

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE
PER LA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

✱

ATTI DEL QUATTORDICESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

IL VIAGGIO DI PINOCCHIO NEL MONDO

16

MONSELICE 1986

COMITATO D'ONORE

CARLO BERNINI, *Presidente della Giunta Regionale del Veneto*

CARLO FRACANZANI, *Sottosegretario al Ministero del Tesoro*

ANGELO BARBATO, *Prefetto di Padova*

MARCELLO CRESTI, *Rettore dell'Università di Padova*

MIRKO MARZARO, *Assessore alle Attività Culturali della Regione Veneto*

MAURIZIO CREUSO, *Assessore ai Servizi Sociali della Regione Veneto*

ALDO BOTTIN, *Assessore all'Economia e Industria della Regione Veneto*

FRANCO FRIGO, *Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Padova*

FRANCESCO REBELLATO, *Assessore all'Istruzione e Cultura della Provincia di Padova*

PASQUALE SCARPATI, *Provveditore agli Studi di Padova*

LEARCO VETTORELLO, *Sindaco di Monselice*

VITTORIO BERTAZZO, *Assessore all'Istruzione e Cultura del Comune di Monselice*

EZIO ANDREOTTI, *Arciprete di Monselice*

ETTORE BENTSIK, *Presidente della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*

GIORGIO DE BENEDETTI, *Presidente della Banca Popolare di Padova Treviso Rovigo*

GUSTAVO PROTTI, *Presidente della Banca Antoniana di Padova e Trieste*

VITTORINO GNAN, *Presidente della Cassa Rurale Artigiana S. Elena*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice informa che sono banditi per il 1986 i seguenti Premi nazionali e internazionali relativi alla traduzione letteraria e scientifica:

- "Premio Città di Monselice" XVI edizione, di L. 6.000.000 messo a disposizione dall'Amministrazione Comunale di Monselice, e destinato ad una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, edita nel biennio 1984-85;
- "Premio Internazionale Diego Valeri", di L. 4.000.000, messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, destinato ad una traduzione in lingua straniera delle «Avventure di Pinocchio» di Colodi edita nell'ultimo decennio;
- "Premio per la traduzione scientifica", di L. 2.000.000, messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, destinato per il corrente anno alla traduzione di un'opera di storia della scienza;
- "Premio Leone Traverso opera prima", di L. 2.000.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana Sant'Elena (Padova), e destinato a un traduttore italiano per la sua opera prima, pubblicata nel biennio 1984-85;
- "Premio Vittorio Zambon", per un concorso di traduzioni da lingue moderne riservato agli studenti delle scuole secondarie di Monselice.

Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate in cinque copie, entro il 15 ottobre 1986, con l'indicazione del Premio al quale concorrono, alla Segreteria del Premio presso la Biblioteca Comunale - Via del Santuario, 3 - 35043 Monselice - Tel. 0429/72628.

I premi verranno assegnati sabato 7 giugno 1986.

Nella stessa occasione si terrà una tavola rotonda dedicata alle traduzioni delle "Avventure di Pinocchio" nel mondo.

La Giuria è composta da GIANFRANCO FOLENA (Presidente), ALDO BUSINARO, CARLO CARENA, CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, MARIO LUZI, MARIO RICHTER.

Per la traduzione scientifica: MASSIMILIANO ALOISI, GIAMPIETRO DALLA BARBA.

Segretaria: AURORA GIALAIN.

Monselice, 1 gennaio 1986.

Opere concorrenti al

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»

1986

1. AGABIO GIOVANNA: Patrik Süskind, *Il profumo*, Milano, Longanesi, 1985
2. ALBINI UMBERTO: *Bisanzio nella sua letteratura*, Milano, Garzanti, 1984
3. ALBINI UMBERTO: Michele Psello, *Sull'attività dei demoni*, Genova, E.C.I.G., 1985
4. AVEZZÙ ELISA: Alcifrone, *Lettere di parassiti e di cortigiane*, Venezia, Marsilio, 1985
5. BAZZARELLI ERIDANO: Aleksandr S. Puškin, *Eugenio Onegin*, Milano, Rizzoli, 1985
6. BIONDI MARIO: Isaac Bashevic Singer, *Una corona di piume*, Milano, Longanesi, 1985
7. BURGESS LIANA: Anthony Burgess, *La fine della storia*, Milano, Rizzoli, 1985
8. CALASSO GIOVANNA: Nezāmī, *Leylā e Majnūn*, Milano, Adelphi, 1985
9. CANALI LUCA: Publio Ovidio Nasone, *Amori*, Milano, B.U.R., 1985
10. CASTAGNONE MARIA GIULIA: Charles Bukowski, *Musica per organi caldi*, Milano, Feltrinelli, 1984
11. CAVALLI MARINA - DEL CORNO DARIO: Achim von Arnim - Clemens Brentano, *Il corno magico del fanciullo*, Milano, B.U.R., 1985
12. COSTANTINI VILMA: Li Po-Tu Fu-Po Chü-i, *Coppe di giada*, Torino, U.T.E.T., 1985
13. DAVICO BONICO GUIDO: Pierre Corneille, *Il Cid*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1985
14. DEL PIZZO MASSIMO: Jules Verne, *L'eterno Adamo*, Palermo, Sellerio, 1984
15. DEL SERRA MAURA: Else Lasker-Schüler, *Ballate ebraiche e altre poesie*, Firenze, La Giuntina, 1985

16. DESTI RITA: Josè Saramago, *L'anno della morte di Riccardo Reis*, Milano, Feltrinelli, 1985
17. DESTI RITA - RADULET M. CARMEN: Josè Saramago, *Memoriale del convento*, Milano, Feltrinelli, 1985
18. FERTONANI ROBERTO: Johan Wolfgang Goethe, *Ifigenia in Tauride*, Milano, Garzanti, 1985
19. FORTI GILBERTO: Frederic Prokosch, *Voci*, Milano, Adelphi, 1985
20. FORTI GILBERTO: Elias Canetti, *Il gioco degli occhi. Storia di una vita, (1931-1937)*, Milano, Adelphi, 1985
21. GREPPI CESARE: Luis de Gongora, *Sonetti*, Milano, Mondadori, 1985
22. GUARINI RUGGERO: Paul Valéry, *Quaderni. Volume primo*, Milano, Adelphi, 1985
23. GUARINO LAURA: Paul Léautaud, *Lettere alla madre*, Milano, Feltrinelli, 1985
24. GUARINO LAURA - MARIOTTI GIOVANNI: Marguerite Duras, *Il dolore*, Milano, Feltrinelli, 1985
25. INSANA JOLANDA: Saffo, *Poesie*, Firenze, Estro, 1985
26. LANATI BARBARA: Angela Carter, *La camera di sangue*, Milano, Feltrinelli, 1985
27. LANATI BARBARA: Angela Carter, *La passione della nuova Eva*, Milano, Feltrinelli, 1984
28. LO CASCIO RENZO: *La canzone di Orlando*, Milano, B.U.R., 1985
29. MAGNANO LELLA: T. Lethbridge, *Il potere del pendolo*, Roma, Astrolabio, 1984
30. MANCINELLI LAURA: Gottfried von Strassburg, *Tristano*, Torino, Einaudi, 1985
31. MANERA DANILO - XABIER KINTANA: Ramon Saizarbitoria, *Cento metri*, Massa, Memoranda ediz., 1985
32. MARTY INSEL: Inés de la Cruz, *Il sogno*, Abano Terme, Piovan 1985
33. MONTAGNANI LUCIANA: Vladimir F. Odoevskij, *La principessa Mimi*, Latina, L'Argonauta, 1985

34. MORALDI LUIGI: *I Vangeli gnostici*,
Milano, Adelphi, 1984
35. MORINO ANGELO: Mario Vargas Llosa, *Storia di Mayta*,
Milano, Rizzoli, 1985
36. MORINO ANGELO: José Donoso, *Marulanda*,
Milano, Feltrinelli, 1985
37. MORINO ANGELO: Jean-Paul Sartre, *Freud*,
Torino, Einaudi, 1985
38. MORISCO GABRIELLA - ROSSELLI AMELIA: Sylvia Plath, *Le muse inquietanti*,
Milano, Mondadori, 1985
39. MUSSAPI ROBERTO: Herman Melville, *Poesie di guerra e di mare*,
Milano, Mondadori, 1984
40. OLIVETTI MAGDA: Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*,
Milano, Adelphi, 1985
41. OLIVETTI MAGDA: Thomas Bernhard, *La fornace*,
Torino, Einaudi, 1984
42. PALLAVICINI CAFFARELLI GIUSEPPE: Honoré de Balzac, *Papà Goriot*,
Milano, Mondadori, 1985
43. PAPETTI VIOLA: Alexander Pope, *Il Riccio rapito*,
Milano, B.U.R., 1984
44. POZZOLI FRANCESCO: *Canzone di Rolando*,
Milano, Mursia, 1984
45. RACHEWILTZ MARY DE: Ezra Pound, *I Cantos*,
Milano, Mondadori, 1985
46. RAMOUS MARIO: Quinto Orazio Flacco, *Epistole*,
Milano, Garzanti, 1985
47. RANVAUD MARIA: Antonio S.J. Vieira, *Prediche agli uomini di governo*,
Milano, Rusconi, 1984
48. RISI NELO: Sofocle, *Edipo re*,
Milano, Studio Editoriale, 1985
49. RIZZARDI BIANCAMARIA: Margeret Atwood, *I diari di Susanne Moodie*,
Abano Terme, Piovan, 1985
50. SABA SARDI FRANCESCO: Sebastian Brant, *La nave dei folli*,
Milano, Spirali, 1984
51. SAMONÀ CARMELO: Lope de Vega, *La nascita di Cristo*,
Torino, Einaudi, 1985
52. SANESI ROBERTO: John Milton, *Paradiso perduto*,
Milano, Mondadori, 1984

53. SANGIGLIO CRESCENZIO e TINO: *Giovani poeti greci*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1984
54. SANTARCANGELI PAOLO: Sandor Petöfi, *Poesie*, Torino, U.T.E.T., 1985
55. SCAMMACCA NAT: Nat Scammacca, *Schammachanat*, Trapani, C.E.A.S., 1985
56. SCANDOLA MARIO: Tito Maccio Plauto, *I Menecmi*, Milano, B.U.R., 1984
57. SCANDOLA MARIO: Tito Maccio Plauto, *Le pentole del tesoro*, Milano, B.U.R., 1985
58. SCHIAVONI GIULIO: Franz Kafka, *I racconti*, Milano, B.U.R., 1985
59. SOSIO LIBERO: S.J. Gould, *Quando i cervelli avevano le dita. Misteri e stranezze della natura*, Milano, Feltrinelli, 1984
60. SPAZIANI MARIA LUISA: Marguërite Yourcenar, *Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984
61. TOSCO MARIA ROSARIA: Julien Gracq, *Un bel tenebroso*, Milano, Serra e Riva, 1984
62. VALENTINETTI CLAUDIO: Jorge Amado, *Sudore*, Milano, Mondadori, 1986
63. VASSILLI SILVANA: Eduard Mörike, *Castagnasecca, l'omino di Stoccarda*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1984
64. VEZZOLI CRISTINA: Sam Shepard, *Motel Chronicles*, Milano, Feltrinelli, 1985

Opere concorrenti al

PREMIO «LEONE TRAVERSO» – OPERA PRIMA

1. ALFONSI SILVIA: Dorothea e Friedrich Schlegel, *La storia del Mago Merlino*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985
2. BOSCARO ADRIANA: Jun'ichirò Tanizaki, *Pianto di sirena*, Milano, Feltrinelli, 1985
3. COCO MICHELE, Meleagro, *Epigrammi Erotici*, S. Marco in Lamis, Quaderni del Sud/Lecaíta, 1981

4. DAMIANI ROLANDO: Georges Roditi, *Lo spirito di perfezione*, Milano, Bompiani, 1985
5. DELLA VALLE KETTY: Robert Brasillach, *La ruota del tempo*, Lamezia Terme, Settecolori, 1985
6. FLAIM ALLEGRI CARMEN: Philipp Otto Runge, *La sfera dei colori*, Verona, Edizioni Universitarie, 1984
7. DE GRANDI GABRIELLE: Friedrich Glauser, *Il tè delle tre vecchie signore*, Palermo, Sellerio, 1985-86
8. HELD RICCARDO: Victor Hugo, *Orientali*, Milano, Mondadori, 1985
9. LEONE ISABELLA: Aleksandr Zinov'ev, *Il radioso avvenire*, Milano, Spirali, 1985
10. MARCHI ENA: Edme Boursault, *Lettere di Babet*, Milano, Adelphi, 1985
11. NERONI BRUNILDE: Rabindranath Tagore, *Lipika*, Milano, Studio Editoriale, 1985
12. SOLDI MARETTI MARE: *Prosit - filtri pozioni elisir polmenti*, Cremona, Edizioni 'Librarie del convegno', 1985
13. SARACINO MARIA ANTONIETTA: Alice James, *Il diario 1889 - 1892*, Milano, La Tartaruga, 1985
14. VALDUGA PATRIZIA: John Donne, *Canzoni e sonetti*, Milano, Studio Editoriale, 1985

Opere concorrenti al

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

1. RIEDT HEINZ: Carlo Collodi, *Pinocchio Abenteuer*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG., 1982
2. JEANNE HENRIETTE KLINKERT-POTTERS VOS: Carlo Collodi, *De avonturen van Pinokkio: de geschiedenis van een marionet*, Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1976-7
3. RONG RONG REN: Carlo Collodi, "Pinocchio", Casa Editrice Giunti Marcozzo, Shanghai Yiwen Chubanshe, 1980
4. ROSENTHAL M.L.: Carlo Collodi, *The adventures of Pinocchio: tale of a puppet*, New York, Lothrop, Lee & Shepard Books, 1983

Opere concorrenti al

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

1. ALBERTINI ROSANNA: Mirko D. Grmek, *Le malattie all'alba della civiltà occidentale*, Bologna, il Mulino, 1985
2. BONATTI LUCA - ROUBINI DAVID - TURCHETTA MASSIMO: Morris Kline, *Matematica: la perdita della certezza*, Milano, Mondadori, 1985
3. FLAIM ALLEGRI CARMEN: Philipp Otto Runge, *La sfera dei colori*, Verona, Edizioni Universitarie, 1984
4. LONGO GIUSEPPE: Douglas R. Hofstadter e Daniel C. Dennett, *L'io della mente*, Milano, Adelphi, 1985
5. LONGO GIUSEPPE: Gregory Bateson, *Mente e natura*, Milano, Adelphi, 1984
6. MARINI ALFREDO: Wilhelm Dilthey, *Per le fondazioni delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti 1860 - 1896*, Milano, Franco Angeli, 1985
7. PASSI ALESSANDRO: Giorgio de Santillana e Herta von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulle scritture del tempo*, Milano, Adelphi, 1983
8. TRONCON RENATO: Philipp Otto Runge, *La sfera del colore e altri scritti sull'arte nuova*, Milano, il Saggiatore, 1985
9. TRONCON RENATO: J.W. von Goethe, *La teoria dei colori*, Milano, il Saggiatore, 1985

INTERVENTO DEL SINDACO DI MONSELICE
LEARCO VETTORELLO

Signor Presidente della Regione,
Signor Presidente e illustri componenti della Giuria,
Autorità, Signore e Signori,

siamo alla sedicesima edizione di questo singolare Premio intitolato alla nostra città. Insieme con l'onore di aprire questa cerimonia di proclamazione dei vincitori, avverto la consapevolezza e la soddisfazione di partecipare – con tutti Loro – a un magnifico incontro di attenzione culturale e di vitalità civile.

L'intuizione originaria si è consolidata. Forze diverse, di competenza specifica, organizzativa e scientifica, di raffinatezza letteraria e poetica, di economia e finanza, della scuola e della civica amministrazione, hanno unito apporti e sensibilità nel richiamo e nel riconoscimento per gli aspetti e i valori delle traduzioni nelle loro molteplici espressioni: quelle che trasformano i messaggi e i contenuti di opere creative, da lingue antiche e moderne all'italiano, o dall'italiano in lingua straniera, o quelle che propongono opere scientifiche in lingua diversa dall'originale, fino a quelle che rivelano talenti nuovi cimentatisi in opere prime di traduzione o in valide e felici prove di versione da parte di giovani studenti delle nostre scuole secondarie.

Come sindaco sono lieto e onorato di accogliere, salutare, ringraziare tutti coloro che, nell'organizzazione, nel finanziamento, nella presentazione delle opere al concorso, nella loro selezione e valutazione, hanno dato vita ad un cimento bello, significativo e peculiare, certamente connotato di una sua originalità nel panorama, non deserto e rarefatto, dei premi letterari italiani: un cimento divenuto, nel succedersi annuale delle edizioni, un appuntamento atteso e importante ben al di là dell'ambito locale, una manifestazione culturale, insomma, che forse è qualche cosa di più di una semplice promozione nata dalla mente e dal cuore della buona provincia italiana.

Questo Premio "Città di Monselice" deriva il suo prestigio in modo determinante dalla qualificatissima Giuria: dal suo presidente, il chiarissimo professor Folena, a tutti i componenti, sono grandi nomi della filologia, della critica letteraria e artistica, della scienza, della saggistica, della poesia, che onorano e garantiscono la validità e la credibilità del riconoscimento.

Signor Presidente della Regione, il Veneto tra le regioni italiane non ha solo una polivalenza economica, un'armonia geografia; ha anche una sua pluriforme ricchezza culturale.

Ci sono i grandi richiami di una capitale come Venezia; ci sono pure, non meno preziosi anche se meno enfatizzati, i segni di vitalità sociale, civile, culturale intuitsi e trasmessi dalla provincia, da questa fervida provincia veneta di cui Monselice gode di essere parte con una sua fisionomia di storia, di tradizioni vive, di novità creative.

Vorremmo che questo spirito fosse sempre più sentito e condiviso anzitutto tra noi, dentro la nostra popolazione. Un Premio prestigioso e affermato non dev'essere un fiore all'occhiello: lo vorremmo momento naturale e largamente goduto di un'animazione comunitaria fatta sì dalle opere dell'economia, delle professioni, degli ammodernamenti, ma innervata pure dalla gioia e dall'impegno per le iniziative di solidarietà, di crescita sociale, di elevazione e coscienza culturale.

Così, con quest'augurio che riguarda anzitutto noi, ma che non è solo per noi, rinnovo a tutti il saluto, il ringraziamento, la gratitudine della Città e della Civica Amministrazione.

RELAZIONE DELLA GIURIA

Il XVI Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica si presenta con caratteristiche particolari: anzitutto questa nostra festa si celebra occasionalmente quest'anno in una stagione inconsueta, fuori sia pur di poco dei termini della primavera e ai bollenti inizi dell'estate: ben tre settimane dopo la data prevista, «per causa di forza maggiore», come dice il comunicato stampa preparato da amici durante una mia lunga indisposizione. Per quanto convinto che questa non doveva essere causa di ritardo e per quanto abbia cercato con ogni mezzo di dissuadere gli amici organizzatori dall'usarmi il trattamento privilegiato che nella Bibbia fu riservato a Giosuè, debbo ora esprimere la mia più viva gratitudine e soddisfazione, per l'attaccamento ben noto che porto a questa manifestazione, per il privilegio che mi è concesso di salire ancora una volta, la 16ª consecutiva su questo podio a presentare la relazione della Giuria. Grazie.

Nella sua 16ª edizione il Premio Monselice ha visto due novità molto importanti e strettamente connesse: l'accresciuta entità dei premi – triplicato il premio Città di Moselice, raddoppiato il premio internazionale intitolato a Diego Valeri – voluta dalla Municipalità di Monselice in un programma illuminato e generoso di autonomo rilancio, e sostenuta dalle Banche, come la nostra fedelissima sostenitrice Cassa Rurale e Artigiana di S. Elena e la felicemente ritrovata Cassa di Risparmio che dopo una lunga pausa torna a partecipare e finanziare 2 sezioni del Premio; e da altri Enti pubblici. All'accresciuta dotazione e insieme all'impegno di diffusione nel mondo ha subito corrisposto su scala ancora maggiore una partecipazione in tutti i settori: le opere presentate sono state complessivamente quest'anno quasi un centinaio, circa il triplo del solito. Questo ha significato per noi una decisiva crescita insieme quantitativa e qualitativa, mentre da molte parti e anche da paesi lontani ci giungono crescenti testimonianze dell'interesse e del credito che circondano questa nostra iniziativa, ormai internazionale.

Di questo siamo profondamente grati alla Municipalità di Monselice, e in particolare al nuovo sindaco Learco Vettorello, all'assessore all'Istruzione e alla Cultura Vittorio Bertazzo e a tutti i loro collaboratori, come la signora Gialain, coadiuvata dal giovane Flaviano Rossetto.

La Giuria ha acquistato quest'anno un nuovo membro, il prof. Mario Richter, titolare di letteratura francese nella Facoltà di lettere di Padova, fine interprete di testi e studioso di problemi di traduzione, al quale porgiamo un caldo benvenuto. Ci siamo riuniti due volte presso il Centro Culturale. In una prima riunione, tenutasi il 26 aprile, si è presa visione delle numerose opere pervenute, e si è proceduto a una prima cernita secondo le diverse competenze.

Per il Premio Città di Monselice le traduzioni concorrenti risultano 69 e 16 per il Premio Traverso opera prima. Per la traduzione scienti-

fica sono pervenute 8 traduzioni; infine al Premio Internazionale Diego Valeri, dedicato alle traduzioni delle «Avventure di Pinocchio», che nella passata edizione non era stato assegnato, quest'anno sono state presentate 4 traduzioni.

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA

Per il Premio maggiore, dopo un attento esame delle singole opere da parte dei giudici competenti, nella selezione della seconda seduta sono apparse degni di particolare considerazione 12 traduttori:

- GIOVANNA CALASSO, Neẓāmī, *Leylā e Majnūn*, Milano, Adelphi, 1985.
ROBERTO FERTONANI, Johan Wolfgang Goethe, *Ifigenia in Tauride*, Milano, Garzanti, 1985.
GILBERTO FORTI, Frederic Prokosch, *Voci*, Milano, Adelphi, 1985.
Elias Canetti, *Il gioco degli occhi, Storia di vita, (1931-1937)*, Milano, Adelphi, 1985.
RUGGERO GUARINI, Paul Valery, *Quaderni - vol. I*, Milano, Adelphi, 1985.
BARBARA LANATI, Angela Carter, *La camera di sangue e la passione della nuova Eva*, Milano, Feltrinelli, 1985-4.
LAURA MANCINELLI, Gottfried von Strassburg, *Tristano*, Torino, Einaudi, 1985.
ANGELO MORINO, Mario Vargas Llosa, *Storia di Mayta*, Milano, Rizzoli, 1985.
Josè Donoso, *Marulanda*, Milano, Feltrinelli, 1985.
Jean-Paul Sartre, *Freud*, Torino, Einaudi, 1985.
GABRIELLA MORISCO e AMELIA ROSSELLI, Sylvia Plath, *Le muse inquietanti*, Milano, Mondadori, 1985.
MAGDA OLIVETTI, Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, 1985.
Thomas Bernhard, *La fornace*, Torino, Einaudi, 1984.
MARY DE RACHEWILTZ, Ezra Pound, *I Cantos*, Milano, Mondadori, 1985.
CARMELO SAMONÀ, Lope de Vega, *La nascita di Cristo*, Torino, Einaudi, 1985.
ROBERTO SANESI, John Milton, *Paradiso perduto*, Milano, Mondadori, 1984.

Da una votazione successiva è emerso una rosa di quattro nomi: RUGGERO GUARINI, LAURA MANCINELLI, ANGELO MORINO, MARY DE RACHEWILTZ.

Entro questa rosa ristretta, con voti unanimi, la Giuria ha deciso di conferire il Premio Città di Monselice, XVI edizione, di L. 6.000.000, messo a disposizione dell'Amministrazione Comunale di Monselice, a MARY DE RACHEWILTZ, per la sua traduzione dall'inglese dei *Cantos* di Ezra Pound, con la seguente motivazione formulata da Elio Chinol:

«Con la traduzione dei *Cantos* di Ezra Pound, generalmente considerato il più importante e imponente poema in lingua inglese di tutto il Novecento, Mary de Rachewiltz ha portato a compimento un'impresa che si può senza esagerazione definire formidabile. Figlia del poeta, fu sotto la sua guida, nei lontani anni Trenta, che essa fece le sue prime prove sul difficile testo ancora in progresso. Il padre, racconta lei stessa in un libro di memorie (*Discrezioni*, edito da Rusconi), non si stancava mai di ripeterle quello che era a suo avviso il criterio fondamentale da tenere presente in ogni traduzione: «Come si sarebbe espresso l'autore se scrivesse in italiano adesso?». E lei, su quel criterio, si trovava d'accordo. Ma quali discussioni s'accendevano tuttavia sui risultati! «A meno che non fossi arrivata a uno scoglio insormontabile», racconta ancora Mary de Rachewiltz, «non dovevo mostrargli la traduzione prima di avere una pagina battuta a macchina. E invariabilmente la faceva a pezzi...».

Il fatto è che Pound predicava in un modo e spesso operava in un altro. Raccomandava di tradurre nell'italiano d'oggi, ma siccome era convinto che la poesia italiana, con la sola eccezione di Leopardi, fosse costantemente peggiorata dopo Cavalcanti e Dante, correggeva le prove della figlia usando il loro linguaggio e la loro metrica. «Ma non si dice», piagnucolava qualche volta la figlia. «È ora che si dica», lui ribatteva. Ed eccolo a insistere su certe espressioni in un italiano parte archeologico parte inventato come: «Nulla surroga il campan», anziché «Non c'è surrogato per una vita» o «Non c'è nulla che valga una vita» («There is no substitute for a lifetime»).

Ma nonostante le difficoltà e gli scoraggiamenti, Mary de Rachewiltz non rinunciò mai al progetto di tradurre i *Cantos*. E per tappe successive ha finalmente concluso un lavoro di molti anni: nel 1961 pubblicò presso Lerici *I primi trenta Cantos*; nel 1972, presso Scheiwiller, *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*; nel 1973, con Mondadori, i *Cantos scelti*; e infine nel 1985, ancora con Mondadori, l'opera completa. Pound ha dedicato ai *Cantos* l'intera vita e lei ha fatto quasi altrettanto, rendendo al padre questo supremo omaggio della sua lunga fatica proprio in occasione del centenario della nascita. E la sua è, per molti versi, una traduzione esemplare, improntata all'alto esempio e insegnamento paterno.

Mary de Rachewiltz ha saputo rendere con grande sensibilità la ricchezza dei registri linguistici dell'originale, con i suoi repentini passaggi da toni prosastici e colloquiali alle più intense accensioni liriche. Essa ha certamente curato al massimo l'esattezza interpretativa, ma

Entro questa rosa ristretta, con voti unanimi, la Giuria ha deciso di conferire il Premio Città di Monselice, XVI edizione, di L. 6.000.000, messo a disposizione dell'Amministrazione Comunale di Monselice, a MARY DE RACHEWILTZ, per la sua traduzione dall'inglese dei *Cantos* di Ezra Pound, con la seguente motivazione formulata da Elio Chinol:

«Con la traduzione dei *Cantos* di Ezra Pound, generalmente considerato il più importante e imponente poema in lingua inglese di tutto il Novecento, Mary de Rachewiltz ha portato a compimento un'impresa che si può senza esagerazione definire formidabile. Figlia del poeta, fu sotto la sua guida, nei lontani anni Trenta, che essa fece le sue prime prove sul difficile testo ancora in progresso. Il padre, racconta lei stessa in un libro di memorie (*Discrezioni*, edito da Rusconi), non si stancava mai di ripeterle quello che era a suo avviso il criterio fondamentale da tenere presente in ogni traduzione: «Come si sarebbe espresso l'autore se scrivesse in italiano adesso?». E lei, su quel criterio, si trovava d'accordo. Ma quali discussioni s'accendevano tuttavia sui risultati! «A meno che non fossi arrivata a uno scoglio insormontabile», racconta ancora Mary de Rachewiltz, «non dovevo mostrargli la traduzione prima di avere una pagina battuta a macchina. E invariabilmente la faceva a pezzi...».

Il fatto è che Pound predicava in un modo e spesso operava in un altro. Raccomandava di tradurre nell'italiano d'oggi, ma siccome era convinto che la poesia italiana, con la sola eccezione di Leopardi, fosse costantemente peggiorata dopo Cavalcanti e Dante, correggeva le prove della figlia usando il loro linguaggio e la loro metrica. «Ma non si dice», piagnucolava qualche volta la figlia. «È ora che si dica», lui ribatteva. Ed eccolo a insistere su certe espressioni in un italiano parte archeologico parte inventato come: «Nulla surroga il campar», anziché «Non c'è surrogato per una vita» o «Non c'è nulla che valga una vita» («There is no substitute for a lifetime»).

Ma nonostante le difficoltà e gli scoraggiamenti, Mary de Rachewiltz non rinunciò mai al progetto di tradurre i *Cantos*. E per tappe successive ha finalmente concluso un lavoro di molti anni: nel 1961 pubblicò presso Lerici *I primi trenta Cantos*; nel 1972, presso Scheiwiller, *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*; nel 1973, con Mondadori, i *Cantos scelti*; e infine nel 1985, ancora con Mondadori, l'opera completa. Pound ha dedicato ai *Cantos* l'intera vita e lei ha fatto quasi altrettanto, rendendo al padre questo supremo omaggio della sua lunga fatica proprio in occasione del centenario della nascita. E la sua è, per molti versi, una traduzione esemplare, improntata all'alto esempio e insegnamento paterno.

Mary de Rachewiltz ha saputo rendere con grande sensibilità la ricchezza dei registri linguistici dell'originale, con i suoi repentini passaggi da toni prosastici e colloquiali alle più intense accensioni liriche. Essa ha certamente curato al massimo l'esattezza interpretativa, ma

senza mai perdere di vista i valori fondamentali del ritmo e delle articolazioni del linguaggio, e cercando sempre la massima compattezza e concisione, secondo quel principio di economia verbale che era un caposaldo dello stile poundiano. Per di più ci ha dato un testo originale che è da considerarsi il più corretto e autorevole oggi esistente, ha indagato e rilevato nuove fonti e infine, in collaborazione con Maria Luisa Ardizzone, ha fornito preziose, utilissime note di commento. Si può quindi ben concludere che il suo è un contributo fondamentale per aprire la difficile strada dei *Cantos* non solo al lettore italiano ma anche a chi sia in grado di affrontare l'originale».

E ora le motivazioni per gli altri finalisti:

LAURA MANCINELLI per la sua versione poetica del *Tristano* di Gottfried von Strassburg. Dopo la sua memorabile traduzione dei *Nibelunghi*, cui fu conferito nel 1974 il premio Leone Traverso - opera prima, la Mancinelli ha affrontato un altro classico della letteratura medioaltotedesca assai impegnativo per mole e difficoltà interpretative. Servendosi di ottosillabi che quando è opportuno sono veri e propri ottonari, ella ha reso possibile per la prima volta un'adeguata lettura italiana del poema, sorretta da una passione ideale oltre che filosofica, poiché condivide la visione della vita del poeta, che, ispirato da Abelardo, difende l'amore mondano contro l'ascesi repressiva dell'ideologia cavalleresca.

ANGELO MORINO traduce dall'ispano-americano la *Storia di Mayta*, edita da Rizzoli, del grande scrittore peruviano Mario Vargas Llosa e il romanzo di José Danoso *Marulanda*, edito da Feltrinelli, calandosi con tutta sicurezza in diversi mondi interpretativi latino-americani, restituendone tutto il calore, il colore, le sofferenze, e la dimensione utopica della conquista di una diversa dimensione di vita, di società, di rapporto storia-territorio.

Nella prima opera si narra la sofferta, generosa illusione del tentativo di Alejandro Mayta Avendano che negli anni Cinquanta tenta una isolata rivoluzione di tipo trozkista nelle valli di difficile accesso della cordigliera andino-peruviana.

Nella seconda la vicenda torbida, delirante, incestuosa, crudele e surreale di una famiglia dove amore e odio, uomo e donna, genitori e figli si scontrano, vivono e muoiono in una favola fantastica che ricorda le epopee narrative di García Márquez. Inoltre il Morino, traduttore fecondissimo e di alta coscienza professionale, più volte segnalato negli annali del nostro premio, presenta la traduzione dal francese, di grande impegno ed efficacia, del *Freud* di J.P. Sartre, edita da Einaudi.

RUGGERO GUARINI si segnala per la traduzione di Paul Valéry, *Qua-*

derni – vol. I. un'opera di grande interesse culturale, che oltrepassa ampiamente i limiti della letteratura propriamente detta. La traduzione risulta molto accurata, incisiva, capace di far passare nella lingua italiana le non sempre facili formulazioni del complesso pensiero di Valery.

PREMIO «LEONE TRAVERSO» – OPERA PRIMA

Per il «Premio Leone Traverso - opera prima» la Giuria ha fermato la sua attenzione su traduttori di particolare rilievo letterario che si sono cimentati con opere rilevanti per il loro significato culturale. Sono subito apparse degne di segnalazione 7 delle 16 opere partecipanti:

SILVIA ALFONSI, Dorothea e Friedrich Schlegel, *La Storia del Mago Merlino*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985.

ROLANDO DAMIANI, Georges Roditi, *Lo spirito di perfezione*, Milano, Bompiani, 1985.

GUIDO DAVICO BONINO, Pierre Corneille, *Il Cid*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985.

CARMEN FLAIM ALLEGRI, Philipp Otto Runge, *La sfera dei colori*, Verona, Edizioni Universitarie, 1984.

RICCARDO HELD, Victor Hugo, *Orientali*, Milano, Mondadori, 1985.

BIANCAMARIA RIZZARDI, Margaret Atwood, *I diari di Susanna Moodie*, Abano Terme, Piovan, 1985.

MARIA ANTONIETTA SARACINO, Alice James, *Il diario 1889-1892*, Milano, La Tartaruga, 1985.

Successivamente la rosa dei segnalati si è ristretta ai seguenti traduttori: SILVIA ALFONSI, ROLANDO DAMIANI, GUIDO DAVICO BONINO, RICCARDO HELD, BIANCAMARIA RIZZARDI.

SILVIA ALFONSI per la sua traduzione dal tedesco della *Storia del Mago Merlino* (Edizioni Studio Tesi) nella redazione pubblicata nel 1804 con il nome di Friedrich Schlegel ma in realtà opera pressoché esclusiva della moglie Dorothea, che ha liberamente utilizzato un manoscritto conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi.

Oltre a rendere accessibile questa pregevole versione della leggenda di Merlino in un momento in cui le storie del re Artù vengono manipolate a torto o a traverso dai mass media, l'Alfonsi ha saputo volgerla in un italiano che conserva tutta la freschezza del dettato originale, spesso volutamente ingenuo secondo il concetto che il Romanticismo si faceva della letteratura medioevale.

ROLANDO DAMIANI traduce con piena adesione e sorveglianza le massime cristalline, di ascendenza secentesca e tensione novecentesca,

dall'inquietante *Lo spirito di perfezione* di Georges Roditi, Bompiani 1985.

Rifacendosi allo straordinario sperimentalismo ritmico dell'originale, RICCARDO HELD si è impegnato a trasporre le diverse soluzioni nello spirito della lingua italiana. Più interpretazione che traduzione, l'opera si segnala per il suo valore creativo, che spesso instaura un contatto effettivo con la natura lirica delle *Orientales*.

BIANCAMARIA RIZZARDI ha tradotto *I diari di Susanna Moodie (The Journals of Susanna Moodie)*, un poemetto di Margaret Atwood, la più rappresentativa scrittrice canadese di lingua inglese. La traduzione mostra grande sensibilità linguistica e molta sicurezza nell'interpretazione di un testo spesso complesso ed elusivo.

Infine la Giuria, con voto unanime, ha designato vincitore del «Premio Leone Traverso - opera prima» di L. 2.000.000 messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana S. Elena, Guido Davico Bonino per la traduzione poetica del *Cid* di Corneille, con il seguente giudizio:

«Quella che Racine, nel discorso all'Académie del gennaio 1685, chiamava la «magnificenza d'espressione» del suo defunto collega Corneille, è una minaccia sempre incombente sui suoi traduttori, numerosi fin da allora. Rendere quel linguaggio – riferisce ancora Racine – “proporzionato ai signori del mondo” e tuttavia capace di abbassarsi al comico o addolcirsi al patetico – quest'ultimo così ricco nel *Cid* –; riprodurre quegli alessandrini nobilissimi e mobilissimi, è compito stremante.

Guido Davico Bonino, alla prima prova compiuta da traduttore, vi si è avvicinato con la sua ricca conoscenza, storica e lessicale, della letteratura, dandone una versione per nulla artificiosa e aulica, eppure nient'affatto corriva e piatta. Ha mantenuto senza mostrare alcun impaccio e con rari scatti l'impegno della resa in prevalenti coppie di settenari per i dodecasillabi dell'originale; ha sostenuto il dettato, sciolto e perspicuo, con sobri incastri elevati, mai però peregrini, riuscendo a conservare il sapore dell'originale, il piglio epico congiunto con la freschezza e la grazia tragicomica. Impegno tanto più difficile e lodevole quando si pensi che la versione era primariamente destinata alle vive voci del palcoscenico: ma anche per questo si avverte positivamente l'apporto al lavoro dell'esperienza di Davico docente e uomo di teatro. Trasferita sulla carta, la versione rivela ancora una solida resistenza, una brillante adeguatezza anche ai canoni della letteratura stampata, più vigile, più esigente, più attenta e tanto più se sfidata, come in questo libretto dell'editrice Studio Tesi, dalla presenza del francese a fronte».

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

Per il premio intitolato a Diego Valeri tutte le quattro traduzioni pervenute delle *Avventure di Pinocchio* del Collodi sono apparse degne di segnalazione per comuni pregi di fedeltà all'originale:

- La traduzione olandese di Jeanne Henriette Klinkert-Pötters Vos, *De avonturen van Pinokkio: de geschiedenis van een marionet*, Amsterdam 1976-7.
- La traduzione tedesca di Heinz Riedt, *Pinokkios Abenteuer*, München 1982
- La traduzione cinese di Rong Rong Ren, Shanghai 1980 (per questa ci siamo naturalmente avvalsi del giudizio di uno specialista esterno)
- La traduzione inglese di M. L. Rosenthal, *The Adventures of Pinocchio - Tale of a puppet*, «new translation» autorizzata dalla Fondazione Collodi, New York 1983.

La giuria dopo un attento esame delle opere presentate ha deciso di attribuire a pari merito a Jeanne Henriette Klinkert-Pötters Vos e a Heinz Riedt per le loro versioni rispettivamente in olandese e in tedesco del capolavoro di Collodi. Entrambi i traduttori, già noti per una lunga attività di mediatori della cultura italiana, hanno sottratto per la prima volta il nostro *Pinocchio* al destino che incombeva su di lui come "libro per bambini", ridicibile ed adattabile a volontà senza riguardo alla lettera del testo, e l'hanno trattato come quello che è, cioè come un piccolo classico che ha diritto di essere considerato alla stregua dei grandi, cercando di mantenere a livello linguistico quella possibilità di scorgere al di sotto di un testo apparentemente facile la molteplicità di implicazioni che la critica continua a sottolineare.

I nostri due traduttori di *Pinocchio* sono entrambi ben noti per una lunga e benemerita attività di mediatori della cultura italiana nelle loro lingue. La Signora Klinkert-Pötters Vos, da molti anni amica del nostro premio, è nata a Amden in Olanda, ha vissuto a lungo in Italia in giovinezza e poi ininterrottamente dal 1973 nella sua casa fiorita nell'alta Val di Non a Salter: ha fatto conoscere in neerlandese buona parte della letteratura italiana contemporanea, dal *Piacere* di D'Annunzio all'*Isola di Arturo* della Morante alla *Cognizione del dolore* di Gadda ad opere di Moravia, Bertolucci, a quasi tutte le opere di Natalia Ginzburg. Il Riedt è uno dei più attivi e fini traduttori tedeschi della nostra letteratura moderna.

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

La *Storia della scienza* è il tema del Premio per la Traduzione scientifica 1986. Delle molte opere presentate al concorso, alcune delle

quali pregevoli traduzioni certo, ma troppo lontane dall'argomento proposto, tre sono state ritenute degne di particolare attenzione. I traduttori sono:

LUCA BONATTI, DAVID ROUBINI, MASSIMO TURCHETTA che hanno tradotto dall'inglese di M. Kline *Matematica, la perdita della certezza*, Mondadori, Milano, 1985. Il lavoro è stato eseguito per capitoli dai tre traduttori e di conseguenza vi si avverte un certo variar di stile, anche se la materia non consente ampi spazi all'esercitazione letteraria del traduttore.

Nel complesso però, considerata la notevole difficoltà del testo, la traduzione merita pienamente la segnalazione.

ROSANNA ALBERTINI che ha tradotto degnamente dal francese *Le malattie all'aiba della civiltà occidentale* di M.D. Grmek, Il Mulino, Bologna, 1983. Si tratta di un libro di grande interesse sui concetti che nei diversi e grandi periodi storici l'uomo si è fatto delle malattie che lo affliggono, delle epidemie che periodicamente hanno devastato il mondo, dei loro riflessi storici e letterari. Lo si segnala, anche se non è un'opera di storia della scienza in senso stretto, piuttosto una storia della nosologia umana e dei criteri che si sono via via adottati nel trattare le malattie, perché la struttura della ricerca e l'opera che ne è derivata sono certo d'ambito storico, e la traduzione, non facile, anche per i continui riferimenti alle lingue classiche, ha meritato l'elogio dell'autore.

ALESSANDRO PASSI che ha tradotto dall'inglese di G. de Santillana e di H. von Dechend *Il Mulino di Amleto, Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano, 1984.

È un libro del 1969; Giorgio de Santillana ebreo romano riparato negli Stati Uniti nel 1936 – scomparso nel 1974 – era allora professore di storia e filosofia della scienza nel Massachusetts Institute of Technology, la Herta von Dechend assistente alla stessa cattedra nell'Università di Francoforte.

Del de Santillana avevamo già in italiano il *Compendio di storia del pensiero scientifico* scritto con Federico Enriques, e ampia notorietà anche da noi gli offrì la traduzione di *Processo a Galileo* edito da Mondadori nel 1960.

Grande intuizione e coraggio dell'Adelphi e di Passi nel darci ora quest'opera che lo storico, con rigore scientifico ed amore d'umanista ha gettato come una provocazione (Tullio Regge) in questa nostra epoca che egli chiama *era darwinista*: per cui i miti più arcaici non possono che esser frutto di cervelli ingenui, primitivi, non ancora abbastanza evoluti per fare scienza.

Invece scopriamo che il mito è la dorata cornice di un quadro di osservazioni e di calcoli sulla struttura del tempo astronomico. I riferi-

menti geografici dei miti non sono terrestri, di una terra sospesa tra i due magneti delle antiche spiegazioni orientali o sostenuta da pilastri o acque nell'etere infinito, ma hanno già nel pensiero più antico le dimensioni temporali dell'eclittica; e l'inclinazione dell'asse di rotazione sul piano di quella non è un banale tranello che una volta scoperto ci fa inventare qualche algoritmo risolutore, ma un battitempo che già scandisce le ere.

La mitica età dell'oro acquista allora una sua «epoché» che è in una misura e qualità.

Non è certo un libro facile: la girandola di miti di epoche e luoghi diversi rischia di trascinarci, nel suo ruotare vorticoso, nel gorgo creato nell'oceano dallo scalzarsi dalla sua sede dell'asse del mulino cosmico. E Tullio Regge ne ha avuto paura e ci ha urlato sull'«Espresso» di *fermare quel mulino*: il fisico non ha certo trovato nell'opera di de Santillana una parola di conforto ai nuovi miti che la sua scienza va dettando oggi, ma «moira» dopo *Il Mulino d'Amleto*, strappato il velo del mito, tornerà 'grado', 'misura', e alla cultura scientifica si restituisce un suo grande poetico capitolo.

Densità concettuale e ricchezza di terminologie inconsuete non potevano che rendere ardua la traduzione di un tal libro; lo sforzo di Alessandro Passi che dà alla nostra lingua un'opera fondamentale per la storia della scienza in un italiano assai pregevole viene oggi premiato dall'assegnazione del Premio Monselice per la Traduzione Scientifica.

PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

Il numero dei partecipanti, complessivamente 66 (di cui 48 per l'inglese e 18 per il francese), è stato discreto anche quest'anno e i risultati sono stati qualitativamente soddisfacenti.

Vincitori sono stati per la Scuola Media LUIGI SECONDIN della 3^a C Guinizelli, per una versione dal francese, e per le Superiori VALERIA BERGAMINI della 3^a Rag. serale Kennedy, per una traduzione dal francese.

Segnalati per la Scuola Media: Simona Carioni 3^a C Zanellato, inglese, Katia Giraldo 3^a E Guinizelli, inglese, Roberta Veronese 3^a A Poloni, inglese.

Segnalati per le Superiori: Giancarlo Gugliucci I^a A serale Kennedy, francese, Marilisa Mingardo 5^a Ferrari, inglese, Francesca Rettore 5^a Ferrari, inglese.



Il Sindaco consegna il premio «Città di Monselice», XVI, 1986 a Mary de Rachewiltz.

INTERVENTI DEI VINCITORI
UNA TRADUZIONE FILIALE

Ringrazio commossa il Sindaco e l'Amministrazione Comunale di Monselice, il Professor Folena, Presidente, e i membri della Giuria per il dono e l'onore concessomi.

Vincere questo premio, in termini poundiani significa che qui a Monselice esiste una «Corte» ideale ove l'artista potrebbe lavorare e

(affatigandose per suo piacere o no
non gli mancherà la provixione mai)

Canto VIII.

Certo, sapendo quanto Pound fosse meticoloso in fatto di economia, alla voce gentile che per telefono mi diede la buona notizia avrei dovuto subito chiedere: i fondi da dove provengono? – rischiando naturalmente di passare per una persona scorbutica e stramba. E invece ho avuto un tuffo di gioia, come vent'anni fa quando Ugo Fasolo mi disse del Premio Alte Ceccato: “modesto ma incorrotto”.

Dovevo allora tentare di inserirmi nella cerchia dei poeti italiani, come straniera guadagnarmi una patente di traduttrice in quanto non basta padroneggiare la lingua ma, traducendo poesia «il faut d'abord être poète».

Le «Leggi» che mio padre aveva scritto per la mia «transizione dalla vita vegetale a quella animale», si aprono con l'ammonimento «NON dare noia» e si chiudono con la considerazione: «io posso insegnarti solo il mestiere che conosco io». Il *curriculum* stabiliva che dovevo imparare la lingua italiana senza la quale non sarei riuscita a vendere ciò che scrivevo in Italia, e naturalmente «tradurre».

Nel Canto XCIX c'è ancora l'ingiuntivo, sottolineato da un ideogramma cinese: PEN YE H

Consolida il pen yeh,
il mestiere di famiglia,
e dall'aria la fortuna verrà.

I *Cantos*, ove non sono documento originale e citazione, sono in gran parte un mosaico di traduzioni e rifacimenti per cui a un certo punto il dilemma maggiore era come salvare e reinserire i testi tardo latini e italiani trasposti da Pound in inglese o inseriti secondo un criterio poetico, non convenzionalmente sto-

rico o grammaticale. Egli stesso, in una grande scatola nera, mi consegnò il suo «archivio malatestiano», cioè le note e le trascrizioni fatte negli archivi di Rimini, Venezia ecc. quando lavoravamo insieme sui primi *Cantos*, io ancora ginnasiale.

I risultati di quella collaborazione hanno un loro ritmo e un certo numero di parole antichate o inventate. Continuando poi il lavoro da sola, ho preso a leggere tutte le fonti alle quali Pound ha attinto, soprattutto quando fu stabilito che una edizione integrale dei *Cantos* poteva uscire solo se corredata di note. Le mie ricerche avevano quindi, sì, uno scopo, ma Pound è esplicito quando dice, in *Guida alla Cultura*:

conosco anche troppo bene... quanto l'intelligenza possa essere trascinata in basso dal lavoro sulle minuzie, quando l'uomo abbia passato i quarant'anni.

Per assaporare la mela avevo perso il paradiso. E sulla scena apparve Maria Luisa Ardizzone. Ha preso la mia montagna di note, ritagli, fotocopie, ha smistato il tutto in una sessantina di cartelle, le ha messe in un angolo e ha incominciato a pormi domande. Seguirono quattro anni di massacrante spola Brescia-Tirolo per scrivere le note.

Ambedue abbiamo imparato qualcosa. Io a capire lo sguardo smarrito di mio padre quando gli chiedevo, negli ultimi anni, spiegazioni di questo o quel passo. Alta poesia non si spiega e male si annota. A volte una certa ignoranza, come un atto di fede, giova alla musicalità e al ritmo della traduzione. L'ultima definizione che Pound stesso diede dei *Cantos* fu di una sola parola: musica. I *Cantos* vanno letti ad alta voce.

Questo vostro riconoscimento, con richiami a carissimi vecchi amici, non solo miei ma anche di mio padre, come Diego Valeri che nel lontano 1929 scrisse del passaggio di Pound a Venezia, che al suo ritorno in Italia, nel 1959 proprio nella mia città natale, Bressanone, testimone il presidente della Giuria, Professor Folena, lo riabbracciò e gli restò vicino fino all'ultimo viaggio da San Giorgio Maggiore a San Michele; e Leone Traverso che già nel 1942 ha tradotto magistralmente il Canto XVII, mi giunge un po' come fune di salvataggio verso le sponde italiane di cui vent'anni fa disperavo. Ringrazio dunque di cuore chi ha premiato qualcosa di più di una traduzione, fosse anche solo l'amore di due generazioni per la cultura italiana.

Constans in proposito.

MARY DE RACHEWILTZ

IL MULINO DI AMLETO

La preparazione della traduzione italiana di *Hamlet's Mill* ha comportato due problemi metodologici, uno sostanziale, l'altro meno importante anche se certamente più dispendioso in termini di tempo.

Il primo è la questione della *sottovalutazione* del testo, conseguenza diretta della tendenza – inconscia e non – a rifiutare alcuni suoi contenuti.

Nel nostro caso, *Hamlet's Mill* si presentava come una profonda minaccia al piccolo mondo della nostra professionalità, l'orticello più o meno accademico della filologia specialistica, scienza nei cui confronti gli Autori si mostrano, coerentemente, del tutto impietosi. Il pregiudizio nei confronti del libro ha pesato, per lo meno inizialmente, sulla traduzione e non poco ha contribuito la paziente opera redazionale di Anna Ravano a mitigarne gli effetti.

D'altra parte, si poteva accettare o rifiutare, ma non ignorare, la visione d'insieme proposta da de Santillana. Questo libro è oggi il frutto di un lungo processo di avvicinamento fra il traduttore e il suo materiale. E se alla fine il risultato può apparire accettabile, lo si deve soprattutto alla potenza e alla grandiosità di tale visione, al modo quasi ispirato con cui vengono seguite le tracce di una possibile «teoria unificata» che comprende sia il mito sia la scienza astronomica arcaica. È davvero un'«opposizione assoluta alle opinioni dominanti», nelle parole di von Dechend; ma per le sue caratteristiche, non ultima quella della poeticità, s'impone indipendentemente da ogni opinione.

Il secondo problema è quello delle traslitterazioni e delle citazioni da altre traduzioni, entrambe tutt'altro che uniformi. Per quanto possibile, sono state adoperate le traslitterazioni standard con i relativi segni diacritici; con ciò si spera di essere venuti incontro a un'esigenza espressa in nota a p. 2 dell'edizione del 1969. Quanto alle citazioni da altre traduzioni, è stato usato il criterio di lavorare prevalentemente sul testo inglese, ma con il testo originale «in trasparenza», allo scopo di evitare errori nella ritraduzione. In questo modo l'esito è, perlomeno nella maggior parte dei casi, sufficientemente adeguato sia al contesto, sia alla fonte. In alcuni punti si sono corrette lievi inesattezze anche nelle citazioni dirette da altri testi, soprattutto per le opere di grande consultazione. Ritengo che si tratti di errori accidentali

insorti, indipendentemente dalla volontà degli Autori, nel corso dell'*editing* del materiale di appoggio, se non già in fase di stampa, tanto più che altri saggi di de Santillana – in particolare *Prologo a Parmenide* – vicinissimo al *Mulino* per tematiche e criteri di composizione – non presentano alcun problema del genere.

ALESSANDRO PASSI



Jeanne Henriette Klinkert-Pötters Vos vincitrice del Premio Internazionale «Diego Valeri», 1986.

PINOCCHIO NEERLANDESE

Ringrazio il Presidente e i membri della giuria per aver attribuito questo Premio Monselice 1986 anche alla mia traduzione delle *Avventure di Pinocchio* di Collodi.

Ne sono onorata e felice.

Fu proprio un caso, un caso piuttosto banale, se ebbi la fortuna di tradurre questo libro.

Ero nella sede della casa editrice Arbeiderspers ad Amsterdam allo scopo di trattare tutt'altre questioni, quando mi fu proposta una versione delle *Avventure di Pinocchio* che avrebbe dovuto accompagnare le illustrazioni di un famoso disegnatore neerlandese.

Senza che ci conoscessimo egli scelse la mia traduzione come appropriata ai suoi disegni.

Forse qualcuno tra Loro ha notato i superbi disegni a penna di William Kuik, il quale, cambiato sesso, è ora una famosa disegnatrice. Trasformazione simile per alcuni aspetti alla metamorfosi del burattino.

Un vero caso, anche perché in principio non ero entusiasta: *Le avventure di Pinocchio* rappresentano una deviazione dal mio principale solito interesse verso la letteratura italiana del dopo guerra.

Per la verità ho conosciuto solo due eccezioni (l'altra è stata la traduzione del *Piacere* di Gabriele D'Annunzio).

La fortuna di Pinocchio è avere accanto a sè una Fata, o se si vuole una sorella o madre. Io penso alla Fata come a una qualche donna benamata da Collodi. L'amore che egli nasconde traspare peraltro dalle pagine in cui la figura letteraria di buona madre o sorella rimanda a una presenza reale nella sua vita.

«È la mia mamma, la quale somiglia a tutte quelle buone mamme che vogliono un gran bene ai loro ragazzi».

Ma diventa più evidente ancora laddove sembra dichiararlo. La Fata trasformata in una donnina e scoperta da Pinocchio dice:

«Birbo d'un burattino! Come mai ti sei accorto che ero io?»

«Gli è il gran bene che vi voglio, quello che me l'ha detto».

«Ricordi? Mi lasciasti bambina, ora mi ritrovi donna».

La Fata, custode degli animali e regina segreta di una fiaba popolata di soli personaggi maschili, tiene in mano i fili del burattino di legno, ma forse anche il destino e la felicità dell'uo-

mo Collodi?

Ad ispirarlo però non fu soltanto la Fata.

Una sensibilità «risorgimentale» verso il popolo Italiano in discordia lo portava a capire che l'unico modo per avviarlo al benessere, era quello di insegnare l'aiuto reciproco, la comprensione e l'accordo unanime, la necessità di far economia, l'impegno morale e civile.

A mio parere, il carattere universale di questa sua ansia umanitaria e di questa sua avversione all'ingiustizia, ha determinato il successo del libro presso i lettori neerlandesi.

Tuttavia, disobbediente alle stesse intenzioni pedagogiche e di valori di chi gli ha dato vita, dopo cent'anni, Pinocchio è ancora amato come si amano i sogni, i desideri e le fantasie dell'infanzia. Quell'infanzia che vive dentro ognuno di noi, eternamente negata dalla necessità di crescere. Collodi promette la gioia di un infinito nuovo.

E forse questo può aver guidato la penna di Kuik.

In una recensione apparsa su un giornale neerlandese, al tempo della pubblicazione de *Le avventure di Pinocchio* è scritto: «Queste non sono illustrazioni, Kuik è diventato il nuovo Gepetto!».

JEANNE HENRIETTE KLINKERT-PÖTTERS VOS

PINOCCHIO TEDESCO

Quante cose furono già dette, quanti minuti particolari trattati nel corso di un secolo riguardanti questo nostro *Pinocchio* del Collodi: di certo non starò qui a rimuginare cose ben note a noi tutti. E neanche vorrei perdere del tempo menzionando questa o quell'altra «difficoltà di dizionario» che si sia posta o no nel corso di una traduzione (mi sentirei come un pianista che ricordasse a mo' di tic mentale le ore consumate alla riuscita di un certo trillo, trascurando invece del tutto l'arco comprensivo e comunicativo dell'opera d'arte). In quanto al lessico, e chiedo venia se vi accosto la «sintassi», vorrei soltanto sfiorare – perché mi pare interessante – una uscita spontanea di Brecht quando parlavamo di certe traduzioni goldoniane: che qua e là non sarebbe poi tanto male, se in una traduzione si rischiassero pure certi «italianismi» – a scapito dei puristi della lingua tedesca – facendo così riconoscere con un riverbero supplementare il paese di provenienza dell'opera letteraria o teatrale.

Lontano dal voler suscitare una discussione sul pro e sul contro di questa uscita, vediamo un po' – e qui necessariamente si allarga ancora l'orizzonte, oppure si restringe, come pensar si voglia – la disgraziatamente non ancora dimenticata prassi di traduzione agli antipodi. Parlo strettamente del *Pinocchio*. In lingua tedesca ne devono esistere più o meno quaranta «traduzioni». Sia detto fra virgolette. Ne lessi parecchie. Mi venne la pelle d'oca. Fu esattamente il punto di nascita della mia traduzione. Come mai? Perché quei libri – salvo eccezioni – che tanto vistosamente quanto candidamente si dichiarano traduzioni, in verità non sono altro che rifacimenti, e non esito dire goffaggini... magari si muovessero sulla scia di canovacci sprigionando un che di spiritoso... sullo stampo sterile di una pastosamente calcolata ristrettezza piccolo-borghese-bonhomiana se non addirittura di camuffata ideologia. Basti un piccolo esempio. Quella scenetta, dove Pinocchio derubato vien messo in carcere mentre i ladroni se la godono, l'ho trovato soppressa come tante altre cose di contenuto, stile, atmosfera: il tutto è noiosamente lisciato, livellato. Un po' di rispetto per l'autore, prego! Non so, se più rimproverare certi traduttori remissivi oppure denunciare i regolamenti costrittivi e tendenziosi di certi editori cocciuti.

Ma è un problema generale – e chiedo ancora venia, se vi accenno in questa sede, bisogna pur dirlo una volta, polemica a

parte – che riguarda tanto la letteratura italiana tradotta (fra virgolette) secondo criteri che oggi giustamente consideriamo non solo anacronistici e limitati, ma addirittura nocivi alla comprensione reciproca. Se ci manipoliamo, se ci falsifichiamo ad arte, come arrivare ad una vera intesa? Per la quale in fondo in fondo non riesco a vedere ostacoli. Mi sia ancora permesso un esempio in questa direzione: tre anni fa, esattamente nel 1983, partecipai al Convegno Internazionale sul Ruzzante. A Padova. Ebbene, credo che si debba considerare appurato un fatto che a prima vista magari stupisce gli schematisti: non soltanto il linguaggio e l'atmosfera, ma pure la mentalità, il modo di agire e di pensare, vale a dire l'intera poetica, materia prima della poesia, sono pienamente *identificabili* col modo di parlare e di sentire nell'allora area di lingua tedesca. Ammessa pure l'ipotesi che qui si tratti di una identità eccezionale, non ammetterei peraltro mai la cosiddetta non trasponibilità di stile e persino di atmosfera dall'italiano in tedesco e viceversa, scusa insensata per edizioni di scarsa responsabilità. Tutto è trasponibile, comunicabile, senza tagli e mutilazioni di sorta, umanamente ed artisticamente: dal Ruzzante al Goldoni al Collodi a Pirandello, Calvino, Gadda, Pasolini...

Così siamo tornati ed arrivati in un brevissimo giro d'orizzonte a questa benemerita iniziativa che si chiama Premio Monselice: la vedo rivolta verso quello che ci *unisce* fra le diverse culture. Abbiamo tanto bisogno di sentirci, di essere uniti.

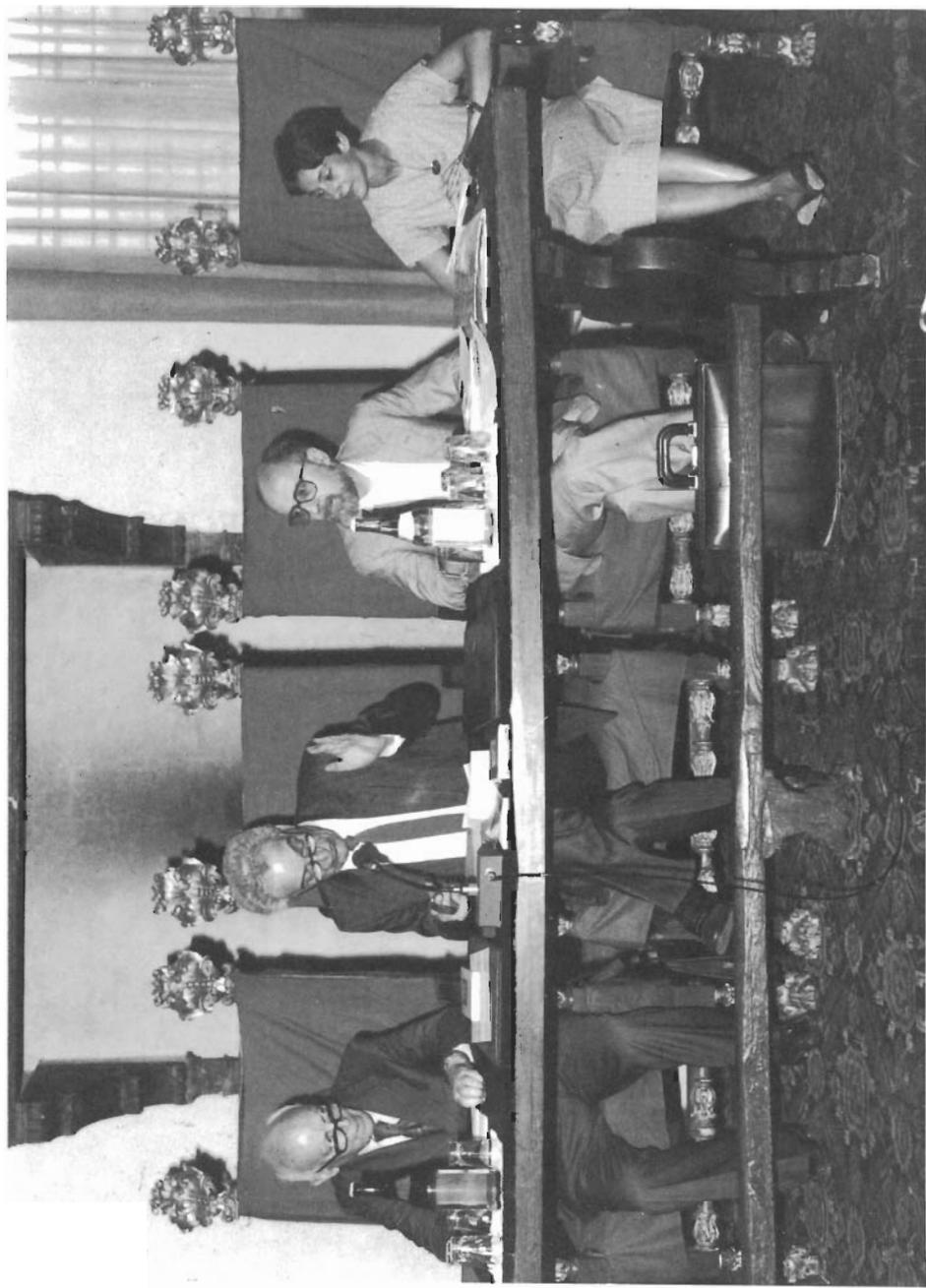
Modestamente ringrazio nel nome di Collodi, ringrazio nel nome della mia, della nostra comune letteratura europea.

HEINZ RIEDT

N.B.: Il testo dell'intervento di GUIDO DAVICO BONINO non ci è pervenuto.

**ATTI DEL QUATTORDICESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA**

*IL VIAGGIO DI PINOCCHIO
NEL MONDO*



La tavola rotonda su Pinocchio: da sinistra, Felice Del Beccaro, Gianfranco Folena, Alberto Mioni, Sonia Marx.

glienza dell'opera di Collodi nelle scuole in Germania, è utile e allo stesso tempo significativo ricordare che anche la storia dei sette scherzi malvagi di *Max und Moritz* (1865) di W. Busch, definiti dal Mittner "i monelli della letteratura tedesca" (1971: 726 segg.), suscitò un forte sospetto nei pedagoghi fino agli inizi del nostro secolo. Accanto a queste riserve dal punto di vista educativo, probabilmente il racconto di monelli che ne combinano di tutti i colori era diventato un genere letterario ormai saturato dalle numerosissime storie a vignette di W. Busch (padre della figura del monello tedesco per eccellenza). A nostro avviso però, esiste un'ulteriore ragione che spiega, perché dovettero trascorrere ben 30 anni dalla nascita di Pinocchio in Italia al suo esordio nel mondo tedesco.

Bisogna ricordare, a questo punto, che in Germania, *Pinocchio* venne conosciuto soprattutto tramite la liberissima elaborazione di O.J. Bierbaum intitolata *Zäpfel Kerns Abenteuer. Eine Deutsche Kasperlegeschichte in 43 Kapiteln. Frei nach Collodis Italienischer Puppenhistorie*, pubblicata nel 1905 a Monaco dalla casa editrice Schaffstein, edizione che nel 1979 vantava una tiratura di un milione di copie². In realtà si tratta più di un rifacimento che di una elaborazione, poiché l'aria limpida e frizzante di spirito delle colline toscane è stata sostituita dall'atmosfera del "Märchen" tedesco (della fiaba tedesca), ambientato nei boschi e popolato da folletti e gnomi. Nel suo saggio *Pinocchio in Germania* Cusatelli (1976) definisce il *Pinocchio* di Bierbaum (tradotto alla lettera dall'autore con "Zäpfelkern", cioè pinolo) il più tedesco, e questo per due ragioni: l'opera italiana non solo viene assimilata dalla tradizione letteraria grazie ad una notevole cultura e tecnica stilistica, ma viene pure cercato un obiettivo estraneo alla fiaba collodiana, la satira sociale³.

La prima traduzione di *Pinocchio* abbastanza fedele al testo apparirà otto anni più tardi, nel 1913. Il suo autore, A. Grumann, presenta il burattino collodiano al pubblico tedesco nelle vesti del *hölzernen Bengele*.

Poiché la scelta del nome del protagonista implica già un'inter-

² Cfr. Doderer, *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. III:52.

³ Cfr. i saggi di Cusatelli (1976:146) e di Koppen (1980). Quest'ultimo definisce il rifacimento di Bierbaum nientemeno che una "Wilhelmisierung" ironico-satirica di *Pinocchio* (1980:237).

pretazione e un accento individuale dato alla traduzione, riteniamo necessaria una breve divagazione con alcune spigolature etimologiche.

In riferimento a *hölzernes Bengele*, forma diminutiva del nome comune *Bengel*, è da notarsi che nel medio alto-tedesco la voce *bengel* significa “randello”. Cusatelli (1976: 142, nota 5) spiegherebbe il passaggio semantico con l’idea che il monello sia, per chi s’imbatte in lui, come una gragnuola di bastonate.

Il curioso nome del burattino toscano stimolerà la fantasia di molti altri traduttori. Alcuni battezzano Pinocchio *Kasperl*. A proposito di questo nome, il Grimm ricorda che il significato di *Caspar*, alla stregua di altri nomi comuni, è stato ampliato: da nome proprio è passato a designare “una persona buffa” in senso generale. *Kaspar*, *Käsperele* stava ad indicare inoltre il folletto della mitologia germanica⁴.

Collegare il carattere del monello toscano (vicino del resto a quello delle maschere italiane di Fagiolino e Stenterello) al nome *Kasperl*, significa ovviamente avvicinarlo ad un fenomeno specifico della cultura e del costume tedesco, al “Puppenspiel”, ossia “alla commedia dei burattini” con ben precise conseguenze interpretative. Infatti *Kasper* o *Kasperl* (forma diminutiva e variante austriaca) è il nome del buffone (che ha preso il posto occupato dallo *Hanswurst*) nella “Altwiener Volkskomödie”⁵.

In Austria il burattino collodiano apparirà anche più esplicitamente nelle vesti di *Kasperl* (la famosa figura del buffone inventata a Vienna da J. Laroche) battezzato *Larifari* da F.v. Pocci. *Larifari*, un termine che secondo il Grimm sta per “parlare a

⁴ Cfr. Grimm, Nachdr. Bd. 11:258 segg.

⁵ Interessanti i delucidamenti filologici forniti dal Grimm nel 1873: “in Österreich musz *Kasperle* von länger her ein läppischer mensch, nährischer kerl sein (kärnt. so *Gaschper*, *Gaschperle*, auch ein “schuseriger” fahriger mensch, dazu *gaschpern*, sich läppisch betragen...), denn Laroche in Wien nahm im vorigen jh. den namen für seine erneuerung des alten hanswurst (wie vorhin *Hans* und *Caspar* als gleichbed. erschienen), daher *kasperletheater* noch jetzt puppentheater (auch in Sachsen), weil *Kasperle* unter den puppen der hanswurst ist; böhm. “*Kaşpar*, *Kasperle*, *Pickelhäring*” (Grimm, Nachdr. Bd. 11: 259). È interessante ricordare che *Kasperl* appare come nome di personaggio nel titolo di una commedia (dispersa) già nel 1753/54: *Der geschickte Hans Wurst und der dumme Casperle* (Pape 1981:290).

vanvera”, è usato in qualità di sostantivo già da Lessing e Heinse⁶.

Wurst(e)l, è un'altra denominazione per Pinocchio che troviamo in una traduzione viennese. Diminutivo di *Hanswurst*, questa voce (che propriamente deriva da *Wurst*, ovvero “salame”) a Vienna sta ad indicare sia il buffone in particolare che il burattino in generale⁷.

Sempre in Austria *Pinocchio* appare pure con il nome proprio *Purzel* (sostantivo probabilmente derivato dal verbo medio alto-tedesco *purzeln*, “ruzzolare”, “fare capitomboli”. In qualità di sostantivo, *Purzel* indica un bambino giocherellone⁸.

In un'altra traduzione viennese invece il burattino con ingenuo italianismo viene battezzato *Bimbo*, mentre un chiaro riferimento al “pezzo di catasta” da cui è nato, lo troviamo nella scelta di un altro nome proprio, e cioè *Hölzele* (diminutivo di *Holz*, legno).

Ma torniamo al testo originale e alle intenzioni narrative dell'autore! Ora Collodi ha scritto sì le *Avventure di Pinocchio* per i bambini, tracciando la metamorfosi del burattino, da monello e vagabondo in “ragazzino per bene”, ma si tratta di una storia morale solo nel suo aspetto esteriore. A guardar bene, ci si rende conto che la scrittore non fa che ammiccare ai grandi e a sé

⁶ Per esattezza filologica riportiamo qui i due significati del termine *Larifari* forniti dal Grimm. Il primo ha la funzione di interiezione, ovvero: “zurückweisung eines leeren geredes. das wort selbst müssen wir als eines sinnes entbehrend ansehen. wie ähnliche gebilde nur schallnachahmungen sind, [...] [qui il Grimm rimanda al termine francese *charivari*] so dürfen wir auch *larifari* als etwas gleiches, als blosze trällersilben in liedern, wol zunächst französischen ansehen, wobei höchstens die anlehnung an die alte solmisation an *la, fa* und *re* in frage kommt”. Il secondo significato di questo termine, usato come sostantivo già da Lessing e Heinse, è quello di “dummes zeug, unsinn” (Grimm, Nachdr. Bd. 12:202).

⁷ Nota il Grimm (Nachdr. Bd. 30:2312) a proposito: “jüngere verkürzte diminutivform von *Hanswurst*, in obd. und md. volkssprache und mundart verbreitet” e specifica che il termine *Wurst(e)l* indica sia “einen tölpischen menschen” che “einen lächerlichen oder spaszhaften menschen überhaupt”. A Vienna per *Wurst(e)l* s'intende “den narren der Komödie” (cfr. p. es. Schnitzler); occasionalmente il termine designa “den kasper des puppenspiels oder eine puppe überhaupt” (Grimm, *ibid.*).

⁸ Il sostantivo *Purzel* viene menzionato anche dal Grimm (Nachdr. Bd. 13: 2278) e sta per “kleines täppisches kind, das leicht *purzelt*” (è implicito il riferimento a *Purzelbaum*, capitombolo). In qualità di nome proprio, *Purzel*, allude ovviamente al carattere infantile del suo portatore.

stesso. Dall'ironia al cinismo più nero, dal moralismo alla freddura, nelle *Avventure* del burattino troviamo tutto – l'allusione cifrata, la farsa, la burla – condotti con uno sforzo notevole di mimesi della lingua popolare toscana che obbliga il traduttore a ben più di un solo approccio di lettura. Infatti, tradurre un testo letterario implica che il traduttore percorra tre tappe fondamentali⁹: la “comprensione” dell'originale (“Erfassen”), quindi “l'interpretazione” (“Interpretation”) che egli dà dell'originale ed infine la “trasformazione” del testo di partenza (“Umsetzung”). In gran parte il risultato della traduzione letteraria dipenderà ovviamente dalla seconda fase, quella interpretativa. Essa comprende la ricerca del senso obiettivo dell'opera, il punto di vista interpretativo del traduttore, la resa dei valori obiettivi da questo punto di vista, nonché la possibilità di mutamento di questi valori. Per quanto concerne la critica della traduzione ed i problemi relativi alla ricezione dell'originale tradotto, F. Apel (1983: 35) afferma che l'essenza della traduzione sta proprio nel poter fornire al lettore “nur eine je bestimmte Erfahrung eines Rezeptionsverhältnisses” e non una sostituzione dell'originale.

Per rendersi conto di quanti siano i vari livelli di lettura del capolavoro collodiano, è utile prestare attenzione al tipo di case editrici che pubblicano le traduzioni di *Pinocchio*, alla collana in cui sono collocate, alla scelta delle illustrazioni e di altri fattori grafici (come p. es. la dimensione dei caratteri di stampa ecc.). Estremamente indicative sono le introduzioni e i commenti dei traduttori stessi, degli editori o curatori, poiché l'interpretazione dell'originale comporta dei mutamenti del testo di partenza.

Come sappiamo, in *Pinocchio* i riferimenti ad aspetti culturali, all'uso e costume e alla vita quotidiana sono assai vari. Lo scrittore toscano sfrutta sapientemente tutti gli elementi della tradizione orale (ad es. esseri fantastici, animali parlanti ecc.). Elementi questi che ci collegano del resto indubbiamente all'esperienza di Collodi, traduttore di Perrault. Il traduttore delle *Avventure*, a sua volta, si trova in molti casi di fronte al problema di risolvere con criteri sufficientemente omogenei le numerose difficoltà presentate dal testo collodiano. Ci basti pensare ai nomi propri di persona o di animale! Come è già stato accennato

⁹ Cfr. Levý (1969:42-63).

tramite l'esempio del nome *Pinocchio*, i traduttori devono operare una scelta fra tre possibili criteri di traduzione: mantenere tutti i nomi propri nelle forme originali italiane, adattarli foneticamente o addirittura sostituirli. Problemi simili sorgono anche per quanto riguarda i nomi di luogo (il *Paese dei Balocchi*, la *città di Acchiappa-Citrulli*, il *Paese dei Barbagianni*, il *Campo dei miracoli* ecc.), i cibi (i *maccheroni alla napoletana*, la *trippa alla parmigiana*, il *risotto alla milanese* sono piatti tipicamente italiani), le istituzioni (p. es. i riferimenti alle maschere italiane, vale a dire alla *Commedia dell'arte*; i riferimenti ai testi scolastici italiani nella scena della rissa in riva al mare ecc.). A seconda dei fruitori delle versioni tedesche, i traduttori ricorrono a varie tecniche d'adattamento (ovvero trasformazione, eliminazione o aggiunta di elementi). Il livello-soglia che determina la qualità di una traduzione letteraria sarà infine la resa dello stile apparentemente snello, ma raffinatissimo del Collodi: frequentissimi gli usi traslati e metaforici (modi di dire, similitudini, iperboli, proverbi ecc.), inoltre la sua "sintassi mimetica", i dialoghi, le battute e controbattute dei personaggi e il "comico d'invettiva" avvicinano la vivacità di questo capolavoro a quella di una rappresentazione teatrale.

A. Grumann (G, 1913), un coscienzioso pedagogo, direttore di scuola, e meticoloso traduttore, non a caso aveva scelto la casa cattolica Herder e la sua *Geschichte vom hölzernen Bengele* porta nel titolo l'aggiunta seguente: "*lustig und lehrreich für kleine und große Kinder*" (una storia, insomma, "divertente ed istruttiva per bambini piccoli e grandi"). Illustratore della citata prima edizione (che nel 1968 giunge alla sua 84. edizione) è W. Felten che – guarda caso – nel vestire Pinocchio ed i suoi amici fa dei prestiti da *Max und Moritz* di W. Busch. Infatti, Grumann mette nell'introduzione non solo in rilievo il compito pedagogico della lettura di *Pinocchio*, ma annuncia anche il suo punto di vista in qualità di traduttore e cioè di voler "parlare in tedesco ad una gioventù tedesca"¹⁰.

¹⁰ A proposito delle *Avventure di Pinocchio* in Germania, Grumann scrive nell'introduzione alla sua versione: "In Deutschland ist das Schriftchen kaum bekannt geworden. Zwei Bearbeitungen sind vorhanden, haben aber keine nennenswerte Verbreitung gefunden. Der Grund mag darin liegen daß sie den tiefen sittlichen Inhalt des Büchleins verkennend, eine leichte Kasperlesgeschichte daraus gemacht oder daß sie in der Übertragung zu eng an das

Per scrupolo pedagogico Grumann evita, ad esempio, nel III cap., in cui avviene la scena del “battesimo” di Pinocchio, il riferimento ironico al “più ricco” della “famiglia intera di Pinocchi” che “chiedeva l’elemosina” e lo sostituisce con un’attività più lodevole (*Einer von ihnen hat sogar Kienholz in der Stadt verkauft*, G 12). Vengono attenuate oppure addirittura eliminate le scene, in cui più si manifesta l’affettuosità di tipo latino. Le carezze si riducono a semplici abbracci e in molti casi vengono resi più casti i baci. Nell’ultimo capitolo delle *Avventure*, p. es., viene descritto l’addio tra il Tonno e Pinocchio che “gli posò un affettuosissimo bacio sulla bocca” (XXXVI: 152): nella versione di Grumann il burattino si congeda da un delfino con un bacio sul naso. Tenendo conto dei piccoli lettori tedeschi, fruitori della sua versione, Grumann sostituisce i nomi ed i soprannomi: Maestro Ciliegia ad esempio si trasforma in *Meister Pflaum*, maestro Prugna, poiché il colore blu in tedesco allude meglio allo stato di ubriachezza, non trascurando allo stesso tempo il riferimento alla “bizzosità” del suo portatore. Sempre nella stessa traduzione, i sogni culinari di Pinocchio s’avvicinano di molto a quelli di un ragazzo tedesco che non sogna tanto dei maccheroni alla napoletana e del risotto alla milanese, quanto una torta di mele con la panna (G 211: *Apfelkuchen und Schlagsahne*). Anche l’incredibile menu all’Osteria al “Gambero Rosso” è stato adattato ad un altrettanto raffinato palato tedesco: al posto delle trentacinque triglie il gatto si accontenta di trenta piccole trote alla mugnaia, ovviamente non in salsa di pomodoro, ma con l’aggiunta di patatine irrorate di burro fuso (G 62: *dreißig kleine Bachforellen blauegekocht mit Kartoffelchen und zerlassener Butter*) e sostituisce la trippa alla parmigiana con quattro porzioni di una tipica salsiccia tedesca (G 62: *dann noch vier Portionen Leberwurst*).

Vengono sostituiti pure i testi di scuola italiani: nella traduzione di Grumann non esistono né i *Minuzzoli*, né i *Giannettini*, né il *Pulcino* della Bacini, bensì libri di geografia, atlanti geografici,

Original sich angeschlossen und dem deutschen Kinde unverständliche Situationen geschaffen haben. Seit Jahren im engsten Verkehr mit der italienischen und deutschen Jugend, glaubte ich den Versuch wagen zu dürfen, eine neue Bearbeitung herauszugeben, die ohne wesentliche Abweichungen vom italienischen Original deutsch zur deutschen Jugend spricht” (Grumann, Vorwort, in: op. cit., Zweite und dritte unveränderte Auflage, Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau: VIII).

libri di biologia e così via. L'aspetto delle persone viene germanizzato: la Fata ha i capelli dorati (G 79: *das Mägdelein mit dem goldenen Haar*) come lo prevede la tradizione del "Märchen" tedesco e Pinocchio – per dare un ultimo esempio – si trasforma in un ragazzino per bene tipicamente tedesco: biondo, occhi azzurri e vestito alla marinara.

L'accento posto sullo scopo pedagogico delle *Avventure* viene evidenziato sia nel titolo che nella prefazione anche da F. Latterer (La). Questa edizione austriaca del 1923 (pp. 166), pubblicata dalla casa editrice viennese Steyrermühl nella collana "Tagblattbibliothek Nr. 42/43/44", illustrata da A. Kenner, non solo porta un titolo notevolmente ampliato: *Hölzele, der Hampelmann, der schlimm ist und nicht folgen kann! Eine viellehrreiche Böse-Buben-Geschichte* (Hölzele, il burattino cattivo che non sa ubbidire: una storia *assai istruttiva* di bambini disubbidienti), ma abbonda pure di riflessioni di carattere pedagogico aggiunte dal traduttore.

Il filone pedagogico-infantile e contenutistico-moralistico traspare nella maggior parte delle traduzioni austriache e tedesche, filone che viene sottolineato dal tipo di illustrazioni volutamente infantili, nonché dai numerosissimi tagli effettuati sull'originale e da sostituzioni arbitrarie là dove i riferimenti socio-culturali lasciano trasparire lo sfondo originale dell'opera collodiana. Abbiamo ad esempio la versione di A. Pischinger (P), *Purzel der Hampelmann. Eine abenteuerliche Geschichte* (1948; pp. 250) ovvero "Purzel, il burattino. Una storia avventurosa", pubblicata da una casa editrice specializzata in letteratura pedagogica e per infanzia, la famosa Ueberreuter a Vienna. Non a caso i caratteri di stampa sono in grassetto e l'illustratrice Susi Storck-Rossmannit cerca un compromesso fra uno sfondo paesaggistico italianeggiante e figure e volti germanizzati (le illustrazioni del teatro dei burattini contengono ad es. degli espliciti riferimenti alla commedia dei burattini austriaca).

Un vero e proprio rifacimento delle *Avventure* lo ritroviamo nella versione di M. Thuchidum (T) intitolata *Pinocchio, der hölzerne Hampelmann*, ossia "Pinocchio, il burattino di legno" (1947; pp. 76) pubblicata dalla casa editrice Tosa a Vienna, con illustrazioni di Susi Storck-Rossmannit. Questo rifacimento del resto viene annunciato molto esplicitamente come "neue Bearbeitung" all'interno della copertina.

La Thudichum sostituisce tutti i nomi propri (tranne quello

di Pinocchio): Maestro Ciliegia p. es. porta un soprannome che allude in tutto e per tutto allo stato di ubriachezza permanente di Antonio; come nella traduzione di Grumann è presente l'associazione che la lingua tedesca fa tra il colore blu (della prugna) e l'aspetto cianotico di un alcolizzato. Ovviamente la scelta della traduttrice cade sulla variante austrotedesca *Zwetschke*, anziché *Pflaume* (prugna) e aggiunge un riferimento alla faccia butterata e violacea di chi deve troppo che ricorda addirittura la mollezza della composta di frutta. Il risultato è un *Meister Zwetschkenmus*, maestro marmellata di prugne, affiancato dalla familiarissima variante austroboema *Meister Powidl*.

I burattini hanno lasciato il loro posto ai classici personaggi del *Kasperl-Theater*: entrano in scena il mago, la strega, la principessa, il diavolo, i poliziotti ed altri¹¹. Vi sono varie aggiunte al testo in forma di strofe e canzoni in rima (cantano p. es. il Pulcino, il Merlo Bianco, l'Omino che conduce il convoglio diretto nel Paese dei Balocchi ecc.) e tra i numerosissimi tagli avvertiamo anche la mancanza dei tre proverbi, con cui Pinocchio si congeda dal Gatto e dalla Volpe nell'ultimo capitolo delle *Avventure*.

Anche L. Concini (C) propone un rifacimento: *Larifaris Abenteuer. Eine Kasperlgeschichte* ovvero "Le Avventure di Larifari. Storia di un *Kasperl*" (1947). Si tratta di una versione austriaca, corredata da illustrazioni germanizzate di R. Reinken, pubblicata in quattro puntate dalla casa editrice Ritsch di Bludenz.

Abbiamo infine la versione di E. Rollinger-Garlatti (RG); *Kasperls Abenteuer*, "Le avventure di Kasperl", (1949; pp. 207) pubblicata dalla casa editrice viennese Scholle con illustrazioni di W. Kurasch, nella quale lo sfondo italiano dell'originale è

¹¹ Cfr. i personaggi popolano le commedie del celebre A. Stranitzky (1676-1726) a Vienna e le "Kasperliaden" di F.v. Poggi (1807-1876) a Monaco di Baviera. Se il "Wiener Volksstück" ha conosciuto un ulteriore sviluppo artisticamente complesso nelle opere di Raimund (1790-1836) e Nestroy (1801-1862), la sua forma più popolare ed arcaica, di carattere prettamente ludico è stata conservata proprio da Poggi. Nelle sue "Kasperliaden" (dove la figura del *Kasperl* riveste vari ruoli), egli mescola abilmente tre sfere: il presente piccolo-borghese di quell'epoca (stilizzato), l'oriente esotico ed infine il mondo fantastico locale con qualche reminiscenza medievale romanticizzata. In quest'ultima sfera i personaggi sono fissi (come del resto anche nella Commedia dell'arte italiana) e ci viene presentato un intero cosmo fiabesco popolato da maghi, draghi, diavoli, streghe e folletti.

stato quasi completamente sostituito da un contesto austriaco, anzi più precisamente viennese. Avvertiamo l'influsso della cucina austroungarica nei riferimenti culinari: infatti, per insaporire la sua "modesta" cena, il gatto, anziché ordinare burro e formaggio grattato chiederà niente meno che *Gulaschsaft* (il sugo del ricco e piccantissimo piatto ungherese); e più avanti la Fata non presenterà a Pinocchio un "cavolfiore" semplicemente "condito", ma impanato ed insaporito con del burro fuso (RG 114: *Karfiol mit Butter und Brösel*). Abbondano le varianti austrotedesche¹²: la "trippa" (diventa trippa di "maiale", *Schweinebauch*, per i tedeschi) in Austria si trasforma in "corata" *Beuschel*; la "merenda" diventa una *Jause* (e non una *Vesper*); gli "abbracci" si trasformano in *Zwickerbusserl* (e non in *Umarmungen* o *Küsse*) ecc. Anche la scelta dei nomi propri ci ricorda che le *Avventure* della citata versione hanno come sfondo l'Austria. Il nostro Gepetto appare nelle vesti di *Franzl* (dim. di *Franz*, Francesco, nome proprio molto comune in Austria), *Romeo* (chiamato Lucignolo) si trasforma in un familiarissimo *Fritz* "Docht" (traduz. letterale di "lucignolo"); il raffinato cane Melampo, cochiere della Fata, si chiama semplicemente *Nero* e anche Alidoro è stato battezzato con un nome di cane molto comune, *Hasso*.

Tra le numerose ristampe di versioni tedesche già esistenti, pubblicate negli anni Settanta, spicca una nuova traduzione di B. Eichhorn, intitolata *Pinocchio* e pubblicata da Loewe a Bayreuth nel 1972 (2^a ed.: 1973; pp. 175). La traduttrice si riferisce ad un pubblico giovanile: lo rivelano fra l'altro sia le illustrazioni di Val Munteanu (otto illustrazioni colorate e 13 in bianco e nero), sia le note meticolose di W. Scherf che ha curato l'edizione (note che spiegano p. es. cosa sono un grillo, una marionetta, la Toscana, lo zecchino, il tonno, un tortellino di Bologna, gli spaghetti, i maccheroni ecc.). Nel commento finale, intitolato *Der unbekannte Lorenzini* ovvero "L'ignoto Lorenzini" (p. 172 segg.) viene ribadito ancora una volta il criterio di lettura del testo: il capolavoro collodiano viene interpretato esplicitamente dal curatore stesso come "Kinderbuch", cioè "libro per bambini".

La prima traduzione di *Pinocchio* adottata ufficialmente nella

¹² Wandruszka 1973:50 segg.

scuola tedesca è la versione di H. Legers, pubblicata nella collana bilingue (traduzione con testo originale a fronte) della Max Hueber di Monaco nel 1967 con una presentazione di L. Biancardi, direttore dell'Ispettorato Scolastico Italiano per la Repubblica Federale Tedesca ed una prefazione di E. Calani della Technische Hochschule di Aquisgrana. Nove anni dopo, nel 1978, il copyright di questa traduzione viene acquistato dalla casa editrice svizzera Diogenes di Zurigo che pubblica il testo nella collana dei tascabili per l'infanzia ("Diogenes Kinder-Taschenbücher") con le illustrazioni di Chiostrì (pp. 260). Questa edizione contiene un breve saggio sui ricordi d'infanzia del Collodi, in cui fra le righe si invita il lettore a tener conto di un'eventuale dimensione autobiografica delle *Avventure*. Si tratta di una traduzione estremamente fedele all'originale. La potremmo definire quasi una traduzione "alla lettera" (i nomi propri di persona e di animale mantengono la loro forma italiana; vengono rispettati pure tutti i riferimenti culinari e culturali come ad es. il succulento menu all'Osteria del Gambero Rosso o i titoli dei testi scolastici italiani; sono resi alla lettera con i loro equivalenti tedeschi i nomi geografici come ad es. *das Wunderfeld*: il Campo dei miracoli, *die Stadt Dummenfang*: la città di Acchiappa-citrulli, *das Land der Spielereien*: il Paese dei Balocchi ecc.). Per quanto riguarda invece gli usi traslati e metaforici, la ricca gamma dei modi di dire e le numerose similitudini che contribuiscono a rendere godibilissima la lettura di *Pinocchio* in italiano, trasferirli dall'italiano in tedesco molto spesso costituisce un vero e proprio problema. Ed è qui che nasce l'impressione che la versione della Legers abbia meramente la funzione di testo d'appoggio e di sussidio linguistico per lo studente. Questa edizione bilingue sembra delegare tutto il fascino al testo originale italiano a fronte, alle parole dello scrittore toscano che diventano immagini e si leggono sul piano connotativo e non soltanto denotativo (come ci farebbe pensare la traduzione presa in sé).

Eppure sappiamo che ogni lingua possiede un suo patrimonio originale e singolare di immagini e locuzioni (alcune ancora trasparenti, altre ormai opache) che rispecchiano in parte il carattere di una nazione, costituendone il mezzo espressivo per eccellenza. Riprodurre nella lingua d'arrivo (tedesco) l'equivalente del messaggio presente nella lingua di partenza (l'italiano) in rapporto al contenuto, al valore idiomatrico, ossia espressivo e allo stile richiede una notevole sensibilità, esperienza ed inventiva

da parte del traduttore.

La versione di H. Ried, *Pinocchios Abenteuer*, le *Avventure di Pinocchio*, pubblicata per la prima volta nel 1954 dalla Casa editrice Aufbau nella Germania orientale, 28 anni dopo (1982) esce in edizione tascabile (pp. 223) nella collana "Weltliteratur n. 2109" del Deutscher Taschenbuchverlag di Monaco con 37 xilografie del noto illustratore W. Klemke.

Sia nell'introduzione che nel commento finale del traduttore vengono fatti degli espliciti riferimenti ai fruitori di questa edizione e cioè agli adulti. H. Ried, in qualità di lettore e traduttore, non si accontenta della tradizionale collocazione di *Pinocchio* tra i testi diventati ormai dei classici per ragazzi (ci basti pensare a *Robinson Crusoe* o ai *Viaggi di Gulliver*). L'approccio di lettura e l'interpretazione di Ried (vincitore del 'Premio Monselice 1986' per la traduzione letteraria) collocano il capolavoro collodiano tra i testi classici della letteratura mondiale.

La chiave del successo e della sorprendente attualità di *Pinocchio*, non va cercata solo nelle *Avventure* in sé, ma anche nello sfondo, insieme fantastico e reale, contro il quale si stagliano.

Non dobbiamo dimenticare che il valore singolare del capolavoro collodiano è dovuto al linguaggio vivace e suggestivo per l'uso duplice che lo scrittore fa del linguaggio parlato. Linguaggio parlato che troviamo nell'andamento analitico e descrittivo di *Pinocchio* (un angolo della strada, una stanza, uno scorcio di spiaggia) e linguaggio parlato che troviamo nell'utilizzazione delle parole quotidiane dell'ambiente familiare e paesano.

L'esplicito riferimento ai fruitori di questa edizione (i ragazzi sì, ma soprattutto gli adulti) lascia trapelare i criteri adottati da H. Ried per la sua traduzione. Vale a dire nella traduzione di un testo letterario la costante non è assolutamente da cercare nella realizzazione di un'unità tra forma e contenuto linguistico. La costante va cercata, al contrario, nell'effetto stilistico globale che la traduzione riesce a produrre. Di conseguenza il compito del traduttore non consiste tanto nel mantenere le caratteristiche formali dell'originale, bensì nel rendere il significato e i valori estetici del testo di partenza tramite strumenti stilistici che esprimono questi valori agli occhi del lettore nella lingua d'arrivo.

Tra le più recenti traduzioni tedesche del capolavoro collodiano emerge la versione di H. Bausch. Uscita nel 1986 nella "Universal-Bibliothek Nr. 8336" dei tascabili Reclam a Stoccarda, (pp. 212), con il titolo *Pinocchios Abenteuer. Die Geschichte*

einer Holzpuppe, offre al lettore 40 illustrazioni del Mazzanti ed un commento del traduttore.

Bausch vede l'opera collodiana in stretta connessione con l'unificazione italiana e la definisce un prodotto della letteratura pedagogica. Una storia per ragazzi nuova, singolare ed allo stesso tempo frutto della tradizione letteraria europea. Romanzo d'avventura, nel quale s'intrecciano elementi del romanzo picaresco, della satira e soprattutto della favola e del "Märchen". Traspare fra le righe di questa edizione l'accurato confronto linguistico e stilistico che il traduttore ha operato basandosi sulle traduzioni già esistenti. Come nella versione di Ried, troviamo anche qui numerosissimi riferimenti espliciti al contesto italiano delle *Avventure* (p. es. i nomi propri di persona o quelli degli animali, i testi scolastici e parecchie citazioni culinarie). Al contrario di Ried però, che aveva mantenuto gli zecchini d'oro e perfino le lire accanto a termini volutamente antiquati di valuta tedesca (p. es. *Sechser, Kreuzer*) ed azzardato una sintesi (del resto riuscitissima) tra le maschere italiane ed i personaggi della commedia dei burattini tedesca, *Harlekin e Kasperle*, già Arlecchino e Pulcinella, Bausch rinuncia a questi sottili giochi di allusione che si riferiscono contemporaneamente a due paesi ed a due culture diverse. La sua scelta cade quindi su proposte come ad es. *Harlekin und Pulcinell*, oppure sull'intera gamma della valuta tedesca, *Goldmünzen, Mark, Groschen* ecc. Riportata in uno stile volutamente pesante da Ried, la famosa presentazione sgrammaticata del direttore del circo (cap. XXXIII), viene resa da Bausch con termini altrettanto scorretti in tedesco per ridicolizzare maggiormente la figura del parlante.

Lo stile dell'opera collodiana è stato reso da ambedue i traduttori con un'inventiva di equivalenti altrettanto efficaci quanto lo era "l'amore per l'espressione animata" del Lorenzini: *sdegnarsi e chiamarsi offesi* (cap. XII): *die beleidigte Leberwurst spielen*, B 49; *spolverare in un soffio tutte le bucce* (cap. VII): *ruckzuck eine Schale nach der anderen verdrücken*, B 28; *se indugi un altro mezzo minuto, sono bell'e morto* (cap. XXVIII): *...bin ich maustot*, B 124; *sfilare a faccia fresca tutte queste bugie* (cap. XXIX): *Lügen wie am Schnürchen hersagen* (R 152), *das Blaue vom Himmel lügen* (B 132); *un vero rompicollo* (cap. XXIX): *ein übles Früchten*, B 132; *Bada, Grillaccio del mal'augurio! [...] se mi monta la bizza, guai a te!* (cap. IV), *Paß auf, du unkende Grille-, wenn mir die Galle hochsteigt, webe dir!*, B 19; *il burattino che*

non aveva più fiato in corpo (cap. XXVII): ...*dem vor Angst das Herz in die Hose rutschte*, R 139; *Avanti! e cammina spedito! se no, peggio per te!* (cap. XXVII), *Vorwärts! Und ein bißchen dalli! Sonst blüht dir was!*, R 140; *Bravo berlicche! Hai parlato come un libro stampato!* (cap. XXVI): *Gut gebrüllt, Löwe! Du sprichst ja wie gedruckt!*, R 131 e così via.

Usi metaforici e traslati, locuzioni idiomatiche, dialoghi intercalati da invettive, battute a botta e risposta – non è facile trovare equivalenti omofunzionali per le raffinatissime scelte stilistiche che danno alle *Avventure* quell'aria di “capolavoro involontario” e “del tutto accidentale”. Conservare il valore comunicativo dell'originale anche nella traduzione significa rendere le equivalenze connotative sfruttando con abilità e fantasia il patrimonio idiomatico della lingua tedesca. Basta avere il dono di una intuizione fondamentale direbbe G. Folena citando S. Girolamo: “*proprietas alterius linguae suis proprietatibus explicare!*”!

La più recente traduzione delle *Avventure* è opera di Josef Meinert. Si tratta di *Pinocchio's Abenteuer* pubblicati dalla casa editrice Aufbau (Germania orientale) nel 1988 e corredati dalle stesse xilografie di W. Klemke che accompagnano la versione di Riedt. La postfazione (sempre a cura del traduttore) ha un titolo molto significativo *Pinocchio der Hundertjährige* (“Pinocchio, il centenario”). Meinert segnala l'immensa fortuna del personaggio collodiano documentata dalle numerosissime traduzioni in più di cento lingue, ricordando in particolare la recente ristampa dello *Zäpfelkern* di Bierbaum e il racconto *Das goldene Schlüsselchen oder Die Abenteuer des Burattino* di A. Tolstoj usciti nella Germania orientale.

Il traduttore si fa portavoce del lettore di oggi che non può nascondere le sue perplessità di fronte al tono moraleggiante del testo. Ciò nonostante la freschezza del capolavoro collodiano è durata nell'arco di un intero secolo testimoniando in questo modo il valore letterario del testo e l'indiscussa popolarità del protagonista. Tradurre le *Avventure* è una vera e propria ‘avventura’ linguistica, come stanno a dimostrare i continui tentativi fatti nei paesi di lingua tedesca a partire dal 1905. Nel composito panorama della letteratura per ragazzi, dove spesso incontriamo libri ‘abbassati’ a classici per ragazzi, a *Pinocchio* sembra riservato il destino opposto: da ‘avventura educativa’ per ragazzi sta diventando un libro per i grandi, traduttori e scrittori compresi.

Ma non leggiamo le *Avventure* con la nostalgia di un'epoca. *Pinocchio* sorpassa il gusto dell'uomo Collodi, vince, anzi ha vinto, il suo tempo. La scrittrice viennese Ch. Nöstlinger ne ha tratto addirittura lo spunto per un racconto nuovo¹³. Attualizzando il tema del 'bambino nella nostra società', essa propone una riscrittura di *Pinocchio* alla luce di concezioni pedagogiche, completamente cambiate e di un dialogo paritario tra adulto e bambino. La storia del 'nuovo Pinocchio' (1988) è quella del bambino smaliziato dei nostri giorni.

SONIA MARX

¹³ Per un'analisi delle traduzioni degli adattamenti, dei rifacimenti nonché dei trattamenti radiofonici e televisivi di *Pinocchio* in lingua tedesca, dal 1905 al 1989, rimandiamo a Marx (1987; versione riveduta, corretta e ampliata: 1990).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1973), *La traduzione*. Saggi e Studi, Lint, Trieste.
- AA.VV. (1980), *Stimmen der Romania. Festschrift zum 70. Geburtstag von Theodor Elwert*, Heymann, Wiesbaden.
- AMORETTI G.V. (1983), "Cuore" e "Pinocchio" in Germania, in: *Annali dell'Istituto di Lingue Moderne*, Sede di Feltre, n. 6: 29-40.
- ADLER A. (1972), *Holzengel mit Herzensbildung*. Studie zu De Amicis "Cuore", Collodis "Pinocchio" und anderen Aspekten des italienischen Lebens, Fink, München.
- APEL F. (1983), *Literarische Übersetzung*, Metzler, Stuttgart.
- COLLODI C. (1983), *Le Avventure di Pinocchio*. Edizione critica a cura di Ornella Castellani Pollidori, Fondazione Nazionale "C. Collodi", Pescia.
- CUSATELLI G. (1976), *Pinocchio in Germania*, in: *Studi Collodiani (Atti del Primo Convegno Internazionale 1974) Fondazione Nazionale "C. Collodi"*, Pescia: 141-148.
- DAHRENDORF M. (1979), *Der Ideologietransport in der klassischen Kinderliteratur: vom Struwwelpeter zum Anti-Struwwelpeter*, in: *Gorschenek-Rucktäschel*, Hrsg., 1979:20-48.
- DODERER K., Hrsg., *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Beltz, Weinheim-Basel; Bd. I:1975, Bd. II:1977, Bd. III:1979, Ergänzungs- und Registerband: 1982.
- DODERER K., Hrsg. (1975), *Klassische Kinder- und Jugendbücher*. Kritische Betrachtungen, Beltz, Berlin-Basel, 1969, 1975³.

- FOLENA G. (1973), "Volgarizzare" e "tradurre", in: AA.VV. (1973:59-120).
- GORSCHENEK M. - RUCKTÄSCHEL A.M., Hrsg. (1979), *Kinder- und Jugendliteratur*, Fink, München.
- GRIMM J. und GRIMM W., *Deutsches Wörterbuch*, Hirzel, Leipzig, Bd. 5: 1873 (= *Nachdr. Bd. 11*: 1984); Bd. 6: 1885 (= *Nachdr. Bd. 12*: 1984); Bd. 7: 1889 (= *Nachdr. Bd. 13*: 1984); Bd. 14, Abt. 2: 1960 (= *Nachdr. Bd. 30*: 1984).
- HUDEDE H. (1984), "Ich will das hölzerne Bengale wiederhaben!" *Collodis Pinocchio: Ende und Nachleben*, in: *Italienische Studien*, H. 7:47-62.
- KLOTZ W. (1985), *Das europäische Kunstmärchen*, Metzler, Stuttgart.
- KOPPEN E. (1980), *Pinocchio im Reich des Simplicissimus*. Otto Julius Bierbaum als Bearbeiter Collodis, in: AA.VV. (1980:225-241).
- LEVÝ J. (1969), *Die literarische Übersetzung*. Theorie einer Kunstgattung, Athenäum, Frankfurt/M.-Bonn.
- MARX S. (1987), *Le Avventure Tedesche di Pinocchio*, Centrostampa Palazzo Maldura, Padova.
- Id. (1990), *Le Avventure Tedesche di Pinocchio. Lettura d'una storia senza frontiere*, La Nuova Italia, Firenze.
- MITTNER L. (1971), *Storia della Letteratura Tedesca*. Dal Realismo alla Sperimentazione (1820-1970), Tomo Primo: Dal Biedermeier al Fine Secolo (1820-1890), Einaudi, Torino.
- MÜLLER H. (1975), *Pinocchio. Die Vernunft des kleinen Mannes als Motiv im Kinderbuch*, in: Doderer, Hrsg., 1975³:17-33.
- Id. (1979), *Pinocchio*, in: Doderer, Hrsg., *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. III:50-52.
- NÖSTLINGER Ch. (1988), *Der neue Pinocchio. Die Abenteuer des Pinocchio neu erzählt von Christine Nöstlinger*. Farb. Abb. v. N. Heidelberg, Gelberg & Beltz, Weinheim, Basel.
- PAPE W. (1981), *Das literarische Kinderbuch*. Studien zu seiner Entstehung und Typologie, de Gruyter, Berlin-New York.
- WANDRUSZKA M. (1973), *Traduzione, Interlinguistica ed Insegnamento delle lingue*, in: AA.VV. (1973:35-55).

PINOCCHIO IN AFRICA NERA

L'unica traduzione di "Pinocchio" apparsa in Africa Nera, a quanto mi consta, è quella in (ki)swahili, lingua bantu con uso ufficiale e scolastico in Tanzania e, in misura minore, nei paesi vicini (Kenya, Uganda, Zaire, ecc.). Non mi risulta, invece, che l'operetta sia stata pubblicata in amharico o in altra lingua dell'Etiopia. Mi sono invece note le intenzioni di un'illustre accademica somala di tradurla nella sua lingua; ma, per il momento, non vi è nulla di edito¹.

1. Storia di una traduzione

Ci pare interessante fornire i pochi elementi di inquadramento storico a noi accessibili su questa traduzione africana, per cercare di capire come e soprattutto perché essa sia stata fatta. Ecco, per cominciare, la scheda bibliografica dei due volumetti che la contengono:

Charles COLLODI, *Mambo yaliyompata Pinokyo. Hadithi ya mwanasesere*. Kimefasiriwa na P. Serafino Bella Eros, C.P., T.M.P. Book Departement, Tabora 1957. Kitabu cha kwanza (vol. I) pp. 96; Kitabu cha pili (vol. II), pp. 96.

La traduzione è apparsa nel 1957 a Tabora (ora Tanzania, allora Tanganyika), presso la T.M.P. Book Departement (in cui T.M.P. = Tanganyika Mission Press); questa traduzione, a quanto ci è noto, risulta come l'unica opera letteraria stampata da questa editrice missionaria, altrimenti specializzata in catechismi e libri scolastici.

Si tratta di due volumetti di sei sedicesimi ciascuno (per un totale di 192 pagine), venduti allora al prezzo di 1,80 scellini dell'Africa Orientale ciascuno (in tutto, meno di mille lire attuali): siamo nella fascia di prezzo tipica degli opuscoletti destinati

¹ Riprendiamo in questa sede un argomento da noi già trattato in Mioni 1973. I due lavori risentono ovviamente delle diverse situazioni in cui sono stati presentati: pur con qualche sovrapposizione, non facilmente evitabile, si è cercato che i due testi siano il più possibile complementari, almeno per quanto riguarda i passi esaminati e l'esemplificazione usata. Mioni 1973 è dunque utile a chi sia interessato ad un approfondimento.

in Africa Orientale alle letture scolastiche, il cui numero è attualmente ragguardevole. L'opera è stata in séguito più volte ristampata.

Prima della stampa l'opera ha subito la revisione dell'East African Swahili Committee, il comitato scientifico che allora sovrintendeva alla correttezza del swahili delle opere che uscivano a stampa e ne controllava la corrispondenza con lo standard che allora si voleva consolidare (ora ciascuno dei paesi in cui il swahili è lingua ufficiale o scolastica ha una sua Accademia o Commissione linguistica). Tale revisione è testimoniata dall'*imprimatur* in inglese firmato dal segretario dell'E.A.S.C., J.W.T. Allen; vi è anche una breve prefazione in swahili, destinata ai piccoli lettori e firmata dal presidente dello stesso Comitato, W.H. Whiteley (p. 3 del vol. I e p. 2 del vol. II); la riportiamo qui di séguito tradotta. La traduzione di questo passo, come degli altri che riporteremo più avanti (compresi quelli in retroversione), è abbastanza letterale, con il minimo di adattamenti necessario a rendere le frasi italiane grammaticali: per dirlo con Nida (Nida 1964, Taber-Nida 1969 e 1971) è una traduzione ad equivalenza formale (*formal equivalence*) con il minimo di trasformazioni (*minimal transfer*), in modo da dare almeno una percezione delle espressioni swahili. Un altro passo è riportato in Mioni 1973.

INTRODUZIONE

In questo giorno molti libri si possono acquistare al negozio e ciascun bambino di scuola può leggere storie di molti generi.

Perciò anche a me stesso, per quanto uomo adulto, è capitato di esser divertito da molti «di essi» – come Abunuwasi e il Gatto Jimmy².

Ma questo libro “Il burattino” mi ha divertito e mi ha fatto ridere più di tutti gli altri, e io penso che anche i

² Si allude qui a due “eroi” delle letture allora in uso nelle scuole dell'Africa Orientale: il primo è presente in un libretto di Chiponde e del Canonico Broomfield, stampato per la prima volta nel 1915 col titolo *Hekaya za Abunuwas na hadithi nyingine* [Storia di Abunuwas e altri racconti] e più volte ristampato in séguito (cfr. van Spaandonck 1963, n. 542); quanto al secondo, pensiamo debba trattarsi del personaggio di una delle storie di animali tradotte da D.E. Diva, ma non siamo riusciti a scoprire il riferimento preciso.

ragazzi avranno grande gioia nel tempo di leggere [= quando leggeranno] questi fatti che sono capitati a Pinocchio.

Tale revisione è stata però, a nostro avviso, di manica un po' larga, dato che in alcuni punti il swahili usato lascia un po' a desiderare (ad es., abbiamo notato, in altra sede, Mioni 1973, un uso non del tutto appropriato dei tempi verbali).

Il traduttore è il missionario Serafino Bella Eros, della Congregazione dei Passionisti, certamente grande ammiratore del racconto e dei suoi valori morali³. Ed esso è interpretato come operetta educativa, adatta alla lettura scolastica in classe e ad alta voce, al punto che tutta la narrazione viene riadattata in forma dialogica, come è spiegato in una breve nota (vol. 1, p. 4; vol. 2, p. 4), che dice così:

AL MAESTRO

I fatti che sono capitati a Pinocchio

La storia di Pinocchio è stata scritta in modo che un ragazzo può leggere la storia e gli altri ragazzi possono leggere le parti di diverse persone. Ed è proprio per questo che il nome di ciascun parlante è scritto all'inizio della frase.

P.<adre> Serafino

Dai saggi di retroversione che riportiamo più avanti si possono vedere i risultati dell'operazione: si suppone che vi sia un lettore della parte narrativa e che a ciascuno degli altri ragazzi che leggono siano assegnate le battute di un personaggio, chiaramente indicate con il nome dello stesso. Questa scelta corrisponde non solo ai bisogni scolastici, ma anche ad un certo orientamento orale tipico delle letterature giovani.

I due volumetti contengono anche molte illustrazioni, chiaramente ricalcate da un'edizione italiana: è però interessante osservare come gran parte dei personaggi siano stati africanizzati nei lineamenti e nel colore della pelle, con le sole eccezioni della Fatina, di Mangiafuoco e del Pescatore Verde (oltre, ovviamente, ai personaggi-animali, come la Volpe e il Gatto).

Per dare un po' il sapore di come possa suonare il nostro romanzo in swahili, ne riporteremo qui le prime righe:

³ Anche se si tratta di una moralità "laica": in "Pinocchio" non vi sono accenni a Dio o ad altri fenomeni trascendenti, se non in termini di frasi fatte, del tipo "Dio te ne liberi" (cap. 12), "peccati mortali" (cap. 27), ecc.

SURA YA KWANZA

Jinsi bwana-fundi wa seremala, jina lake CHILIEJA, alivyopata ukuni unaolia na kucheka kama vile mtoto.

Zamani za kale palikuwa na...

Wanangu, nyinyi labda mnadhani mara moja kwamba: Pali-kuwa na... mfalme fulani. Sivyoy, lakini.

Mmekosa kabisa kudhani hivyo.

Zamani za kale palikuwa na – UKUNI MMOJA –. Haukuwa ukuni maalum, la; bali ulikuwa ukuni wa kutia motoni, watu waote nyumbani.

2. *Saggi di traduzione*

Daremo ora la retroversione, con l'originale collodiano a fronte, di due passi del romanzo; per comodità di citazione abbiamo numerato i paragrafi della versione.

I

[Testo originale del cap. I]

[1] Come andò che maestro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno che piangeva e rideva come un bambino.

[2] C'era una volta...

[3-4] – Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

[5] No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze.

I

[Retroversione dell'inizio del cap. 1]

Capitolo [sura<arabo]
di iniziare

[1] Modo signor maestro di falegnameria, nome suo Chilejeja, lo trovò pezzo di legno che piange e ridere così bene come bambino.

[2] Tempo di passato c'era...

[3] Ragazzi miei, voi forse supponete una volta [= subito] che:

[4] C'era... un re. Non è così, però. Vi siete certamente sbagliati a pensare così.

[5] Tempo di passato c'era un pezzo di legno. Non era un pezzo speciale, no; ma era un pezzo di [= da] gettare nel fuoco, <da parte di> uomini tutti in casa.

[6] Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname il quale aveva nome maestr'Antonio, senonché tutti lo chiamavano maestro Ciliegia, per via della punta del suo naso che era sempre lustra e paonazza come una ciliegia matura.

Appena maestro Ciliegia ebbe visto quel pezzo di legno, si rallegrò tutto e, dandosi una fregatina di mani per la contentezza, borbottò a mezza voce:

[7] – Questo legno è capitato a tempo: voglio servirmene per fare una gamba di tavolino.

[8-9] Detto fatto, prese subito l'ascia arrotata per cominciare a levargli la scorza e a digrossarlo; ma quando fu lì per lasciare andare la prima asciata, rimase col braccio sospeso in aria, perché sentì una vocina sottile che disse raccomandandosi:

[10] – Non mi picchiar tanto forte!

[11] Figuratevi come rimase quel buon vecchio di maestro Ciliegia.

[6] Certamente non so quale modo è accaduto, ma una volta questo pezzo fu posseduto da un maestro di falegnameria, nome suo Antoni. Gli uomini tutti però continuavano a chiamarlo maestro Chilieja, perché il naso di maestro Antonio (proprio questo maestro già nominato) era avente colore rosso che luccicava molto come il frutto di un albero d'Europa, suo nome chilieja [= ciliegia]. Allora maestro Chilieja, quando vide questo pezzo di legno si rallegrò molto, e si stropicciò le mani/braccia e sussurrò dicendo:

[7] *Maestro Antoni*: Ho trovato questo pezzo di legno per buona fortuna proprio. Certamente è giunto da me tempo giusto. Voglio ricavarne una gamba/un piede di tavola.

[8] Dicendo così prese un'ascia subito, ascia affilata molto, volendo pulirlo nella corteccia e renderlo pronto per il lavoro che disse. E abbassò il braccio/la mano, pronto a colpirlo pezzo per volta di inizio [= per la prima volta].

[9] Ma il braccio del signor Chilieja si bloccò di colpo, perché sentì voce penetrante che si lagnò:

[10] *Pezzo di legno*: Signore tu! Non colpirmi con troppa forza!

[11] Ragazzi miei, capite come maestro Antoni (cioè Chilieja) ci rimase stupito; e molto!

[12-17] Girò gli occhi smarriti intorno alla stanza per vedere di dove mai poteva essere uscita quella vocina, e non vide nessuno; guardò sotto il banco, e nessuno; guardò dentro un armadio che stava sempre chiuso, e nessuno; guardò nel corbello dei trucioli e della segatura, e nessuno; aprì l'uscio di bottega per dare un'occhiata anche su la strada, e nessuno. O dunque?...

[18-19] – Ho capito, – disse allora ridendo e grattandosi la parrucca: – si vede che quella vocina me la sono figurata io. Rimettiamoci a lavorare.

[20] E ripresa l'ascia in mano, tirò giù un solennissimo colpo sul pezzo di legno.

[21] – Ohi, tu m'hai fatto male! – gridò rammaricandosi la solita vocina.

[22] Questa volta maestro Ciliegia restò di stucco, con gli occhi fuori del capo per la paura, con la bocca spalancata e con la lingua giù ciondolini fino al mento, come un mascherone da fontana.

Appena riebbe l'uso della parola, cominciò a dire tremando e balbettando dallo spavento:

[12] Cominciò a girare gli occhi qua e là nella stanza della bottega, cercando da dove venisse quella voce. Ma non c'era nessuno!

[13] E cercò sotto il tavolo di lavoro: non c'era nessuno.

[14] C'era un cesto di polvere di tavole [= segatura], ci guardò: non c'era nessuno.

[15] C'era un armadio che rimaneva sempre chiuso, ci guardò dentro: non c'era nessuno!

[16] E aprì la porta della bottega e guardò in strada. Non c'era nessuno.

[17] Disdetta! Chi allora?

[18] Allora maestro Chiliegia cominciò a ridere grattandosi sulla testa.

[19] Bene! Forse me la sono immaginata questa voce. Meglio che vada avanti a fare il mio lavoro.

[20] E riprese l'ascia una seconda volta e colpì il pezzo di legno con forza certamente. Ma la voce gli disse di nuovo:

[21] *Pezzo di legno*: Mamma mia! Mi hai fatto male molto! Che stai facendo?

[22] Allora maestro Chiliegia si stupì parecchio e gli occhi gli uscivano dalla testa. La sua bocca gli rimase spalancata, la sua lingua si torse sulle labbra fuori dalla bocca, finché la sua faccia apparve che si coperse di smorfia. E svenne a causa della paura. Non appena ebbe una piccola ripresa e poteva articolare parola, iniziò a tremare e biascicare queste parole:

[23] – Ma di dove sarà uscita questa vocina che ha detto ohi?... Eppure qui non c'è anima viva. Che sia per caso questo pezzo di legno che abbia imparato a piangere e a lamentarsi come un bambino? Io non lo posso credere. Questo legno eccolo qui: è un pezzo di legno da caminetto, come tutti gli altri: e a buttarlo sul fuoco c'è da far bollire una pentola di fagioli. O dunque?... Che ci sia nascosto dentro qualcuno? Se c'è nascosto qualcuno, tanto peggio per lui. Ora l'accomodo io!

[24] E così dicendo, agguantò con tutte e due le mani quel povero pezzo di legno e si pose a sbatacchiarlo senza carità contro le pareti della stanza.

Poi si messe in ascolto, per sentire se c'era qualche vocina che si lamentasse. Aspettò due minuti, e nulla; cinque minuti, e nulla; dieci minuti, e nulla.

[23] *Maestro*: Ma questa voce che mi ha gridato "Mamma mia!" allora da dove viene? Certamente qui intorno non c'è uomo. Non sarà forse questo pezzo di legno? Mah! Un pezzo di legno come potrà aver imparato a gridare e a lamentarsi così come un bambino? Certamente, non posso credere una cosa così. Guarda questo pezzo di legno: è come un pezzo di normalità [= normale], è un pezzo da essere gettato nel fuoco, come tutti gli altri pezzi di legno. Lo getterei tra i carboni, se facesse bollire una pentola di fagioli. Ora come è successo? Un uomo, forse, si è nascosto dentro a questo pezzo di legno! Ecco: l'uomo che si è nascosto dentro a questo pezzo di legno, la sua sorte è cattiva. Ora lo sistemerò per bene. Di sicuro!

[24] Il vecchio Chilieja, quando ebbe finito di dire così, afferrò il pezzo di legno con le due mani, e lo sbattè con forza di qua e di là contro le pareti della stanza senza pietà. Poi stette ben attento a sentire se per caso quella voce ricominciasse a lamentarsi. E attese due minuti: silenzio. Cinque minuti: silenzio. Dieci minuti: silenzio. Non c'era niente!

[25-26] – Ho capito, – disse allora sforzandosi di ridere e arruffandosi la parrucca: – si vede che quella vocina che ha detto ohì, me la son figurata io. Rimettiamoci a lavorare!

[27] E perché gli era entrata addosso una gran paura, si provò a canterellare per farsi un po' di coraggio.

Intanto, posata da una parte l'ascia, prese in mano la pialla per piallare e tirare a pulimento il pezzo di legno; ma nel mentre che lo piallava in su e in giù, sentì la solita vocina che gli disse ridendo:
[28] – Smetti! tu mi fai il pizzicorino sul corpo!

[29] – Questa volta il povero maestro Ciliegia cadde giù come fulminato. Quando aprì gli occhi, si trovò seduto per terra.

Il suo viso pareva sfigurato, e perfino la punta del naso, di paonazza come era quasi sempre, gli era diventata turchina dalla gran paura.

[25] Allora e allora Maestro Chilieja provò a ridere di nuovo. E si grattò la testa dicendo:

[26] *Maestro*: Ecco, io stesso mi sono immaginato quella voce che disse “Mamma mia!” È meglio che faccia di nuovo il lavoro.

[27] E cominciò a canticchiare per prender coraggio, perché si era trovato ad avere una grandissima paura. E lasciò andare l'ascia e prese la pialla per pulire il pezzo di legno e sistamarlo. Ma quando si mise a fare questo lavoro, sentì quella voce come prima, che diceva ridacchiando:

[28] *Legno*: Signore tu! fermati! Mi fai il solletico sul corpo!

[29] Allora il signor Chilieja cadde a terra di colpo come se fu colpito dal fulmine. Quando aprì gli occhi si accorse che stava sul pavimento. La sua faccia aveva cambiato aspetto e il naso che era di colore rosso di solito era cambiato essere avente colore di cielo [= blu!] come le erbe di mare [= alghe] a causa della gran paura.

II

Testo originale

[1] E chinatosi fino a lui, gli domandò in dialetto asinino:

[2] – Chi sei?

[3] A questa domanda il ciuchino aprì gli occhi moribondi e rispose balbettando nel medesimo dialetto:

– Sono Lu...ci...gno...lo.

[4] E dopo richiuse gli occhi e spirò.

[5-7] – Oh, povero Lucignolo! – disse Pinocchio a mezza voce; e presa una manciata di paglia, si rasciugò una lacrima che gli colava giù per il viso.

[8-9] – Ti commovi tanto per un asino che non ti costa nulla? – disse l'ortolano. – Che cosa dovrei far io che lo compri a quattrini contanti?

[10] – Vi dirò,... era un mio amico.

– Tuo amico?

– Un mio compagno di scuola.

[11] – Come?! – urlò Giangiorgio dando in una gran risata.

– Come?! avevi dei somari per compagni di scuola?... Figuriamoci i belli studi che devi aver fatto!

II

[Retroversione del passo del cap. 36: incontro con l'asino Lucignolo; incontro con la lumaca, servitrice della Fata dai capelli turchini]

[1] Pinocchio sapeva la “lingua degli asini”. Sì perché era triste e interrogò l'asino dicendo parole della “lingua degli asini”, e gli sussurrò all'orecchio:

[2] *Pinocchio*: Dico, amico, chi sei?

[3] *Asino*: Io sono Lu...ci...gno...lo.

[4] Quando l'asino diceva così, trasse l'ultimo sospiro e morì.

[5] Pinocchio pianse molto e disse:

[6] *Pinocchio*: Lucignolo, povero te.

[7] Si asciugò le lacrime che stavano scendendo sulle sue guance.

[8] Il contadino, allora, non sapeva cosa, quando vide le lacrime di Pinocchio, gli disse:

[9] *Contadino*: Sei spiaciuto molto a causa dell'asino, che non è tua proprietà, ora come sarà per me, io che l'ho comprato e ho dato denaro vero?

[10] *Pinocchio*: Ti dirò la verità: quest'asino era mio grande amico. Eravamo a scuola insieme.

[11] *Contadino*: Oh! Cosa dici? Tu eri scolaro assieme ad un asino? Oh! Lascia! Studiavi assieme a un asino?

[12] Il burattino, sentendosi mortificato da quelle parole, non rispose; ma prese il suo bicchiere di latte quasi caldo e se ne tornò alla capanna.

[13] E da quel giorno in poi continuò più di cinque mesi a levarsi ogni mattina prima dell'alba, per andare a girare il bindolo e guadagnare così quel bicchiere di latte che faceva tanto bene alla salute cagionosa del suo babbo. Né si contentò di questo: perché, a tempo avanzato, imparò a fabbricare anche i canestri e i panieri di giunco; e coi quattrini che ne ricavava, provvedeva con moltissimo giudizio a tutte le spese giornaliere. Fra le altre cose, costruì da se stesso un elegante carrettino per condurre a spasso il suo babbo alle belle giornate e per fargli prendere una boccata d'aria.

[14] Nelle veglie poi della sera, si esercitava a leggere e a scrivere.

[15] Aveva comprato nel vicino paese per pochi centesimi un grosso libro al quale mancavano il frontespizio e l'indice, e con quello faceva la sua lettura. Quanto allo scrivere, si serviva di un fuscello temperato a uso penna; e non avendo né calamaio né inchiostro, lo intingeva in una boccettina ripiena di sugo di more e di ciliege.

[12] Quando il burattino sentì queste parole del contadino, provò gran vergogna. Ma non rispose niente, prese il bicchiere di latte e tornò a casa.

[13] Da allora per cinque mesi continuò ad andare a fare quel lavoro di tirare l'acqua dal pozzo alla via della pompa allo scopo di procurarsi il denaro per comprare il latte da darlo al suo babbo malato e vecchio. Si alzò presto al mattino, e faceva il lavoro fino a sera. Né si accontentava di fare questo lavoro. Anzi imparò a intrecciare ceste e canestri di stuoie e usò il denaro per comprare tutte le cose che erano necessarie a casa. Inoltre, lui stesso costruì un piccolo carrettino per trasportare il suo babbo e portarlo a passeggio perché prendesse aria nei giorni di bel tempo.

[14] Di sera, talvolta, si metteva a fare esercizi di lettura e anche di scrittura.

[15] Per questo andò in città e comprò un libro di tempo [= vecchio] e leggeva con impegno. Si era fabbricato una penna e usava dell'inchiostro che si era fatto con lo zambarran [tipo di bacca locale].

[16] Fatto sta che, con la sua buona volontà d'ingegnarsi, di lavorare e di tirarsi avanti, non solo era riuscito a mantenere quasi agiatamente il suo genitore sempre malaticcio, ma per di più aveva potuto mettere da parte anche quaranta soldi per comprarsi un vestitino nuovo.

[17] Una mattina disse a suo padre:

[18] – Vado qui al mercato vicino a comprarmi una giacchetta, un berrettino e un paio di scarpe. Quando tornerò a casa, – soggiunse ridendo, – sarò vestito così bene, che mi scambierete per un gran signore.

E uscito di casa, cominciò a correre tutto allegro e contento.

[19] Quando a un tratto sentì chiamarsi per nome e, voltandosi, vide una bella Lumaca che sbucava fuori dalla siepe.

[20] – Non mi riconosci – disse la Lumaca.

[21] – Mi pare e non mi pare...

[22] – Non ti ricordi di quella Lumaca che stava per cameriera con la Fata dai capelli turchini? Non ti rammenti di quella volta, quando scesi a farti lume e che tu rimanesti con un piede confitto nell'uscio di casa?

[16] E così riuscì a procurarsi la sussistenza e ad aiutare molto il suo vecchio che era malato tutto il tempo. Finché riuscì anche a mettere da parte un po' di denaro per comprarsi un vestito nuovo.

[17] Un giorno si svegliò di buon mattino e disse al babbo:

[18] *Pinocchio*: Ehi, babbo, voglio andare in città a comprarmi un vestito nuovo assieme alle scarpe. Quando sarò di ritorno, sarò vestito di vestiti proprio da ricco, quando vedrai mi riconoscerai a fatica. E lasciò la casa correndo [lett.: con colpire corsa] e ridacchiando a causa della gioia.

[19] Ma, a un certo punto sentì una voce che chiamava il suo nome. Si girò e vide una bellissima lumaca che stava su di un'euforbia. Questa allora disse a Pinocchio.

[20] *Lumaca*: Ehi, Pinocchio, mi conosci?

[21] *Pinocchio*: Non son sicuro, ma... forse ti conosco.

[22] *Lumaca*: Non ti ricordi la lumaca che era servitrice della tua buona fata [lett.: del tuo Spirito buono] avente i capelli blu?

[23] – Mi rammento di tutto, – gridò Pinocchio. – Rispondimi subito, Lumachina bella: dove hai lasciato la mia buona Fata? che fa? mi ha perdonato? si ricorda sempre di me? mi vuol sempre bene? è molto lontana di qui? potrei andare a trovarla?

[24] A tutte queste domande fatte precipitosamente e senza ripigliar fiato la Lumaca rispose con la sua solita flemma:

[25] – Pinocchio mio, la povera Fata giace in un fondo di letto allo spedale.

[26] – Allo spedale?

[27] – Pur troppo. Colpita da mille disgrazie, si è gravemente ammalata, e non ha più da comprarsi un boccon di pane.

[28] – Davvero? ...Oh, che gran dolore che mi hai dato! Oh, povera Fatina! povera Fatina! povera Fatina!... Se avessi un milione, correrei a portarglielo... Ma io non ho che quaranta soldi... Eccoli qui: andavo giusto a comprarmi un vestito nuovo. Prendili, Lumaca, e vai a portarli subito alla mia buona Fata.

[29] – E il tuo vestito nuovo?

[23] *Pinocchio*: Ma certo che mi ricordo di tutto ciò. Mia buona lumaca, dimmi, adesso la mia buona fata dov'è? Che fa? Notizie sue? [= Come sta?]. Mi ha perdonato? Sta lontano? Mi vuole ancora bene? Posso andare a trovarla?

[24] La lumaca, quando sentì tutte queste domande che Pinocchio le domandava senza tirare il fiato, rispose al burattino con grande flemma:

[25] *Lumaca*: Mio Pinocchio, la tua buona fata giace a letto per una malattia, è all'ospedale.

[26] *Pinocchio*: Che dici? la buona fata è all'ospedale davvero?

[27] *Lumaca*: Ma certo. I dispiaceri e le preoccupazioni che le sono capitati hanno distrutto la sua salute, né c'è uomo che possa aiutarla.

[28] *Pinocchio*: Davvero, mi dispiace davvero, o mia buona fata! Se avessi tanti soldi come milioni di scellini correrei subito a portarglieli e ad aiutarla, ma ho solo venti scellini. Stavo andando a comprarmi un vestito nuovo e delle scarpe. Ma non è niente. Non importa, mia lumaca prendi i miei scellini e portali subito alla buona fata.

[29] *Lumaca*: E il tuo vestito, allora?

[30] – Che m'importa del vestito nuovo? Venderei anche questi cenci che ho addosso, per poterla aiutare. Vai, Lumaca, e spicciati; e fra due giorni ritorna qui, ch  spero di poterti dare qualche altro soldo. Finora ho lavorato per mantenere il mio babbo: da oggi in l  lavorer  cinque ore di pi  per mantenere anche la mia buona mamma. Addio, Lumaca, e fra due giorni ti aspetto.

[30] *Pinocchio*: Il vestito? Non importa, vada in malora. Venderei persino il vestito che indosso ora per aiutare la mia buona fata. Perci , buona lumaca, fai di fretta, vai spedita come puoi. Io ho fatto del lavoro fino a quando ho potuto aiutare il mio vecchio. Da ora far  del lavoro per aiutare anche la mia bella fata che   come la mia mamma. Allora buona lumaca, addio e arriverci. Domani torner  qui e tu mi troverai proprio qui.

3. *Problemi di pubblico e di ambiente*

Dai raffronti tra l'originale e la retroversione dei due passi apparir  subito chiaro come l'adattamento del testo ad un uso scolastico sia stato portato a conseguenze estreme: in pi  punti, ad esempio, sono state introdotte delle ripetizioni, o sono state eliminate delle ellissi per evitare ogni possibile ambiguit  interpretativa.

Es. in I.2 abbiamo l'aggiunta "a pensare cos "; i nomi di Maestro Antonio/Ciliegia sono spesso ripetuti per fissare bene il personaggio e il suo soprannome (I.6, 11, 18, 22); cos  il II passo inizia con l'aggiunta "Pinocchio sapeva la 'lingua degli asini'" e si osservi l'ampliamento di II.10.

Alcuni ampliamenti sono spiegabili con motivazioni pedagogiche, ad es., quella di insegnare la buona educazione nel rivolgersi alle persone: si osservi come quasi tutti i dialoghi abbiano l'aggiunta di allocutivi o di forme di cortesia: persino il pezzo di legno parla a Maestro Antonio iniziando il discorso con "Signore, tu!" (I.10, 28), o Pinocchio si rivolge al ciuchino con "Dico, amico", ecc.

In pi  di un caso, le differenze di ambiente e di cultura materiale hanno reso necessarie delle modifiche testuali.

Non si dimentichi, prima di tutto, che il territorio di lingua

swahili (con l'esclusione della fascia costiera) è prevalentemente agricolo con scarsa specializzazione nel lavoro. Quindi l'"ortolano" del secondo passo diventa genericamente un "contadino". Inoltre, se nella zona swahili esiste la conoscenza di piccoli lavori di falegnameria, la presenza di falegnami professionisti è (o era fino a qualche tempo fa) una novità: anche il nome della professione (*seremala*) non è indigeno, bensì di origine araba. Questa differenza tocca qua e là l'organizzazione testuale del primo passo. La "bottega" è espunta da I.6 e invece aggiunta in 12, quando sono stati già introdotti alcuni degli attributi professionali del personaggio. Così "l'ascia arrotata" dell'originale in I.8 diventa "un'ascia..., ascia affilata molto", dato che tale oggetto è ampiamente diffuso anche tra la gente comune e quindi non è particolarmente implicato da "falegname" come sembra invece accada nel testo italiano. Analogamente a "nel corbello dei trucioli e della segatura", dell'it., corrisponde "un cesto di polvere di tavole" (I.14; stranamente nella traduzione la frase sull'armadio è anche spostata dopo quella del "corbello").

Alcune soppressioni in I.5 rispecchiano diverse modalità di raccolta e d'uso della legna: la legna da ardere nella campagna africana si raccoglie giorno per giorno e non si ammucchia nella "catasta" e si brucia tutto l'anno e non solo "d'inverno" e non si mette "nelle stufe e nei caminetti".

Numerosi sono gli adattamenti riguardanti altre differenze ambientali, interessanti soprattutto nel II passo, ove si cita (II.15) un ingrediente locale per fabbricare l'inchiostro e si adattano agli usi locali tutti i dati sui prezzi e sul valore del lavoro (II.28).

Tuttavia, molti altri casi che, *a priori*, si poteva pensare potessero creare complicazioni sono stati risolti brillantemente: non si nomina in questo capitolo la "parrucca" di Mastro Ciliegia (nel capitolo successivo si parlerà genericamente di "copertura della testa"); la "punta del naso", in un paese in cui i nasi per lo più non hanno punta viene ridotto a un semplice "naso" e la "ciliegia" viene descritta come un frutto europeo e trascritta secondo la grafia locale (*chilieja*), il "bindolo" viene tradotto col nome di una macchina simile ampiamente usata in loco, ecc.

4. *Problemi di lingua*

Di fronte alle difficoltà frapposte dalla diversità d'ambiente – pur nel comune contesto rurale – le difficoltà linguistiche sem-

brano meno rilevanti e riguardano soprattutto il livello di lingua più direttamente connesso con la cultura materiale e spirituale di un popolo: la semantica. I due passi riportati mostrano il problema classico delle denominazioni dei colori: il swahili ha solo tre nomi indigeni di colore chiaro/“bianco”, scuro/“nero”, lucente/“rosso”; per questo in I.29 la punta del naso di Mastro Ciliegia che da “paonazza” diventa “turchina” viene trasformata in un naso “rosso” che diventa “del colore del cielo come le erbe del mare”. In II.22 i capelli “turchini” della fatina sono descritti come “buluu”, con un prestito inglese (*blue*).

Il fatto che in swahili *mkono* designi indifferenziatamente “braccio + mano” o *mguu* “gamba + piede” non sembra invece avere alcuna conseguenza sulle vicende descritte nel I passo.

Il traduttore deve invece rinunciare, nei due passi citati ma non in altre parti dell’opera, a varie frasi fatte o a paragoni il cui adattamento avrebbe posto molti problemi: così in I si banalizza la locuzione “restò di stucco” (I.22), e si evita totalmente il paragone di Mastro Ciliegia col “mascherone di una fontana” (I.22), in II non si traduce il commento dell’ortolano “Figuriamoci i belli studi che devi aver fatto” (II.11), dato che l’asino non ha connotazioni di stupidità in zona swahili.

Altri problemi connessi invece con la diversità nella morfossintassi delle due lingue vengono superati agevolmente. Il fatto che il swahili abbia un numero molto limitato di aggettivi porta all’uso di parafrasi con sintagmi nominali (così il “dialetto asinino” diventa “lingua degli asini”) o a più ampie perifrasi: si veda, ad es., in I.20 la soluzione adottata per tradurre “tirò giù un solennissimo colpo sul pezzo di legno”. Anche l’assenza del verbo “avere” non ha conseguenze sulla traduzione di II.11 “avevi dei somari per i compagni di scuola?” → “Tu eri scolaro assieme a un asino?”. La ricchezza di forme del sistema verbale swahili e il numero relativamente alto di connettivi posseduti da questa lingua (siano essi congiunzioni, avverbi o sintagmi avverbiali) non sembra aver posto grandi difficoltà ad una corretta resa testuale.

La difficoltà principale di questa traduzione è dunque quella di natura culturale e ambientale: ma il successo avuto dall’opera al momento della sua uscita e le numerose ristampe successive ci mostrano come l’essenziale del messaggio collodiano sia riuscito comunque a passare e a dare allegria e ammaestramenti anche sotto cieli così lontani.

BIBLIOGRAFIA

- MERLO-PICK, VITTORIO, 1964, *Vocabolario Swabili-Italiano e Italiano-Swabili*, Ed. Missioni Consolata, Torino.
- MIONI, ALBERTO M., 1967, "La bibliographie de la langue swahili", *Cahiers d'Études Africaines* 7, 485-532.
- MIONI, ALBERTO M., 1973, "Le traduzioni del 'Principe' e di 'Pinocchio' in lingua swahili", in Autori Vari, *La Traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Lint, 273-294.
- NIDA, EUGENE A., 1964, *Toward a science of translating*. Leiden, Brill.
- TABER, CHARLES R. - NIDA EUGENE A., 1969, *Theory and Practice of Translation*, London, United Bible Society - Leiden, Brill.
- TABER, CHARLES R. - NIDA, EUGENE A., 1971, *La Traduction: théorie et méthode*, London-New York-Stuttgart, Alliance Biblique Universelle (tr. fr. riadattata di Taber-Nida 1969).
- VAN SPAANDONCK MARCEL, 1965, *Practical and systematical Swabili bibliography. Linguistics 1850-1963*, Leiden, Brill.
- ŽUBKOVÁ BERTONCINI, ELENA, 1987, *Kiswabili kwa furaha. Corso di lingua swabili. Prima parte: Grammatica e testi letterari*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Opera Universitaria.

TRADUZIONE E REINVENZIONE
NEL "PINOCCHIO" DI COMENCINI

1. La fortuna cinematografica del capolavoro collodiano inizia nel 1911 (lo stesso anno della versione della *Gerusalemme liberata* diretta da Enrico Guazzoni), in un periodo di grande vitalità del cinema italiano, favorito anche dalla libera caccia ai soggetti in tutto il patrimonio letterario alto e meno alto, nazionale e internazionale.

Quel primo *Pinocchio* fu diretto da Giulio Antamoro e interpretato dal comico Polidor (il francese Ferdinand Guillaume), che proveniva dalla tradizione del circo. Il soggetto era trattato con disinvoltura, vennero inseriti episodi inventati, come la cattura di Pinocchio e Geppetto da parte di una tribù di pellirossa, ma la morale a fini pedagogici veniva ribadita, anzi, secondo Brunetta, "il mutamento di Pinocchio, grazie al suo lavoro, non è da burattino a uomo, ma da proletario a piccolo borghese"¹. Più fedele fu la versione realizzata nel 1947 da Giannetto Guardone e interpretata da Mariella Lotti, Vittorio Gassman e Riccardo Billi (che sarà l'Omino di burro nel *Pinocchio* di Comencini): *Le avventure di Pinocchio* ebbe un discreto successo, grazie anche a una capillare distribuzione nei cinema parrocchiali²; minor fortuna arrise al successivo *Pinocchio e le sue avventure*, diretto da Attilio Giovannini nel 1958³.

La prima versione di *Pinocchio* a cartoni animati avrebbe dovuto essere italiana: fu prodotta nel 1936, per la regia di Raoul Verdini, ma non venne completata e non fu mai distribuita⁴. Con ben altro impegno produttivo si accostò al soggetto la *factory* di Walt Disney nel 1939, dopo il successo di *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Biancaneve e i sette nani* - 1937): *Pinocchio*

¹ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 171.

² Alla visione in uno di questi locali di chi scrive risale il ricordo personale della fedeltà al testo collodiano della pellicola.

³ I dati sugli incassi sono pubblicati, per i due titoli, nel *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, n. 1, Milano, Bolaffi, 1975.

⁴ Cfr. F. SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 405.

(diretto da Ben Sharpsteen e Hamilton Luske) occupa un significativo secondo posto nella realizzazione, continuata negli anni successivi, di lungometraggi a cartoni animati, subito dopo la fiaba dei fratelli Grimm e prima di *Cinderella* (*Cenerentola* – 1950), *Alice in Wonderland* (*A. nel paese delle meraviglie* – 1951), *Peter Pan* (1953), *Sleeping Beauty* (*La bella addormentata nel bosco* – 1959). Dal punto di vista della caratterizzazione dei personaggi attraverso l'animazione si trattò di un risultato straordinario, ma, quando dopo il 1945, il film arrivò in Italia, venne accusato di infedeltà. A Pinocchio restavano, della sua natura legnosa, solo delle articolazioni un po' rigide, mentre il Grillo parlante era promosso a narratore sentenzioso di una vicenda dall'ambientazione vagamente tirolese: il marchio Disney aveva omogeneizzato l'intera materia fiabesca, finendo per raccontare un'altra storia.

Una versione italiana di cui diamo notizia, ma che non ci è altrimenti nota, è stata realizzata da un'*équipe* di disegnatori coordinata da Giuliano Cenci nel 1972. Un'altra, giapponese, messa in onda dalle reti televisive commerciali, ha conservato solo i nomi dei personaggi collodiani, coinvolgendoli in peregrinazioni interminabili, che formano il tessuto connettivo tra una serie e l'altra di *spot* pubblicitari.

2. Nella filmografia di Luigi Comencini (Salò 1916) l'ispirazione letteraria costituisce una costante stilistica⁵, così come l'attenzione al mondo e ai problemi dell'infanzia ne costituisce una costante tematica. Per questo regista il 1953 non è solo l'anno di *Pane, amore e fantasia*, film che sembra riassumere la morte del neorealismo e la sua trasfigurazione nel neorealismo rosa e nella successiva commedia all'italiana; è anche, e prima, l'anno di *Heidi*, "film svizzero al cento per cento" dal romanzo omonimo di Johanna Spyri: è il primo incontro di Comencini con una fonte letteraria preesistente, ma già il terzo con il mondo dell'infanzia, dopo il documentario *Bambini in città* (1946) e il lungometraggio *Proibito rubare* (1948). Quando, nel 1960, egli intraprese il lavoro di riduzione per lo schermo del romanzo di Carlo

⁵ "Finché non li ebbi contati, non avevo mai immaginato che i miei film tratti da opere letterarie fossero così numerosi". Così confessava candidamente Comencini in un intervento su "Tuttolibri" del 19 Gennaio 1985, mentre la televisione mandava in onda per la terza volta il suo *Pinocchio*.

Cassola *La ragazza di Bube*, ebbe la conferma che “non esiste una regola per adattare un testo alle immagini di un film, che... se vuole essere un omaggio al testo scritto, deve essere realizzato con assoluta libertà, dimenticando le parole che con le immagini hanno sempre poca dimestichezza”⁶.

Le costanti stilistico-tematiche si ritrovano in *Incompreso* (1967); secondo Comencini il romanzo di Florence Montgomery “è uno tra i peggiori scritti per l’infanzia ed io lo detestavo. Eppure ritengo il film che ne ho ricavato tra i miei migliori”⁷. Mentre di *Incompreso* il regista non rifarebbe una scena, di *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* (1969) riconosce che è un film fallito, seppure con una prima parte riuscita, ed afferma: “Sono arrivato a fare un *Casanova* per bambini ed un *Pinocchio* per adulti”⁸. A *Pinocchio* Comencini pensava già nel 1963, mentre girava *La ragazza di Bube*, poi lasciò cadere il progetto perché pareva che la televisione ne avesse uno identico con Fellini regista e Ponti produttore. Quando Fellini abbandonò il progetto, Comencini lo riprese con la sceneggiatrice Suso Cecchi D’Amico e, già nella fase di *découpage*⁹, venne contattato dalla televisione che gli propose di farne un film a episodi. La perplessità iniziale venne superata rispondendo a una domanda: “Quanti adulti sarebbero usciti di casa la sera per andare a vedere *Pinocchio*? La televisione mi permetteva di avere un pubblico di adulti oltre a quello dei bambini e trattenere questi adulti davanti al televisore sarebbe stato affar mio”¹⁰. Per la televisione Comencini aveva realizzato una memorabile inchiesta nel 1970: *I bambini e noi*, “un exploit sensazionale come intervistatore-presentatore, sempre in scena e senza rete”¹¹. Coprodotto dalla San Paolo Film, *Le avventure di Pinocchio* fu un grande successo, venduto a molte televisioni straniere.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Così Comencini in risposta a Lorenzo CODELLI nell’importante *Entretien avec L.C.* in “Positif”, n. 156 (1974). [La traduzione, per questa come per le altre citazioni dalla rivista è di chi scrive].

⁹ Il termine designa, in questo caso, uno strumento di lavoro: l’ultimo stadio della sceneggiatura, contenente tutte le indicazioni necessarie alla ripresa del film propriamente detto. Cfr. *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, ed. it. a c. di A. COSTA, Milano, Longanesi, 1978, pp. 59-64.

¹⁰ “Positif”, n. 156 (1974), intervista cit.

¹¹ L. CODELLI, *Comencini, les enfants et nous*, in “Positif”, n. 157 (1974).

La versione cinematografica, poco più di due ore, rispetto alle cinque puntate dello sceneggiato, “fu un lavoro terribile, l’ho rifatta quattro volte. Dapprima tentai di farne un *digest*, ma ne risultava un film piatto. Alla fine mi rassegnai a levare degli interi episodi, conservando la conclusione nella sua ampiezza”¹².

Nel 1978 Comencini tornava all’inchiesta televisiva con *L’amore in Italia*, anche se immagini e commento riflettono una certa amarezza, così ricordata: “C’è una differenza fondamentale tra l’anno in cui fu trasmesso *I bambini e noi* e oggi. Nel ’70 c’era ancora una speranza... Oggi, al contrario, siamo in completa e totale controriforma”¹³. Disillusione e disincanto del dopo ’68 si trovano anche in *Vòltati Eugenio* (1980) e il bambino del titolo se ne rende conto e ne trae le conseguenze: dagli adulti con i loro guai e la loro confusione non c’è da aspettarsi molto.

Ancora la televisione offre a Comencini nel 1984 l’occasione di coniugare ispirazione letteraria e sensibilità e competenza nel penetrare la psicologia infantile. Al Festival di Venezia in settembre, e in autunno alla televisione, sono stati presentati i sei episodi di *Cuore*, da De Amicis, l’Edmondo “De Languori”, come lo definì Carducci. Una rilettura in libertà ha finito per giovare al testo di partenza: milioni di italiani hanno rinfoderato l’insofferenza per le ovvietà e le sdolcinature del testo deamicisiano, grazie al totale capovolgimento delle categorie moralistiche della pagina scritta e alla cornice rievocativa della prima guerra mondiale.

3. Dopo aver fornito delle sommarie coordinate, relative ai precedenti cinematografici del testo e all’opera di Comencini, passiamo all’analisi della traduzione dalla parola all’immagine. Il proposito di questa lettura parallela, forzatamente asistemica e rapsodica, del testo di Collodi¹⁴ e di quello di Comencini¹⁵ è quello di individuare le scelte stilistiche e di linguaggio che, già

¹² “Positif”, n. 156 (1974), intervista cit.

¹³ Cit. in *Comencini autore popolare*, Reggio Emilia, Ufficio cinema del Comune, 1983.

¹⁴ Le citazioni del testo collodiano, seguite dall’indicazione del capitolo, sono tratte da *Le avventure di Pinocchio*, a c. di Fernando Tempesti, Milano, Mondadori, 1983.

¹⁵ Le citazioni dallo sceneggiato, di solito accompagnate dall’indicazione dell’episodio, sono trascritte dalla registrazione della colonna sonora, dalla

in sede di sceneggiatura e quindi di realizzazione, il regista e i suoi collaboratori hanno attuato, tanto per motivi legati alla specificità del mezzo cinematografico, quanto per una lettura “tendenziosa” del testo collodiano. Quest’ultima è evidente nel carattere libertario del personaggio Pinocchio e permea l’intera opera che, concepita nel clima di contestazione della fine degli anni Sessanta, arriva a costituire una *summa* antipedagogica, nella quale i rappresentanti e i fautori dell’autorità sono messi alla berlina, mentre sono esaltati i comportamenti liberi o devianti dalla norma.

Nelle prime fasi della realizzazione dello sceneggiato, Carlo Rambaldi, non ancora universalmente noto come il creatore del fortunato pupazzo ET, protagonista eponimo del film di Steven Spielberg (1982), fu ingaggiato per fabbricare quel “burattino meraviglioso che *sapesse* ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali” (cap. II). La produzione non ne fece niente e Rambaldi valicò l’oceano per offrire il suo talento a Hollywood. Non risulta che qualcuno, nelle tante interviste a Comencini, abbia chiesto ragione di questo cambiamento. La filmografia del regista giustifica, peraltro, la scelta del “bimbetto” Andrea Balestri, alternata ad un uso parsimonioso di un pupazzo di legno. Questa scelta costituisce il primo “maltrattamento” inflitto al testo di Collodi e una variante realistica che ha bisogno di interventi giustificativi a livello di sceneggiatura e dialoghi per lo scambio burattino-bambino che avviene già dal primo episodio e più volte nel corso dello sceneggiato. Dopo la prima trasformazione del burattino in bambino ad opera della Fata, Geppetto esclama al risve-

quale trascriviamo anche i dati tecnici: *Pinocchio* (1972); regia di Luigi Comencini; soggetto: da *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi; sceneggiatura: L. Comencini, Suso Cecchi D’Amico; fotografia (Technicolor): Armando Nannuzzi; scenografia e costumi: Piero Gherardi, Arrigo Breschi; musica: Fiorenzo Carpi; montaggio: Nino Baragli; interpreti: Andrea Balestri (Pinocchio), Nino Manfredi (Geppetto), Gina Lollobrigida (la Fata dai capelli turchini), Franco Franchi (il Gatto), Ciccio Ingrassia (la Volpe), Ugo D’Alessio (Mastro Ciliegia), Lionel Stander (Mangiafoco), Vittorio De Sica (il Giudice), Mario Adorf (il padrone del circo), Enzo Cannavale (l’oste del “Gambero Rosso”), Domenico Santoro (Lucignolo), Riccardo Billi (l’Omino di burro), Zoe Incrocchi (la Lumaca), Mario Scaccia (un medico), Jacques Herlin (un medico), Luigi Leone (il maestro), le marionette del Teatro Colla di Milano; produzione: Massimo Patrizi per la RAI-Radio Televisione Italiana. Prima Rete (Roma) / ORTF (Paris) / Bavaria Film (Munich) / San Paolo Film - Cinepat (Roma); durata: 280’ per cinque episodi (320’ per i sei episodi della versione diffusa in Francia; 134’ per la versione cinematografica).

glio: “Mi è nato un figlio. Sono padre!”; nel corso dello scontro col Grillo parlante, che è anche l'unico nello sceneggiato, Pinocchio si pizzica le guance e conferma: “Sono un bimbetto!”, poi colpisce il Grillo e ridiventa burattino, per potersi bruciare le gambe; così il colloquio di Geppetto col Maresciallo dei carabinieri è tutto giocato sull'equivoco burattino-bambino.

La diversa esigenza narrativa del racconto per immagini costringe Comencini e Suso Cecchi D'Amico a trasformare la Fata in moglie defunta e *revenante* di Geppetto e a darle le sembianze di Gina Lollobrigida, facendola intervenire già dal primo episodio. Libertà del genere non sarebbero spiaciute allo stesso Colloidi che, nel capitolo XV, fa affacciare una “bella Bambina” alla finestra della casina, ma nel XVI decide che la “Bambina dai capelli turchini” è una “bonissima Fata che da più di mill'anni abitava nelle vicinanze di quel bosco”¹⁶. Dovendo scegliere una fata per il *suo* Pinocchio, Comencini ha dovuto trasformarla in mamma ed ha scelto la *bersagliera* di *Pane, amore e fantasia*; ma lo straordinario interprete settenne di Pinocchio non poteva ancora cogliere la citazione, come un *cinéophile*, e non era d'accordo. Così lo ricorda Comencini: “Doveva piangere [Andrea Balestri], disperarsi, sulla tomba della Fata creduta morta. Si rifiutò categoricamente... Quando giravamo la scena, diceva: ‘Sono contento che sia morta, sono contento che tu sia morta’. Odiava la Fata, ma ancor più Gina Lollobrigida”¹⁷. Per restare nel campo degli interpreti, accenneremo solo brevemente alla prestazione di Nino Manfredi che riassume, nel personaggio di Geppetto, tutta la sua carriera di umiliato e offeso, ma non vinto, se non come lo sono sempre gli adulti di fronte al vitalismo ottimista dei bambini. Quanto ad Andrea Balestri, salta agli occhi la sua alterità rispetto all'omologazione fisionomica e di complessione che risulta dalla sovralimentazione infantile. Su altri interpreti torneremo nel corso della successione degli episodi e, occasionalmente, ci soffermeremo sulle *locations*, ovvero i luoghi reali dell'ambientazione delle riprese, e sulle suggestioni figurative che

¹⁶ Sarà appena da ricordare, a questo proposito, che, tra il capitolo XV (e l'impiccagione del burattino ad un ramo della Quercia grande) e il XVI, si pone una pausa di quattro mesi, dall'ottobre 1881 al febbraio 1882, nella pubblicazione del racconto sul “Giornale per i bambini”; cfr. F. TEMPESTI, *Chi era Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, cit., pp. 68-69.

¹⁷ “Positif”, n. 156 (1974), intervista cit.

ne emergono.

“C’era una volta...”: è l’*incipit* di una fiaba, subito smentito da una divagazione a sorpresa del narratore, così Collodi comincia la sua storia con vocazione pedagogico-edificante, ma con decisi agganci alla realtà del suo tempo, alla fame, al freddo, alle privazioni delle classi subalterne, una realtà non ignota, anche solo per contiguità, alle classi superiori. Comencini, quasi cent’anni dopo, sente il bisogno di iniziare inquadrando con la macchina da presa una strada di paese, nella Maremma del tufo, spazzata dal vento e dal nevischio e attraversata da greggi di pecore. Quando, nella sequenza successiva, il carro-teatro di Mangiafoco arriva, preceduto da banditori appiedati (il Gatto e la Volpe, il cui ruolo viene così arricchito rispetto al testo colloidiano), gli abitanti del borgo non si vedono. Da dietro i vetri dell’osteria un uomo guarda, poi si affaccia e, alla domanda del Gatto, risponde che la gente, gli abitanti “sono tappati in casa e nelle stalle: è da matti andando in giro con questa tramontana”. La frase ricorda la commistione-comunione abitativa di uomini e animali durata fino quasi alla metà di questo secolo nell’Italia contadina, mentre *andando in giro* è un idiotismo toscano che, in questo caso, ha valore di retrodatazione. I banditori non si scoraggiano e annunciano lo spettacolo, ricordando che in pagamento del biglietto d’entrata si accettano “uova salami salsicce polli galline conigli...”.

L’apparizione del carro, subito dopo i titoli di testa, non è solo una *silhouette* poeticamente evocativa, ma volutamente denotativa assieme al vento di cui si sente il soffio ed ai fiocchi biancastri che volteggiano: essa serve a dare una messe di informazioni, a collocare tra referenti precisi la storia che comincia. Questa sequenza ha lo stesso valore, *si parva licet*, delle pagine iniziali dell’*Autunno del medio evo* di Huizinga: “Quando il mondo era più giovane di cinque secoli... il freddo rigido e le tenebre angosciose dell’inverno costituivano un male più essenziale... La città moderna non conosce quasi più [nel 1939] il buio perfetto o il vero silenzio, né l’effetto di un lumicino isolato nella notte o di un grido in lontananza”¹⁸. Per questo, nel corso del terzo episodio, durante l’avventura di Pinocchio nel bosco, prima di incontrare gli assassini, la colonna dei rumori registra fruscii e richiami di uccelli notturni ed abbaiare di cani in lontananza, come succede al buio, quando l’udito si affina. Altra notazione che trasmette, concretizzandola per amplificazione,

una sensazione a proposito del freddo, inimmaginabile per un pubblico che fruisce delle immagini nel tepore diffuso dei termosifoni, è quella di Geppetto che si riscalda le mani sul dorso di un asino o tenta, come nel capitolo V, la stessa operazione sul caminetto dipinto sulla parete.

Se sulla natura pinocchiesca i due testi divergono, sulla classe d'appartenenza della maggior parte dei personaggi parole e immagini concordano: Geppetto fa di mestiere il povero e, nel capitolo III, evoca gli ascendenti di Pinocchio: "Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina". Proprio un novecentesco discendente di questa famiglia viene citato da Comencini nell'episodio di Mangiafoco: all'interno del carro traballante, tra le altre marionette, si riconosce il profilo di Totò, che ha fornito la sua maschera a tanti personaggi di sottoproletari nel cinema del secondo dopoguerra (e che dallo stesso regista era stato diretto nell'*Imperatore di Capri* (1949)). In precedenza, per descrivere al bidello il suo Pinocchio, Geppetto-Manfredi aveva reso omaggio al grande comico napoletano mimando Totò-marionetta disarticolata in una celebre sequenza di *Totò a colori* (1952, regia di Steno).

Fin dal capitolo V la fame è, nel testo collodiano, una presenza costante: dall'eufemismo *uggiolina allo stomaco* ne vengono percorsi i gradi in crescendo fino "all'appetito, alla fame da lupi, alla fame da tagliarsi col coltello". Analogamente, nei cinque episodi di Comencini le stimmate della fame sono evidenti, in particolare nei personaggi del Gatto e della Volpe, sorta di *cerretani* gabbamondo, cui Franco Franchi e Ciccio Ingrassia forniscono maschere che decine di farse alimentari cinematografiche hanno affinato. La loro presenza, fin dalle prime sequenze, assume un'importanza narrativa maggiore che nel libro: essi rappresentano, rispetto a Geppetto, la versione canagliasca e ribalda della miseria. "Un lavoro ce l'abbiamo sempre", dice Ciccio a Franco, dopo che Mangiafoco li ha cacciati, alludendo all'accattonaggio (anche Pinocchio, alla fine del capitolo V, "pensò di dare una scappata al paesello vicino, nella speranza di trovare qualche persona caritatevole che gli avesse fatto l'elemosina di

¹⁸ J. HUIZINGA, *L'autunno del medio evo*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 3-4.

un po' di pane"), ma al luccicare delle monete di Pinocchio, si trasformano in tagliaborse¹⁹.

Nel corso del terzo episodio, l'apparizione in riva al lago della casa della Bambina-Fata, è una sorta di miraggio felliniano, che viene sottolineato quando la macchina da presa penetra nell'interno, scoprendo un arredamento che sta tra il padiglione da giardino e la voliera, costituito com'è da bianchi mobili di vimini e citazioni architettoniche dall'"Italia in miniatura". Collodi, che non aveva bisogno di costruire una scena d'interni, si limita a notare che il burattino, dopo l'impiccagione, viene trasportato "in una cameretta che aveva pareti di madreperla" (cap. XVI). Dalla voliera il Pinocchio di Comencini spiccherà il volo, nonostante il "Che fare?" della Fata-Lollobrigida, rivolto ai due medici-pedagoghi (contro i tre medici-animati del libro); il medico (interpretato da Mario Scaccia) non ha dubbi sulla pedagogia delle botte e, per garantire la continuità dell'esistente, tesse l'elogio di "quel santo, provvidenziale scappellotto", che l'ha fatto qual è.

Dopo la disavventura al Campo de' miracoli, Pinocchio conosce, grazie alla sentenza del giudice (interpretato da Vittorio De Sica), l'inferno del carcere, la violenza e la follia che lo contraddistinguono. Questa breve sequenza ricorda l'ambientazione del grottesco *A cavallo della tigre* (1961): diretto da Comencini, Nino Manfredi vi interpretava il personaggio di un carcerato recalcitrante all'evasione per paura di perdere la sicurezza del pasto; allo stesso modo, il ladro, del quale Pinocchio è il servo e l'allievo, è contrariato dall'amnistia che lo priverà delle "porzioni di molto abbondanti" di rancio quotidiano.

Le citazioni o semplici allusioni nell'ambito figurativo sono numerose in ogni episodio: quando Geppetto parte per "le lontane Americhe", la sua barchetta nel mare in burrasca evoca le *Marine* del pittore viareggino Lorenzo Viani; le figure impotenti sul molo, mentre Geppetto compare e scompare tra i marosi, sono un'affettuosa citazione della sequenza dell'attesa sulla *sciara*, con quelle figurine avvolte di stracci che si gonfiano nel vento, nel classico *La terra trema* (1949) di Luchino Visconti;

¹⁹ La metamorfosi era tanto abituale nelle società di *ancien régime* da far ritenere che la mendicizia costituisse l'apprendistato del crimine; cfr. J. DELU-MEAU, *La paura in Occidente*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1979, p. 176.

allorché la bufera si placa, la spiaggia rimanda ai litorali con capanno dipinti da Carlo Carrà, con in più la presenza umana del raccoglitore di arselle.

Su questa spiaggia avviene l'incontro di Pinocchio con Lucignolo, "il ragazzo più svogliato e più birichino di tutta la scuola" (cap. XXX), per il quale Comencini non cerca un ragazzo "dal personalino asciutto, secco e allampanato" (ivi): il regista affida la parte a Domenico Santoro, già apparso nella sua inchiesta televisiva *I bambini e noi*, "il ragazzo-schiavo del marci piede napoletano, che questa volta incarna l'assoluta libertà"²⁰, che affascina Pinocchio e gli spettatori, al contrario del Lucignolo della versione disneiana, fisicamente sgraziato e antipatico. Viene descritta in Lucignolo l'infanzia di un capo, a partire dalla ribellione all'autorità, ipostatizzata dal maestro sentenzioso che predica l'ideologia del lavoro. *Questo* Lucignolo, ladruncolo e fumatore di mezzi toscani, tornerà in *Cuore*, nel personaggio di Franti (interpretato da Gianluca Galle): un *rebel without a cause* nell'Italia umbertina, per il quale Comencini non nasconde la sua simpatia, preferendolo a un leccatissimo Enrico²¹. Nella sequenza che corrisponde al capitolo XXIV, l'incontro di Pinocchio con la donnina nell'isola delle Api industriali, la Fata diventa una delle dame di carità che distribuiscono la zuppa ai poveri con criteri discrezionali o ricattatori, con una trasparente critica all'assistenzialismo benefico.

Il rimando d'obbligo per il Paese dei balocchi, nel quarto episodio, è a un enorme Luna Park o Piedigrotta di fine Ottocento, con gli imbonitori dall'accento napoletano che invitano: "Magnate, magnate", mentre, a festa finita, nello squallore delle pozzanghere già si riflettono le orecchie d'asino. Gli animali assurgono a simbolo dell'incatenamento al lavoro e Pinocchio, già cane da guardia, ora ciuchino da circo, ne segue la sorte: la soluzione finale è d'essere annegato, quando non è più produttivo. Nella sequenza dello Spettacolo di Gala, Mario Adorf che

²⁰ R. BENAYOUM, *Un Emile à rebours*, in "Positif", n. 157 (1974).

²¹ Per l'antipatia per Enrico, cfr. "i cromosomi del dottore" in Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967, p. 40; per l'esaltazione di Franti, cfr. U. ECO, *Elogio di Franti* (1962), ora in *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1963.

interpreta il Direttore del circo, sostituisce alle sgrammaticature e agli strafalcioni del capitolo XXXIII la sua pronuncia fortemente caratterizzata dall'accento tedesco.

Nell'episodio conclusivo, il quinto delle *Avventure di Pinocchio*, Comencini concentra la maggiore infedeltà al testo collodiano e una dichiarazione poetico-pedagogica in accordo alla sua interpretazione: la mancata educazione del burattino da parte della Fata si risolve nella educazione riuscita del padre da parte del figlio²². Il ventre del mostro marino, Pescecane o balena²³, è un enorme utero pulsante, materno e protettivo, nel quale Geppetto si è organizzato a meraviglia, come Robinson nella sua isola. Per la prima volta nella sua vita non patisce la fame e approfitta dell'ozio per farsi una cultura sui libri, che gli arrivano come da una enciclopedica biblioteca circolante, grazie all'insaziabilità del mostro. Lungi dal considerarsi un nuovo Giona, Geppetto (al contrario dell'iconografia collodiana) si trova, soggettivamente, in una condizione ideale: veste la divisa di un comandante di nave e progetta un "inventario delle sue proprietà". I libri gli insegnano a conoscere ed amare quella natura che non può più vedere (un po' come certa ecologia patinata dei nostri giorni), ma il suo elogio della cultura libresca, associato alla rinuncia all'esperienza del mondo di fuori, è incomprensibile a Pinocchio, lucido e realista che "rifiuta la conoscenza di secondo grado e preferisce il mondo degli uomini com'è, crudele e senza giustizia"²⁴. Durante la rievocazione delle rispettive disavventure, se Geppetto si scaglia contro i responsabili di quelle del figlio, il *picaro* Pinocchio ribadisce la sua simpatia per Gatto e Volpe ("Mi facevano tanto ridere") e la sua solidarietà con Lucignolo; al contrario, in Collodi, al capitolo XXXVI, l'incontro finale con il Gatto e la Volpe è scandito dall'iterazione, con valore anaforico, "Addio, mascherine!" di Pinocchio, il quale infarcisce la sua predica ai "due poveri infermi" di proverbi edificanti, in realtà con funzione di dilleggio e di rivalsa.

Se Geppetto si accontenta di imparare a distinguere le costellazioni su un atlante astronomico, Pinocchio si allontana dall'in-

²² R. BENAYOUM, art. cit.

²³ Su questa indecisione terminologica tra Sarachi e Cetacei, cfr. F. TEMPESTI, cit., pp. 117-18.

²⁴ R. BENAYOUM, art. cit.

terno del ventre della balena, dapprima per guardare il cielo stellato (con allusione all'immediatezza dell'immagine), poi decide di tornare nel mondo, portandosi dietro il recalcitrante Gepetto, vincendone il fatalismo e la rassegnazione, espressi dalla battuta: "A gente come noi la vita non riserva nulla di buono".

Il finale collodiano, con la trasformazione del burattino in "un ragazzino perbene", si basa su una forsennata accelerazione del lavoro a domicilio da parte di Pinocchio: "... invece di far otto canestre di giunco, ne fece sedici... e vegliò fino alla mezzanotte sonata" (cap. XXXVI). Questa esaltazione dell'*homo faber* in versione paleocapitalista è assente in Comencini: Pinocchio, sbarcato dal dorso del Tonno dopo la momentanea eclisse nel ventre della balena, grida la sua fame, segno del suo "esserci nel mondo", sottolineato da un *campo lunghissimo* della macchina da presa. "Non ti preoccupare, babbo, ora ci sono io!" è l'affermazione finale di Pinocchio; Comencini ha fiducia, non è a caso che il suo ultimo lavoro di traduzione in immagini sia *La storia* di Elsa Morante, autrice anche del *Mondo salvato dai ragazzini*.

LUCIANO MORBIATO

INDICE

16

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

Comitato d'onore	III
Il bando e la giuria	V
Opere concorrenti al Premio «Città di Monselice» 1986	VII
Intervento del Sindaco di Monselice L. Vettorello	XIII
Relazione della giuria	XV
Mary de RACHEWILTZ, <i>Una traduzione filiale</i>	XXV
Alessandro PASSI, <i>Il Mulino di Amleto</i>	XXVII
Jeanne Henriëtte KLINKERT PÖTTERS VOS, <i>Pinocchio neerlandese</i>	XXXI
Heinz RIEDT, <i>Pinocchio tedesco</i>	XXXIII

*

ATTI DEL QUATTORDICESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

«Il viaggio di Pinocchio nel mondo»

Felice DEL BECCARO, <i>Pinocchio centenario</i>	3
Sonia MARX, <i>Le avventure tedesche di Pinocchio</i>	8
Alberto M. MIONI, <i>Pinocchio in Africa Nera</i>	24
Luciano MORBIATO, <i>Traduzione e reinvenzione nel "Pinocchio" di Comencini</i>	40

* * *