai gemelli Reverte, accompagnata da un’immagine che raffigura due paia di nasi giganti con dei piedi. L’espressione *de las narices* viene comunemente usata in modo dispregiativo e può avere come equivalente italiano l’espressione ‘del cavolo’. Considerata la destinazione editoriale ho deciso di sostituirla con ‘benedetti’, che svolge comunque funzione rafforzativa, decidendo di non dare troppo peso all’illustrazione, il cui utilizzo nella versione italiana potrebbe essere giustificato dalla puzza che emanano i piedi dei gemelli Reverte, che stando a quanto riportato nel TO “estaban muy bien posicionados en el ranking de los más feétidos del distrito de Barajas”.

Altre espressioni da evidenziare, che hanno previsto un mio adattamento creativo, sono i nomi delle mosse di combattimento utilizzate dall'ispettrice Rosa Mora e Anastasio Rodriguez nel capitolo 29, che costituiscono dei giochi di parole e un chiaro rimando alla fonetica dei nomi delle mosse utilizzate nelle arti marziali orientali. Un esempio può essere *Loas Flipao*, che ricorda l'espressione *Lo has flipado*, utilizzata per indicare quando qualcuno fa il passo più lungo della gamba, da me tradotto, visto il botta e risposta dei due contendenti, con 'Mai Mankat'; o ancora *Thagonnudo kenotsueltas*, utilizzato per una mossa di sottomissione, chiaro rimando a *Te hago un nodo que no te sueltas*, da me tradotto con 'Tifatciunnodo Kennontiliber'. Seguendo la stessa logica, *Tstas Kieto* è diventato 'Tstat Kalm' e *Tvas Anterar Tsato* > Hor Mel Apaghih.

4.3.4 Sintassi

A livello di sintassi non ho riscontrato particolari difficoltà. Per quanto riguarda i tempi verbali, ad esempio, laddove il TO prevedeva il *preterito indefinido*, l'*imperfecto* o il *pluscuamperfecto* nel testo di arrivo ho utilizzato il passato remoto, l'imperfetto o il passato prossimo:

| | |
|---|---|
| El primer incidente tuvo lugar en Madrid, en el barrio de Arganzuela. El niño en cuestión se llamaba Alberto y tenía seis años. Albertito había merendado su bocadillo de jamón y, como premio, la abuela le había dado una piruleta. (p.23) | Il primo caso si verificò a Roma, nel quartiere Flaminio. Il bambino coinvolto si chiamava Alberto e aveva sei anni. Il piccolo Alberto aveva fatto merenda con un panino al prosciutto, e la nonna, per premiarlo, gli aveva dato un lecca-lecca. |
|---|---|

La struttura del periodo è stata pressoché lasciata intatta, nel rispetto della struttura originale, riproducendo così la coordinazione (per asindeto o polisindeto) e la struttura ipotattica, in cui è prevalso l'uso del relativo.

| | |
|---|--|
| El padre, que no veía el momento de sentarse en el sofá a hacer sudokus, insistió por tercera vez en que los “niños de las narices” (él los llamaba así habitualmente, según el informe) fueran al baño, o si no... (p.38) | Il padre, che non vedeva l'ora di sedersi sul divano a risolvere sudoku, insisté per la terza volta affinché quei “benedetti bambini” (era così era che li chiamava, stando al verbale) filassero in bagno, altrimenti... |
| Vio cómo abría la puerta secreta que conectaba con el almacén B, y también la puerta secreta que conectaba el B con el C. (p.168) | Vide come apriva la porta segreta che si collegava al magazzino B e anche la porta segreta che collegava il B al C. |

In alcuni casi, come nel seguente, per adattarmi alla struttura italiana e dare maggiore slancio alla narrazione ho eliminato l'uso del relativo e dei verbi, sostituendolo con frasi coordinate con verbo implicito:

| | |
|---|--|
| <p>La inspectora Rosa Mora mordisqueaba un palillo, como hacía siempre que estaba concentrada en algo. Era una mujer de cuarenta y dos años, bajita pero muy atlética, que llevaba el pelo corto y tenía los ojos negros muy bonitos. Sobre su mesa estaba el informe que le habían pasado esa misma tarde y que había acaparado toda su atención. (p.37)</p> | <p>L'ispettrice Rosa Bruni stava mordicchiando uno stuzzicadenti, come sempre quando era concentrata su qualcosa. Era una donna di quarantadue anni, non molto alta ma atletica, i capelli corti e due bellissimi occhi neri. Sulla sua scrivania c'era il rapporto che le avevano consegnato quel pomeriggio stesso e che aveva catturato tutta la sua attenzione.</p> |
|---|--|

4.4 Elementi culturali

Come anticipato gli elementi culturali che hanno richiesto un adattamento sono svariati, e tutti hanno richiesto un approccio creativo, dovendo trovare degli equivalenti che potessero ricoprire la stessa funzione del testo di partenza nel testo di arrivo.

Di seguito riporto una tabella in cui vengono evidenziati gli elementi più importanti, affiancati dal loro adattamento e da una nota esplicativa.

| Originale | Adattamento | Note |
|---|---|---|
| <p>Mientras algo parecido a unas natillas corría por su rostro, v provocándole bastante asco, y eso que el hombre no era muy escrupuloso. (p.28)</p> | <p>Mentre qualcosa di vagamente simile a un budino gli scorreva sul viso, riuscendo a disgustare persino lui che era un uomo poco impressionabile.</p> | <p>In Spagna, le <i>natillas</i> sono un dolce simile alla crema inglese, a base di latte, zucchero, vaniglia, uova e cannella. Ho pensato che un equivalente che potesse avere caratteristiche simili, anche se meno liquido, avrebbe potuto essere il budino.</p> |
| <p>Mejor me voy a por unos churros. ¿Vienes? (p.30)</p> | <p>Preferisco un bel cornetto alla crema, vuoi venire?</p> | <p>I <i>churros</i> sono un dolcetto fritto tipico spagnolo, da accompagnare con la cioccolata calda. Li ho sostituiti con un dolce comune in Italia come il cornetto alla crema.</p> |
| <p>Mientras Susana iba a ayudar a su padre y Albertito se</p> | <p>Mentre Susanna andava ad aiutare suo padre e Alberto si</p> | <p>Per coerenza con il caso precedente ho sostituito <i>churrería</i> con 'pasticceria'.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| dirigía a la churrería , llegaron los bomberos. (p.31) | dirigeva in pasticceria , arrivarono i pompieri. | essendo il luogo dove si trovano i cornetti. |
| Los Servicios de Emergencia habían recibido varias llamadas referentes a lo sucedido en el parque de la Arganzuela. (p.32) | Al 112 erano arrivate diverse chiamate riguardo a quanto era successo nel parco di Villa Borghese. | Mentre in Spagna si fa più comunemente riferimento ai Servizi di Emergenza generali che poi smistano la chiamata alla sezione di competenza, in Italia, sebbene sia presente lo stesso servizio, è più usata la dicitura “chiamare il 112”. |
| Ahora está jugando la final del campeonato de mus del centro de día , pero seguro que no le haría ninguna gracia. (p.34) | In questo momento è impegnato nella finale del torneo di briscola al circolo , ma non ne sarebbe affatto contento. | Ho utilizzato uno dei giochi di carte più comuni in italiana, sostituendo <i>centro de día</i> , con ‘circolo’, secondo il costume italiano. |
| aprendió a tocar la batería con su padrino, miembro del mítico grupo Los Jamones (p.45) | ha imparato a suonare la batteria con lo zio, membro del mitico gruppo I Prosciutti di Parma | Los Jamones è un chiaro riferimento al gruppo punk I Ramones, e al mondo culinario spagnolo. Per mantenere lo stesso gioco di parole (preservando l’illustrazione che raffigura un rocker con un prosciutto in mano) avevo pensato a soluzioni come gli Speck Hot Chilly Peppers (parodia dei Red Hot Chilly Peppers) e ai Pork Floyd, in riferimento ai Pink Floys. Vista la destinazione, su suggerimento dell’editore ho optato per I prosciutti di Parma, evitando il riferimento a un gruppo musicale realmente esistito che però avrebbe potuto non essere riconosciuto dai bambini, privilegiando il riferimento al mondo culinario. |
| ganó el Premio Iberia sobre Aviación y Valores (p.45) | ha persino vinto il Premio Alitalia nella sezione Aviación e Valores | Iberia, compagnia di aviazione nazionale spagnola è stata sostituita con quella di bandiera italiana. |
| si quieres puedo llevar unas aceitunas de Jaén que me ha regalado mi hermana (p.49) | Se vuoi posso portare delle olive taggiasche che mi ha regalato mia sorella.» | Le <i>aceitunas de Jaén</i> sono tra le olive più popolari in Spagna, ho così deciso di sostituirle con una delle varietà più famose e buone d’Italia. |

| | | |
|--|--|--|
| Lo que sí te puedo ofrecer es un Kas de naranja , o un mosto . (p.50) | Però posso offrirti un' aranciata o un croдино | Kas è una marca di aranciata, sostituita con un generico 'aranciata'. Il <i>mosto</i> è una bevanda analcolica a base di uva, che si beve durante gli aperitivi. Non essendo molto diffuso in Italia l'ho sostituito con 'croдино'. |
| El Gobierno está desorientado, de hecho, los hijos del presidente le han acompañado esta mañana al Congreso y, tras apoderarse de los micrófonos y para sorpresa de los diputados, se han divertido imitando a David Bisbal (p.67) | Il Governo è disorientato, anche i figli del presidente, che questa mattina lo hanno accompagnato alla Camera dopo essersi impossessati dei microfoni, con stupore dei deputati, si sono divertiti a imitare Tiziano Ferro. | Il <i>Congreso</i> è la Camera dei Deputati spagnola, da qui l'adattamento. David Bisbal è un giovane cantautore spagnolo, molto famoso, sostituito da un cantante italiano di grande fama. |
| Pulpo del mar del Norte (p.75) | Polpo dello Stretto di Messina | Un piccolo omaggio alla mia città, di cui l'autrice è stata informata. |
| Messi celebrando su quinto gol en el Camp Nou (p.75) | Cristiano Ronaldo dopo una tripletta allo Juventus Stadium | Qui avrei potuto lasciare il riferimento (Messi e il Camp Nou), trasparente anche in italiano, ma credo che la sostituzione con l'altro giocatore più famoso al mondo, che attualmente gioca in Italia, abbia senso. |
| Viaje, estrellas, qué bonito el espacio, uf, problema, problema grande, no agua, agua con gas, agua de Valencia , sed, qué sed, me muero, socorro, mi casa, uf (p.76) | Viaggio, stelle, che bello lo spazio, uff, problema, problema grande, no acqua, acqua frizzante, acqua tonica , sete, che sete, muoio, aiuto, casa mia, uff | L'alieno in questo caso inizia a fare un elenco di tutte le varietà di acqua (sua forma principale di sostentamento) delle quali era alla ricerca. L' <i>agua de Valencia</i> in realtà è una bevanda alcolica, che con l'acqua ha in comune solo il nome. Non riuscendo a trovare nessun alcolico italiano che potesse avere la stessa funzione comica ho deciso di utilizzare l'acqua tonica che non è propriamente acqua e può prestarsi all'ambiguità presente nell'originale. |
| La primera parte del juego consiste en: ¡guerra de casi-colas! (p.85) | La prima parte del gioco consiste in: guerra di Cosa-Cola! | Parodia della Coca-cola, ho mantenuto la stessa struttura fonetica, giocando con il significato del verbo 'colare'. |
| ¿Quién quiere jugar ahora a las canicas? —preguntó | «Chi vuole giocare con le biglie?» chiese Superpino-Polpetta prendendo una | In Italia non esistono lattine di polpette preconfezionate, ho quindi optato per delle |

| | | |
|--|---|---|
| <p>Superpaco-Macarrones cogiendo una lata de albóndigas. (p.87)// Y la perra ladró con el morro todavía manchado de salsa de albóndigas. (p.100)</p> | <p>confezione di mozzarelline.// E la cagnolina abbaìò scodinzolando.</p> | <p>mozzarelline, più facilmente reperibili nei supermercati, consapevole della necessità di dover cambiare le illustrazioni e il passaggio riguardante il muso di Pepsi.</p> |
| <p>Él no quería nada y la inspectora volvió con una lata de Aquarius. (p.105)</p> | <p>Lui non voleva nulla e l'ispettrice tornò con una lattina di Sprite.</p> | <p><i>Aquarius</i> è una bevanda molto famosa in Spagna, ma non più in commercio in Italia. Ho pertanto deciso di renderla con una bevanda simile, la Sprite, ma molto più famosa.</p> |
| <p>Superpaco-Macarrones esperaba que la pobre tía Toñi estuviera en Capri de vacaciones (p.98)</p> | <p>Superpino-Polpetta sperava che la povera zia Paola fosse in vacanza alle Canarie</p> | <p>Dato il cambio di ambientazione ho deciso di invertire la meta delle vacanze da Italia a Spagna.</p> |
| <p>Incluso un año se vistió de Gaspar en la cabalgata de Navidad. (p.106)</p> | <p>Un anno si è persino vestito da uno dei Re Magi per il Presepe vivente.</p> | <p>La <i>cabalgata de Navidad</i> è una parata in costume molto diffusa in tutta la Spagna. In Italia non è presente questa tradizione, così ho deciso di adattarla a un'usanza presente sul nostro territorio: il presepe vivente, che prevede comunque la presenza dei Re Magi.</p> |
| <p>En ese momento entró en el portal un instalador, vestido con un mono azul con el logo de la empresa Mandarine. (p.115)</p> | <p>In quel momento, dall'ingresso entrò un tecnico con una tuta col logo dell'azienda Dovafone</p> | <p><i>Mandarine</i> è un chiaro rimando al provider di linea telefonica Orange, presente in Spagna. Ho così deciso di inserire un riferimento a un provider simile, presente in Italia, la Vodafone, invertendone le sillabe iniziali.</p> |
| <p>En la fotografía se veía a un grupo de personas con la alcaldesa de Madrid (p.117)</p> | <p>Nella fotografia si vedeva un gruppo di persone insieme alla sindaca di Roma.</p> | <p>Per pura coincidenza attualmente sia Roma che Madrid sono amministrate da due sindache. Ho ritenuto perciò opportuno attenermi alla realtà.</p> |
| <p>Las noticias de la Siete. Con ustedes Maika Lechuga desde la Puerta del Sol. (p.120)</p> | <p>Ultime notizie di Canale 7. Con voi Carmen Lattuga in diretta dalla Fontana di Trevi.</p> | <p>La <i>Siete</i> non è un canale presente nelle tv spagnole, ma richiama l'emittente La sexta. Ho così deciso di unire le emittenti italiane Canale 5 e La7 in Canale 7 per evitare di utilizzare un'emittente che esistesse realmente. La scelta del numero è stata condizionata dalla presenza di</p> |

| | | |
|--|---|---|
| | | alcune illustrazioni, come il numero 7 raffigurato sul microfono della reporter. |
| <p>Iñaki tiene gases, pero yo creo que es porque hoy hemos comido cocido de nuevo. (p. 59)</p> <p>Habían pedido el menú del día, cocido madrileño, pero ahora, en vez de en la comida, estaban concentrados en el telediario. (p.120)</p> | <p>Carlo fa delle puzette, ma penso che sia per la pasta e fagioli di oggi//</p> <p>Avevano ordinato il piatto del giorno, gnocchi alla romana, ma invece di pensare al pranzo, adesso erano concentrati sul telegiornale</p> | <p>Il <i>cocido</i> è un piatto tipico madrileño. Ho deciso di adattarlo in due modi diversi a seconda del contesto. Nel primo caso l’ho trasformato in ‘pasta e fagioli’, sottolineando la comune pesantezza della pietanza, che può provocare aerofagia; nel secondo con ‘gnocchi alla romana’, sembrandomi più adatti da inserire nel menù del giorno di un ristorante, rispetto alla pasta e fagioli.</p> |
| <p>Hace unas horas, un grupo de niños ha robado la campana del reloj de la Puerta del Sol sin que la intervención de la policía nacional haya podido evitarlo. Por suerte, faltan todavía unos meses para fin de año, por lo que se espera poder remediar esta situación para tomar las doce uvas en condiciones (p.120)</p> | <p>Poche ore fa un gruppo di bambini ha rubato tutte le monetine all’interno della fontana senza che l’intervento della polizia potesse evitarlo.</p> | <p>Durante la <i>Nochevieja</i>, l’ultimo giorno dell’anno, la tradizione spagnola vuole che si accolga l’anno nuovo mangiando dodici chicchi d’uva al ritmo dei dodici rintocchi di campana di Puerta del Sol che segnalano la mezzanotte del 31 dicembre. In Italia non essendoci questa tradizione, il furto della campana da parte dei bambini sarebbe risultato irrilevante. Ho ritenuto quindi più sensato fare loro rubare le monetine della Fontana di Trevi, nota attrazione turistica romana.</p> |
| <p>El resto de sus compañeros, tras reducir a los soldados, los han metido en los barracones, los han atado a las camas y les han obligado a cantar las canciones del musical Hoy no me puedo levantar durante varias horas. (p.121)</p> | <p>Il resto dei suoi compagni, dopo aver soggiogato i soldati, li ha rinchiusi nei casermoni, legati ai letti e obbligati a cantare “Volare” di Rovazzi per varie ore.</p> | <p>Il musical <i>Hoy no me puedo levantar</i> non è conosciuto in Italia, l’ho così sostituito con una di successo, soprattutto tra i bambini e i giovani, che tra l’altro, grazie al titolo, si adatta a un contesto come quello di un aeroporto militare.</p> |
| <p>Lo que le llamó la atención no fue ni el dinero, ni los tickets del DIA, ni las tarjetas de crédito o el metrobús caducado. (p.146)</p> | <p>Da sotto il tavolo, Superpino allungò furtivo un braccio e prese il portafogli da una delle tasche della giacca. La sua attenzione fu attirata non tanto dai soldi o dai bollini del LIDL</p> | <p>Il <i>DIA</i> è una nota catena di supermercati spagnola non presente in Italia, ho pensato così di sostituirla con la catena LIDL presente su tutto il territorio italiano.</p> |

| | | |
|--|---|--|
| <p>Cuando le confirmé tu aumento de sueldo, se puso tan contenta que se fue a tomar una mariscada. —¡Pero si mi madre es alérgica al marisco! — exclamó Diógenes extrañado. —Una mariscada de carne, Diógenes. Es la nueva moda en la cocina creativa. (p.167)</p> | <p>«Quando le ho detto dell'aumento, era così felice che si è andata a mangiare una bella frittura di paranza.» «Ma se mia madre è allergica al pesce!» esclamò Diogene stranito. «Una paranza di carne, Diogene. È la nuova moda della cucina creativa.</p> | <p>La <i>mariscada</i> è un abbondante piatto a base di <i>mariscos</i>, ovvero frutti di mare. È chiaro quindi l'effetto umoristico che si vuole ricreare quando Superpaco (travestito da Anastasio) parla di <i>mariscada di carne</i>, costituendo una contraddizione in termini. Ho così ritenuto opportuno sostituire il piatto con la 'paranza', fritto di pesce, che abbinata a carne restituisce lo stesso effetto dell'originale.</p> |
| <p>Madrid siempre había sido una ciudad atractiva, con unos preciosos cielos que Velázquez pintó como nadie. Una ciudad famosa por sus porras y sus churros, por las gallinejas y entresijos, por el cocido y los chotis. Una maravillosa ciudad de contrastes, en la que lo antiguo se fundía con lo moderno. (p.201)</p> | <p>Roma era sempre stata una città piena di fascino, conosciuta come la città eterna. Una città famosa per l'abbacchio e la carbonara, per la trippa e la coda alla vaccinara, per i supplì e la Bocca della Verità. Una città meravigliosa, unica al mondo, un museo all'aria aperta.</p> | <p>Ho cercato di mettere in risalto gli elementi, i piatti, le attrazioni turistiche per le quali è famosa Roma, distaccandomi dal testo originale per adattarlo funzionalmente al contesto di arrivo.</p> |
| <p>Y las tiendas de souvenirs, en lugar de abanicos, meninas, ceniceros del Real Madrid o bufandas del Atleti (p.204)</p> | <p>I negozi di souvenir, al posto delle statuette della lupa e di Romolo e Remo, delle bandiere della Roma o delle sciarpe della Lazio</p> | <p>Nei negozi di souvenir di Madrid si vendono ventagli (<i>abanicos</i>), statuette delle <i>meninas</i> del quadro di Velázquez, i posacenieri delle due squadre principali della città, il Real e l'Atletico Madrid. Ho così adattato il tutto al contesto romano, sostituendo i vari oggetti con le statuette del simbolo della capitale, la lupa e Romolo e Remo, e sciarpe e bandiere con i colori delle due squadre principali, la Roma e la Lazio.</p> |
| <p>El sábado fue el día elegido para comer juntos unos espaguetis a la boloñesa. (p.205)</p> | <p>Il sabato fu il giorno scelto per mangiare insieme un bel piatto di spaghetti cacio e pepe.</p> | <p>Trattandosi di Roma ho ritenuto più appropriato sostituire con un piatto tipico del posto.</p> |
| <p>La casi-cola y la Zanta de naranja eran sus favoritas (p.209)</p> | <p>Le sue preferite erano la Cosa-Cola e l'aranciata Zanta</p> | <p>Zanta fa il verso alla nota marca Fanta. Essendo comprensibile anche in italiano ho deciso di mantenere lo stesso nome.</p> |

| | | |
|---|--|---|
| Maribel, la seño de Plástica que es de Sevilla , en vez de hacer bailaoras y toreros como todos los años, nos ha dejado hacer un SuperP de plastilina (p.215) | Nadia, la maestra di Educazione Artistica che è di Napoli , invece di farci fare dei Pulcinella come tutti gli anni, ci ha fatto modellare un SuperP di plastilina | <i>Bailaoras e toreros</i> sono il simbolo della città da cui proviene la “seño de Plástica”, Siviglia. Ho così scelto di sostituirla con Napoli, importante città del meridione italiano, il cui simbolo è la maschera Pulcinella. |
| Se ha ido a pasar una temporada a... Italia (p.217) | È in vacanza in... Spagna . | Come nel caso della Zia Sara in vacanza alle Canarie, ho deciso, per ovvi motivi, di invertire la destinazione delle vacanze, omaggiando così la cultura del testo di partenza. |

4.5 Le ambientazioni

Come più volte ribadito sin qui la traduzione della versione spagnola di Superpaco ha richiesto non solo una traduzione di tutti gli elementi linguistici ma anche di tutti quegli elementi extralinguistici che riguardano la cultura spagnola e che ho dovuto trasportare in quella italiana. Tra questi hanno richiesto la mia particolare attenzione le ambientazioni. Come evidenziato nell’analisi nel testo di partenza, nel libro si fa riferimento a una serie di vie, monumenti e quartieri collegati tra di loro non solo dall’intreccio narrativo ma anche dalla vicinanza effettiva degli stessi. L’azione, infatti, si svolge per lo più nel centro di Madrid, e adattarne lo svolgimento in una città diversa, quale Roma, ha richiesto un attento studio urbanistico della città al fine di poterne riprodurre le caratteristiche essenziali. Per fare ciò mi sono avvalso di uno strumento come Google Maps, servizio offerto da Google, e accessibile dal relativo sito web che consente di ricercare e visualizzare le carte geografiche di quasi tutta la Terra. Armandomi di pazienza, ho così confrontato le cartine delle due città, individuando i luoghi di Roma che potessero, per caratteristiche simili, sostituire quelli madrileni, di cui nella tabella seguente riporto l’adattamento finale.

| | |
|--------------------------------|----------------------|
| Barrio de Arganzuela (p.23) | Flaminio |
| Parque de la Arganzuela (p.32) | Villa Borghese |
| Barajas (p.36) | Nomentano |
| Orcasitas (p.44) | Tiburtino |
| Guardería Arco Iris (p.48) | Asilo Arcobaleno |
| Tetuán (p.48) | Appio Latino |
| Colegio Amor de Dios (p.48) | Istituto Sacro Cuore |
| Calle del Plátano (p.49) | Via delle Banane |

| | |
|---|--|
| Hospital La Paz (p.55) | Ospedale San Giovanni Addolorata |
| Puerta del Ángel (p.57) | San Lorenzo |
| La sierra (p.62) | Castelli romani |
| San Sebastián de los Reyes (p.64) | Monterotondo |
| Puerta de Toledo (p.83) | Arco di Tito |
| O'Donnel (p.112) | Eur |
| Puerta del Sol (p.120) | Fontana di Trevi |
| Cuartel de Cuatro Vientos (p.121) | Aeroporto militare Francesco Baracca |
| Alarcón y Leganés (p.121) | Garbatella e Casilina |
| Cárcel de Soto del Real (p.122) | Carcere di Regina Caeli |
| El Retiro (p.122) | Al Gianicolo |
| Banco de España (p.123) | Banca d'Italia |
| Casa de Campo (p.123) | Villa Ada |
| Plaza de Callao (p.125) | Piazza Barberini |
| Corte Inglés (p.128) | MediaWorld |
| Gran Vía (p.129) | Via Veneto |
| La ciudad está al borde del colapso y, como te dije, mañana mismo empezaremos el reparto de piruletas al resto del país. Sevilla, Bilbao, Barcelona... (p.156) | La città è sull'orlo di un collasso, e come ti ho detto, domani stesso inizieremo la distribuzione di lecca-lecca nel resto del paese, Napoli, Firenze, Milano... |
| La ciudad de la Puerta de Alcalá (“mírala, mírala”), del Prado, de El Rastro y de El Retiro. (p.201) | La città del Colosseo, dei Fori Imperiali, della Fontana di Trevi, di Piazza San Pietro, di Piazza di Spagna |
| Ciempozuelos (p.202) | Frascati |
| Fuenlabrada (p.203) | Ostia |
| Concretamente en la sierra pobre de Madrid, no lejos del Hayedo de Montejo. (p.208) | In pratica nei boschi dei Castelli Romani , non lontano da Castel Gandolfo. |

4.6 Le illustrazioni

Come ho già evidenziato, le immagini svolgono un ruolo fondamentale all'interno della letteratura per l'infanzia.

Il traduttore, a sua volta, non traduce solo il testo, ma la combinazione di questi due linguaggi che, anche nel testo di arrivo, devono poter funzionare. Come sottolinea Oittinen, infatti, (2005: 125) “al traducir libros ilustrados, en donde la imagen es un elemento esencial de la historia, los traductores tienen que poseer también la habilidad de leer imágenes en la misma medida en que tienen que leer y escribir en idiomas extranjeros hablados y escritos”.

Indispensabile quindi si è rivelata un'azione di decodifica a priori, che mi ha permesso di cogliere più integralmente il senso del testo grazie alle illustrazioni che ne costituiscono, a tutti gli effetti, parte integrante.

A tal fine, pertanto, ho cercato di adattare sempre le scelte traduttive il più coerentemente possibile con le illustrazioni, come, ad esempio, nello scegliere il nome italiano di Superpaco, per cui ho dovuto tenere presenti le iniziali SP raffigurate sul costume, o nel caso del nome dell'ispettrice Rosa Mora, sentendomi vincolato dall'immagine del suo viso all'interno di una rosellina.

In altri casi, invece, ho dovuto agire, anche in maniera significativa, sulla parte testuale, adattandola o ristrutturandola, per preservare la funzione comunicativa delle immagini. Un esempio rilevante, a tal proposito, è costituito dall'illustrazione riportata nel capitolo 28, a pagina 147, in cui è raffigurata una mosca con “aria” interrogativa, in riferimento all'espressione idiomatica *¿Qué mosca te ha picado?* utilizzata da Diógenes nei confronti della madre (in realtà Superpaco sotto mentite spoglie) che continuava a chiamarlo *cielito*, manifestando un'abitudine mai avuta fino a quel momento. La traduzione “Cosa ti è preso?” rende sicuramente l'idea, adattandosi al concetto, ma fa perdere il riferimento all'insetto, rendendo in questo modo inutile l'illustrazione. D'accordo con l'autrice ho allora deciso di intervenire a livello testuale aggiungendo il passaggio, assente nell'originale: “A Diogene sembrò di aver sentito un rumore, ma non ci fece troppo caso, pensava che potesse essere una mosca”, ma che ben si ricollega all'originale “Diógenes se dio la vuelta cuando escuchó un fuerte carraspeo, y se quedó lívido al encontrarse con su madre, allí, en el laboratorio.” e alla sua traduzione “Poco dopo sentì qualcuno schiarirsi la voce, così si girò e rimase di stucco trovandosi di fronte sua madre, lì, nel laboratorio.”

Non sono però mancati i casi in cui rispettare il testo di partenza si è rivelato impossibile, costringendomi a segnalare le incongruenze tra testo (tradotto) e illustrazioni con una nota all'editore in cui l'ho informato della necessità di cambiare i disegni.

Tra le incongruenze più significative vanno segnalate le iscrizioni in spagnolo, di seguito riportate in una tabella riassuntiva, presenti all'interno dei disegni, e che pertanto hanno richiesto una modifica, con le corrispettive iscrizioni in italiano.

| Modifiche alle iscrizioni in spagnolo | Versione italiana |
|---|---|
| Insegna “Peluquería Lazos” (p.23) | “Salone Fiocchetti” |
| Schermo della tv: “En directo”; “últimas noticias” “Guardería Arco Iris” (p.55) | “In diretta”; “Ultim'ora”; “Asilo Arcobaleno” |

| | |
|--|-------------------------|
| Furgone “Golosinas Rodriguez” (p.92) | “Dolciumi De Angelis” |
| Schermata cellulare “les conozco”; “O.K ☺” (p.129) | “li conosco”; “OK ☺” |
| Confezione: “REGALICES OBEDIENTES” (p.166) | “LIQUIRIZIE OBBEDIENTI” |
| Carrozzeria macchine della “Policía” (p.180) | “Polizia” |
| Insegna “Comisaría” (p.195) | “Commissariato” |
| T-shirt “Amigos del espacio” (p.103) | “Amici dello spazio” |

Un altro tipo di incongruenza ha invece riguardato i soggetti delle illustrazioni, raffiguranti elementi, culturalmente specifici, che nel testo italiano per ovvie ragioni non erano più presenti e che per coerenza con l’adattamento necessitano di modifiche corpose.

| Illustrazioni da modificare | Istruzioni |
|--|--|
| Cartina di Madrid (p.36) | Sostituire con la cartina di Roma |
| Scritta nel logo de “los Jamones” sulla T-shirt (p.45) | Sostituire con “I prosciutti di Parma” |
| Simbolo della polizia di Madrid (pp.41,42,103,143) | Sostituire con il simbolo della polizia di Roma |
| Lattina di <i>albóndigas</i> (p.87) | Sostituire con una confezione di mozzarelline (vedi 4.4) |
| Inquadratura di Puerta del Sol, con figuranti Spongebob e un’altra maschera. (p.121) | Sostituire con uno sfondo della Fontana di Trevi, eliminando le persone travestite, non presenti nella location italiana. |
| Carrozzeria delle macchine della Polizia (p.180) | Sostituire i colori, adattandoli al bianco e azzurro della carrozzeria delle volanti italiane |
| Piatto di spaghetti al pomodoro (p.206) | Sostituire il colore rosso della salsa con il giallo. (Nel testo italiano “los espaguetis a la boloñesa” sono stati sostituiti da un piatto di spaghetti cacio e pepe, per coerenza con il contesto romano). |

Conclusioni

Rendere un testo comprensibile al lettore di un'altra lingua comporta scontrarsi con il problema costitutivo della stessa pratica traduttiva, ovvero la fedeltà nei confronti del testo di partenza e l'esigenza di accomodarlo alla lingua ospite: "fedeltà di qualcuno rispetto a qualcosa d'altro al servizio di qualcun altro ancora" (Eco in Nergaard, 1995:124).

Il lavoro su *Superpaco y los niños poseídos* mi ha aiutato a comprendere, ancor più di quanto finora avessi sperimentato, che tradurre significa sforzarsi di superare l'immediatezza della forma linguistica originaria da interpretare, con l'obiettivo di riuscire a conservare il senso nella lingua di arrivo ad un livello più elevato, con il valore aggiunto, cioè, di quella nella quale si traduce creativamente.

Trattandosi di una traduzione che presuppone un adattamento è stato molto interessante ricreare ambientazioni e realtà culturali che potessero essere "equivalenti" a quelle del testo di partenza e questo ha implicato mettere in campo tutta la mia creatività; ciò nonostante, la necessaria scelta di una strategia addomesticante non ha impedito di venire meno alle intenzioni dell'autrice, come lei stessa mi ha riconosciuto. In questo senso, credo che *Superpino e i bambini posseduti* riesca a sortire sul destinatario italiano gli stessi effetti che su quello spagnolo. Infatti, trattandosi di una storia con una morale educativa veicolata da una narrazione umoristica, pensata per un pubblico infantile che dovesse identificarsi nella figura del supereroe, doveva poter contare sull'immedesimazione del lettore. E pubblicare in Italia una storia con protagonista un supereroe spagnolo che potesse fungere da modello per i bambini italiani probabilmente non avrebbe funzionato. Attraverso l'apparente "infedeltà" dell'adattamento mi sono così prefisso di essere più sostanzialmente "fedele" all'originale al fine di poterlo fare conoscere a un più vasto pubblico. Essendo un testo portatore di messaggi educativi, la sua versione italiana può così arricchire il panorama editoriale per l'infanzia nel nostro paese e invogliare i bambini alla lettura, esattamente come si prefigge la casa editrice NubeOcho.

Infine, l'opportunità di intrattenere relazioni con l'editore e l'autrice, coronata grazie al riconoscimento della borsa di studio per tesi all'estero, ha fatto sì che potessi

arricchirmi da un punto di vista integrale, culturale ed esperienziale, mettendomi nella condizione più favorevole di sperimentare e prendere concretamente parte al processo creativo che la scrittura/riscrittura di un romanzo prevede, così da orientarmi nella scelta del mio futuro percorso umano e professionale.

Riassunto

La tesi propone la traduzione/adattamento del libro per bambini “Superpaco y los niños poseídos” di Juana Cortés Amunarriz, pubblicato nel 2018 dalla casa editrice spagnola NubeOcho. Il lavoro è composto da quattro capitoli. Il primo si concentra sull’analisi del testo di partenza (genere di appartenenza, casa editrice, illustratrice, autrice, elementi paratestuali, trama, i personaggi, elementi spazio-temporali, stile e lingua utilizzata per affrontare i temi trattati direttamente e indirettamente dall’autrice). Il secondo capitolo verte sulla figura del supereroe e dell’antieroe, che Superpaco/Paco Montes, protagonista del racconto incarna pienamente. Il terzo capitolo è dedicato alla proposta di traduzione nella versione italiana Superpino e i bambini posseduti. La traduzione viene commentata nel quarto e ultimo capitolo, in tutti quegli aspetti meritevoli di attenzione: paratesto, antroponimi e toponimi, lessico, fraseologia, giochi di parole, sintassi, elementi culturali e illustrazioni.

Resumen

La presente tesis se basa en la traducción/adaptación del libro *Superpaco y los niños poseídos* de Juana Cortés Amunarriz, y está compuesta por cuatro capítulos. El primero está dedicado a un análisis detallado del texto original, a partir del género textual –la literatura infantil y juvenil– antes de pasar a una presentación de la editorial, de la ilustradora y de la autora (también a través de unas entrevistas que me concedieron). Siguen los elementos paratextuales, la trama, los personajes, las características espacio-temporales y finalmente el estilo, la lengua empleada en la narración de la novela y sus temas. El segundo capítulo se centra en la figura del superhéroe y del antihéroe, representado por el protagonista del libro, Superpaco/Paco Montes. El tercer capítulo está dedicado a la propuesta de traducción de dicha novela en su versión italiana *Superpino e i bambini posseduti*. La traducción incluye también los elementos paratextuales. Por último, en el cuarto capítulo, después de la presentación de la metodología empleada para adaptar/traducir la novela, se comentan los aspectos más relevantes de la traducción: paratexto, antropónimos y topónimos, léxico, fraseología, juegos de palabras, sintaxis, elementos culturales e ilustraciones.

Abstract

My final dissertation is based on the translation of the Spanish novel “*Superpaco y los niños poseídos*” by Juana Cortés Amunarriz. The work consists of four chapters. The first is dedicated to an in-depth analysis of the source text, starting from the textual genre - children's and young adult literature - before moving on to a presentation of the publishing house, the author and the illustrator, accompanied by two brief interviews, to better understand the creative process behind the novel. This is followed by an examination of the paratextual elements, the plot, the characters, the spatio-temporal elements, and finally the style and language used to deal with the subjects addressed by the author. The second chapter focuses on the figure of the superhero and that of the antihero, which Superpaco/Paco Montes, the protagonist of the novel, fully embodies. The third chapter is dedicated to my proposed translation of the original *Superpaco y los niños poseídos*, to which I have given the Italian title *Superpino e i bambini posseduti*. The translation also covers the paratextual elements, whose importance I highlighted in the second chapter. In the fourth and final chapter, I provide a comment on the translation, analysing all noteworthy aspects such as paratextual elements, anthroponyms, toponyms, lexicon, phraseology, wordplays, syntax, cultural elements and illustrations.

Bibliografia

Adam, J-M. (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan, pp.45-74.

Adam, J-M. e Lorda, C. (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Amunarriz, J. C. (2018). *Superpaco y los niños poseídos*. Madrid: NubeOcho Ediciones

Arqués R, Padoan, A. (2012). *Il Grande Dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.

Bruno, M. (2016). *NUVOLE 2.0: Pantheon contemporaneo - I supereroi dai fumetti al cinema mainstream*. Editore Massimo Bruno.

Bleza Picherle, S. (1996). *Leggere nella scuola materna*. Brescia: La Scuola.

Bleza Picherle, S. (2002). “Di fronte alle figure”, *Il Pepeverde (Rivista di letture e letterature per ragazzi)*, n. 11/12, pp. 34-42.

Bleza Picherle, S. (2003). *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*. Verona: Libreria Editrice Universitaria, pp. 5-19.

Bleza Picherle, S. e Ganzerla, L. (2012). “Definizioni e classificazioni. Narrativa illustrata proviamo a metterci ordine”, *Il Pepeverde (Rivista di letture e letterature per ragazzi)*, 51, pp. 26-27.

Bobes, M.C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos.

Camicia, C. (2016). “Dall’Orbis Pictus al silent book: l’illustrazione nel libro per ragazzi. Cenni storici e considerazioni psico-pedagogiche”, *Percorsi dello sguardo, supplemento a Scienze e Ricerche* n. 23, pp. 80-86.

Cardarello, R. (1995). *Libri e bambini. La prima formazione del lettore*. Scandicci: La Nuova Italia.

Cassol, A. Guarino, A, Mapelli, G., Matte Bon, F., Taravacci, P. (a cura di) *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Roma: Edizioni Aispi.

Catarsi, E. (a cura di), (2001). *Lettura e narrazione nell'asilo nido*. Bergamo: Edizioni Junior, pp. 51-90.

CLAVE (2007). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM.

Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Duranti, A. (2012). “La traduzione della letteratura per l’infanzia dallo spagnolo in italiano”, in A. Cassol, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon, P. Taravacci (a cura di) *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, pp. 323-333.

Echevarría, A. (1995). “Los héroes cotidianos”, in VV.AA. *Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil, 24 congreso internacional del IBBY de Literatura Infantil y Juvenil*, pp.148-151.

Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (1995). “Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione”, in S. Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, pp. 121-146.

Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.

Cansino, E. M. (1995). “El héroe nos saluda por la calle” in VV.AA., *Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil, 24 congreso internacional del IBBY de Literatura Infantil y Juvenil*, pp.151-153

Fernández, M.L. (2002). “Canon y periferia en literatura infantil y juvenil: manipulación del medio visual” en L. Lorenzo, A. Pereira, V. Ruzicka, *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Dossat, pp.13-42.

Frye, N. (1969). *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi.

Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

Grande dizionario di spagnolo (2009). Milano: Garzanti Linguistica.

Guadarrama, L.G. (2016). *Neosubversion en la LIJ contemporánea*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana textofilia

Hunt, P. (1990). *Children's Literature: The development of Criticism*. London: Routledge

Hollindale, P. (1997). *Signs of Childness in Children's Books*. Stroud: The Thimble Press.

Kuivasmäki, R. (1990). *Siiwollisuuden tuntoa ja ylewätä kauneuden mieltä: suomenkielinen nuorisokirjallisuus 1851-1899 (A Chaste Mind with a Noble Longing for Beauty: Finnish-language Children's Literature 1851-1899)*. Jyväskylä studies in the Arts 34. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Lorenzo, L., Pereira, A., Ruzicka, V. (2002). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Dossat.

Lukács, G. (1936). "La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici", in (1953) *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, pp. 332-387.

Marín, R. (1995). *Los cómics Marvel*. Valencia: Edición Global.

MIUR (2012). "Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo dell'istruzione", *Periodico multimediale per la scuola italiana a cura del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca*. Firenze: Le Monnier Anno LXXXVIII.

Nergaard, S. (1995). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.

Nikolajeva, M. (1996). *Children's literature comes of age: towards a new aesthetic*. New York: Garland Publishing, Inc.

Nikolajeva M. (1997). *Introduction to the theory of Children's Literature*. Tallinn: Pedagogical University.

Nikolajeva M. (2006). "Picture books", in J. Zipes (ed.) *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, vol. 3, pp. 247-251.

Oittinen, R. (2005). *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Pascua Febles, I. (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria

Pascua Febles, I. (2002). "Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales" in L. Lorenzo, A. Pereira, V. Ruzicka *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*, pp. 91-114.

Pérez, M. (2004). “Del uniforme del Capitán América al azul desnudo del Dr. Manhattan: ascenso y caída del superhéroe como principio de construcción identitaria”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, VIII, 8.

Puentes de Oyénard, S. (1987). *Literatura infantil: materia y forma*. Uruguay: Ediciones A.U.L.I.

Puurtinen, T. (1994). “Dynamic style as a parameter of acceptability in translated children's books” in M. Snell-Hornby, F. Pöchhacker, K. Kaindl (eds.) *Translation Studies: An Interdiscipline*, pp. 83-90.

Reiss, K. (1982). “Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern”, *Lebende Sprachen*, XXVII, I, pp.7-13

Shavit, Z. (1981). “Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, Vol.2: 4:, pp. 171-79.

Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*, Athens: University of Georgia Press.

Snell-Hornby, M., Pöchhacker, F., Kaindl, K. (eds.) *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Trifone, M. (2013). *Il Devoto-Oli dei sinonimi e contrari*. Firenze: Le Monnier.

VV.AA. (1995). *Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil, 24 congreso internacional del IBBY de Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: OEPLI.

Vidal, M.C.A. (1998). *El futuro de la traducción*. Valencia: Institució Alfons el Manàmin.

Wall, B. (1991). *The Narrator's voice. The dilemma of children's fiction*. Houndmills, Basingstoke Hampshire and London: Macmillan Academic and Professional Ltd.

Wirnitzer, G. M. (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Zipes, J. (ed.) (2006). *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature, vol. 3*. New York: Oxford University Press.

Sitografia

Bernardelli, A. (2016) “L’antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva”, *Between*, VI.12: <http://www.betweenjournal.it/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Blezza Picherle, S. e Ganzerla, L. (2012) “Definizioni e classificazioni. Narrativa illustrata proviamo a metterci ordine”:

<http://www.ilpepeverde.it/005%20Argo%201.2%20Vetrina%20Int%20Legg.html>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Casa Editrice NubeOcho:

<http://nubeocho.com/index.php/it/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Diccionario de la Real Academia Española:

<http://www.rae.es/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Dizionario Treccani online:

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Dizionario Treccani online (Sinonimi):

<http://www.treccani.it/sinonimi/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

El País, “Queremos que con estos libros las nuevas generaciones sean más igualitarias”:

https://elpais.com/cultura/2016/11/25/babelia/1480096874_957968.html

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Entrevista con NubeOcho: charlamos con Luis Amavisca:

<https://pekeleke.es/blog/entrevista-nubeocho-charlamos-luis-amavisca/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Los dibujos e ilustraciones de Gómez Illustration:

<http://www.area-visual.com/2013/04/los-dibujos-e-ilustraciones-de-gomez.html>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Occhicone, D. (2013) “Chi ha creato Superman: la storia di Joe Shuster e Jerry Siegel, in Lo Spazio Bianco – Nel cuore del fumetto:

<https://www.lospaziobianco.it/creato-superman-storia-joe-shuster-jerry-siegel/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Pérez, M. (2004). “Del uniforme del Capitán América al azul desnudo del Dr. Manhattan: ascenso y caída del superhéroe como principio de construcción identitaria”:

<https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/13-supertonos.htm>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Un libro infantil para derribar muros y vallas:

<https://elasombrario.com/un-libro-infantil-para-derribar-muros-y-vallas/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]

Un periodista en el bolsillo:

<http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/gomez-dedo-nariz/>

[Ultima consultazione il 25/02/2019]