

**"LE AVVENTURE DI PINOCCHIO"
OPPURE
"LA STORIA DI UN BURATTINO-MONELLO CHE DIVENTA
UN RAGAZZO PER BENE"?**

Uno studio comparativo e critico-descrittivo di tre traduzioni in norvegese delle
Avventure di Pinocchio di Carlo Collodi

Kristin Sørsdal

**Masteroppgåve i italiensk
Romansk institutt
Universitetet i Bergen
Våren 2005**

RINGRAZIAMENTI

Mille mille grazie al nostro cane d'oro, Mille, la mia cara Milluccia, che mi ha forzato ogni giorno a lasciare lo schermo del PC per fare delle passeggiate con lei al sole oppure sotto la pioggia, e che mi ha spinto ad una ricerca nella lingua norvegese di vocabolari vezzeggiativi.

Mille grazie ai miei figli, Ole e Jonas, che sono stati due veri Pinocchi durante questo lavoro, e che mi hanno a brevi intervalli fatto lasciare i libri per delle partite di boxe nel salotto.

Grazie anche a tre donne, che mi hanno accolto con le braccia aperte durante questo lavoro. Grazie a Sandra Halverson dell'Università di Bergen, a Siri Nergaard dell'Università di Bologna ed a Margareth Hagen dell'Università di Bergen.

INDICE

1. INTRODUZIONE

- 1.1 Introduzione
- 1.2 Lo scopo del presente studio
- 1.3 Presentazione dei testi primari
- 1.4 Ricerche precedenti
- 1.5 Terminologia e disposizione della tesi

2. PREMESSE TEORICHE

- 2.1 Introduzione
- 2.2 Tra due culture e particolarmente in una
- 2.3 Traduzione letteraria - trasferire, riprodurre oppure ricreare?
- 2.4 Tra testo di partenza e testo di arrivo

3. COME LEGGERE *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO* ?

- 3.1 Introduzione
- 3.2 Un capolavoro letterario

4. LA TRADUZIONE DELLA LETTERATURA INFANTILE

- 4.1 Introduzione
- 4.2 Quando il lettore infantile legge attraverso gli occhiali del traduttore
- 4.3 Quando la forma non si abbina bene al contenuto

5. MATERIALE

- 5.1 Introduzione - Le avventure norvegesi
- 5.2 L'invisibilità del traduttore
- 5.3 Il titolo e il genere
- 5.4 Il pubblico di lettori
- 5.5 Adattamento del contesto culturale
 - 5.5.1 Introduzione
 - 5.5.2 Nomi e descrizioni di caratteri umani
 - 5.5.3 Nomi e descrizioni di animali
 - 5.5.4 Nomi di luoghi
 - 5.5.5 Cibi
 - 5.5.6 Modi di dire e proverbi
- 5.6 Riprodurre la letterarietà delle *Avventure*
 - 5.6.1 Introduzione
 - 5.6.2 Ricreare il dinamismo e il ritmo, il suono e le emozioni
 - 5.6.3 Ricreare la 'teatralità'
- 5.7 Sommario e risultati

6. CONCLUSIONE

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

APPENDICE

1. INTRODUZIONE

1.1 Introduzione

Il protagonista di questa tesi è Pinocchio, probabilmente il più famoso burattino del mondo. Chi non ha sentito del burattino di legno col naso che cresce quando dice bugie? Chi non conosce Pinocchio? E come mai allora Rolf Enger (2001), in un saggio nel giornale norvegese, *Bergens Tidende*, può parlare del Pinocchio dimenticato? Come mai? La storia di Pinocchio è, come sappiamo, stata interpretata in diverse maniere, dal famoso interpretazione cinematografica di Disney del 1940, a diversi tipi di rifacimenti letterari, insieme alle interpretazioni per il teatro e per la radio; le più recenti interpretazioni cinematografici sono quelle di Steve Barron (1996) e di Roberto Benigni (2002)¹. Questa vasta multitudine di rifacimenti potrebbe essere la ragione per cui Enger nel suo saggio *Den glemte Pinocchio* ('il Pinocchio dimenticato') descrive la sua faticosa ricerca in tutte le librerie di Bergen della storia "originale" di Pinocchio². Enger descrive anche come finalmente trova la storia "originale" in quell'edizione di lusso pubblicata nel 1988 dalla casa editrice Gyldendal, con illustrazioni di Roberto Innocenti e tradotta da Anne Lømo. Non la trova però nelle librerie, ma nella biblioteca comunale. Finalmente!

La nostra domanda è però se Enger veramente abbia trovato in lingua norvegese la storia "originale" delle *Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi. E perché questo dubbio? Perché dopo aver letto la traduzione del 1988 ad alta voce, come lettura di notte per due ragazzi di nove anni, ci siamo accorti che c'era qualcosa che non andava. Qualcosa nella scrittura. Sì, proprio nella scrittura. Era come se la scrittura non si adattasse bene al contenuto. Ci siamo dunque messi a leggere le *Avventure* in italiano e il nostro dubbio è diventato un sospetto: il sospetto che la traduzione del 1988 fosse una riproduzione esemplare dell'intero contenuto delle *Avventure*, ma non una riproduzione creativa della scrittura di Carlo Collodi. Ed è proprio qui nella "fusione" tra forma e contenuto che si trova la grandezza letteraria di quest'opera.

Ma come! avrebbe potuto rispondere Rolf Enger. Ora abbiamo almeno una traduzione che riproduce l'intero contenuto del testo di Carlo Collodi; una traduzione che ci presenta la "vera" storia di Pinocchio!

¹ "The Adventures of Pinocchio" (1996). Regia di Steve Barron, con Martin Landau come Geppetto. Una produzione data-animata con persone vive. Ricordiamo anche l'interpretazione cinematografica italiana del 1971 delle *Avventure* di Luigi Comencini, con tra altri Nino Manfredi.

² Rolf Enger (saggio in *Bergens Tidende* 16.08.2001), scrittore norvegese, che in questo saggio, spinto dalla voglia di leggere "l'originale Pinocchio" ("den *originale* Pinocchio") per il suo figlio, descrive la grande confusione che incontra nelle librerie quando vuole comprare *Le Avventure di Pinocchio* in lingua norvegese.

Benissimo. Ha ragione Enger, lo terremo presente durante questa indagine, vale a dire che terremo in considerazione come elemento fondamentale il contesto culturale della traduzione, l'orizzonte di attesa dei lettori e la funzione comunicativa di un testo tradotto³.

1.2 Lo scopo del presente studio

La nostra domanda principale è dunque se Rolf Enger abbia veramente trovato *Le avventure di Pinocchio*; o più precisamente se Enger abbia trovato una riproduzione sul piano contenutistico della *Storia di un burattino* e non una ricreazione della forma, o della scrittura delle *Avventure di Pinocchio*. Ci occuperemo dunque della stilistica, vale a dire del rapporto tra forma e contenuto e della maniera in cui vengono adoperate certe scelte linguistiche che svolgono una funzione espressiva (poetica). In altre parole come la letterarietà del testo originale è stata riprodotta in lingua norvegese.

Ci chiediamo inoltre se la tendenza di riprodurre il testo sul piano contenutistico e non sul piano formale faccia parte di una tradizione di letture norvegesi delle *Avventure di Pinocchio*. Abbiamo scelto di analizzare, oltre alla traduzione del 1988, altre due traduzioni basate sull'originale, del 1921 e del 1956. In tal modo possiamo anche rilevare se le prime ricezioni (cioè le letture fatte dai traduttori) delle *Avventure*, anche se storicamente lontane l'una dall'altra, facciano parte di un certo modo norvegese di leggere e riprodurre questo testo letterario. In seguito possiamo mettere a fuoco il fatto che ogni atto di traduzione è inevitabilmente sottoposto a cambiamenti nel tempo, poiché la lingua e la società mutano.

Entra in questo quadro anche la vasta problematica della traduzione per bambini: un'attività che, come vediamo più avanti, è caratterizzata di una tendenza ad adattare il contenuto originale al lettore giovane. Entrano anche le norme traduttive della cultura di arrivo. Di conseguenza il nostro studio avrà un compito triplice:

1. Analizzare la relazione tra il testo di partenza e il testo di arrivo tenendo presente innanzitutto il concetto di letterarietà⁴.
2. Analizzare le scelte traduttive nel loro contesto storico-culturale.

³ Citiamo alcuni passi del saggio di Enger a proposito dell'orizzonte di attesa del pubblico norvegese: "Il falegname solitario Geppetto desiderava un figlio e fece un burattino di legno, che chiamò Pinocchio. Pinocchio era disubbediente e sbadato, il suo naso cresceva quando diceva bugie, incontrò una volpe e un gatto, che lo hanno ingannato, e un grillo e una fata buona che lo hanno aiutato. Dopo tanti problemi, tra l'altro la trasformazione in un asino, diventò alla fine un ragazzo normale, e Pinocchio e Geppetto vissero felici per il resto della loro vita. Più o meno così è la storia di Pinocchio. Almeno così credevo [...] Dopo tanta fatica ho trovato la storia *originale* [...] non era il libro sottile e relativamente facile da leggere che mi ero immaginato [...] Era un piccolo romanzo! [...] Era una lettura bellissima! [...] piena di scene meravigliose, [...]". (traduzione nostra).

⁴ Il concetto di letterarietà verrà chiarito nel capitolo due.

3. Analizzare le scelte traduttive focalizzando l'attenzione su problematiche che riguardano la traduzione della letteratura infantile.

Viene adottato un modello comparativo e "critico-descrittivo" nella nostra indagine. Adoperiamo il concetto di equivalenza nella comparazione tra l'originale e la traduzione, e nella descrizione dei testi tradotti adoperiamo un modello descrittivo influenzato in parte dalle teorie di, tra altri, Gideon Toury (Toury 1995). Il nostro modello è però un modello modificato, non sistemico ed è adattato al nostro approccio critico verso le traduzioni delle *Avventure di Pinocchio*.

Anche se non approfondiremo il tema, abbiamo nella nostra indagine sempre in mente la situazione reale del traduttore, cioè i fattori economici legati all'attività traduttiva, il tempo che il traduttore ha alla sua disposizione e la politica editoriale. Abbiamo anche presente la distanza, oppure l'abisso, che secondo noi, esiste tra l'ambiente accademico, produttori di teorie, e l'ambiente che ha la traduzione come il suo mestiere. Non è la nostra intenzione qui di criticare il traduttore. Desideriamo invece presentare un argomento al dibattito sul prestigio dell'attività traduttiva, innanzitutto sul prestigio della traduzione della letteratura infantile.

Infine vogliamo dire qualche parola sulla delimitazione del presente studio. Nel presente lavoro l'opera letteraria delle *Avventure di Pinocchio* avrà il primo posto e non lo studio della traduzione in sé, sarebbe a dire che il nostro lavoro è orientato più verso l'analisi di tale testo letterario da un punto di vista linguistico-letterario e non verso la translologia e la linguistica di per sé. Di conseguenza la scelta di esempi da analizzare è in primo luogo originata da scoperte nei testi primari, e non da problematiche appartenenti al campo translologico. In altre parole, non abbiamo cercato di adattare le *Avventure di Pinocchio* a problematiche translologiche, ma al contrario abbiamo cercato di adattare le teorie ed i metodi ai problemi particolari delle *Avventure*.

La nostra ricerca è qualitativa ed il nostro compito è innanzitutto quello di rilevare diverse tendenze e problematiche nella traduzione per i lettori più giovani, e nella traduzione delle *Avventure di Pinocchio*. Il nostro lavoro va quindi considerato piuttosto come uno studio culturale e letterario, anziché uno studio strettamente linguistico.

1.3 Presentazione dei testi primari

L'opera che viene preso in esame nel presente studio è *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* scritto da Carlo Collodi durante un periodo dal 1881 e 1882.

L'opera venne prima pubblicato come puntate nel "Giornale per i bambini", poi raccolto in un volume e pubblicato nel 1883⁵.

Abbiamo poi trovato, nel vasto materiale di testi norvegesi che si presentano cometraduzioni delle *Avventure*, tre traduzioni che tutte hanno delle chiare indicazioni di essere basate sul testo originale. La prima è *Pinocchio og hans forunderlige eventyr*, tradotta da Margrethe Munthe e pubblicata nel 1921 dalla casa editrice Steenske Forlag. Poi abbiamo scelto una versione dalla casa editrice Damm e pubblicata nel 1956: *Pinocchio. En tredukkes merkelige opplevelser*, tradotta da Anne Margrethe Konow Lund, illustrata da Patrick Matthews e uscita nella collana "Alladin". Una riedizione è stata pubblicata dalla stessa casa editrice nel 1974. Infine abbiamo la versione pubblicata nel 1998: *Pinocchio*, tradotta da Anne Lømo, illustrata da Roberto Innocenti e pubblicata dalla casa editrice Gyldendal Norsk Forlag. Una riedizione con illustrazioni di Werner Grossmann, è uscita nella collana "Les for meg" nel 2002.

Viene riferito anche ad una piccola scelta di traduzioni in lingua svedese e danese. In svedese: *Pinocchios Äfventyr. Berättelse om en marionett*, tradotta da Aline Pipping, pubblicata da Helsingfors Förlagsaktiebolaget Helios nel 1904, e in lingua danese: *Pinocchio og hans forunderlige Eventyr*, del 1929, dalla casa editrice Jespersen & Pio, e infine, *Pinocchio. Historien om en marionetdukke*, tradotta e rifatta da Birgitte Brix, pubblicata da Apostrof nel 1982.

1.4 Ricerche precedenti

Ci sembra che nel vasto campo degli studi della traduzione l'attenzione rivolta alla traduzione delle letteratura infantile non abbia avuto un ruolo importante. Abbiamo però le ricerche importanti di Göte Klingberg sulla traduzione della letteratura infantile, *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (1986), e la raccolta di ricerche in Göte Klingberg, Mary Ørvig, Stuart Amor (1978) *Children's Books in Translation. The situation and the problems*. Inoltre troviamo alcuni articoli rivolti particolarmente alla traduzione per bambini in Per Qvale (1991) *Det Umuliges kunst*.

Importanti in questo campo sono gli studi descrittivi della traduzione: il *polysystem theory*, dello studioso Itamar Even-Zohar e i *Descriptive Translation Studies* dello studioso Gideon Toury, e la loro nozione che gli studi della traduzione dovrebbero anche occuparsi della letteratura considerata 'bassa', come per esempio la letteratura infantile e la letteratura

⁵ Carlo Collodi (pseudonimo di Carlo Lorenzini) (Firenze 1826-1890) mandò le prime puntate dell'opera al "Giornale per i bambini" nell'estate 1881.

poliziesca. (Munday 2001:109). Miryam Du-Nor dell'Università di Bar-Ilan, Israele, ha fatto una ricerca su come la ritraduzione di libri per bambini possa indicare un cambiamento di norme: *Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms* (1995), pubblicata in *Target 7: 2*. Inoltre c'è, a nostro giudizio, al presente un orientamento verso diversi 'case studies' per esempio del come sono tradotti i nomi dei famosi libri su Harry Potter (Munday 2001: 121). Nel campo scandinavo e norvegese si trovano diversi studi che si occupano della letteratura infantile e il suo prestigio letterario, in particolare in Maria Nikolajeva (red.) (1992) *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, dell'Università di Stoccolma. Poi ci sono degli studi che si occupano della relazione tra pedagogia e letterarietà nella letteratura infantile: *I skjæringspunktet mellom litteratur og pedagogikk*, tesi di laurea di Anne-Stefi Teigland dell'Università di Bergen, 1996. Inoltre esistono studi linguistici come la tesi di dottorato *Linguistic acceptability in translated children's literatur*, di Tiina Puurtinen dell'Università di Joensuu, 1995.

Per quanto riguarda gli studi rivolti alla traduzione dall'italiano in norvegese il materiale è scarso, mentre per gli studi sulla traduzione dall'italiano in danese e svedese si trovano, tra l'altro, le ricerche nella raccolta di Avirovic e Dodds: *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto*, del 1993.

Non abbiamo trovato degli studi norvegesi che si occupano della traduzione della letteratura infantile italiana in lingua norvegese. Per quanto riguarda ricerche del come le *Avventure* sono tradotte in altre lingue, lo studio di Sonia Marx (1990) sulla traduzione delle *Avventure* in tedesco, *Le avventure tedesche di Pinocchio*, è stato molto utile per il presente lavoro.

1.5 Terminologia e disposizione della tesi

Quando in questo studio parliamo del testo originale e delle traduzioni, della lingua del testo originale e della lingua delle traduzioni, e del contesto culturale dei due testi, viene adoperata una terminologia presa dal modello comunicativo (*emittente - messaggio - ricevente/destinatario*)⁶. Vengono dunque adoperate le coppie *testo di partenza - testo di arrivo*, *lingua di partenza - lingua di arrivo*, e infine *cultura di partenza - cultura di arrivo*. Per variare, e anche per evitare delle abbreviazioni, questa terminologia viene alternata con i termini *lingua/*

⁶ Ricordiamo il modello di comunicazione di Roman Jakobson in *Linguistics and Poetics* (1960): emittente-messaggio-ricevente-contesto-codice-contatto.

testo originale/ italiano e lingua/ testo norvegese insieme alla coppia *originale/ traduzione*. Consideriamo questa terminologia quella più comune negli studi italiani della traduzione⁷.

Abbiamo diviso le premesse teoriche e critico-letterarie in tre capitoli. Nel capitolo 2 presentiamo le premesse teoriche che riguardano la traduzione in generale e la traduzione letteraria in particolare. Nel capitolo 3 presentiamo alcune letture della critica italiana delle *Avventure di Pinocchio*. Nel capitolo 4 ritorniamo alle premesse teoriche e metodologiche che riguardano la traduzione della letteratura infantile e che riguardano la nostra analisi. Nel capitolo 5 facciamo un'analisi del nostro materiale; qui abbiamo scelto di suddividere la nostra indagine in diversi studi con dei punti di vista teorici vari. La conclusione finale verrà nel capitolo 6.

⁷ A proposito citiamo Umberto Eco (2003: 16): " In inglese si è diffusa la differenza tra *source* e *target*, e se il primo termine può benissimo essere reso con *fonte*, il secondo rischia di diventare impropriamente *bersaglio*. In Italia ora si usa abbastanza correntemente *testo di partenza* e *testo di arrivo* o *di destinazione*."

2. PREMESSE TEORICHE

2.1 Introduzione

Nel presente capitolo vengono presentate le premesse teoriche che riguardano la traduzione in generale e la traduzione letteraria in particolare. Sono premesse necessarie per il nostro lavoro, come sono anche rilevanti per lo studio della traduzione della letteratura infantile. Abbiamo suddiviso la parte teorica in tre sottocapitoli. In 2.2 discutiamo la traduzione come un prodotto influenzato della cultura di arrivo, insieme ad una discussione sul ruolo del traduttore come lettore-interprete del testo da tradurre. In 2.3 mettiamo a fuoco la vasta problematica della letterarietà di un testo e il trasferimento di tale qualità nella traduzione. In 2.4 discutiamo il metodo adatto per la nostra descrizione critica della relazione tra testo di partenza e testo di arrivo.

2.2 Tra due culture e particolarmente in una

Il punto di partenza del presente studio è la convinzione che l'attività traduttiva non si possa ridurre ad un rapporto isolato tra due sistemi linguistici:

L'intento non è quindi quello di superare del tutto l'approccio linguistico, ma piuttosto di inserirlo in una visione più ampia che tenga conto anche di aspetti extralinguistici ed extratestuali, e semplicemente riconosca l'aspetto linguistico come *uno* dei tantissimi fattori coinvolti nel processo di traduzione. [...] Oggi, in certi contesti - secondo il nostro parere quelli più innovativi - si preferisce parlare di traduzione come comunicazione interculturale [...]. Con questa nuova impostazione si definisce il tradurre come un atto di comunicazione che avviene tra culture. (Nergaard 1995: 9-15).

Non vediamo dunque il traduttore come una figura neutrale che trasferisce in una lingua quello che è stato scritto in un'altra lingua. Le scelte traduttive sono determinate da fattori storico-culturali, da fattori comunicativi, ma anche da fattori ideologici. Dice Umberto Eco che il tradurre è un'attività tra due enciclopedie, cioè una relazione tra due sistemi semiotici (Eco 2003). Ma non solo, si tratta anche di comunicazione, dunque del come il messaggio viene interpretato e comunicato nella relazione tra un parlante (emittente) ed un ricevente. O meglio del come il lettore-traduttore interpreta il messaggio del testo di partenza, per poi scegliere il modo adatto per comunicarlo al lettore-fruitori della traduzione⁸:

The text cannot be considered as a static specimen of language (an idea still dominant in practical translation classes), but essentially as the verbalized expression of an author's

⁸ Uno studio della traduzione ci potrebbe dunque fornire informazioni interessanti della prima ricezione di un'opera letteraria.

intention as understood by the translator as reader, who then recreates this whole for another readership in another culture. (Snell-Hornby 1988: 2).

La relazione comunicativa testuale si può spiegare in questo modo: il senso di un testo non viene prodotto nel testo stesso, ma nella situazione comunicativa con i lettori, vale a dire che il senso viene prodotto nell'interazione tra le conoscenze del mondo presentate nel testo e le conoscenze ed esperienze del mondo nel lettore (Baker 1992: 219). Importante dunque, da un lato tener conto dei lettori, cioè i fruitori del testo tradotto, e il loro *orizzonte di attesa* [Erwartungshorizont]⁹, mentre dall'altro lato si deve tener conto di quello che il traduttore presume sia *l'esperienza pratica quotidiana* dei lettori, oppure il loro *Erfahrungshorizont* (Marx 1990: 17).

Secondo il nostro punto di vista non è neanche possibile parlare del traduttore come una figura neutrale nella situazione comunicativa. Molti fattori indicano che la situazione comunicativa tra traduttore e lettore (del testo tradotto) non sia una comunicazione 'democratica', in quanto sia la scelta del testo da tradurre, sia la scelta della funzione della traduzione - indirizzata per esempio ad un pubblico di bambini - e infine la scelta del repertorio linguistico nel quale viene riprodotto il testo di partenza, sono determinati da norme nella cultura di arrivo. Il teorico Lawrence Venuti è portavoce di questa opinione (Venuti 1995; 1998) - un'opinione che appartiene al campo di studi culturali della traduzione a partire dal *polysystem theory* di Even-Zohar degli anni 70 e i *Descriptive Translation Studies* di Gideon Toury (1995). Da un punto di vista semiotico Venuti vede la lingua come una forza collettiva, un insieme di forme che costituiscono un sistema semiotico. Queste forme sono organizzate in modo gerarchico, con il "dialetto standard" [*the standard dialect*] come la forma dominante (Venuti 1998: 10-11). Questo influisce tra l'altro sulla nozione della traduzione come comunicazione, perché prevalga, secondo Venuti, una pratica traduttiva "fondamentalmente etnocentrica" (Venuti 1998: 11), in cui domina una strategia traduttiva nella quale viene preferita la lingua "standard" della cultura di arrivo, insieme ad un'ideale della scorrevolezza della lingua (*fluent language*). Inoltre domina l'opinione comune che la traduzione dovrebbe apparire non come una traduzione, ma come l'originale stesso. Si potrebbe criticare la strategia preferita da Venuti, che è una strategia di straniamento (*foreignizing*) invece di una strategia di addomesticamento (*domesticating*), di offrire traduzioni per un'élite di lettori, però non è ovvio che una strategia più "popolare" sia più democratica:

⁹Jauss (1974:175). Cfr. anche Heidegger e Gadamer, *il circolo ermeneutico*.

Yet translation that takes a popular approach to the foreign text isn't necessarily democratic. The popular aesthetic requires fluent translation that produce the illusory effect of transparency, and this means adhering to the standard dialect while avoiding any dialect, register or style that calls attention to words as words and therefore preempts the reader's identification. As a result, fluent translation may enable a foreign text to engage a mass readership, even a text from an excluded foreign literature, and thereby initiate a significant canon reformation. But such a translation simultaneously reinforces the major language and its many linguistic and cultural exclusions while masking the inscription of domestic value. (Venuti 1998: 12).

Siamo in un campo della teoria della traduzione che vede la traduzione in primo luogo come un evento culturale determinato dalle norme linguistiche e l'atteggiamento verso il tradurre della cultura di arrivo¹⁰. Per fare un esempio concreto: se vogliamo analizzare le ragioni per cui non esiste una traduzione delle *Avventure di Pinocchio* in 'nynorsk', ma solo in 'bokmål'¹¹, occorre secondo noi uno studio delle norme linguistiche del contesto culturale del traduttore, e non possiamo trovare la risposta nella relazione strettamente linguistica tra i due testi. Lo studio della traduzione dovrebbe quindi essere uno studio linguistico, storico-culturale, letterario ed ideologico. Per ragioni pratiche possiamo suddividerlo in due campi: uno studio "a priori" e prescrittivo del come tradurre idealmente, e uno studio "a posteriori" e descrittivo del come viene tradotto realmente. Nel presente lavoro viene adoperato un approccio che è una combinazione di questi due campi.

2.2 Traduzione letteraria - trasferire, riprodurre oppure ricreare?

Trovare concetti adatti ed universalmente validi per descrivere le qualità che fanno di un testo letterario un'opera d'arte è, secondo noi, abbastanza problematico. Lo stesso vale per il termine *tradurre*, che secondo molti teorici non descrive bene il processo traduttivo, in quanto significa qualcosa che equivale a 'trasferire'¹². Il senso letterale di questo termine non prende in considerazione tutto il processo interpretativo dell'attività traduttiva, determinato da fattori nella cultura di arrivo, e neanche, per quanto riguarda almeno la traduzione letteraria, il processo ricreativo. Proponiamo qui di usare termini come 'riproduzione creativa' o

¹⁰ Cfr. Gideon Toury (1995), fondatore dei *Descriptive Translation Studies*, 'Studi descrittivi della traduzione'. Importante perché focalizza l'attenzione sulla metodologia adatta per descrivere traduzioni già esistenti.

¹¹ In Norvegia ci sono due lingue ufficiali, oppure varianti di una lingua: il 'bokmål' e il 'nynorsk'. Semplificando il quadro possiamo dire che il bokmål funziona come il 'standard'. Il nynorsk è però più vicino alla maggior parte dei dialetti norvegesi.

¹² Lo Zingarelli 2004: "tradurre [vc. dotta, lat. *traducere* 'trasportare' [...].] 1. Volgere, trasferire da una lingua in un'altra."

'ricreazione' per descrivere la traduzione letteraria, e cerchiamo nel seguente di spiegare le ragioni di questa scelta.

Come detto nell'introduzione, leggendo *Le avventure di Pinocchio* abbiamo trovato che c'era qualcosa nella scrittura che non andava, come se la forma non si abbinasse bene al contenuto. Riteniamo però che la traduzione letteraria deve essere sia una riproduzione del contenuto sia una riproduzione della "scrittura" di un testo letterario. Un punto di vista ispirato allo scrittore norvegese, Jon Fosse, a sua volta influenzato da filosofi francesi come Derrida. Nel libro *Frå telling via showing til writing* (1989), Fosse afferma che "scrittura" è un concetto essenziale negli studi letterari, che in sé la "scrittura" è portatrice di messaggio e di senso e dunque non riferisce a qualcosa fuori di sé; è movimento, è ritmo, è suono, è emozione; il corpo dunque. Ed è in tal senso il termine "scrittura" viene adoperato nel presente lavoro. Scrive Fosse: "Il romanzo è scrittura [...] e lo scrittore si potrebbe intendere come *quello che scrive, nel momento che scrive, e come si manifesta tramite la materialità della scrittura*, specialmente tramite il ritmo della lingua, innanzitutto tramite il ritmo, e il ritmo è legato a tanti fenomeni, come la scelta del lessico, la sintassi ecc." (Fosse 1989: 83, traduzione nostra). Dunque, "scrittura" intesa come il segno, nella sua corporalità, e portatrice di senso in se stesso.

Siamo nel campo della stilistica, vale a dire di studi che si occupano della relazione tra la forma e il contenuto di un'opera letteraria. Riteniamo però che il concetto di "scrittura" è molto utile, in quanto presenta l'idea di fusione tra forma e contenuto e del segno linguistico come portatore di senso in sé. Questa nozione la troviamo anche nei concetti di *poeticità* e *letterarietà* provenienti dai formalisti russi (Nergaard 1995: 12). Roman Jakobson sostiene nel saggio "Co je poesie?" (Che cos'è la poesia?) che la funzione poetica viene espressa quando la parola (il segno) assume un valore per sé, come segno e non come rappresentante per un oggetto nel mondo reale (Kittang et al. 1991:123)¹³.

Abbiamo inoltre termini come *le qualità formali-estetiche* oppure *espressive* di un testo. Anche questi concetti vengono adoperati nel nostro lavoro per descrivere "il corpo" del testo letterario e possiamo organizzarle tutte sotto il concetto ombrello di *letterarietà*¹⁴. Jiří Levý (1969), tra altri, ha introdotto l'aspetto letterario della 'funzione espressiva' negli studi della

¹³ Ricordiamo anche le sei diverse funzioni della lingua di Roman Jakobson (1960): emotiva-conativa-poetica-referenziale-fatica-metalinguistica.

¹⁴ Il concetto proviene da Roman Jakobson che presenta 'literatúrnost' (letterarietà) in questa maniera: " Il soggetto dello studio letterario non è la letteratura nella sua totalità, ma la letterarietà (*litteratúrnost*), cioè quello che fa di un dato opera un'opera d'arte". [traduzione nostra] (Jakobson 1921/1992, in Wendell V. Harris 1992).

traduzione e ha messo a fuoco il fatto che la traduzione letteraria è sia un lavoro riproduttivo sia un lavoro creativo:

Das Ziel der Übersetzerarbeit ist es, das Originalwerk [...] zu erhalten, zu erfassen und zu vermitteln, keinesfalls aber, ein neues Werk zu schaffen, das keinen Vorgänger hat; das Ziel der Übersetzung ist reproduktiv. Das Arbeitsverfahren dieser Kunst besteht darin, dass ein Sprachmaterial (Code) durch ein anderes ersetzt wird und folglich alle aus der Sprache hervorgehenden Kunstmittel selbstständig gestaltet werden. In dem Sprachbereich, in dem sich dieser Vorgang abspielt, ist er also *original schöpferisch*. Die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als Vorgang ein originales Schaffen, die Übersetzung als Kunstgattung ein Grenzfall an der Scheide zwischen reproduzierender und original schöpferischer Kunst. (Levý 1969: 66).

Anche secondo Niels Brunse l'attività traduttiva è un mestiere d'arte. Brunse individualizza quattro categorie che sono rilevanti per la traduzione letteraria (Brunse 1994: 82):

1. *La coppia denotazione/ connotazione*, strettamente legata a "campi semantici"¹⁵.
2. *La localizzazione*, vale a dire che la maggior parte delle parole in un testo letterario riferiscono implicitamente o esplicitamente alla cultura di partenza.
3. *Tratti formali*, che sono i tratti esterni del testo: se il testo è in prosa, la forma del verso, le allitterazioni, il repertorio linguistico (dialettale, gergale, colloquiale), il gioco di parole, e così via.
4. *Il ritmo e il timbro fonico*.

Dunque per ragioni pratiche e per semplificare, nella nostra indagine quando si tratta della riproduzione o della ricreazione dei valori letterari del testo adoperiamo il concetto di *letterarietà* come concetto ombrello e sotto abbiamo le problematiche del come riprodurre creativamente *le qualità estetico-formali*, oppure *espressivi* che spesso si sovrappongono con *le qualità comunicative (pragmatiche)* del testo, e infine abbiamo la problematica del come ricreare la *scrittura*. La maniera in cui questi concetti vengono da noi adoperati viene approfondito nel capitolo quattro.

2.3. Tra testo di partenza e testo di arrivo

Lo studio del come descrivere la relazione tra il testo originale e la traduzione offre dei questioni molto interessanti in quanto ci conduce proprio nel cuore del problema della relazione tra lingua e realtà. Per ragioni di spazio non entriamo in questo campo filosofico

¹⁵ In un senso più stretto chiamati 'semantic fields' nella linguistica (Baker 1992:18). Da Brunse chiamati "ordfelt" (campi di parole) e inteso in senso più ampio (Brunse 1994:82).

della lingua. Discutiamo invece come intendiamo adoperare il concetto di equivalenza nella nostra indagine, poi discuteremo come ci siamo ispirati dalla metodologia descrittiva di Gideon Toury (1995) e infine faremo alcune riflessioni sull'etica traduttiva di Lawrence Venuti

Il concetto di equivalenza varia infatti da un teorico ad un altro, ed è dunque un concetto relativo¹⁶. Per dare un esempio semplice del come intendere 'equivalenza' ci riferiamo a Mary Snell-Hornby (1990:80). Lei spiega la confusione tra il termine tedesco, *Äquivalenz* e il termine inglese *equivalence* con il fatto che mentre il termine tedesco è strettamente scientifico, in inglese l'aggettivo 'equivalent' è di solito stato usato nel suo senso comune e significa dunque: 'virtualmente la stessa cosa' oppure 'di un significato simile'. Nella stessa maniera il termine italiano 'equivalente' significherebbe: 'che ha uguale valore, significato' (Zingarelli 2004). Abbiamo portato quest'esempio per mettere a fuoco la relatività di questo concetto. Per trovare una terminologia più concreta ed adatta alla nostra indagine ci rivolgiamo però alla terminologia di Werner Koller (Koller 1989: 100)¹⁷. Anche secondo Koller il concetto di equivalenza è un concetto relativo:

Equivalence is a relative concept in several respects: it is determined by the historical-cultural conditions under which texts (including original as well as secondary ones) are produced and received in the target culture, and by a series of linguistic-textual and extra-linguistic factors and conditions [...]. Of fundamental importance is the translation's double linkage: first to the *source text* and secondly to the communicative conditions on the receiver's side. (Koller 1995: 212).

Per il discorso sull'equivalenza riteniamo importante il punto di vista di Toury (1995), il quale non esclude il concetto di equivalenza come strumento adatto per lo studio della traduzione, ma che vede questo concetto piuttosto come uno strumento per descrivere ogni relazione tra testo di partenza e testo di arrivo:

What this approach entails is a clear wish to retain the notion of equivalence, which various contemporary approaches [...] have tried to do without, while introducing one

¹⁶ Il concetto di equivalenza è oggetto di tanta discussione nel campo della teoria della traduzione. Gli studiosi operano con diversi tipi di equivalenza. Qui ricordiamo Nida (1964): (*equivalenza formale* ed *equivalenza dinamica*) che definisce la traduzione in questo modo: " Tradurre consiste nel produrre nella lingua di arrivo l'equivalente naturale più vicino al messaggio della lingua di partenza, prima nel significato, poi nello stile." (Nida [1964:121] in Nergaard 1995: 29). Reiss (1971) che parla di *equivalenza funzionale* sul livello testuale, e Koller che distingue 5 tipi di equivalenza: *equivalenza denotativa*, *equivalenza connotativa*, *equivalenza testuale-normativa*, *equivalenza pragmatica (comunicativa)*, *equivalenza formale (espressiva)* (1989: 100) (traduzione nostra).

¹⁷ Abbiamo fatto una scelta di quattro tipi di 'equivalenze', particolarmente interessanti per la nostra analisi. Il modo in cui interpretiamo ed adoperiamo questi tipi: *equivalenza denotativa* e *connotativa*, *equivalenza comunicativa (pragmatica)* e *equivalenza estetico-formale*, viene approfondito nel capitolo quattro.

essential change to it: from an ahistorical, largely prescriptive concept to a historical one. Rather than being a single relationship, denoting a recurrent type of invariant, it comes to refer to any relation which is found to have characterized translation under a specific set of circumstances". (Toury 1995: 61).

Con il *Polysystem Theory* di Even-Zohar, e con i *Descriptive Translation Studies* ("Studi descrittivi della traduzione") di Toury, è stato introdotto uno studio della traduzione che esamina traduzioni reali, dunque uno studio a posteriori, che cerca di non essere prescrittivo. Sono esponenti di un approccio orientato verso il testo e la cultura di arrivo (*target-oriented*), che mette a fuoco l'atteggiamento nella cultura di arrivo verso la traduzione, cioè che vede le norme sociali, culturali ed ideologiche, oltre che quelle linguistiche e letterarie, come fattori determinanti nell'attività traduttiva (Nergaard 1995:35; Munday 2001:109). Il presente studio è influenzato da queste teorie; intende essere uno studio critico-descrittivo che analizza i testi di arrivo come prodotti determinati dal loro contesto storico-culturale. Allo stesso tempo faremo anche un'analisi comparativa adoperando come strumento il concetto di equivalenza. Abbiamo dunque modificato il modello descrittivo che deriva dai *Descriptive Translation Studies* secondo come è stato proposto da Hermans:

The discipline generally, but the descriptive school in particular, urgently needs to take account of the developments in some of the more vigorous intellectual and social movements of our time, including gender studies, poststructuralism, postcolonial and cultural studies, and the new interdisciplinarity of human sciences. (Hermans 1999: 159-60).

Nella nostra descrizione critica dei testi di arrivo cerchiamo anche di dedurre quale sia la strategia traduttiva dominante. Abbiamo già menzionato le strategie che risultano più interessanti per il presente lavoro: *Strategia di avvicinamento/ allontanamento* e *strategia di straniamento* ('foreignizing')/ *addomesticamento* ('domesticating'). Sono concetti che nel presente indagine vengono applicati innanzitutto per scopi descrittivi, ma anche per scopi prescrittivi. La prima coppia che deriva da Schleiermacher (1813), si può spiegare nel modo seguente: " O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore, e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore, e gli muove incontro lo scrittore." (Nergaard 1993:153)¹⁸. Per l'origine e l'esplicazione della seconda coppia citiamo Eco:

Humboldt aveva proposto una differenza tra *Fremdheit* (che potremmo tradurre come "stranezza") e *Das Fremde* (da tradurre come "l'estraneo") [...] il lettore sente la stranezza quando la scelta del traduttore appare incomprensibile, come se si trattasse di

¹⁸ Cfr. Schleiermacher (1813)

un errore, e sente invece l'*estraneo* quando si trova di fronte a un modo poco familiare nel presentargli qualcosa [...] Credo che questa idea dell'estraneo non sia così lontana da quella dell "effetto di straniamento" dei formalisti russi. (Eco 2003: 173)

Abbiamo già menzionato la maniera in cui l'opposizione *foreignizing/domesticating* viene adoperata da Venuti (1995;1998), e avvertiamo già adesso che se il nostro lavoro aderisca ad un'etica traduttiva sarebbe quella proposta da tale traduttore e teorico. Venuti sottolinea che l'attività traduttiva è determinata dalle norme predominanti della cultura di arrivo per quanto riguarda la scelta di strategia traduttiva e per quanto riguarda la scelta del repertorio linguistico (Venuti 1998). In seguito Venuti problematizza il ruolo del traduttore e l'illusione della sua invisibilità (Venuti 1995/1999). Al contrario dei *Descriptive Translation Studies*, Venuti presenta un orientamento verso il testo di partenza. Offre in seguito un approccio alla traduzione che vede la pluralità dei diversi repertori linguistici di una lingua come una forza positiva, e non riduce l'attività traduttiva ad una questione di relazioni di equivalenze. In tal modo Venuti fornisce una base normativa del presente studio:

Text linguistics, pragmatics and polysystem theory can be useful in training translators and analyzing translations, provided that the descriptive framework devised by these approaches are joined to a theory of the heterogeneity of language and its implication in cultural and political values. (Venuti 1998: 30).

Vogliamo concludere questo discorso citando un traduttore norvegese che secondo noi pratica una strategia che per certi aspetti somiglia a quella discussa sopra.

Magnus Ulleland, traduttore del *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, scrive nella prefazione del testo tradotto che la grandezza del *Decamerone* sta nella capacità dell'autore di 'pendolare' tra i diversi repertori linguistici. Di conseguenza il traduttore si trova di fronte ad una scelta:

[il traduttore] Dovrebbe modernizzare lo stile complesso di Boccaccio [...] nel modo da rendere la lettura più facile e scorrevole, in una lingua norvegese "naturale"? Oppure dovrebbe quanto possibile rispettare lo stile e il linguaggio di Boccaccio, e tentare di ricreare quel senso di arcaico, nobile e complesso dell'idioma che Boccaccio ha sempre avuto [...]. Io sono sempre stato convinto che dovessi scegliere la via stretta e complicata, anche se l'opera in tal modo risulterebbe più difficile da tradurre e a volte da leggere." (Prefazione in *Dekameronen* 1969:19) [traduzione nostra].

In questo capitolo di premesse teoriche notiamo che ci siamo soffermati a lungo discutendo la problematica della riproduzione o ricreazione della letterarietà di un'opera letteraria. Questo

perché consideriamo *Le avventure di Pinocchio* un testo letterario che meriti di essere trattato secondo questi stessi parametri.

Ci siamo anche soffermati sulla figura chiave del lettore-traduttore, sul suo ruolo come interprete del testo di partenza, e sull'importanza della funzione comunicativa del testo, ovvero sul rapporto dell'equivalenza funzionale tra testo di partenza e testo di arrivo. Approfonderemo la questione del come la funzione espressiva (poetica) delle *Avventure* è stata valutata come primaria o secondaria dal traduttore, nel capitolo quattro ¹⁹.

Infine abbiamo presentato delle premesse metodologiche relative alla nostra analisi. Le premesse rivolte alla descrizione della traduzione per bambini in particolare verranno presentate nel capitolo quattro.

È ora di rivolgersi all'opera letteraria. Nel capitolo seguente, focalizzando l'attenzione sulla relazione tra la forma e il contenuto delle *Avventure*, cerchiamo di presentare le ragioni per cui consideriamo importantissimo leggere, interpretare e tradurre *Le avventure di Pinocchio* come un testo letterario in cui c'è una fusione tra forma e contenuto.

¹⁹ Per i concetti di "funzione comunicativa" e "equivalenza funzionale" si veda Christiane Nord (1991) *Text Analysis in Translation*, Federica Scarpa (1997) "Equivalenza funzionale e tipologie testuali nella traduzione" in Ulrich (ed.) (1997) e Baker (1992).

3. COME LEGGERE LE AVVENTURE DI PINOCCHIO?

3.1 Introduzione

In questo capitolo mettiamo a fuoco alcune letture della critica italiana delle *Avventure*, focalizzando innanzitutto l'attenzione sulla stilistica, vale a dire le caratteristiche della lingua delle *Avventure*, insieme alla funzione espressiva (poetica) delle scelte linguistiche.

Sospettiamo dunque che le letture norvegesi (fatte dai traduttori) delle *Avventure* siano influenzate dall'orizzonte di attesa del pubblico norvegese, ed in seguito che tale pubblico non conosca bene le letture italiane delle *Avventure*. Questo traspare sia nelle traduzioni sia in saggi come quello di Rolf Enger. Nel presente lavoro non abbiamo però fatto una ricerca ampia per verificare le nostre ipotesi sull'orizzonte di attesa del pubblico norvegese, e quando ne parliamo ci teniamo al saggio di Rolf Enger e alla nostra conoscenza della cultura norvegese²⁰. Avvertiamo inoltre che il nostro ragionamento non si riferisce alle interpretazioni norvegesi per il teatro e per la radio delle *Avventure di Pinocchio*. Poi abbiamo in mente che anche i lettori giovani italiani sono influenzati in qualche maniera da tutte le diverse interpretazioni di Pinocchio, in particolare quella di Disney (Bertacchini 1961: 331). Però a differenza del lettore norvegese il lettore italiano non legge le *Avventure* attraverso gli occhiali del traduttore.

3.2. Un capolavoro letterario

La storia del burattino Pinocchio, questo *monello e vagabondo*, che cerca di essere *un ragazzo come tutti gli altri* (Avv. 30:121), ma che allo stesso tempo vuole solo *mangiare, bere, dormire e divertir[si]...* (Avv. 4: 14), dimostra la sua vitalità come opera letteraria più di cent'anni dopo la nascita²¹, essa affascina infatti ancora un vasto pubblico di lettori di tutte le età. Ormai è diventato un classico che sta combattendo per un posto tra i classici maggiori:

[...] il posto che in cent'anni *Pinocchio* s'è conquistato nella nostra storia letteraria è sí quello di un classico, ma d'un classico minore. Mentre è ora di dire che va considerato

²⁰ Citiamo a proposito Liv Jørgensen, giornalista in *Dagbladet*, che nella sua critica della versione cinematografica di *Pinocchio* di Steve Barron (1996) apparso sul web 24.12.1997, scrive questo della storia originale: " Ma il romanzo di Carlo Collodi è una fiaba di quella vecchia e cara stampa, dove tutto prende vita e parla, con dei furfanti veri e propri e degli eroi amabili, ma tanto poveri, con la morale pratica della buona condotta e della fiducia dell'amore nel cuore." [traduzione nostra].

²¹ Collodi mandò la prima puntata della *Storia di un burattino* al "Giornale per i bambini" (diretto da Martini, F. con la collaborazione di Biagi, G.) nell'estate 1881, con queste parole: " Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma, se la stampi, pagamela bene per farmi venir la voglia di seguirla". Dopo un anno, nel 1882, e dopo i primi 15 capitoli la storia cambia nome in *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. (Bertacchini 1961: 357, e Jervis 2002: 26). In tutto *Le avventure* sono di 35 capitoli.

tra i grandi libri della letteratura italiana, di cui alcune componenti necessarie, senza *Pinocchio*, verrebbero a mancare. (Calvino 1981/ 2002: 173).

Per riassumere tutte le vicende del burattino diamo la voce a Pinocchio stesso, e ascoltiamo, in uno dei suoi tanti 'flashbacks', la voce da ragazzino, che narra in fretta, nervosamente, come ha vissuto tante avventure. Si ricorda di alcuni episodi, esclude altri. In questo brano Pinocchio è dentro il ventre del pescecane insieme al suo babbo Geppetto:

Figuratevi che il giorno che voi, povero babbino, col vendere la vostra casacca, mi compraste l'Abbecedario per andare a scuola, io scappai a vedere i burattini, e il burattinaio mi voleva mettere sul fuoco perché gli cocessi il montone arrosto, che fu quello poi che mi dette cinque monete d'oro, perché le portassi a voi, ma io trovai la Volpe e il Gatto, che mi condussero all'osteria del Gambero Rosso dove mangiarono come lupi, e partito solo di notte incontrai gli assassini che si messero a corrermi indietro, e io via, e loro dietro, e io via, e loro sempre dietro, e io via, finché m'impiccarono a un ramo della Quercia grande, dov'è la bella Bambina dai capelli turchini mi mandò a prendere con una carrozzina, e i medici, quando m'ebbero visitato, dissero subito: " Se non è morto, è segno che è sempre vivo", e allora mi scappò detto una bugia, e il naso cominciò a crescermi e non mi passava più dalla porta di camera, motivo per cui andai con la Volpe e col Gatto a sotterrare le quattro monete d'oro, ché una l'avevo spesa all'Osteria, e il Pappagallo si messe a ridere, e viceversa di duemila monete non trovai più nulla, la quale il Giudice quando seppe che ero stato derubato, mi fece subito mettere in prigione per dare una soddisfazione ai ladri, di dove, col venir via, vidi un bel grappolo d'uva in un campo, che rimasi preso alla tagliola e il contadino di santa ragione mi messe il collare da cane perché facessi la guardia al pollaio, che riconobbe la mia innocenza e mi lasciò andare, e il Serpente, colla coda che gli fumava, cominciò a ridere e gli strappò una vena sul petto e così ritornai alla casa della bella Bambina, che era morta, e il Colombo vedendo che piangevo mi disse: "Ho visto il tuo babbo che si fabbricava una barchettina per venirti a cercare [...]. (Avv. 35: 155-56).

Questo brano è caratteristico per quello che in seguito chiamiamo una "scrittura parlata". Una scrittura dove Pinocchio fa uno di quei discorsi " detti tutti in un fiato, col cuore in gola ", quasi quasi come le "scritture automatiche" del surrealismo (Asor Rosa 1995: 939).

Prima di continuare avvertiamo che non è nostra intenzione soffermarci su tutte le letture che ci sono state a partire dai primi anni del Novecento, vale a dire letture in chiave fiabesca, popolaristica, realistica, simbolica, cristologica, psicoanalitica, sociale, politica e così via (Marx 1990: 5). Nel presente lavoro presentiamo le letture che mettono a fuoco l'aspetto avventuroso e la 'teatralità' dell'opera, insieme alla maniera in cui la lingua imita tale tematica e tale struttura. Sono letture che non riducono le *Avventure* ad una lettura fondata solo nel contenuto in chiave pedagogico-moralistica.

Come menzionato sopra, le *Avventure* si prestano a moltissime interpretazioni. La sua forma è tra il fiabesco e il realistico, ovvero tra il fantastico e il realistico, come è rivelato già

nelle prime righe del libro: *C'era una volta... - Un re! - diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno* (Avv. 1: 3). Dunque fiaba, ma anche caricatura della fiaba²².

Ritroviamo *immaginari* appartenenti sia al mondo classico della fiaba (la Fata e la carrozza tirata dai topi) sia dell'apologo (gli animali parlanti), ma anche del racconto fantastico dell'Ottocento (i conigli neri), tutto situato in un ambiente realistico, quotidiano e rurale. Italo Calvino vede le tante possibilità d'interpretazione come un risultato del modo in cui *immaginari* di tante fonti letterarie, tradizioni e culture vengono combinati in questo testo letterario, le quali prendono vita in collaborazioni con gli *immaginari* presenti nella cultura dei lettori. Nella sua lettura delle *Avventure* Calvino sottolinea tre componenti, delle quali la terza, le qualità orali e il modello di narrazione d'avventura, risulta molto interessante per il presente studio²³:

Il segreto di questo libro, in cui sembra che nulla sia calcolato, che la trama si decida volta per volta a ogni puntata di quel settimanale [il "Giornale per bambini"] [...] sta nella necessità interna del suo ritmo, della sua sintassi d'immagini e metamorfosi, che fa sì che un episodio deva seguire un altro in una concatenazione propulsiva. [...] Da ciò nasce il potere genetico del *Pinocchio*, almeno a mia esperienza, perché da quando ho cominciato a scrivere l'ho considerato un modello di narrazione d'avventura; [...]. (Calvino 1981/2002: 175)

Vediamo dunque come una lettura moderna metta al primo posto l'aspetto avventuroso dell'opera, allontanandosi da una lettura in chiave pedagogico-moralistica di una storia di un burattino che diventa un *ragazzo per bene*. Sappiamo però che una fonte delle *Avventure* è la favola educativa, che appare frequentemente nella letteratura per ragazzi dell'Ottocento (Bertacchini 1964: 26), ne è portavoce Collodi stesso che, con i testi scolastici di *Giannettino* e *Minuzolo*, combina la favolistica con l'educazione²⁴. Una critica univoca afferma però che le *Avventure* non si possono ridurre ad una sola lettura, quella pedagogico-moralistica, ma che stiamo di fronte ad un testo più ricco. Un fattore molto importante in questo quadro è il tratto giornalistico e di caricatura della scrittura collodiana. Con i suoi racconti precedenti, come

²² Volpicelli, L. (1983: 126): " [...] è fiaba agli occhi dei bambini, e caricatura della fiaba a quelli, smaliziati e divertenti, dell'adulto[...]. *Pinocchio* esprime la società contadina senza reticenze, integralmente, ripetendo sia le sue massime e i suoi pregiudizi morali, sia lo scetticismo e pessimismo profondo nei confronti delle istituzioni e della giustizia, sia l'ironia infine, con cui polverizza, nel sorriso, i suoi stessi schemi morali, massime e pregiudizi."

²³ Secondo Calvino (1981/2002: 175) *Le avventure di Pinocchio* offrono alla letteratura italiana tre componenti fondamentali: 1. il romanzo picaresco 2. un immaginario appartenente al romanticismo fantastico e "nero" dell'Ottocento 3. Una sua tecnica narrativa orale: " [...] *Pinocchio* è uno dei pochi libri di prosa che per le qualità della sua scrittura invita a esser mandato a memoria parola per parola."

²⁴ Cfr. Asor Rosa (1995: 889): *Giannettino* (1876) e *Minuzolo* (1878), inoltre *Viaggio per l'Italia di Giannettino* (1880), *La grammatica di Giannettino* (1883); *L'abbaco di Giannettino* (1884), ecc.

quelli raccolti in *Occhi e nasi*, siamo " già nell'anticamera di *Pinocchio* ", secondo Alberto Asor Rosa (1995: 888). I racconti qui raccolti sono: " tratti singoli, "occhi e nasi", appunto, questi organi così importanti nell'immaginario collodiano, da cui il lettore, con la propria immaginazione, potrà risalire a delle vere fisionomie o, se volte in chiave ironica e parodistica, a delle vere e proprie caricature." (Asor Rosa 1995: 888).

Ritourneremo all'aspetto ironico del narrare di Collodi e al messaggio pedagogico del testo alla fine del capitolo. Ora ci soffermiamo sulla nozione dei tanti *immaginari* presentati nelle *Avventure*. Il critico Luigi Volpicelli sottolinea l'immaginario popolaresco dell'opera, e insieme le sue radici nella favolistica popolare, nelle ninne-nanne delle nutrici, nell'apologo, nel racconto, e nella morale proverbiale, tutto legato ad una quotidianità rurale. Tutto questo viene riflesso nel linguaggio di Collodi: " Perfino la lingua, piena di frasi fatte, rivela codesta genesi popolare di *Pinocchio*." (Volpicelli 1983: 77). In questa tradizione orale popolare si trovano, secondo Volpicelli, le radici delle similitudini, i moduli, le strutture, le formule stilistiche:

Una lingua dialettale, insomma, nelle voci, nei concetti, nei modi proverbiali "Una Volpe zoppa di un piede... [...]; un gergo familiare, "senza stare a dire che è che non è", pieno di solecismi, di ritmi fissi come, ad esempio, il saluto del pulcino: "Arrivederla, stia bene e tanti saluti a casa", e quello di Pinocchio al delfino: "Arrivederla, signor pesce: scusi tanto l'incomodo e mille grazie della sua garbatezza"; e modi vernacoli ("sei peso di molto?"), forme sentenziose ed interrogazioni retoriche (" E sapete chi era quel mostro marino?"), ed immagini verbali finiscono col suggerire e col determinare esse stesse le *Avventure*. (Volpicelli 1983: 78-79).

Notiamo già che per un traduttore ci sono diversi problemi da risolvere, soprattutto quello di creare lo stesso stile orale delle *Avventure*. Troviamo dunque tantissimi esempi provenienti dall'idioma rurale, contadino, toscano: *una fame da tagliarsi col coltello* (Avv. 5: 16), *un mangiapane a ufo* (Avv. 33: 146), *piangevano come due vitellini di latte* (Avv. 11: 36), *la fame non ha capricci né ghittonerie!* (Avv. 23: 85). Si tratta di un linguaggio realistico popolare, non artificioso, ma naturale, di un frasario popolare, di regionalismi e di dialettalismi: - *Chetati, Grillaccio del mal' augurio! [...]* - *E se non ti garba di andare a scuola, perché non impari almeno un mestiere, tanto da guadagnarsi onestamente un pezzo di pane?* (Avv. 4: 14-15).

Il critico Renato Bertacchini sottolinea la necessità di non ridurre questi immaginari ad una tradizione sola, come quella della fiaba popolare, ossia l'immaginario collettivo popolare favolistico (Bertacchini 1961: 344-348). Secondo Bertacchini è necessario andare oltre e vedere insieme alle fonti della tradizione folkloristica, novellistica e favolistica, anche le fonti

della tradizione del teatro, del giornalismo, di caricatura e satira²⁵, ma innanzitutto si deve tener conto del fascino romantico ottocentesco dell'avventura. La vera storia di Pinocchio e della sua libera educazione è in fondo la storia delle sue avventure, dice Bertacchini (1961: 358), e troviamo nel cambiamento del titolo²⁶ non solo il trapasso: " [...] da una tendenza originaria in qualche modo ancora pedagogica, almeno nel titolo, ad un'altra di più libera e mosso disponibilità fantastica e narrativa [...]", ma anche che: " Questa nozione spaziosa fantasiosa ed eroica di "avventura", che ne fa quasi l'equivalente, in chiave comica, dell'*inchiesta*, costituisce l'elemento essenziale del *Weltanschauung* di *Pinocchio*." (Bertacchini 1961: 358). Il processo dell'umanizzazione da ragazzo-burattino in *ragazzo per bene* resta quindi interamente affidata all'avventura. Infatti del *ragazzo per bene* non sappiamo nulla, tutta la storia si gira intorno al burattino *vagabondo* e *monello*, il quale ha una stretta parentela con altri burattini come Arlecchino e Pulcinella, ma che, a differenza di loro può girare il mondo liberamente, senza fili, e non limitato al palcoscenico del Gran teatro dei burattini. Pinocchio fugge dal 'padre', fugge dalla scuola, fugge dai carabinieri, e si apre a lui uno spazio immenso e favoloso, ma sempre uno spazio quotidiano, non sovranaturale, tale e quale da rendere il mondo il suo vero palcoscenico. Ed è questa una caratteristica fondamentale della struttura del libro; la movimentata scoperta del mondo; un *realismo dinamico* sia per la tematica, sia per la lingua e lo stile (Bertacchini 1961: 349).

Lo spazio geografico delle *Avventure*, vale a dire la strada, la pianura, il bosco, il mare, il paese e la città, si presenta come sceneggiatura per questa movimentata scoperta del mondo²⁷. Come sceneggiatura e movimento si presenta anche il tempo atmosferico: *piove* e *neve*, e troviamo un lessico ricco per esprimere in particolare il vento: *tramontana*, *rovescio*, *rovescione*, *burrascone*, *buffate di vento*, *vento freddo* e *strapazzo*.

Questo dinamismo d'avventura fa sì che gli interni di Pinocchio si riducano a vere e proprie finzioni sceniche. Lo spirito teatrale delle *Avventure* si trova nei frequentissimi dialoghi, nei riassunti retrospettivi di Pinocchio, ed in altre sequenze della narrazione. In effetti lo stile delle *Avventure* è caratterizzato da frequenti battute dialogiche più che di larghezze descrittive (Bertacchini 1961: 424). L'idea stessa di un burattino-ragazzo indica la stretta relazione tra il teatro e le *Avventure*:

²⁵ La genesi di Pinocchio è sia per la tematica, sia per lo stile legata alle opere minori di Carlo Collodi, secondo Bertacchini (1961). Importante il mestiere di Collodi come cronista, traduttore delle favole di Perrault, e scrittore di opere pedagogiche come il *Giannettino*, *Minuzzolo*, e di racconti come nella raccolta *Occhi e nasi*.

²⁶ Cfr. nota 21 del presente studio.

²⁷ Volpicelli (1983: 85): " Non c'è mai, in *Pinocchio*, la definizione del paesaggio, campo dell'azione. Essa vi si colloca di colpo e lo crea, perciò, nel momento stesso che accade, così che il lettore ci si ritrova più per sentimento che per visione. Codesto paesaggio ha una funzione non psicologica, ma strumentale: e chi lo paragona allo scenario del teatro, ha avuto ragione ".

[...] le avventurose vicende di Pinocchio non vorranno forse proporre la ripresa, in chiave felicemente comico-narrativa, di quelle scene chiassose [della commedia dell'arte], più botte che parole, più gesti e guizzi che logica, non vorranno ripristinare insomma a modo loro la coreautica popolare dei burattini, la farsa mimetica e gestita che soprattutto recitano le marionette? (Bertacchini 1961: 419).

Molti critici sottolineano la relazione delle *Avventure* con il teatro dei burattini, con la Commedia dell'arte e con la tradizione teatrale toscana di Stenterello²⁸. Ancora problemi per un traduttore, che consistono nel riprodurre la vivacità espressiva del capolavoro collodiano, che secondo molti critici sarebbe un testo piuttosto da leggere ad alta voce:

Scopriamo così un libro non tanto da 'leggere', quanto piuttosto da 'recitare' ad alta voce apprezzandone la dimensione orale e gestuale (ed è così che il libro è stato ed è tuttora fruito nelle scuole). Ci basti pensare ai numerosissimi dialoghi, ai serrati scambi di battute, alle imprecazioni, a canzonature e sberleffi, effetti di sorpresa e colpi di scena, al 'comico di invettiva' spesso risolto nella veloce animazione di un dialogo con battute prevalentemente monolemmatiche [...]. (Marx 1990: 8)

Questo stile orale non si limita solo ai dialoghi, ai monologhi, ai riassunti retrospettivi e alla voce diretta del narratore; questo stile caratterizza l'intera narrazione. Troviamo una *scrittura mimetica* che fa prevalere nella narrazione il movimento e l'azione piuttosto che il raccontare gli eventi. Si tratta, secondo Bertacchini di: " [...] una lingua *parlata* e gestita, non da ridurre a schemi fissi popolari, o della fiaba"²⁹. Questa "scrittura" imita il movimento avventuroso, troviamo quindi *una sintassi del movimento* (Bertacchini 1961: 515-540), ovvero una *mimesi sintattica* (Marx 1990: 9). Dunque esiste uno stretto rapporto tra le scelte linguistiche collodiane, il suo repertorio linguistico e la tematica avventurosa (Bertacchini 1961: 538)³⁰.

Questa *sintassi* oppure *scrittura mimetica* la troviamo anche nelle descrizioni visive e mimetiche delle città e dei paesi: Pinocchio vede *formicolare* la gente nelle strade della città delle Api industriali; il chiasso e il rumore delle strade del Paese dei balocchi viene imitato tramite la sintassi: [...] *Nelle strade, un allegria, un chiasso, uno strillio da levar il cervello!*

²⁸ Cfr. F. Tempesti (1982)

²⁹ Bertacchini (1961: 538): " Accanto al fatto normale, e per così dire automatico di un'educazione linguistica, è anche evidente in Collodi la premura arricchire e riposedere in proprio le forme di una lingua viva e popolare, da *style oral*, più che le espressioni di un linguaggio ornato e letterario. [...] Questo vuol dire che la consuetudine linguistica [...] resta *aperta*, nel senso che il narratore non manca di preoccuparsi, nell'ambito beninteso delle sue giornalistiche e militanti disponibilità, di raggiungere sempre meglio il traguardo dell'espressione, della *parole* ".

³⁰ Secondo Bertacchini (1961: 479-481) il fondo lessicale della lingua composita di Collodi è quello toscano, ma anche fiorentino. Troviamo nel testo tanti esempi del lessico tra il fiorentino e il toscano: *berlicche*, *rimanere come berlicche* (rimanere meravigliato), *burrascone* (riferito al maltempo), *rovescione* (improvviso e potente scroscio), *vento strapazzone* (che soffia impetuoso), *bighellone*, *birba*, *inzuppato fradicio*, *parapiglia*, *pigia-pigia*, *salamecchi*, *uggia*, ecc.

Branchi di monelli dappertutto: chi giocava alle noci, chi alle piastrelle, chi alla palla, chi andava in velocipede, chi sopra un cavallino di legno [...].(Avv. 31: 130). La troviamo in descrizioni visive come nella descrizione della città dei Acchiappacitrulli: *strade popolate di cani spelacchiati, che sbadigliavano dall'appetito, di pecore tosate che tremavano dal freddo, di galline rimaste senza cresta e senza bargigli,[...]. (Avv. 18: 66).*

Ci troviamo di fronte ad un realismo espressivo e ad una predilezione per le cose, le cose quotidiane, e dunque un abbondanza di sostantivi e di aggettivi nelle descrizioni visivi, e la predilezione per il concreto nella scelta di parole: *cani spelacchiati* (come se fossero ròsa), *pecore tosate...*, il Granchio con una *vociaccia di trombone infreddato* (Avv. 27: 103).

L'imitazione del movimento la troviamo innanzitutto nella scelta di verbi, in particolare di verbi d'azione, dei quali i verbi *correre* e *saltare* sono verbi chiave: *correre colla lingua fuori, come un cane da caccia, a salti come un lepre, come un berbero, andar via come una palla da fucile, come il baleno, saltare i greppi tale e quale come un capretto o un leprettino inseguito, fuggire come il vento...* Ma anche altri verbi carichi di senso attivo, in una sintassi paratattica, in cui prevale la coordinazione dei periodi. Una particolarità dello stile di Collodi è la ripetizione tramite l'uso di verbi in catena: *Cammina, cammina, cammina, (...).* (Avv. 13: 43), *e tira, tira, tira, alla fine vide (...).* (Avv. 34: 147), di frasi intere come quando maestro Ciliegia cerca quella vocina *sottile sottile*³¹; troviamo raddoppiamenti (oppure reduplicazioni) di aggettivi, di avverbi e di sostantivi³² : *due giandarmi di legno, lunghi lunghi, secchi secchi* (Avv. 11: 35), ed altri: - *No, no, no, e poi no.*(Avv. 30: 122). Inoltre troviamo una mimesi dei gesti come nell'uso dei deittici: *qui, lá, quassú, quaggiú*, e perfino una mimesi dei suoni dimostrata dalle scelte di onomatopée: *pí-pí pí, pí- pí-pí, zum, zum, zum, zum.* (Avv. 9: 28), *zin zin zin* (Avv. 13: 44), *un pissi-pissi di vocine* (Avv. 22: 78). Insomma una scrittura caratterizzata di immediatezza ed espressività. Ed in tal senso una scrittura davvero diretta verso il lettore giovane.

Un'altra caratteristica dell'opera, che non sembra veramente rivolta ad un lettore-bambino, è il timbro ironico delle vicende. Abbiamo già menzionato che non si possano leggere le *Avventure* senza tener conto del tratto giornalistico e di caricatura della scrittura collodiana. Asor Rosa sottolinea, tra l'altro, il fatto che lo schema fiabesco di "prova" a cui si rifà questa storia è trattato da parte di Collodi in maniera "fondamentalmente ironica" (Asor

³¹ *Guardò sotto il banco, e nessuno; guardò dentro un 'armadio [...], e nessuno; guardò nel corbello [...], e nessuno; [...]* (Avv. 1: 4).

³² Anna Wierzbicka (1991: 255-282) vuole nello studio *Italian reduplication: cross-cultural pragmatics and illocutionary semantics* mostrare che questa 'reduplicazione sintattica' è particolare per la lingua italiana, sul piano espressivo.

Rosa 1995: 936). Asor Rosa presenta, tra l'altro, la trasformazione di Pinocchio e Lucignolo in ciuchini come un'eco delle *Metamorfosi* di Appuleio. Presenta inoltre l'episodio di Pinocchio ingoiato dal pescecane che soffre di asma, con riferimenti chiari alla balena in *Cinque canti* di Ariosto, e poi delle esclamazioni che ricordano l'*Inferno* dantesco³³. L'ironia non si presenta soltanto in questi richiami intertestuali: " [...] il tono ironico, dissacrante più che divertente e pungente più che umoristico, copre di una coltre uniforme pressoché tutta la narrazione del *Pinocchio*. Diffusissimo è, ad esempio, l'espedito del *non-sense*" (Asor Rosa 1995: 938) . Il *non sense* lo troviamo specialmente nel dialogato tra Pinocchio e gli animali parlanti. Come strumento stilistico dell'ironia viene anche considerato il tipo di "scrittura parlata" - che si avvicina alla "scrittura automatica" dei surrealisti - dei riassunti di Pinocchio, ma anche nel discorso elevato tipo *oratio* del Direttore del Circo³⁴ (Asor Rosa 1995: 938-940).

Abbiamo ora presentato delle letture critiche che rivelano l'importanza della lettura in chiave di 'avventura' e in chiave di 'teatralità' delle *Avventure*, e ci siamo concentrati intorno allo stretto rapporto tra forma e contenuto, in maniera da concludere che insieme costituiscono l'organismo delle *Avventure*. Abbiamo in tal modo presentato diversi problemi per un traduttore, in particolare quando si tratta di ricreare in lingua norvegese il ritmo interno e la scrittura mimetica delle *Avventure*, ma anche per quanto riguarda la scelta di un repertorio linguistico adatto.

Infine ci soffermiamo brevemente sulle proposte che fa il psicoanalista Giovanni Jervis, per una lettura moderna, rivolta al pubblico di ragazzi d'oggi, delle *Avventure* (Jervis 2002).

Riferendosi a Paul Hazard, lo studioso francese che nel 1914 ha dato inizio alla critica collodiana³⁵, Jervis sottolinea l'importanza dell'opinione di Hazard di non " soffocare la giovinezza del cuore in *Pinocchio* con una lettura troppo rivolta alla pedagogia " (Jervis 2002: 25), ma allo stesso tempo non si dovrebbe nascondere il fatto che nel *Pinocchio* il pedagogismo c'è. Solo che questo pedagogismo: " [...] anziché risolversi in se stesso, si rivela nella propria contraddizione: l'intento educativo, esemplificato nella moralità del Grillo-

³³ " - Anima grande! - disse Pinocchio, abbracciando affettuosamente l'amico e dandogli un bacio in mezzo agli occhi." [*Avv.* 31: 132] un'esclamazione che ricorda il dantesco *Inferno*, canto 8, 45-45: " Lo collo poi con le braccia mi cinse; i baciommi il volto e disse: 'Alma sdegnosa, l benedetta colei che in te s'incinse!' ". (Asor Rosa 1995: 938)

³⁴ La fantomatica eloquenza del Direttore del Circo nel capitolo 33: *menzogne*, per menzione, *soppresate* per sorpassate, *selvaggina* per selvatichezza, *vanitosi* per vani, inutili, *cattivato* per inimicato, *metropolitana* per metropoli, *apoteosi* per ipotesi, *Cartagine* al posto di Cartago, ecc.

³⁵ Paul Hazard (1914) *La littérature enfantine en Italie* in "Revue des deux mondes", 15 febbraio 1914. Il saggio fu poi inserito in *Les livres, les enfants et les hommes* (Paris 1949) e tradotto nel 1954 da A. de Marchis (*Letteratura infantile*, Milano) a cura di Volpicelli, L. (cfr. p. 137-45)

parlante, si fonde con il sottile cinismo della città di Acchiappacitrulli." (Jervis 2002: 27). Lo stesso contrasto si vede negli adulti, i quali dovrebbero essere portavoce della morale, ma che sono invece abbastanza deboli ed ambigui. Geppetto per esempio non è il "nonno" simpatico e gentile dell'interpretazione di Disney, non è neanche un babbo forte, è un uomo povero che vive nella miseria, un *vecchietto* incapace di difendersi, e il Grillo parlante appare in effetti solo tre volte nei trentacinque capitoli.

Qui non entriamo nei particolari nell'interpretazione dei personaggi, come per esempio il problema dell'interpretazione della Fata, ci concentriamo invece sull'interpretazione di due proverbi fondamentali della storia, vale a dire i proverbi: *quel che è fatto è reso, e: i casi sono tanti*. Questi proverbi indicano che la morale delle *Avventure*: " [...] non è né sublime né elevata; è pratica" ³⁶. La morale sociale si riduce dunque ad una legge di scambi. A proposito citiamo il Grillo parlante: (...) *in questo mondo, quando si può, bisogna mostrarsi cortesi con tutti, se vogliamo esser ricambiati con pari cortesia nei giorni del bisogno*. (Avv. 36: 164). Jervis ne è d'accordo, ma con alcune riserve. Secondo lui, esiste tra questi due proverbi un'antitesi, e dovrebbero di conseguenza non essere unificati, come ha fatto Hazard e tanti altri critici, ma venir esaminati nella loro dialettica. Infatti Pinocchio non ha il buon senso espresso da questi proverbi, non impara mai, ed in tal modo appare come un tipo di antieroe, ma neppure un antieroe:

La realtà di Pinocchio è molto più umile, e tutt'al più ha una sua particolare dimensione tragica, in quanto egli non riesce mai a riconciliarsi con se stesso in modo coerente, [...]. Le sue avventure non possono dunque mai aver fine, e se "i casi sono tanti" ciò significa che la provocazione del "quel che è fatto è reso" apre ogni volta un nuovo impulso a riprendere la partita. (Jervis 2002: 32).

Pinocchio inteso quasi come un "delinquente minore", o comunque come un personaggio molto complesso e contraddittorio. E dunque dato che il moralismo ottocentesco ormai non abbia lo stesso effetto ad un pubblico di ragazzi moderno, si presenta a loro un Pinocchio più reale:

[...] perché [una lettura moderna] concede un più libero gioco di identificazione e di critica [...] I ragazzi di oggi, proprio perché più smalizati, riescono a distanziarsi da Pinocchio, a non perdersi in lui senza peraltro dover rifiutarlo; essi colgono facilmente la dialettica fra il rischio antisociale e la sua promessa di libertà, fra il richiamo alla moralità degli adulti e l'accettazione di un universo di compromessi. (Jervis 2002: 37).

³⁶ Hazard (1914) in Jervis (2002: 13).

Siamo ad un punto essenziale del presente lavoro, che riguarda la funzione della traduzione delle *Avventure* nella cultura norvegese e il presupposto pubblico della traduzione. Ci rivolgeremo a questo problema nel capitolo quattro. Qui però citiamo ancora Jervis che sottolinea che le *Avventure* in effetti sono rivolte ad un pubblico di ragazzi e non di bambini:

Pinocchio è un libro per ragazzi, ma non per bambini. Di qualsiasi racconto i bambini che ascoltano hanno bisogno di identificarsi in un personaggio; in questo libro l'identificazione è difficile, [...]. I più piccoli, i più ingenui, soffrono di una incapacità di proiettare se stessi in un personaggio che è troppo irresponsabile e contraddittorio, [...]. *Pinocchio* promette invece una lettura che è subito critica e moderna. (Jervis 2002: 37).

4. LA TRADUZIONE DELLA LETTERATURA INFANTILE

4.1 Introduzione

Come indica il titolo di questo capitolo è ora di rivolgersi alla traduzione della letteratura infantile. Abbiamo nel capitolo due discusso le premesse teoriche della traduzione in generale e non della traduzione della letteratura per l'infanzia in particolare. Ora c'è da notare che, nonostante l'enorme attività nel campo degli studi teorici della traduzione, abbiamo quasi l'impressione che sia stata dimenticata la traduzione della letteratura infantile. Recentemente però la letteratura infantile ha avuto un ruolo sempre più importante nell'ambiente di ricerca accademico³⁷: questo potrebbe pian piano incidere anche sugli studi critici della traduzione per bambini. Innanzitutto questo sarebbe di grande importanza, come vediamo più avanti (e fenomeno del quale i lettori-genitori già sanno molto), perché la traduzione della letteratura infantile sembra essere trattata secondo dei parametri diversi rispetto alla traduzione per adulti.

Nel presente capitolo cerchiamo dunque di inquadrare le problematiche che sono particolari per la traduzione della letteratura infantile, e presentiamo alcuni studi che indicano che tale traduzione è oggetto di tanti tipi di rifacimenti ed adattamenti.

In 4.2 facciamo una discussione sulla funzione comunicativa del testo, inoltre discutiamo la figura chiave del lettore-traduttore e il modo in cui la sua attività traduttiva è determinata da come vengono considerate le competenze linguistiche ed intellettuali del lettore-bambino nella cultura di arrivo, ma anche, nel caso delle *Avventure*, come l'attività traduttiva è influenzata dalle aspettative dei lettori. Poi presentiamo alcuni studi che rivelano il tipo di adattamento che si trova solitamente nella traduzione della letteratura infantile.

In 4.3 viene descritto e spiegato il metodo che adoperiamo nella nostra analisi del materiale.

4.2 Quando il lettore infantile legge attraverso gli occhiali del traduttore

Abbiamo nel capitolo precedente mostrato che *Le avventure di Pinocchio* è un'opera da valutare soprattutto per le sue qualità letterarie ed estetiche. Abbiamo anche mostrato che la critica letteraria italiana ne presenta una lettura in chiave di 'avventura' e di 'teatralità'; una lettura che interpreta Pinocchio come una figura molto complessa e contraddittoria. In tal

³⁷ Si veda tra l'altro Maria Nikolajeva (red.) (1992) *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet.

modo l'opera si rivolge piuttosto ad un pubblico di ragazzi, non di bambini (Jervis 2002: 37). Inoltre abbiamo mostrato che le intenzioni dell'autore delle *Avventure* sono solo superficialmente quelle di educare un pubblico di ragazzi; studiando meglio lo stile e il linguaggio delle *Avventure* ci appare un libro che si presenta come lettura anche per un pubblico adulto. Di conseguenza è interessante chiedersi se i lettori-ragazzi norvegesi godano di un testo simile a quello del quale godano i lettori-ragazzi italiani d'oggi. La problematica dell'equivalenza funzionale tra le *Avventure* italiane e le *Avventure* norvegesi è di grande interesse per il nostro lavoro. Abbiamo dunque il sospetto che, mentre la funzione delle *Avventure* nella cultura di partenza di oggi include anche le qualità letterarie ed estetiche del testo, in Norvegia *Le avventure di Pinocchio* non abbia tale ricezione e funzione. Ci poniamo quindi la domanda se il pubblico di lettori, prima il lettore-traduttore e poi il lettore-fruitor del testo tradotto, non intenda l'opera di Collodi come un romanzo di grande qualità letterarie, ma piuttosto come un racconto fiabesco moralistico di un burattino di legno. Vediamo dunque l'*orizzonte di attesa* del pubblico di lettori norvegesi come un fattore che possa influenzare le scelte traduttive. Inoltre abbiamo la problematica generale del come il testo originale viene adattato al lettore-bambino³⁸.

Abbiamo già discusso la figura chiave del lettore-traduttore, e abbiamo accennato alla figura traduttore-produttore di una traduzione, che intendiamo come l'insieme di norme editoriali e culturali che influiscono sulla traduzione. Questo significa infatti che il lettore-fruitor della traduzione legge il testo attraverso gli occhiali del traduttore, cioè attraverso l'interpretazione del traduttore e attraverso le intenzioni del traduttore-produttore del testo. Secondo Sonia Marx sembra infatti che nella traduzione per il lettore infantile lo scopo del testo sia prioritario rispetto ad altri parametri (Marx 1990: 26). Marx sottolinea il fatto che la traduzione della letteratura infantile tende più verso l'equivalenza denotativa che non verso l'equivalenza comunicativa (pragmatica) ed espressiva. Il valore d'arte di un testo letterario rivolto a bambini/ragazzi viene dunque subordinato alla riproduzione del contenuto:

[in tal modo viene trascurato] l'omofunzionalità della traduzione, ossia l'effetto pragmatico ed espressivo che dovrebbe accomunare l'originale alla traduzione. Le ragioni che portano a questo risultato possano essere molteplici. Una può forse dipendere dal fatto che la letteratura per ragazzi presenta una certa affinità con la *Trivialliteratur*, poiché viene prodotta coscientemente per un determinato gruppo di fruitori e non considera primari i punti di vista estetici. (Marx 1990: 26).

³⁸ Klingberg (1986: 11): "As a rule (although not always) children's literature is produced with special regards to the (supposed) interests, needs, reactions, knowledge, reading ability and so on of the intended readers".

Birgit Stolt, nel saggio "How Emil becomes Michel - On the Translation of Children's books" (1978: 132), pone la domanda se il tradurre la letteratura infantile dovrebbe essere diverso dal tradurre per adulti. La traduttrice Siri Ness (1991: 187) sostiene che ancora le qualità letterarie della letteratura infantile e della traduzione per tale pubblico, sono subordinate alle qualità pedagogiche.

Birgit Stolt sottolinea tre fattori particolari per la traduzione di libri per bambini o ragazzi (Stolt 1978: 134):

1. Intenzioni educative, che influirebbero sulle scelte linguistiche, ma anche sul messaggio trasmesso dal testo, nel senso che il messaggio o la lingua del testo di arrivo non dovrebbe allontanarsi troppo dalle norme della cultura di arrivo.

2. Le opinioni degli adulti verso il lettore-bambino; quali sarebbero le preferenze di tale lettore, quali sarebbero le sue capacità cognitive. Questo risulta secondo Stolt spesso in una sottovalutazione del lettore-bambino.

3. L'infantilizzazione del testo, vale a dire una sentimentalizzazione del testo e un tentativo di evitare ironia e brani e vocaboli considerati brutali e volgari.

Un altro studioso che si è occupato della traduzione della letteratura per l'infanzia è Göte Klingberg (Klingberg 1978; 1986). Klingberg ha tra l'altro studiato in che modo il contesto culturale di partenza viene adattato al contesto culturale di arrivo.

In all translation work there are difficulties when the translator and the readers belong to a different cultural environment from the author. But the problems are more pronounced in translations of children's books, since the degree of adaptation changes (the translation becoming more difficult to read, for example), when the cultural context of the foreign environment is rendered without adaption. Therefore, translators tend to what I for shortness would like to call *context adaptation* meaning the adaptation of the cultural context of the source language to the cultural context of the target language. Klingberg (1978: 86).

Klingberg presenta un elenco di categorie in cui si riscontra questo *context adaptation*, fra le quali le seguenti sono interessanti per il presente studio: *nomi propri, soprannomi, nomi di luoghi, nomi di animali, riferimenti letterari, riferimento al contesto sociale e politico, pasti e cibi, usi e costumi*³⁹. In queste categorie troviamo gli adattamenti più espliciti e palesi nella traduzione per bambini/ragazzi.

Insieme alle tendenze sottolineate da Stolt e Klingberg, dobbiamo però tener conto anche di altri tipi di adattamenti, che hanno a che fare con le norme traduttive della cultura di

³⁹ Cfr. Klingberg (1986: 17-18)

arrivo, e che troviamo tra l'altro nella problematica presentata da Venuti: dell'invisibilità del traduttore, delle norme linguistiche della cultura di arrivo, e dell'effetto di straniamento. Consideriamo plausibile adoperare anche questi parametri che sono piuttosto rivolti alla traduzione per un pubblico di adulti, in quanto, come abbiamo mostrato nel capitolo precedente, le *Avventure* sono indirizzate ad un pubblico con delle ampie competenze linguistiche ed intellettuali.

Per concludere abbiamo sopra mostrato che le scelte traduttive sono estremamente legate alla funzione di una traduzione nella cultura di arrivo, vale a dire che una traduzione rivolta a bambini/ragazzi spesso viene adattata secondo quello che gli adulti pensano che siano le competenze e le preferenze di tale pubblico. Alcuni adattamenti sono facili da scoprire, altri come quelli menzionati da Stolt e da Venuti, sono più nascosti. Per le *Avventure* abbiamo anche la problematica dell'orizzonte di attesa del pubblico norvegese, prodotta dalle tantissime interpretazioni nel tempo nelle quali è spesso stata trascurata la qualità letteraria delle *Avventure*.

4.3. Quando la forma non si abbina bene al contenuto

Ritorniamo alla nostra domanda chiave, se Rolf Enger abbia veramente trovato *Le avventure di Pinocchio* in lingua norvegese. Una domanda che ha come punto di partenza l'ipotesi che le traduzioni delle *Avventure* sono risultati da letture che cercano piuttosto di riprodurre la *Storia di un burattino* sul piano contenutistico, e non *Le avventure di Pinocchio*, che sarebbe il materializzarsi del movimento, del ritmo, del suono e delle emozioni.

Il nostro metodo è qualificativo: abbiamo l'intenzione di mostrare tendenze, non di verificare delle ipotesi. L'approccio che abbiamo scelto è un approccio sia linguistico sia letterario e culturale. Da una parte facciamo una comparazione tra il testo di partenza e i testi di arrivo sul piano lessicale-semantico e stilistico, adoperando come strumento la tipologia del concetto di equivalenza, e dall'altra parte facciamo una descrizione critica delle scelte traduttive nel loro contesto storico-culturale.

Lo studio è piuttosto orientato verso il testo di partenza: non andiamo quindi oltre la prima ricezione del testo, cioè la lettura del traduttore, la conseguente riproduzione del testo, e la forma esteriore della traduzione.

La ricerca fatta da Sonia Marx (1990) sulle traduzioni delle *Avventure di Pinocchio* in lingua tedesca, è stata molto utile per il presente studio e per la scelta metodologica. A differenza del nostro studio, Marx ha fatto una ricerca molto più ampia della ricezione tedesca delle *Avventure*, e ha analizzato tutte le traduzioni ed i rifacimenti delle *Avventure* apparse in

lingua tedesca. Nel nostro studio presentiamo un'analisi dell'adattamento culturale del testo tradotto, come in Marx, ma ci concentriamo anche sulla stilistica comparativa, ovvero la problematica della riproduzione creativa della letterarietà del testo originale. Inoltre presentiamo le nozioni di straniamento e di addomesticamento. Infine, avendo una scelta di testi primari molto più ristretta, la nostra scelta di esempi esplicativi e lo spazio dato alla discussione di tali esempi sarà più ampio.

Abbiamo una scelta di tre traduzioni delle *Avventure*, storicamente lontane l'una dall'altra: Munthe 1921, Konow-Lund 1956 e Lømo 1988. Questa scelta è dovuta in primo luogo al fatto che abbiamo voluto presentare una tradizione norvegese di letture delle *Avventure*. Abbiamo anche fatto questa scelta perché così si può discutere la traduzione come un'attività storicamente determinata, e dunque scoprire che, mentre esiste solo un originale, esistono tante traduzioni. È però da chiedersi se le letture norvegesi delle *Avventure* presentino una varietà di letture, oppure se, nonostante delle differenze tra l'altro nelle scelte lessicali, esse si presentino come delle letture abbastanza simili. In alcuni casi per fare un paragone sincronico nel tempo, la traduzione norvegese viene paragonata con una traduzione in svedese (Pipping 1904) e con due traduzioni in danese (Jespersen & Pio 1929) e (Brix 1982).

Avvertiamo che ci atteniamo alle letture critiche delle *Avventure di Pinocchio* presentate nel capitolo tre. Non supponiamo che i ragazzi-lettori moderni, sia italiani sia norvegesi, abbiano lo stesso *Erfahrungshorizont* ('esperienza pratica quotidiana') (Marx 1990: 17) dei ragazzi-lettori dell'Ottocento. Le parole stesse hanno cambiato significato e connotazioni. Anche la morale della storia susciterebbe diversi sentimenti in un ragazzo di oggi rispetto a quelli suscitati nei ragazzi dell'epoca di Collodi.

Uno strumento molto utile nella descrizione della relazione tra testo di partenza e testo di arrivo è, come già detto, il concetto di equivalenza. Come abbiamo sottolineato nelle premesse teoriche, ci atteniamo al modo in cui Toury intende tale concetto⁴⁰. Di conseguenza cerchiamo di non adoperare il concetto in maniera prescrittiva, cosa che implicherebbe una gerarchia di equivalenze che un traduttore dovrebbe rispettare. Adoperiamo nella nostra analisi la terminologia di Koller (1989: 100), e scegliamo di interpretare ed adoperare un elenco di tipi di equivalenze in questa maniera:

⁴⁰ Toury, Gideon (1995: 61): " [Translational equivalence] Rather than being a single relationship, denoting a recurrent type of invariant, it comes to refer to any relation which is found to have characterized translation under a specific set of circumstances."

1. *Equivalenza denotativa*, che sarebbe il significato concettuale di un termine⁴¹, o più semplice quando c'è un consenso comune tra i parlanti di una comunità, che il segno 'cane' oppure 'hund' riferisce a quell'animale domestico che abbaia. Idealmente abbiamo equivalenza denotativa quando 'cane' viene sostituito con 'hund' nei casi dove il parlante non intende altro dicendo 'cane' che quell'animale a quattro zampe. Per la problematica di *polenta e maisgrøt*⁴² il discorso è però diverso, e abbiamo:

2. *Equivalenza connotativa*, che varrebbe anche per il discorso del 'cane', ma almeno per *polenta e maisgrøt* che indicano lo stesso tipo di cibo in italiano ed in norvegese, ma che hanno diverse connotazioni nelle due culture, vale a dire che suscitano diversi sentimenti e associazioni nel ricevente. Il valore connotativo è legato al sistema linguistico di una cultura, e non al singolo parlante, e sarebbe ciò che un termine possa significare oltre il significato denotativo.

3. *Equivalenza comunicativa (pragmatica)* è un valore che nasce nella relazione comunicativa tra l'emittente e il ricevente, vale a dire che una traduzione è "intonato" verso il ricevente.

4. *Equivalenza espressiva (estetico-formale)*, che riferisce a tutto quell'insieme di strumenti stilistici e tecniche letterarie che hanno un valore espressivo e comunicativo piuttosto che referenziale: le scelte linguistiche particolari, ritmo, rima, gioco di parole, ossia la "scrittura", cioè tutto quel "corpo" di cui abbiamo parlato prima.

I primi due tipi di equivalenze hanno a che fare con il valore semantico dei segni linguistici. Va notato che il riferimento e il significato concettuale di una parola possono però sovrapporsi. Le ultime due equivalenze hanno a che fare con la funzione e con lo stile di un testo. Per quanto riguarda l'equivalenza espressiva il suo valore non si trova nel suo riferimento al mondo reale, ma nella funzione espressiva del segno per sé.

Da notare che i tipi non vengono adoperati in modo assoluto, vale a dire che una scelta traduttiva può essere considerata sia equivalente nel senso comunicativo e insieme equivalente nel senso denotativo. Teniamo anche conto della relatività storica dei tipi di equivalenza, in quanto una scelta traduttiva può essere considerata equivalente in un contesto storico, mentre non risulta equivalente in un altro contesto storico: i tipi sono relativi, e anche in molti casi soggettivi.

⁴¹ Umberto Eco (2003: 92) presenta la nozione di "Contenuto Nucleare" di un dato concetto per poter riconoscere un dato oggetto.

⁴² Esempio che verrà analizzato nel cap. 5, in quanto il soprannome di Geppetto è *Polendina*.

Cerchiamo inoltre di dedurre le strategie traduttive dei testi di arrivo, che secondo noi sono determinate dalla funzione della traduzione nella cultura di arrivo, e dunque anche dal presupposto pubblico di lettori, ma anche dalle norme linguistiche, letterarie, culturali ed ideologiche della cultura di arrivo. Le strategie traduttive: *avvicinamento/allontanamento* e *straniamento/addomesticamento*, non si possano però considerare in maniera assoluta. Per primo, perché sono concetti abbastanza teorici e non sono necessariamente usate coscientemente dal traduttore nella sua pratica traduttiva. A volte il traduttore lo fa e lo descrive anche in una prefazione alla traduzione, ma è raro. Per quanto riguarda la seconda coppia di strategie traduttive risulta utile il concetto di *addomesticamento* nella nostra descrizione delle scelte traduttive, mentre il concetto di *straniamento* lo vogliamo adoperare piuttosto per ragioni normative, per mettere a fuoco quello che forse mancherebbe nella traduzione norvegese delle *Avventure*.

La maniera in cui il traduttore può adattare o avvicinare il testo alla cultura di arrivo può essere di vario grado: dalla sostituzione di un termine con un tipo di equivalente a diversi gradi di parafrasi, ad omissioni, oppure aggiunte esplicative e altri tipi di compensazioni, e infine possiamo trovare un adattamento radicale, che influisce sulla localizzazione dell'intero testo (Klingberg 1986: 18), ovvero un tipo di addomesticamento del testo. Ci chiediamo se una conseguenza di questi adattamenti possa essere una *semplificazione* oppure *infantilizzazione* del testo originale.

Prima di presentare il materiale dobbiamo dire qualche parola sulla struttura della nostra analisi. Per evitare una struttura troppo lineare e ripetitiva abbiamo scelto di presentare gli esempi da tre diverse angolazioni. Nella prima parte della nostra analisi esamineremo le indicazioni più esplicite, nei testi di arrivo, relative al ruolo del traduttore, al presupposto pubblico di lettori, e al genere letterario in cui si inserisce la traduzione rispetto all'originale. Nella seconda parte faremo un'analisi profonda del materiale alla luce delle tesi di Klingberg dell'adattamento del contesto culturale, e verranno analizzate principalmente le scelte lessicali e il loro valore semantico. Nella terza parte l'attenzione verrà focalizzata intorno alla maniera in cui sono stati ricreati l'espressività e il valore comunicativo, ossia la letterarietà, delle *Avventure*.

5. MATERIALE

5.1 Introduzione - Le avventure norvegesi

Come detto vogliamo esaminare il materiale da diversi punti di vista. Di conseguenza verranno presentati diversi 'studi', oppure 'itinerari', per mettere a fuoco questioni varie. Nei primi tre studi discutiamo la forma esteriore dei libri tradotti, ossia "i dintorni del testo"⁴³, con lo scopo di trovare risposte relative alla questione dell'invisibilità del traduttore, relative al genere e alla tradizione letteraria in cui si inseriscono le *Avventure* e infine, se troviamo già dopo una prima lettura, alcune indicazioni nei testi rispetto al presupposto pubblico di lettori.

Poi segue, sotto il titolo "Adattamento del contesto culturale", un'analisi più profonda del materiale. La scelta di esempi è organizzata in categorie, simili a quelle proposte da Klingberg (1986: 17-18). Qui viene fatta un'analisi piuttosto sul piano lessicale e relativa al contenuto semantico dei termini, sebbene entrino anche i fattori stilistici e la funzione espressiva e comunicativa del lessico.

Sotto il titolo "Riprodurre la letterarietà delle *Avventure*", esaminiamo come il traduttore ha risolto il problema del come ricreare la scrittura, o lo stile delle *Avventure*, qui discutiamo anche come il traduttore ha trattato il carattere teatrale del testo di partenza.

Presentiamo una scelta di esempi che secondo noi è quella più adatta ad offrire delle risposte alle nostre questioni principali⁴⁴. Per l'organizzazione del materiale notiamo che: l'esempio dal testo di partenza viene presentato in *corsivo* e indichiamo il titolo (*Avv.*), il capitolo e la pagina. Gli esempi in norvegese vengono indicati con la pagina soltanto. Saranno elencati cominciando con Munthe 1921 abbreviato in M21, poi Konow-Lund 1956 abbreviato in KL56 e infine Lømo 1988, abbreviato in L88. Supponiamo che il lettore del nostro lavoro sappia leggere il norvegese, e solo in alcuni casi l'esempio verrà tradotto in italiano nei commenti, indicando con un (*) quando si tratta di traduzione parola per parola.

5.2 L'invisibilità del traduttore

Iniziamo la presente analisi con una domanda abbastanza semplice: perché non 'chiediamo' al traduttore stesso quali siano le sue intenzioni, cioè lo scopo della traduzione e le strategie traduttive adottate, per poi fare un paragone con quello che troviamo nel testo tradotto?

⁴³ Gérard Genette (1989) *Soglie. I dintorni del testo*. In quest'opera Genette analizza il *paratesto*, cioè le prefazioni, le dediche, la copertina, le scelte tipografiche, ecc., dunque i dintorni di un testo.

⁴⁴ Il lettore può consultare il resto degli esempi nell'appendice, dove gli esempi sono presentati senza commenti.

È abbastanza semplice anche la risposta: perché del traduttore non troviamo tracce, almeno non visibili, nelle forma esteriore delle traduzioni (oltre al nome). In nessuno dei tre testi troviamo commenti fatti dal traduttore sulle scelte traduttive. L'unica informazione che ci fa notare che il testo è una traduzione propriamente detta sono le due, tre righe obbligatorie sul frontespizio:

- a. Oversat fra italiensk av Margrethe Munthe. Efter C. Collodi: *Le Avventure di Pinocchio*. (M21)
- b. Originalens tittel *Le avventure di Pinocchio*. Oversatt av Anne Margrethe Konow Lund. (KL 56)
- c. Oversatt av Anne Lømo. Originalens tittel: *Avventure di Pinocchio. Storia de un burattino*. Utgitt første gang i bokform i Italia. Denne norske utgaven er oversatt fra den italienske originalutgaven. (L88)⁴⁵

Osserviamo che non c'è niente nel KL56 che indicherebbe che questa sia una traduzione basata sull'originale. Riteniamo questo fatto molto importante, in particolare nel caso della traduzione delle *Avventure di Pinocchio* e degli altri classici, perché nella giungla dei vari tipi di rifacimenti del capolavoro di Collodi esistono 'traduzioni' e rifacimenti che si basano tra l'altro sul *Pinocchio* di Disney, e ancora altre che si basano su versioni abbreviate in lingua italiana ed in inglese.

Allora ci rivolgiamo alla storia letteraria norvegese della letteratura infantile per cercare tracce delle traduttrici, ma neanche nella versione più recente, *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa, Vold 1997), troviamo commenti sulle traduttrici delle *Avventure*. L'unica informazione che troviamo è quella sulla scrittrice Margrethe Munthe e sulla sua produzione letteraria⁴⁶. In effetti le *Avventure di Pinocchio* non vengono menzionate con una parola, mentre la traduzione del *Alice's Adventures in Wonderland* viene commentata insieme alla letteratura *non sense* (Birkeland, Risa, Vold 1997: 205).

Dunque traduttori apparentemente invisibili. Abbiamo già presentato la tesi di Venuti (1995/1999) dell'illusione del traduttore invisibile, insieme all'opinione comune che la traduzione dovrebbe apparire come se fosse l'originale.

Una prima descrizione dei tre testi di arrivo ci rivela questa illusione, abbastanza palese in M21 e in KL56, ma più nascosta in L88. In M21 troviamo la più grande frequenza di cambiamenti della struttura e del contenuto: il sommario dei singoli capitoli è stato eliminato,

⁴⁵ Notiamo che il *de* nel titolo: *Storia de un burattino*, appare di nuovo nell'edizione del 2002, dove il *de* spagnolo, non viene sostituito con il *di* italiano.

⁴⁶ " [Munthe] rimarrà una innovatrice della tradizione poetica moraleggiante, scrive con un palese scopo pedagogico." (Birkeland, Risa, Vold 1997: 85, traduzione nostra).

inoltre sono omessi interi brani, oppure sono sostituiti con una parafrasi. Anche in KL56 vediamo subito come sono abbreviati alcuni dei sommari dei singoli capitoli. Presentiamo a scopo esemplificativo il sommario del capitolo quattro: *La storia di Pinocchio col Grillo parlante, dove si vede come i ragazzi cattivi hanno a noia di sentirsi correggere da chi ne sa più di loro* (Avv. 4: 31), che viene tradotto in: 'Historien om Pinocchio og gresshoppa som kunne snakke' (*La storia di Pinocchio e del Grillo che sapeva parlare) (KL56: 17). Da notare però che KL56 svela il fatto che il testo è una traduzione, in quanto presenta una prefazione molto breve (5 righe), in cui si parla del contesto storico delle *Avventure*, la ricezione in Italia ed il suo successo come un classico.

In L88 non si riscontrano gli suddetti cambiamenti: non ci sono omissioni notevoli, e dopo una prima lettura la traduzione si presenta come un equivalente al testo di partenza, almeno sul livello contenutistico.

Ora non intendiamo fare un'analisi profonda dei contesti storici delle traduzioni cercando le ragioni per cui, per esempio, la frequenza di omissioni è più alta in M21 e in KL56 rispetto a L88. Abbiamo qui cercato di descrivere come si presentano le traduzioni dopo una prima lettura. Vogliamo però fare un paragone, per evitare di fraintendere in maniera positivista l'atteggiamento verso la traduzione dei tempi più remoti a noi. Le *Avventure* furono tradotte già nel 1904 in lingua svedese da Aline Pipping (*Pinocchios Äfventyr. Berättelse om en marionett*). Un raffronto superficiale tra Munthe 1921 e Pipping 1904, svela che la versione svedese riproduce l'intero testo di Collodi senza omissioni notevoli, e senza eliminare brani interi. Anche sul livello contenutistico il testo svedese cerca di avvicinarsi il più possibile al testo di partenza, qui troviamo anche le illustrazioni originali di Enrico Mazzanti del 1883.

Il traduttore è dunque apparentemente assente dal testo tradotto, una illusione che, secondo noi, è più forte nella traduzione più recente. Cerchiamo di mostrare in seguito che in L88 la strategia traduttiva è stata quella di cercare una traduzione più letterale possibile, cancellando così ogni traccia del traduttore. In M21 e KL56 invece le tracce del traduttore sono più visibili, e potrebbero essere considerati prodotti di una certa libertà creativa da parte del traduttore.

5.3 Il titolo e il genere

Una questione importante del presente studio è se il capolavoro di Collodi sia stato interpretato e letto dal traduttore in chiave di 'avventura'. Ma anche se sia stato accolto come

un romanzo di avventura e non solo come una fiaba⁴⁷.

Questo testo letterario si presenta con due titoli che rivelano l'ambiguità dell'opera: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. La presenza dell'avventura (intesa come movimento) si riscontra in molti titoli di opere classiche dei secoli precedenti: *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (Alice's Adventures in Wonderland) di Carroll, *Le avventure di Huck Finn* (The Adventures of Huck Finn) di Twain, *Le avventure di Peter Pan* (The Adventures of Peter Pan) di Barrie, *Il viaggio sotterraneo di Niels Klim* di Holberg, *La storia meravigliosa di Peter Schlemil* di Von Chamisso, *I viaggi di Gulliver* (Gulliver's travels) di Swift, e il *Viaggio meraviglioso di Nils Holgerson attraverso la Svezia* (Nils Holgersons underbara resa genom Sverige) di Lagerlöf⁴⁸. Notiamo che nelle traduzioni norvegesi di questi libri è omesso il nome *Avventura* nei racconti di Huck Finn, di Peter Pan, ed in parte nella versione in 'bokmål' delle *Avventure di Alice*.

Abbiamo presentato questi titoli per sottolineare l'importanza di riprodurre almeno la prima parte del titolo del romanzo di Collodi. Vediamo ora come è stato riprodotto il titolo nelle prime traduzioni in lingue scandinave, e nei nostri testi esaminati:

In svedese:

Pinocchios äfventyr. Berättelse om en marionett (Pipping 1904)

In danese:

Pinocchio og hans forunderlige Oplevelser (1929) [traduttore omesso].

In norvegese:

Pinockio og hans forunderlige eventyr (Munthe 1921).

Pinocchio. En tredukkes merkelige opplevelser (Konow Lund 1956/1978).

Pinocchio. (Lømo 1998/2002).

Vediamo che pian piano sono scomparse le *Avventure* di Pinocchio, e insieme il suo legame con una tradizione letteraria. In L88 il titolo è soltanto *Pinocchio*. Tale sviluppo è un fattore molto importante per quanto riguarda l'interpretazione norvegese delle *Avventure*. A questo punto vogliamo presentare un caso particolare, cioè la traduzione di *Alice's Adventures in Wonderland* che anche essa abbia col tempo perduto la presenza dell'avventura (come movimento) nel titolo norvegese, ma che proprio nel 2003 venne ritradotta in due maniere diverse e pubblicata sotto due titoli diversi: *Alice i Eventyrland* (2003) (*Alice nel paese delle fiabe), tradotto da Arne Ruste, e *Alice på eventyr under jorda* (2003) (*Le avventure sotterranee di Alice), tradotto da Sigrun Anny Røssbø. Abbiamo presentato questo caso per

⁴⁷ Ricordiamo il romanzo di formazione dei secoli precedenti, ma innanzitutto il romanzo picaresco. Entrambi fonti delle *Avventure*.

⁴⁸ A proposito della dimensione fantastica dello spazio delle *Avventure*, e in particolare del viaggio che fa Pinocchio sul colombo, si veda Asor Rosa (1995: 903) che si ricorda come Nils Holgerson ha fatto un viaggio simile (sopra un'oca però).

suggerire che una simile strategia sarebbe stata una possibilità nel caso delle *Avventure di Pinocchio*.

Per quanto riguarda indicazioni sul genere nella forma esteriore dei testi di arrivo sia KL56 sia L88 si presentano piuttosto come delle *fiabe* e non dei *romanzi*: sono libri grandi con molte illustrazioni. M21 presenta invece una forma esteriore neutrale e appare come un qualsiasi romanzo, inoltre non ci sono delle illustrazioni. Rimandiamo a futuri studi un'analisi profonda dei "dintorni del testo", ossia del paratesto; un tale studio appartiene ad una ricerca rivolta alla ricezione in senso ampio delle *Avventure* in Norvegia.

5.4 Il pubblico di lettori

Un'altra questione importante del presente studio è l'età del pubblico di lettori-fruitori dell'opera. A quale pubblico erano indirizzate le *Avventure* nel contesto storico di Collodi? Come viene accolto e letto il testo in Italia d'oggi? E, infine, quale è stato l'indirizzo dell'opera in Norvegia: il giardino d'infanzia, la scuola elementare oppure anche gli scaffali privati del pubblico di adulti?

Per rispondere primo alla seconda domanda ci teniamo alla tesi di Jervis, che sostiene che le *Avventure* è un libro per ragazzi, e non per bambini, visto che solo quelli più grandi sono capaci di cogliere l'ambiguità in Pinocchio (Jervis 2002: 37).

Per rispondere alla prima domanda, che riguarda il pubblico implicito di Collodi. Allora, nel testo originale c'è un chiaro indirizzo ai ragazzi che sapevano leggere e che andavano a scuola. Venne pubblicato nel "Giornale per i bambini", e Collodi stesso l'ha chiamato *una bambinata*. Inoltre la voce diretta del narratore, che spesso interviene nel racconto, si rivolge ad un pubblico giovane: *Vi dirò dunque, ragazzi,[...]* (Avv. 4:13), *E questa sorpresa quale fu? Ve lo dirò io, miei cari e piccoli lettori [...]* (Avv. 32:133). Questo però non significa che il testo è scritto in una lingua infantile e che presenta una tematica infantile: troviamo satira, caricatura ed ironia, inoltre ci sono brani nel testo stesso che indicano esplicitamente l'età dei ragazzi. Il seguente brano svela che i ragazzi delle *Avventure* hanno tra gli otto e i quattordici anni:

[...] il carro era già pieno di ragazzetti fra gli otto e i dodici anni. (Avv. 31: 126).

[...] La sua popolazione era tutta composta di ragazzi. I più vecchi avevano quattordici anni: i più giovani ne avevano otto appena. (Avv. 31: 130).

Per rispondere alla terza domanda troviamo indicazioni esplicite che suggeriscono che almeno il testo più recente, L88, si rivolga ad un pubblico di lettori di bassa età: è l'unica traduzione in

cui i termini 'ragazzi' e 'monelli' vengono sostituiti con il termine neutrale 'barn' (bambini). Né citiamo due esempi: - *Bravo berlicche! Hai parlato come un libro stampato - urlarono quei monelli [...].* (Avv. 26: 98), che in L88 viene sostituito con: '- Hør på ham! Du snakker som en bok! huiet barna.' (L88: 88), mentre in M21 e KL56 abbiamo questa traduzione: ' "Bravo, gutten min, du taler som en bok," sa den værste av guttene ' (M21: 90) e: ' - Bravo, Deres Høyhet! Du snakker som en bok, skrek de små skurkene.' (KL56: 74)⁴⁹. Anche nell'esempio citato sopra, *La sua popolazione era tutta composta di ragazzi*, L88 sostituisce con: ' Alle som bodde der var barn.' (L88: 112).

Si aggiunge il fatto che la riedizione di L88, pubblicata nel 2002, fa parte della collana "Les for meg". Questa è una collana intesa alla lettura ad alta voce per bambini che non sanno ancora leggere, o che non superano l'età di 6-8 anni⁵⁰.

In KL56 l'indicazione esplicita del pubblico di lettori giovani si trova nel fatto che la traduzione è stata pubblicata nella collana *Alladin*. Le illustrazioni di Patrick Matthews presentano però i ragazzi-monelli delle *Avventure* come dei veri ragazzi di strada di almeno 12 anni.

Le uniche indicazioni esplicite in M21 del presupposto pubblico di lettori si trovano, secondo noi, nella scelta di seguire rigidamente la norma ortografica norvegese. M21 ha scelto di sostituire il nome *Pinocchio* con 'Pinockio', e ha anche 'corretto' il seguente brano, delle parole scritte sui muri nel Paese dei balocchi: "*Viva i balocci!*" (invece di "*balocchi*"); "*non vogliamo più schole*" (invece di "*non vogliamo più scuole*"); "*abbasso Larin Metica*" (invece di l' "*aritmetica*") e altri fiori consimili. (Avv. 31: 131). Questo brano è stato reso da M21: ' Leve friheten! Ned med alle skoler! Bort med alle Lærebøker! Og galt bokstavert naturligvis, for de hadde ikke lært no.' (M21: 122). Dunque, invece di riprodurre un'ortografia piena di errori, ha scelto di scrivere correttamente le parole, e infine aggiungere l'esplicazione: '*E compitato male naturalmente, perché non avevano imparato niente.'

In questo quadro entra anche quello che chiamiamo *l'infantilizzazione* del testo di partenza, un tipo di adattamento che troviamo più esplicitamente nella resa dell'ironia, della brutalità delle bestemmie e del tono a volte ironico-grottesco (Asor Rosa 1995: 939).

1.

- *Pazienza!* - ripeté [*Pinocchio*],[...] *Pazienza!... Pazienza!...*
- *Pazienza un corno!* - urlò il padrone (Avv. 33: 141)

⁴⁹ La versione svedese traduce in questa maniera (Pipping 1904: 143): " Bravo, pajazzo! Du talar som en bok, skreko pojkslynglarna."

⁵⁰ La versione del 1988 è però illustrata da Roberto Innocenti, che presenta delle bellissime illustrazioni con certe somiglianze con le illustrazioni originali di Enrico Mazzanti, che fanno sì che anche un adulto si sentirebbe di leggere questo libro.

"Pyt," sa han [...] Pyt san, pyt san!"

"Aa, vent til du sier pyt du," sa eieren

(M21:131)

- Jeg må være tålmodig, sa han til seg selv, [...].Tålmodighet! Tålmodighet!

-Tålmodighet meg her, og tålmodighet meg der! brølte sirkusdirektøren [...].

(KL56:104)

- Ja, ja! sa han. [...]. Ja, ja! Ja, ja!

- Nei, så pokker! ropte eieren. (L88:119)

Sappiamo che l'ironia, il *non sense* e la caricatura è una delle caratteristiche del tono delle *Avventure*. Ritorniamo a questo aspetto più volte durante la presente analisi, qui citiamo soltanto ancora un esempio esplicativo, di come viene reso l'effetto grottesco della seguente scena, quando maestro Ciliegia cerca di capire da dove viene quella *vocina sottile sottile*:

2.

Questa volta maestro Ciliegia restò di stucco, cogli occhi fuori del capo per la paura, colla bocca spalancata e colla lingua giù ciondoloni fino al mento, come un mascherone da fontana. (Avv. 1: 4)

Men da blev han for alvor ræd. Han blev staaende og glo med aapen mund og tungen langt ut av halsen, [...]. (M21: 6)

Denne gangen ble mester Kirsebær stående stiv som en støtte. Øynene sprang nesten ut av hodet på ham av bare redsel, og han åpnet munnen på vidt gap, så tunga falt helt ned på haken. (KL56: 10)

Nå ble han virkelig redd. Han ble stående stum og glo med åpen munn og tungen langt ut av halsen. (L88: 8)

Notiamo dunque, nell'esempio 1, che mentre L88 ha scelto di sostituire *pazienza un corno!* con un'esclamazione della medesima forza espressiva: 'Nei, så pokker!', in quanto il termine 'pokker' si riferisce al diavolo, in es. 2 ha scelto di semplificare l'immagine di Ciliegia. Avvertiamo che la resa in M21 e L88 di es. 2 sono più o meno identiche. Osserviamo poi che KL56 invece ha attenuato l'esclamazione del es.1, mentre in es. 2 ha cercato di ricreare lo stesso immagine di Ciliegia del testo di partenza. Tutti i testi hanno però omesso l'immagine del *mascherone di fontana*.

Per concludere questo studio introduttivo su alcune delle indicazioni nel testo e nei "dintorni del testo" che riguardano il presupposto pubblico di lettori e la funzione del testo, abbiamo trovato che i testi norvegesi sono rivolti ad un pubblico di un età abbastanza bassa, inoltre abbiamo trovato delle indicazioni esplicite sull'infantilizzazione del testo originale.

5.5 Adattamento del contesto culturale

5.5.1 Introduzione

Entriamo ora più profondamente nella materia e analizzeremo alcune delle categorie proposte da Klingberg (1986) in cui si riscontra la più grande frequenza di 'context adaption', cioè di cambiamenti di diverso grado ed innanzitutto di localizzazione del testo nella cultura di arrivo. Per la nostra indagine abbiamo scelto le categorie seguenti: *nomi e descrizioni di caratteri umani, nomi e descrizioni di animali, nomi di luoghi, cibi, e infine, modi di dire e proverbi*. Lo studio di questo tipo di adattamento ci può rivelare la stretta relazione tra il tradurre e il suo contesto storico-culturale in cui viene prodotta la traduzione.

5.5.2 Nomi e descrizioni di caratteri umani

Le *Avventure* contengono un'abbondanza di soprannomi per caratterizzare i vari personaggi. Inoltre ci sono i nomi propri, i quali in alcuni casi vengono sostituiti dal traduttore con altri nomi. Questa ricchezza di nomi è abbastanza comune nella letteratura infantile, come lo è l'adattamento dei nomi al contesto culturale di arrivo. Un esempio recentissimo è la traduzione dei nomi nei famosi libri su Harry Potter. Abbiamo già accennato all'adattamento in M21 del nome del protagonista secondo quello che presumiamo sia rispetto per le norme ortografiche. Vediamo ora come si presentano in lingua norvegese gli altri caratteri importanti delle *Avventure*.

Nei due primi capitoli incontriamo *mastr'Antonio*, il falegname, e Geppetto, il *babbo* di Pinocchio, entrambi con un soprannome abbastanza negativo, o almeno comico. *Mastr'Antonio* viene descritto in questa maniera:

1.

[...] un vecchio falegname, il quale aveva nome mastr'Antonio, se non che tutti lo chiamavano maestro Ciliegia, per via della punta del suo naso, che era sempre lustra e paonazza, come una ciliegia matura. (Avv. 1:3)

Han het Antonio, men de kaldte ham "Fyrtaarnet" fordi næsetippen hans var saa rød at den skinte og lyste som et fyrtaarn. (M21: 5)

Han het mester Antonio, men alle kalte ham mester Kirsebær, fordi nesetippen hans var bestandig skinnende og mørkerød som et modent kirsebær. (KL56:9)

Han het Mester Antonio, men alle kalte ham Mester Kirsebær fordi nesetippen hans var purpurrød og skinte som et modent kirsebær. (L88: 7)

Il primo incontro del lettore con Geppetto è il seguente:

2.

Allora entrò in bottega un vecchietto arzillo, il quale aveva nome Geppetto; ma i ragazzi del vicinato, quando lo volevano far montare su tutte le furie, lo chiamavano

col soprannome di Polendina, a motivo della sua parucca gialla che somigliava moltissimo alla polendina di granturco. (Avv. 2: 6)

Og ind kom en gammel blid mand. Han het Gepetto, og han hadde en ildrød paryk, som stod tilveirs som toppen på en høne. Derfor kaldte de ham for "Høna". (M21: 7)⁵¹

Inn kom en liten, gammel mann som het Geppetto. Men guttene der omkring kalte ham bare "Grøt-Ola" når de ville få ham riktig sint, for parykken hans var like gul som maisgrøt. (KL56:11)

Og inn i snekkerverkstedet kom en liten og blid gammel mann. Han het Geppetto, men barna i nabolaget kalte ham Maisgrøt, fordi parykken hans var gul og liknet på den guleste maisgrøt. (L88: 9)

Un terzo personaggio molto importante delle *Avventure* è l'amico prediletto di Pinocchio:

3.

[...] il quale si chiamava di nome Romeo: ma tutti lo chiamavano col soprannome di Lucignolo, per via del suo personalino asciutto, secco, e allampato, tale e quale come il lucignolo nuovo di un lumino da notte. [...] era il ragazzo più svogliato e più birichino[...]. (Avv. 30: 121)

Hans egentlig navn var Romeo, men alle kalte ham for "Spikeren" fordi han var saa græsselig tynd og mager. [...] "Spikeren" var den dovneste og mest skøieraktige gut [...] (M21:112)

[...] han het Romeo, men alle kalte ham "Veken", for han var lang og tynn som en veke i et stearinlys. [...] Veken var den minst flittige og mest ulydige gutten [...] (KL56: 90)

Han het Romeo, men alle kalte ham ved etternavnet hans, Lucignolo, som betyr veka, fordi han var lang og mager, nøyaktig som en ny veke i en nattlampe. [...] Lucignolo var den lateste og mest skøieraktige gutten på skolen. (L88:105)

Notiamo in primo luogo una delle caratteristiche del M21, quella di sostituire un termine con un altro semanticamente diverso dall'originale, vale a dire che è stato scelto non tanto un equivalente denotativo, bensì un equivalente comunicativo ed espressivo. La scelta di sostituire *Ciliegia* con 'Fyrtårn' (faro), *Polendina* con 'Høna' (la gallina) e *Lucignolo* con 'Spikeren' (il chiodo), fa sì che anche il resto del contenuto cambia interamente. Si potrebbe discutere a lungo se le qualità umane cui si riferiscono i soprannomi norvegesi siano le stesse qualità alle quali si riferiscono i soprannomi italiani. Vediamo per esempio nel caso di 'Høna' come l'intero senso della descrizione viene cambiato, in quanto ora si deve descrivere una parrucca, che originariamente era gialla, come una parrucca rossa.

KL56 e L88 fanno entrambi la stessa scelta nel tradurre il soprannome *Ciliegia*, in 'Kirsebær' (ciliegia), quindi abbiamo un equivalente denotativo. Bisogna chiedersi se le connotazioni siano le stesse nelle due lingue/culture. Scrive Sonia Marx che già il termine

⁵¹ La sostituzione in M21 del nome di Geppetto in *Gepetto* scritto con una -p, potrebbe anche essere motivata da ragioni ortografiche.

"Mastro" (*mastr'Antonio*) è un termine scherzoso⁵², ed insieme all'immagine della 'ciliegia' allude sia alla tendenza del falegname di bere, sia al suo carattere bizzoso (Marx 1990: 100). 'Kirsebær' potrebbe avere le stesse connotazioni in norvegese in quanto il vino di ciliegia è noto, sebbene 'plomme' (prugna), con il suo colore paonazzo, sarebbe stata una scelta forse più plausibile, perché più familiare in Norvegia come base per il vino.

Il soprannome di Geppetto, *Polendina*⁵³, è apparentemente stato un vero ostacolo per il traduttore. M21 ha deciso di cambiare il contesto interamente. Mentre KL56 ha cercato un tipo di equivalente che almeno indichi la consistenza del cibo, *grøt* essendo un tipo di polenta della cucina norvegese, bianca, fatta con riso e latte. Ma insieme al nome *Ola*, nome proveniente dal mondo contadino norvegese, usato anche nel senso comico, questa scelta segnala un radicale addomesticamento del testo. Il nome *Grøt-Ola* appartiene piuttosto al repertorio linguistico tipico delle fiabe norvegesi. L88 ha invece scelto un equivalente denotativo per il soprannome di Geppetto: *Maisgrøt* essendo letteralmente la polenta. La questione è però se *Maisgrøt* abbia qualità comunicative e connotative equivalenti a *Polendina*, dato che 'maisgrøt' non è ben noto in Norvegia come cibo, mentre invece 'polentagrøt' è abbastanza noto.

L'amico prediletto di Pinocchio, Lucignolo, occupa un ruolo importantissimo nelle *Avventure*. Avvertiamo che anche qui L88 ha scelto di tenersi il più vicino possibile al testo di partenza non sostituendo il nome *Lucignolo*, mentre M21 e KL56 hanno scelto un soprannome che descrive certe qualità del ragazzo. KL56 ha trovato un equivalente denotativo, *Veken* essendo letteralmente un 'lucignolo'⁵⁴, ma anche un equivalente connotativo e comunicativo, almeno per un pubblico degli anni 50; un aspetto sul quale si potrebbe però discutere a lungo. Più importante risulta la descrizione delle qualità di Lucignolo: *era il ragazzo più svegliato e più birichino*, quindi un ragazzo vivace, monello, furbo e malizioso, ma anche svegliato, ma non pigro⁵⁵. Vediamo come le intenzioni pedagogiche, secondo noi, abbiano influenzato ad una resa in norvegese che sottolinea le qualità negative di Lucignolo: *dovnest* (più pigro) (M21), *minst flittig og mest ulydig* (meno laborioso e più disobbediente) (KL56), *latest* (più pigro) (L88). Il contrasto tra pigro e vivace-monello ('skøyeraktig') in M21

⁵² Tempesti (1982: 9): " 'Maestro', ad ogni modo, era anche il titolo dato a tutti quelli ai quali non si dava altro titolo; e difatti si dava anche agli accatoni."

⁵³ Dice Marx (1990: 101) riferendosi a Tempesti (1982: 8): "[...] il termine 'polendina', [...] non è un semplice diminutivo o vezzeggiativo di 'polenda' bensì ne indicava un tipo più piccolo e più molle di quella che si faceva nel paiolo, una specie di farinata gialla."

⁵⁴ Vediamo la stessa strategia nella versione svedese (Pipping 1904): " [...] *Ljusstump*, emedan han var så tunn och mager och genomskinlig som en ny ljusstump i en nattlampa."

⁵⁵ La parola norvegese, del gergo giovanile, *giddaløs*, indicherebbe forse meglio le qualità di un ragazzo svegliato.

e L88 risulta abbastanza strano, in quanto Lucignolo anche per le sue qualità esteriori, *asciutto, secco e allampato* è un tipo abbastanza attivo.

Presentiamo infine la maniera in cui è stato risolto il problema del nome del burattinaio, direttore del *Gran teatro dei burattini*:

4.

Il burattinaio Mangiafoco (ché questo era il suo nome)[...] (Avv. 11: 34)

Mangiofoco - saa het direktøren - [...]. (M21: 11)⁵⁶

Direktør Flammesluker [...] (KL56: 30)

Mangiafoco - det het direktøren [...] (L88:33)

Notiamo qui come solo KL56 ha preferito di sostituire il nome Mangiafoco con un equivalente connotativo e insieme comunicativo, mentre M21 e L88 hanno preferito di mantenere il nome proprio. Vediamo brevemente la soluzione in lingua danese per presentare un'altra strategia: 'Direktør Mangiafoco - det betyder *Ildslugeren* - [...].' (Brix 1982: 40), vale a dire che viene aggiunto al nome un'esplicazione per mantenere le qualità del direttore trasmesse dal proprio nome. In M21 e L88 queste qualità di uno che 'ingola il fuoco' rimangono sconosciute al pubblico norvegese.

Per concludere questo discorso su alcuni dei nomi dei protagonisti delle *Avventure* notiamo che il grado di addomesticamento è più alto in M21 e KL56, vale a dire che in queste due versioni la maggior parte dei nomi sono sostituiti con un nome norvegese, in alcuni casi equivalente sul piano denotativo, ma spesso sono scelte che riguardano il piano connotativo e comunicativo. L88 ha invece cercato di mantenersi il più possibile vicino al testo di partenza, ottenendo così una certa coloritura italiana. La questione è però se L88 in tal modo perda alcune delle qualità comunicative ed espressive dell'originale. Abbiamo anche cercato di mostrare come intenzioni pedagogiche possono influire sull'interpretazione dei personaggi.

5.5.3 Nomi e descrizioni di animali

Come già detto, l'apologo è una delle fonti letterarie delle *Avventure*, come lo è anche la tradizione dei canzoni popolari, delle fiabe, delle ninne-nanne⁵⁷. Un'altra fonte è il giornalismo e la caricatura, tanto familiare nella scrittura di Collodi⁵⁸. I numerosi animali parlanti delle *Avventure* sono ereditati da queste fonti. Si tratta di animali domestici o

⁵⁶ Difficile spiegare perché il nome *Mangiafoco* è sostituito con *Mangiofoco*, con un -o in M21. Si tratta forse di un errore.

⁵⁷ Secondo Bertacchini (1961:436) gli animali parlanti sono rari nelle fiabe toscane, rispetto alle fiabe nord europee. Gli animali parlanti si trovano piuttosto nei canti popolari toscani.

⁵⁸ Scrive Asor Rosa (1995: 901): "Infine ci sono gli "animali parlanti" con più complesse e articolate funzioni espressive, nelle quali si riflette probabilmente un intento ironico-satirico nei confronti della contemporaneità: mi riferisco, ovviamente, a personaggi come il Gatto e la Volpe [...] e lo straordinario giudice Gorilla."

familiari: il Grillo-parlante⁵⁹, la Volpe, il Gatto, il Can Barbone, il Granchio, il Colombo, la Lumaca, il Merlo Bianco, il grosso Pappagallo, il Falco, la Marmottina e le faine provengono tutte da un bestiario paesano piuttosto che fiabesco. Le loro funzioni sono varie. Possono rappresentare la coscienza di Pinocchio (il Grillo-parlante), ossia il "super-ego" morale del racconto (Asor Rosa 1995: 901) e possono essere una caricatura delle istituzioni (il Giudice-scimmione, il gruppo di medici: il Corvo, la Civetta e il Grillo). Ma gli animali svolgono in molti casi anche una funzione nella tecnica narrativa dell'avventura, in quanto sono delle guide, oppure degli ostacoli, che Pinocchio incontra all'improvviso sulla strada, nel bosco, nel mare, o nelle città. Gran parte degli animali parlanti verranno analizzati nel sottocapitolo 5.6, in quanto la loro rappresentazione linguistica fa parte piuttosto di quello che abbiamo chiamato una lingua mimetica. Qui però ci concentriamo sugli esempi che meglio indichino adattamenti del contesto culturale e la strategia traduttiva dei testi di arrivo.

Osserviamo per primo che quando si tratta dei due protagonisti la Volpe ed il Gatto - i due compagni cattivi che cercano di rubare da Pinocchio *le cinque monete d'oro* - M21 ha scelto di sostituire la Volpe con un lupo ('en ulv'): 'Men han hadde ikke gaat en halv km., før han møtte en ulv som haltet paa den ene foten og en kat som var blind på begge øinene.' (M21: 36). Interessante anche che M21, al contrario di KL56 e L88, ha operato questo tipo di radicale adattamento, sostituendo il termine originario con un termine che indica proprio un altro animale, anche in altri casi: le *faine* (Avv. 22: 78) diventano 'ræver' (volpe) (M21: 50), *la marmottina* (Avv. 32: 134) diventa un 'rotte' (ratto/topo) (M21: 124), *il tonno* (Avv. 34: 152) diventa un 'torsk' (merluzzo) (M21:143), e *la lumaca* (Avv. 29: 117) diventa un 'skilpadde' (tartaruga) (M21: 108). Alcune di queste sostituzioni non si possono spiegare dal contesto culturale di arrivo e sono arbitrari. Altri sostituzioni sarebbero, secondo noi, risultati della strategia traduttiva adottata da questa traduttrice, cioè quella di avvicinare il testo ad un pubblico di bambini norvegesi, cercando di sostituire un immaginario proveniente dal mondo contadino, toscano e dell'apologo con un immaginario popolare norvegese. Un terzo fattore, che sarà approfondito in 5.6, sono le considerazioni stilistiche, oppure considerazioni dell'effetto comico, vale a dire che in M21 vengono fatte queste scelte per riprodurre il ritmo del testo di partenza, oppure per il valore comico. Vediamo come l'esempio della Lumaca possa indicare la strategia scelta, diversa nei tre testi di arrivo:

⁵⁹ Del Grillo ci sono centinaia di leggende, credenze, superstizioni e canzoni nella tradizione popolare toscana: il baloccarsi col Grillo dai ragazzi, l'ingabbiamento del Grillo, e perfino la frase popolaresca: "aver grilli pel capo". (Bertacchini 1961: 439).

1.

La Lumaca, contro il suo costume, cominciò a correre come una lucertola nei grandi solleoni d'agosto. (Avv. 36: 168)

Og skilpadden som pleide at gaa saa langsamt, den sprang avsted som et lyn. (M21: 158)

Og tenk! Sneglen løp avsted. (KL56:123)

Snilen som alltid pleide å ta det slik med ro, begynte plutselig å løpe som en firfisle en varm sommerdag i august. (L88: 140)

Notiamo l'effetto comico in M21, la perdita di quest'effetto in KL56, e infine la maniera in cui L88 tende sempre verso l'equivalenza denotativa, traducendo parola per parola.

Quando però M21 ha scelto di sostituire la faina con la volpe, è piuttosto un tentativo di ricreare il testo in una lingua ritmica e rimata, invece di riprodurre il contenuto:

2.

[...] parevano gatti. Ma non erano gatti: erano faine, animaletti carnivori ghiottissimi [...]. (Avv. 22: 78)

De lignet katter, men det var nok ikke katter, det var noen stygge ræver, slike fæle, tyvagtige, graadige bæst [...]. (M21: 72)

De lignet katter, men det var noen fæle røyskatter, [...].(KL56: 60)

Men det var ikke katter, det var mår, små rovdyr som er særlig grådige [...].(L88: 71)

Osserviamo la sintassi in M21, vicina al ritmo e alle qualità orali del testo originale. Anche sul piano espressivo M21 tenta di ricreare la forza del testo di partenza con un'abbondanza di aggettivi: *stygge* (brutti), *fæle* (orrendi/orribili), *tyvaktige* (ladro/ladruccio), *graadig* (ghiotto/ avido), per esprimere la frase *animaletti carnivori ghiottissimi*. Inoltre c'è la rima interna con la vocale - æ. L88 invece ha anche qui tentato un'equivalenza denotativa, traducendo letteralmente, in quanto la parola 'mår' è l'equivalente denotativa di *faina*, come 'rovdyr' è il termine zoologico in norvegese degli animali *carnivori*⁶⁰.

In questo quadro entrano anche bestie e personaggi fantastici e fiabeschi, come il famoso pesceccane, il burattinaio Mangiafoco e il Pescatore verde. Questi non sarebbero però da interpretare come orchi da un mondo favolistico, secondo Bertacchini (1961: 429)⁶¹. Non sono magici, hanno qualità umane e vengono presentati in una maniera ironica, con delle qualità e debolezze davvero umane. Il Pescatore verde non vive in una grotta paurosa, ma in un posto che dà l'impressione domestico e familiare di friggitoria marinara, mentre il pesceccane da un lato è l'*Attila dei pesci* e dall'altro lato soffre di asma.

⁶⁰ Il termine 'rovdyr' ha però un valore abbastanza neutrale rispetto alla parola 'kjøttetende' (carnivoro).

⁶¹ Cfr. anche Asor Rosa (1995:12): "Esistono, infine, personaggi fiabeschi, nei quali la natura umana e quella prodigiosa si congiungono insieme, fino a dar vita a creature autonome della fantasia collodiana."

Analizzeremo qui il modo in cui il pescecane è stato reso in lingua norvegese, e teniamo presente la storia biblica di Giona nella balena e la maniera in cui l'interpretazione disneyana del pescecane abbia potuto influenzare l'orizzonte di attesa del pubblico del KL56 e del L88⁶². Ascoltiamo la voce del narratore descrivere questo mostro:

3.

E sapete chi era quel mostro marino? Quel mostro marino era né più né meno quel gigantesco Pescecane, ricordato più volte in questa storia, e che per le sue stragi e per la sua insaziabile voracità, veniva soprannominato "L'Attila dei pesci e dei pescatori". (Avv. 34: 151)

Og hvem var vel denne kjempefisken? Jo, det var ingen anden end den store hvalfisken som vi har hørt om så mange ganger før, og som var saa stor at alle kalte den for "fiskenes konge". (M21: 141)⁶³

Vet dere hvem dette uhyret var? Jo, det var den fryktelige hvalen som vi alt har hørt om før. (KL56: 108-110)

Og vet dere hvem dette havuhyret var? Jo, det var ingen annen enn Den grusomme haien som vi har nevt flere ganger i denne historien, og som var så blodtørstig i sin umettelige grådighet at den ble kalt "fiskers og fiskeres Attila". (L88: 125-127)

Osserviamo che dopo quasi un secolo d'interpretazioni del *mostro marino* finalmente e felicemente la sua trasformazione in una balena ('hval') è stata interrotta. L88 ha scelto il termine 'hai' (squalo), insieme a mantenere il riferimento storico al re degli Unni. Ha dunque scelto di non semplificare e infantilizzare il soprannome del mostro: *L'Attila dei pesci e dei pescatori*; una metafora di doppio senso, sia di adulazione, sia di ironia (Bertacchini 1961: 432). L88 lo ha tradotto letteralmente in 'fiskers og fiskeres Attila', mantenendo l'equivalenza denotativa e connotativa.

Anche i nomi dei cani presentano un problema per il traduttore in quanto possono riferire ad una 'memoria' letteraria forse non conosciuta dal lettore comune norvegese, ma che presentano invece connotazioni familiari al pubblico italiano. Il Can Barbone della Fata, si chiama *Medoro*, come si chiamava anche il povero soldato in *Orlando Furioso* (1532) di Ludovico Ariosto; un soldato che era disposto a morire per il suo capitano, e che poi vince e sposa l'eroina Angelica. Un nome dunque che evoca sentimenti positivi, mentre *Melampo* è il cane che aveva fatto un patto con le faine. Il nome Melampo, deriva dal greco *melàmpous* 'dai piedi neri', che sarebbe 'svartfot' in norvegese (Zingarelli 2004). È un nome conosciuto anche

⁶² Notiamo anche il collegamento tra il pescecane di Collodi e la balena nelle *Opere minori* di Ariosto. In effetti il naufrago Ruggiero incontra prima un vecchio, poi Astolfo, nel ventre di una balena. (R.Negri 1976: 439). Si veda anche Asor Rosa (1995:937), che sottolinea il collegamento ironico con la balena in Ariosto. Nell'interpretazione disneyana il pescecane è diventato una balena, probabilmente con riferimenti alla balena 'Moby Dick'. Un paradosso in quanto le balene non hanno i denti.

⁶³ Notiamo che nella versione svedese del 1904 il termine 'squalo' è stato usato: " Detta hafsvidunder var ingen mer eller mindre än den jättelika hajen". (Pipping 1904: 141)

dalla mitologia greca⁶⁴. Infine abbiamo il cane mastino, *Alidoro*, che viene salvato da Pinocchio, e che a sua volta salva il burattino dalla grotta del Pescatore verde. Il nome Alidoro è conosciuto dall'opera lirica italiana, tra l'altro da "Cenerentola" (1817) di Gioacchino Rossini, opera lirica basata sul racconto "Cendrillon" di Charles Perrault⁶⁵. In Italia si può anche leggere il nome come 'Ali d'oro' e dunque associato con le capacità di muoversi velocemente. Qui tutti i testi di arrivo hanno scelto di mantenere il nome proprio, senza sostituirli con termini in norvegese con lo stesso contenuto semantico. Per fare un paragone osserviamo che nella versione danese (Brix 1982) il nome Medoro è sostituito con *Trofast* (Fedele/ 'Fidel/'Fido') e Melampo è sostituito con *Pasop*, nome formato del verbo 'passe' (guardare). Abbiamo dunque un esempio in cui la traduttrice danese ha scelto un tipo di equivalenza connotativa e comunicativa, invece di una traduzione letterale, e in tal modo ha localizzato le *Avventure* ad un ambiente domestico e familiare.

5.5.4 Nomi di luoghi

Lo spazio narrativo delle *Avventure* è, come già sottolineato, uno spazio tra fantastico e realistico, ma innanzitutto d'avventura. Abbiamo tre paesi nelle *Avventure*; *il paese dei Barbagianni* (cap.18), con la capitale: *la città dei Acchiappacitrulli* (cap.19), mentre sull'*isola delle Api industriali* ci sono due paesi antitetici: *il paese delle Api industriali* (cap.24), e *il Paese dei balocchi* (cap. 30).

In M21 sia *il paese dei Barbagianni*, sia *la città dei Acchiappacitrulli* sono stati tradotti in 'Uglelandet' (il paese delle civette) (M21: 38), anche L88 traduce il paese con 'Uglelandet' (L88: 40), mentre 'Dårefelle'⁶⁶ (trappola dei matti e cretini) è il nome della città, in KL56 viene omesso il nome del paese, mentre la città è stata tradotta in 'Dumrianenes by' (la città dei fessi/balordi) (KL56: 52). Notiamo che KL56 ha evitato di sostituire *il paese dei Barbagianni* con 'Uglelandet'. In effetti la parola 'barbaggio' indica in italiano un 'uccello rapace notturno' in senso letterale, ma in senso figurato indica 'una persona sciocca'. In M21 e

⁶⁴ Melampo era il figlio di Amitone e di Idomeneia, discendente di Eolo: " Melampo era considerato il primo mortale dotato del dono della profezia, ricevuta fin dall'adolescenza. Un giorno scoprì un serpente ucciso da alcuni servi. Lo seppellì e visti i piccoli abbandonati nel nido, si impietosì ed ebbe cura di loro. Riconoscenti, i piccoli rettili gli avevano "leccato le orecchie" con la loro lingua biforcuta, offrendogli la loro purificazione. Grazie a questo Melampo fu in grado di capire il linguaggio degli animali ". (<http://www.enciclopedia.it/m/me/melampo.html>)

⁶⁵ In "Cenerentola" Alidoro è il tutore di Don Ramiro e travestito da pellegrino è il solo ad aiutare Cenerentola. (<http://www.operaitaliana.com>). Alidoro è anche conosciuto dall'opera lirica "Oronhea" di Antonio Cesti (1623-1669) (<http://www.delteatro.it>)

⁶⁶ *dåre*: termine norvegese che riferisce ad una persona sciocca, stupida, folle e che si lascia facilmente ingannare (Nynorskordboka 2001). Il termine norvegese 'dårekiste' sarebbe l'equivalente del italiano 'gabbia dei matti'.

L88 il senso traslato espresso dal termine 'barbagianno' non viene recuperato, anzi il senso figurato del termine 'ugle' indica una persona sapiente, ma anche stramba (Marx 1990: 140)⁶⁷. L88 ha però recuperato il senso figurato con il termine 'Dårefelle', mentre in M21, dove viene applicato il nome 'Uglelandet' sia per il paese sia per la città, si perde il senso caricaturale e satirico di questo paese proverbiale.

Il secondo paese, *il paese delle Api industrie*, non presenta gli stessi problemi in quanto si può tradurre letteralmente in 'De flittige biers by', che ha un senso figurato equivalente in norvegese⁶⁸.

Di fronte al più famoso di questi paesi, *quella vera cuccagna conosciuta nella carta geografica col seducente nome di "Paese dei balocchi"*. (Avv. 31:126), il traduttore incontra dei veri ostacoli. Vediamo qui un esempio del come questo paese viene presentato da Lucignolo:

1.

- *Vado ad abitare in un paese... che è il più bel paese in questo mondo: una vera cuccagna!...*

- *E come si chiama?*

- *Si chiama "Paese dei balocchi". (Avv. 30:122)*

" Jeg reiser til et land, det bedste land i hele verden - riktig et ønskeland - og der vil jeg bo."

" Og hvad heter det landet?"

" Det heter "Lekeland"." (M21:113)

- Å! jeg skal til et land, det herligste landet i hele verden, et riktig slaraffenland!

- Hva heter det landet?

- Leketøylandet. (KL56: 91)

- Jeg reiser til det beste landet i hele verden, et riktig slaraffenland!

- Og hva heter det?

- Det heter Lekeland . (L88:106)

Abbiamo qui due nomi che si riferiscono a temi radicati nell'immaginario popolare italiano, dei quali il paese di Cuccagna è quello conosciuto nella tradizione letteraria italiana e che, insieme al sinonimo 'il paese di Bengòdi', indica un paese favoloso in cui regnano delizie di ogni genere, stracollo di cibi prelibati⁶⁹. Il termine norvegese 'Slaraffenland' appartiene in

⁶⁷ In norvegese esiste l'espressione 'ugler i mosen', che indica qualcosa misterioso, nascosto, e l'espressione 'være uglesett' che indica che gli altri ti guardano con sospetto. (Nynorskordboka 2001: 770).

⁶⁸ M21 ha invece omesso il termine 'api', traducendo in 'De flittiges by' (il paese degli industriosi).

⁶⁹ In *Baldus* (1517/1552) di Teofilo Folegno (scritto in "maccheronico") si contrappone alla miseria *il paese di Cuccagna*: " [...] che rappresenta la raffigurazione concreta dei desideri e delle speranze della povera gente." (Anselmi 2001: 157). Nel *Decamerone* di Boccaccio troviamo Calandrino (ottava giornata, terza novella) che vorrebbe partire per Bengòdi, così come Pinocchio se ne parte per il Paese dei balocchi: " Maso rispose che le più si trovavano in Berlinzone, terra de' Baschi, in una contrada che si chiamava Bengodi." (Il Decamerone 1965:

modo equivalente all'immaginario popolare norvegese, con un senso figurato che indicherebbe 'un paese felice dove si ottiene tutto senza lavorare'⁷⁰. Il senso figurato del 'Slaraffenland' è però diverso del 'paese della cuccagna', in quanto indica piuttosto le qualità negative di pigrizia e di sciocchezza. In tal senso sarebbe, secondo noi, un termine che sia più vicino al senso figurato del 'paese dei balocchi'. La versione danese (Brix 1982: 128) l'ha adoperato in questa maniera sostituendo il paese della cuccagna con 'Dagdriverland' (il paese dei fannulloni), e il *Paese dei balocchi* con 'Slaraffenland'. Vediamo che in tutti i testi norvegesi il *Paese dei balocchi* è stato sostituito con un termine abbastanza attenuato ed innocente; M21 e L88 hanno adoperato il nome 'Lekeland' (il paese dei giochi) e KL56 'Leketøyland' (il paese dei giocattoli). I testi di arrivo mantengono in tal modo il senso letterale di 'balocco', ma perdono la sfumatura negativa del termine 'balocco' di 'passatempo' e 'perditempo'.

Per concludere il discorso degli adattamenti dei nomi dei luoghi notiamo che M21 non ha recuperato il timbro di caricatura e le sfumature negative in nessuna dei casi qui presentati. Questo potrebbe essere una conseguenza di una strategia traduttiva con uno scopo pedagogico. Vengono dunque attenuati i brani ed i termini in cui si manifestano tematiche considerate inadatte per un bambino. Lo stesso ragionamento vale, sebbene di minor grado per KL56, e per L88, i quali hanno tentato, in parte, di recuperare il senso figurato dei termini che indicano questi paesi proverbiali. Ciò detto però, abbiamo anche qui una tendenza di infantilizzare i termini originali.

5.5.5 Cibi

I nomi dei cibi sono tra le poche indicazioni esplicite della localizzazione delle *Avventure* in uno spazio geograficamente reale. Il modo in cui sono stati resi i nomi dei cibi può innanzitutto suggerire la maniera in cui il testo di arrivo è stato localizzato in un ambiente domestico norvegese, oppure al contrario, in un ambiente con una coloritura locale e italiana. Esaminiamo prima tre esempi, cominciando dalla scena in cui Pinocchio incontra il suo amico Lucignolo, dopo aver fatto la brutta scoperta della *febbre del somaro*, e gli chiede come sta:

1.

- *Benissimo: come un topo in una forma di cacio parmigiano.* (Avv. 32: 136)

" Utmerket! Jeg har det som rotten i en ost." (M21: 126)

- Takk jeg har det som plommen i et egg! (KL56: 99)

478). Il brano viene tradotto da Ulleland (1971:27) in questo modo: " Maso svara at dei aller fleste var å finne i baskarlandet Skravliana, i eit bygdslag dei kallar for Slaraffenland."

⁷⁰ Nynorskordboka (2001: 636): " slaraffenland (etter ty. av *Schlaraffe* 'doven person'): paradisisk land, lykkeland der ein får alt utan å arbeide ".

- Takk, bare bra, jeg har det som musa i osten. (L88: 116)

Poi il ciuchino Pinocchio si trova nella stalla di fronte alla greppia, e dopo aver mangiato tutto il fieno, deve accontentarsi di paglia tritata:

2.

[...] *si dovè accorgere che il sapore della paglia tritata non somigliava né al risotto alla milanese né ai maccheroni alla napoletana.* (Avv. 33: 141)

Saa tok han en mundfuld av halmen, og han syntes rent den mindet om risengrynsgrøt. (M21: 131)

[...] tenkte han trist med seg selv at halm sannelig ikke smakte særlig likt kjøttkaker eller pannekaker! (KL56: 104)

[...] måtte han medgi at smaken på hakket halm verken liknet spaghetti eller makaroni. (L88: 119)

E infine, quando il burattino incontra il suo *babbo* nel ventre del pescecane, Geppetto racconta la maniera in cui il pescecane lo aveva inghiottito:

3.

- [...] *e m' inghiottì come un tortellino di Bologna.* (Avv. 35: 156)

"[...] og den slukte mig på en -to-tre." (M21: 146)

- [...] svelget meg som om jeg skulle vært et sukkertøy. (KL56: 115)

- [...] slukte meg som om jeg var en liten makaroni. (L88: 132)

Abbiamo qui delle scelte traduttive molto diverse. Abbiamo in primo luogo la sostituzione con un termine o un'espressione che indica proprio un'altra cosa rispetto all'originale: KL56 sostituisce, in es. 1, una similitudine italiana con una similitudine culinaria norvegese: 'som plommen i et egg' (*come il tuorlo in un uovo). In es. 3, KL56 preferisce una caramella, 'et sukkertøy', invece di un tortellino. In secondo luogo abbiamo la sostituzione con un termine generico, invece del specifico: in L88 con l'espressione 'musa i osten' (es.1) (il topo nel formaggio), e i termini generici 'spaghetti' e 'makaroni' (es. 2, es. 3). Infine abbiamo un adattamento radicale, che localizza il testo nella cultura di arrivo, come in M21 e KL56. Nell'esempio due M21 ha sostituito i piatti italiani con un piatto davvero norvegese: 'risengrynsgrøt' (un tipo di polenta bianca fatta con riso e latte), che supponiamo fosse un piatto preferito dai ragazzi degli anni 20. Norvegesi sono anche i piatti proposti da KL56 (es. 2); 'kjøttkaker' (polpette di carne), e 'pannekaker' (crêpe), che ancora oggi sono dei piatti preferiti dai ragazzi norvegesi. Invece L88 si è tenuta vicino al tipo di cibo, cioè la pasta, sostituendo però i termini 'gustosi' dell'originale con termini generici e neutrali, privi della funzione comunicativa dell'originale. Quest'effetto è ottenuto in una maniera migliore nelle scelte di KL56 in es. 2. Dobbiamo però supporre che oggi i ragazzi norvegesi conoscano bene

la varietà dei piatti italiani fatti con la pasta, che conoscano un formaggio come il parmigiano e che quindi l'uso di termini più specifici può essere una scelta plausibile.

Ancora più importante è la maniera in cui tutti i testi norvegesi hanno evitato di localizzare il testo in un contesto italiano. La strategia adottata in M21 e KL56 sembra di essere una strategia cosciente di addomesticamento, lasciando in tal senso libero la creatività del traduttore, mentre in L88 notiamo una strategia che apparentemente cerca di riprodurre il testo originale parola per parola, ma che infine appare senza né una coloritura italiana, né una coloritura norvegese. Non andiamo più avanti con il discorso sulla traduzione dei termini che indicano i vari tipi di cibi nelle *Avventure*, ma ricordiamo che il libro è pieno di riferimenti gastronomici⁷¹.

5.5.6 Modi di dire e proverbi

Abbiamo già discusso il legame stretto tra lo stile di Collodi e il linguaggio parlato. In questo discorso entra l'uso frequente di Collodi di similitudini, di locuzioni proverbiali, proverbi propri, ed altri usi traslati, la maggior parte con una coloritura locale e regionale. Discutiamo nel seguente come è stato reso il contenuto semantico dei brani e come il traduttore ha scelto di avvicinare il testo al contesto culturale di arrivo, oppure al contesto culturale di partenza. Importante però di tener presente anche le caratteristiche espressive dei brani, ma ancora più importante è chiedersi se il traduttore abbia cercato un'equivalenza rispetto al repertorio linguistico di Collodi, il quale non proviene da una lingua 'standard'. Siamo dunque di fronte al problema sottolineato da Venuti (1998) del come il traduttore spesso sceglie di ridurre una variazione linguistica del testo originale ad una lingua 'neutrale' e 'standard'. Di conseguenza osserviamo anche come è stato risolto il problema del come scegliere un repertorio linguistico norvegese equivalente.

La similitudine è una figura retorica ricorrente nelle *Avventure*. Osserviamo in 5.6 la predilezione del Collodi di un narrare movimentato con un'abbondanza di verbi. Quando però si tratta delle descrizioni, domina la similitudine, e troviamo quindi un'abbondanza di sostantivi. Spesso la similitudine raggiunge il vertice dell'iperbole, figura prediletta dell'inventiva di Collodi (Bertacchini 1961: 527; Marx 1990: 144).

Una tematica che spesso si incontra nelle *Avventure* è la fame. Ci sono poi altri riferimenti al bisogno esistenziale del 'mangiare' sia degli uomini sia degli animali. Questa tematica ha le sue radici in un contesto storico e culturale lontano dal contesto moderno

⁷¹ Invitiamo il lettore a consultare gli esempi nell'appendice, dove si trova tra l'altro la famosa cena all'Osteria del Gambero Rosso.

europeo. Citiamo prima due esempi della fame iperbolica di Pinocchio, poi vediamo altri tre esempi, anche essi con riferimenti al mangiare. Notiamo che sono tutte metafore e proverbi provenienti dall'idioma rurale toscano.

Nel quinto capitolo Pinocchio, dopo aver fuggito per la prima volta, ritorna a casa, e *sente un'uggiolina allo stomaco, che somigliava moltissimo all'appetito*, e dopo pochi minuti:

1.

[...] l'appetito diventò fame, e la fame, dal vedere al non vedere, si convertì in una fame da lupi, una fame da tagliarsi col coltello. (Avv. 5: 41)

Først har de matlyst [smaa gutter] saa blir de sultne og ikke længe efter er de skrubbsultne. (M21: 16)

Verre og verre ble det, og til slutt var han glupende sulten. (KL56: 18)

[...] matlysten blir til sult, og sulten blir til skrubbsult, en sult som overdøver alt. (L88: 19)

Quando Pinocchio si trova nella colombaia esclama: - *Non avrei mai creduto che le vecce fossero così buone!* e il Colombo risponde: - *Bisogna persuadersi, ragazzo mio, [...], che quando la fame dice davvero e non c'è altro da mangiare, anche le vecce diventano squisite!* e aggiunge:

2.

La fame non ha capricci né ghittonerie! (Avv. 13: 212- 213)

Hunger er den bedste kok. (M21: 78)

Hunger er den beste kokk! (KL56: 66)

Sulten er den beste kokk! (L88: 77)

In altri casi però Pinocchio cerca di procurarsi qualcosa da mangiare senza troppe fatiche, come nella scena nel paese delle Api industriali:

3.

[...] - allora, ragazzo mio, se ti senti davvero morir dalla fame, mangia due belle fette della tua superbia e bada di non prendere un'indigestione. [...]. (Avv. 24: 225-26)

"[...] er du saa sulten, saa kan du sluke et par porsjoner av den dumme stoltheten din; men pas dig, sæt den ikke i halsen" [...] (M21: 84)

- [...] hvis du virkelig holder på å dø av sult, skal du spise et stort stykke av overlegenheten din, men pass på så du ikke får forstoppelse. [...]. (KL56: 70)

- Hvis du virkelig er så sulten så spis et par skiver av stoltheten din, men pass på så du ikke setter dem i halsen! [...]. (L88: 83)

Poi nella stalla, dopo l'episodio sfortunato nel circo quando il ciuchino Pinocchio diventa azzoppito, il Direttore si rivolge *al suo garzone di stalla*, e dice:

4.

- *Che vuoi che mi faccia di un somaro zoppo? Sarebbe un mangiapane a ufo.* (Avv. 33: 146)

- [...] et halt dyr? Det blir at føde til ingen nytte. (M21: 136)
 - Hva skal jeg med et esel som halter? (KL56: 107)
 - [...] et esel som halter. Det kommer til å bli stående uvirksomt, og jeg vil ikke få noen glede av det. (L88: 124)

Notiamo in es.1 che la similitudine *una fame da tagliarsi col coltello*, è stata sostituita in M21 e L88 con una altra similitudine: 'skrubbsult' (fame da lupi), e in KL56 con una parafrasi esplicativa e non figurata. In tal modo la forza espressiva e iperbolica della metafora dell'originale e l'immagine che questa metafora evoca non viene riprodotta nei testi di arrivo, in quanto non viene una metafora che evocherebbe un'immagine equivalente in lingua norvegese, con un valore espressivo equivalente. Una traduzione parola per parola sarebbe plausibile, secondo noi, ma allora sotto l'insegna della strategia di straniamento (Venuti 1998; Eco 2003)⁷².

In es. 2 invece tutt'e tre i testi di arrivo hanno sostituito con un proverbio proprio, dove la fame viene personificata: 'Hunger/ Sult er den beste kokk' (La fame è il miglior cuoco che ci sia). Come vediamo il proverbio norvegese ha un equivalente in italiano, che però è un proverbio che evoca un'immagine ben diversa di una fame che *non ha capricci né ghittonerie*. Si potrebbe anche qui suggerire una riproduzione letterale del proverbio originale.

Osserviamo in es. 3 che M21 dimostra un'abilità particolare nel rendere il ritmo leggero e le qualità orali del testo di partenza, cambiando spesso l'ordine delle parole, antepoendo il verbo. In KL56 e L88 il ritmo risulta più pesante, in quanto entrambi i testi cercano una traduzione più letterale e più vicina alla sintassi italiana. Anche la resa parola per parola in L88 della locuzione *mangia due belle fette della tua superbia* risulta abbastanza pesante. M21 ha invece preferito una locuzione idiomatica norvegese: 'sluke en porsjon av...' (*inghiottire una porzione di...), e ha in tal modo ottenuto l'effetto iperbolico della fame di Pinocchio insieme ad una lingua ritmica e rimata: sulten -sluke -stolthet. Ciò si può anche dire della scelta di L88: sulten-spis -skiver-stolthet, però in norvegese l'espressione 'spise et par skiver av noe' (mangiare delle fette di qualcosa) non abbia, secondo noi, lo stesso effetto espressivo del 'sluke en porsjon av...'

In es. 4 solo M21 ha cercato di sostituire la locuzione proverbiale *un mangiapane a ufo*, che sarebbe 'una persona buona solo a mangiare a spese altrui' (Zingarelli 2004), con una locuzione proverbiale norvegese: 'at føde til ingen nytte' (*nutrire 'a ufo/ senza ottenere

⁷² Eco (2003: 173): "[...] il lettore sente la stranezza quando la scelta del traduttore appare incomprensibile, come se si trattasse di un errore, e sente invece l'*estraneo* quando si trova di fronte a un modo poco familiare nel presentargli qualcosa [...]"

qualcosa)⁷³. KL56 invece ha eliminato l'intera locuzione e L88 ha scelto una parafrasi esplicativa.

Per concludere avvertiamo dunque in KL56 e L88 una preferenza per un'equivalenza denotativa e una traduzione più letterale, mentre in M21 notiamo una preferenza per un'equivalenza comunicativa ed espressiva.

Presentiamo ora a scopo esemplificativo quattro similitudini che rivelano come Collodi invece di descrivere analiticamente, preferisca la similitudine, che spesso riferisce alle qualità degli animali domestici e alla cucina contadina:

1.

bagnato come un pulcino (Avv. 6: 20)
vaat som en vasket kat (M21: 19)
Våt som en kråke (KL56: 21)
Våt som en druknet katt (L88: 22)

2.

Geppetto [...] piangeva come un vitello (Avv. 3:12)
Gepetto [...] han skrek og bar sig. (M21: 14)
Geppetto [...] gråt og snufset. (KL56: 16)
Geppetto [...] gråt som et barn. (L88: 13)

3.

Gli stessti giandarmi, sebbene fossero di legno, piagevano come due vitellini di latte (Avv. 11: 36)
[...]og soldatene graat som de var pisket, de ogsaa, endda de var av træ (M21:34)
Til og med de to soldatene gråt som barn, enda de var laget av tre. (KL56: 32)
Til og med soldatene gråt som barn, enda de var laget av tre. (L88: 35)

E infine incontriamo Pinocchio in dialogo con la Fata, insoddisfatto della propria altezza:

4.

- *Insegnatemelo: vorrei crescere un poco anch'io. Non lo vedete? Sono sempre rimasto alto come un soldo di cacio.* (Avv. 25: 94)
" Aa, kjære si mig det, for jeg vil saa gjerne bli anderledes jeg ogsaa. Kan du ikke forstaa det? Altid at gaa her saa lang og tynd som en humlestang." (M21: 87)
- Så lær meg den, da, for jeg vil også gjerne vokse litt, sa Pinocchio. - Ser du ikke hvor liten jeg er? (KL56: 71)
- Fortell meg den! Jeg vil også gjerne vokse litt, skjønner du ikke det? Jeg har alltid vært så liten som en dverg. (L88: 85)

Secondo noi pare strano che in es. 1 tutt'e tre i testi di arrivo abbiano sostituito una similitudine che evoca sentimenti di pietà, con delle similitudini che evocano piuttosto sentimenti di disprezzo e di rimprovero; 'våt som en vasket katt/ som en druknet katt', in M21 e L88, che sarebbe 'bagnato come un gatto lavato/ annegato', e 'våt som ei kråke' che sarebbe 'bagnato come una cornacchia'. La sostituzione con una similitudine riprodotta parola per

⁷³ il proverbio norvegese equivalente sarebbe: "Det er ingen føde utan møde" (Norske ordtak 1999).

parola: 'våt som en nyklekka kylling', ('bagnato come un pulcino') sembra qui una scelta plausibile, anche se non è una similitudine comune nella lingua norvegese. Negli esempi 2 e 3 le due similitudini con riferimento al vitello sono state sostituite in M21 con una parafrasi, che esprime piuttosto il suono, lo stesso in KL56 (es. 2), mentre in es. 3 si trova la similitudine 'gråt som et barn' ('piangeva come un bambino') in KL56. L88 ha sostituito con la similitudine 'gråt som et barn' in entrambi gli esempi. KL56 e L88 hanno in questo modo omesso il chiaro riferimento alla vita dei campi. M21 ha invece scelto una parafrasi che esprime il suono del vitello che soffre⁷⁴. KL56, con una parafrasi che indica il pianto dei bambini; 'gråt og snufset' (piangeva e 'tirava su col naso'), e L88 hanno, a nostro giudizio, invece scelto un'infantilizzazione del testo di partenza, invece di cercare nel ricco materiale idiomatico norvegese una sostituzione che riferirebbe ad un ambiente rurale equivalente. A proposito di riferimenti alla vita contadina osserviamo la scelta originale di M21 in es. 4, dove *soldo di cacio* viene sostituito con 'humlestang', un termine che a nostro avviso sarebbe vicino al palo di sostegno per il luppolo. La similitudine antitetica e umoristica: *alto come un soldo di cacio*, è in KL56 stata sostituita con una parafrasi e in L88 con una similitudine con un contenuto semantico diverso dall'originale e che allude ad un mondo fiabesco; 'liten som en dverg' (*piccolo come un nano). La scelta di M21 è però storicamente determinata, in quanto 'humlestang' non è una parola familiare per un pubblico di lettori d'oggi. Abbiamo qui un ulteriore esempio della libertà creativa che si è permesso M21, che sostituisce con la similitudine 'lang og tynn som en humlestang' (*lungo e secco come un palo di luppolo), che indicherebbe piuttosto la magrezza di Pinocchio e non l'antitesi tra 'alto' e 'soldo di cacio'.

Ricco anche il materiale idiomatico delle *Avventure* quando si tratta di esprimere le emozioni dei personaggi: emozioni di rabbia, di colera, di paura, di terrore. Qui analizzeremo solo due esempi, che mostrano difficoltà particolari per il traduttore. Esprimono entrambi la rabbia di Pinocchio, prima con il Grillo parlante, poi con Lucignolo:

1.

- [...] *se mi monta la bizza, guai a te!* (Avv. 4: 15)
 " Nei, nu faar du passe dig,". (M21: 16)
 - Jeg synd synd på deg hvis jeg virkelig blir sint! (KL56: 18),
 - Nå får du passe deg! (L88: 18)

2.

- [...] *Lucignolo, guai a lui! Gliene voglio dire un sacco e una sporta.* (Avv. 32:135)
 " [...] Møter jeg "Spikeren", saa kan han bare passe sig, da skal han faa!" (M21:126)
 - [...] Å! Men stakkars Veken når jeg treffer ham! Han skal få! (KL56: 99)

⁷⁴ " La similitudine 'piangere come un vitello tagliato' vuol dire "piangere disperatamente, in modo da intenerire; piangere a calde lacrime". Questo modo di dire è una deformazione della locuzione **piangere come una vite tagliata.**" (Pittano1992 *Dizionario dei modi di dire*,...)

- [...] Men hvis jeg møter Lucignolo, stakkars ham! Han skal få igjen! (L88: 115)

In questi esempi i testi di arrivo hanno tutti sostituito la locuzione originale con una parafrasi e non hanno cercato una locuzione idiomatica norvegese. Inoltre hanno attenuato la rabbia di Pinocchio: *montare la bizza* vuol dire un 'accesso momentaneo di collera' (Zingarelli 2002), vale a dire un grado molto più alto di rabbia rispetto a quello espresso dall'aggettivo 'sint' (arrabbiato), in KL56. In M21 e L88 la locuzione è stata omessa, ossia intesa implicitamente; 'Nå får du passe deg', che sarebbe l'equivalente a *guai a te*.

La locuzione *un sacco e una sporta* che esprime 'grande quantità o abbondanza di qualcosa' (Zingarelli 2004), sarebbe in effetti equivalente alle locuzioni norvegesi: 'i pose og sekk' e 'i bøtter og spann'. Abbiamo qui a che fare con una 'formula' tipica per lo stile di Collodi: l'uso di ripetizioni di sinonimi (o termini semanticamente affini) che hanno un valore comunicativo ed espressivo piuttosto che un valore denotativo e connotativo. Approfondiamo questo discorso più avanti, notiamo qui però che anche in norvegese questi tipi di ripetizioni ritmiche, oppure coppie di sinonimi, sono frequenti⁷⁵. Di conseguenza sarebbe possibile scegliere un'espressione norvegese di un'equivalenza espressiva invece della parafrasi⁷⁶. Alla fin fine si tratta di fare una scelta fondamentale: di dare maggior peso alle qualità estetico-formali del testo (la sua espressività), oppure di riprodurre il contenuto il più possibile vicino al testo di partenza.

Altrettanto ricco di ritmo, di movimento e d'espressività sono i proverbi delle *Avventure*, appartenenti ad una morale popolare. Secondo Bertacchini anche quando si tratta della morale proverbiale, il messaggio non è in primo luogo quello moralistico-pedagogico, bensì quello di 'avventura' e di "espressività e immediatezza dinamica" (Bertacchini 1961: 537)⁷⁷. Presentiamo qui un esempio preso dall'ultimo capitolo delle *Avventure*: un capitolo pieno di quel moralismo normalmente connesso al capolavoro di Collodi. Incontriamo Pinocchio che, rivolgendosi alla Volpe e al Gatto, rimprovera questi due ladri con tre proverbi. Notiamo che KL56 ha scelto di omettere il primo. Interessante anche la variazione del secondo proverbio:

[...] Ricordatevi del proverbio che dice: " I quattrini rubati non fanno mai frutto ". [...] Ricordatevi del proverbio che dice: " La farina del diavolo va tutta in crusca ". [...]

⁷⁵ Il linguista norvegese Sylfest Lomheim chiama questo tipi espressioni ' ripetizioni ritmiche' ('Språkteigen'. NRK P2, 01.03.05). Nello stesso programma dice che occorre più frequentemente nella lingua norvegese nel passato, in quanto oggi è sempre più necessario esprimersi brevemente.

⁷⁶ 'Ryke og reise' (*accapigliarsi e andarsene via) sarebbe un'altra sostituzione possibile: "Da kan han bare ryke og reise".

⁷⁷ Invitiamo il lettore a consultare l'appendice per la resa in norvegese dei due proverbi, *i casi sono tanti e quel che è fatto è reso*. Si veda in appendice anche la traduzione delle ultime parole delle *Avventure*, vale a dire la trasformazione del burattino in un ragazzino.

Ricordatevi del proverbio: " Chi ruba il mantello al suo prossimo, per il solito muore senza camicia ". (Avv. 36: 162-63)

" [...] Det er et ord som sier: Stjaalne penger bringer ingen lykke! [...] Husk paa et ord som sier: Falskhhet slaar sin egen herre på halsen! [...] Husk paa et ord som sier: Den som stjæler naboens frakk, dør som oftest uten skjorte." (M21:153)

- [...] Og glem ikke ordspråket som sier: " Djevelens mel gir dårlig brød ". [...] - Husk ordspråket som sier: " Den som stjeler frakken fra sin neste, dør som oftest uten skjorte!" [...]. (KL56: 119)

- [...] Husk ordspråket: " Stjålne penger gir ingen lykke." [...]Husk ordspråket som sier: " Det en får på uærlig vis, har en ingen glede av ". [...]Husk ordspråket: " Den som stjeler sin nestes frakk, dør som oftest uten skjorte." (L88: 136-37)

Vediamo che il repertorio norvegese di proverbi corrisponde al repertorio italiano, intanto abbiamo qui, almeno per il primo e l'ultimo proverbio, a che fare con dei proverbi con tematiche 'universali' e con schemi fissi. Molto creativa la scelta di KL56 di sostituire il proverbio *La farina del diavolo va tutta in crusca* con 'djevelens mel gir dårlig brød' (*la farina del diavolo da pane di cattiva qualità). Notiamo infine che la ripetizione del *ricordatevi* è stata riprodotta in L88.

La corsa, la fuga e la velocità sono tematiche chiavi delle *Avventure*, espresse tra l'altro attraverso diverse similitudini e locuzioni. Questo costituisce un punto fondamentale del presente lavoro in quanto la critica italiana ha sottolineato come sia importante interpretare le *Avventure* come risultato di un narrare movimentato e di 'avventura'. Esaminiamo ora alcune delle similitudini che esprimono velocità. Va notato che abbiamo organizzato i seguenti esempi nel presente sottocapitolo per ragioni pratiche: in effetti, come vedremo, le similitudini che esprimono velocità potrebbero anche essere organizzate nel capitolo 5.6, in quanto vengono soprattutto discusse per le loro qualità espressive, o per la loro funzione poetica (espressiva). Facciamo dunque una discussione che combina i due aspetti: una discussione intorno all'adattamento del contesto culturale insieme ad una discussione della funzione espressiva della scrittura di Collodi. Presentiamo qui, a scopo esemplificativo e per ragioni di spazio, solo le similitudini e non gli altri modi di dire.

Chi si ricorda dell'interpretazione cinematografica delle *Avventure* di Roberto Benigni sa che il nostro burattino di legno sta sempre in corsa, di solito perché fugge da qualcuno; fugge da Geppetto, dai carabinieri, dagli assassini, fugge notando dal pescecane; fugge dalla tempesta e fugge dalla pioggia. Collodi descrive questo movimento, tra l'altro, tramite delle

similitudini che si riferiscono ad animali appartenenti al mondo rurale. Presentiamo cinque esempi con le traduzioni in norvegese. Incontriamo dunque Pinocchio che:

1.

[...] andava a salti come una lepre, e battendo i piedi di legno sul lastrico della strada, faceva un fracasso, come venti paia di zoccoli da contadini!

[...] correva come un barbero[...] (Avv. 3: 11)

[...] fløi av sted som en jaget hare. Træbenene hans klang mot stenene som tyve par træske.

[...] fløi som forstyrret [...]. (M21: 12)

[...] løp fort som en hare, i lange hopp. Og treføttene hans skramlet slik mot gatesteinene at en skulle tro at minst tjue bønder var ute med tresko på.

[...] kom løpende som en vind [...].(KL56: 14)

[...] fløy avsted som en hare. Treføttene hans klapret mot gatesteinen, og det bråkte som fra tjue par tresko.

[...] løpe som en gal [...].(L88: 12)

Osserviamo che in quest'esempio i testi di arrivo hanno tutti sostituito le prime due similitudini con similitudini che hanno la stessa denotazione dell'originale, anche se M21 e L88 hanno preferito di omettere la parola *contadino*. La terza similitudine, *come un barbero*, è stato sostituito da M21 e L88, non con un termine figurato, ma con un aggettivo che descrive la maniera in cui Pinocchio fugge, KL56 ha invece sostituito *barbero* con 'vind' (vento). In tal modo un elemento molto importante dell'effetto mimetico della lingua è stato perso: in questo brano il suono evocato dal lessico, *battendo sul lastrico - faceva un fracasso - zoccoli - come un barbero*, è di grande importanza. Sarebbe secondo noi plausibile sostituire *un barbero* con un termine in norvegese che riferisca ad un tipo di cavallo di corsa, ma forse non con il termine che indica la specie del cavallo, in quanto 'berberhest' (un barbero/berbero) non è molto conosciuto. In tal modo si ottenerebbe lo stesso effetto fonico dei diversi tipi di piedi, di legno e di ferro, sul lastrico.

Riprendiamo la corsa e troviamo Pinocchio *rimasto libero dalle grinfie del carabiniere* che:

2.

[...] saltava greppi altissimi, siepi di pruni e fossi pieni d'acqua, tale e quale come avrebbe potuto fare un capretto o un leprottino inseguito dai cacciatori.(Avv. 4: 13)

[...]han tok benene fat det forteste han kunde over enger og bakker og busker og hækker som en jaget gjet. (M21: 14)

Han før tvers over markene for å komme forttest mulig hjem og hoppet og spratt som en geitekillig over høye busker og gjerder og grøfter fulle av vann. (KL56:17)

Han for avsted over stakk og stein, hoppet over hekker og over grøfter fulle av vann,

hit og dit hoppet han som en geit eller en liten hare. (L88: 17)

Anche se abbiamo deciso in questo sottocapitolo di concentrarci piuttosto sul come le similitudini sono state adattate al contesto culturale di arrivo, non possiamo più rimandare un discorso sulla lingua movimentata e mimetica.

Notiamo qui quello che, secondo noi, sarebbe una delle caratteristiche del M21: quella di compensare per perdite stilistiche laddove questo è possibile, rendendo in tal modo questo passo con una coordinazione tipica dello stile di Collodi. Osserviamo dunque un dinamismo nella resa in M21: 'over enger og bakker og busker og hækker..' (*attraverso i campi e in salita e [attraverso] cespugli e siepi). Anche KL56 e L88 hanno preferito l'effetto della coordinazione e entrambi hanno allo stesso tempo cercato di riprodurre l'intero contenuto del brano. Di conseguenza KL56 e L88 non sono così facili da recitare ad alta voce come M21, però hanno evitato di omettere troppo del contenuto. Notiamo qui anche un'altra particolarità della lingua mimetica di Collodi: l'uso di diminutivi e aumentativi. KL56 ha sostituito *capretto* con un termine equivalente: 'geitekilling' però ha omissso la similitudine con *leprottino*, la quale in L88 è stata sostituita con 'liten hare' (lepre piccolo). Questa particolarità della grammatica italiana viene approfondita in 5.6. Concludiamo qui con la tesi che mentre M21 si concede delle libertà creative, L88 cerca di avvicinarsi il più possibile al piano denotativo del testo di partenza, sebbene nell'esempio sopra sia riuscito anche a creare un ritmo dinamico.

Ritorniamo a Pinocchio e cerchiamo di raggiungerlo mentre corre, *in una nottaccia d'inverno*, questa volta terrorizzato dai tuoni e dai lampi e finalmente *stanco morto*:

3.

[...] arrivò fino al paese, colla lingua fuori, e col fiato grosso, come un cane da caccia. (Avv. 6: 19)

[...] stanset ikke før han var kommet langt ut på landet. Men da var han så træt som en jagthund, og tungen hang ut av munden paa ham. (M21: 19)⁷⁸

[...] satte på sprang mot landsbyen. Andpusten og med tunga ut av halsen som en annen hund, kom han fram til landsbyen, [...]. (KL56: 20)

[...]nådde landsbyen, andpusten og med tunga ut av munnen som en jagthund. (L88: 21)

Pinocchio non solo corre, a volte nuota, e nuota bene:

4.

⁷⁸ L'espressione ' langt ut på landet ' (*allontanandosi in campagna) è forse una misinterpretazione da parte di M21.

E Pinocchio a notar più lesto che mai, e via, e via, e via, come anderebbe una palla di fucile. (Avv. 34: 151)

Og Pinockio svømte og svømte; fortere og fortere gik det, ganske som en liten motorbåt. (M21: 141)

Tredukken fór avsted som skutt ut av en kanon. (KL56: 110)

Og Pinocchio svømte, videre, videre, han for som en kanonkule gjennom vannet. (L88: 127)

Osserviamo la predilezione per la ripetizione e la coordinazione in M21: 'svømte og svømte' (*notava e notava), 'fortere og fortere' (*più veloce e più veloce), e dunque una riproduzione di qualità orali e ritmiche. Per la resa della similitudine *come una palla di fucile* M21 ha sostituito con una similitudine abbastanza comica, ma con un contenuto semantico proprio diverso dell'originale, in quanto 'en liten motorbåt' sarebbe 'un piccolo motoscafo'. L'effetto ritmico e dinamico della ripetizione *e via, e via, e via* è stato omesso in KL56 che in tanto ha sostituito la similitudine dell'originale con una equivalente in norvegese. Lo stesso discorso vale per L88, che ha cercato anche di ottenere un effetto ritmico ripetendo il termine 'videre'.

Concludiamo il discorso delle similitudini che esprimono movimento e velocità con due ulteriori esempi, nei quali sia la velocità del tempo che passa, sia la sensazione della morte, vengono paragonate con un fenomeno atmosferico; la balena:

5.

[...] le ore, i giorni, le settimane passavano come tanti baleni. (Avv. 31: 131)

[...] timene, dagene, ukene, månedene fór avsted, [...].(M21:122)

Og så gikk timene, dagene og ukene [...]. (KL56: 97)

Timene, dagene, og ukene gikk fort som lyn [...].(L88: 113)

6.

Il burattino, vedendosi balenare la morte dinanzi agli occhi [...] (Avv. 15: 52)

Pinockio trodde hans sidste time var kommen [...]. (M21: 48)

Da han skjønnte at dette ble hans visse død [...]. (KL56: 42)

Dukken trodde hans siste time var kommet, [...]. (L88: 50)

Osserviamo in es. 6 come l'immagine davvero terrificante evocata dalla metafora *vedendosi balenare la morte dinanzi agli occhi* è stata attenuata nei testi di arrivo e inoltre, che il dinamismo di una morte che balena davanti agli occhi, è stato sostituito con un'espressione statica.

Cerchiamo a questo punto di fare un sommario breve per concludere questo studio dell'adattamento del conteso culturale. In primo luogo abbiamo osservato che quando si tratta di un'adattamento del contesto culturale nel senso più esplicito e radicale, vale a dire di una localizzazione del testo in un ambiente norvegese, questo lo troviamo innanzitutto nella resa dei nomi dei personaggi e dei cibi; gli adattamenti più radicali sono stati trovati in M21 e in

KL56, sebbene di minor grado in KL56. L88 ha invece cercato di tenersi il più vicino possibile al piano denotativo del testo di partenza, però anche qui troviamo delle tendenze di avvicinare il testo alla cultura di arrivo.

In secondo luogo abbiamo però trovato che le tesi di Birgit Stolt servono meglio a spiegare l'adattamento del testo (Stolt 1978). Stolt sostiene che nella traduzione per un pubblico di bambini/ragazzi venga spesso adoperato vari tipi di semplificazioni e infantilizzazioni del testo. Abbiamo, tra l'altro, spiegato la resa dei nomi dei luoghi secondo la tesi dell'infantilizzazione; questo ragionamento abbiamo adoperato anche per spiegare la traduzione di alcuni delle similitudini e dei proverbi. Per quanto riguarda l'infantilizzazione del testo di partenza, il nostro ragionamento rivela che in tutt'e tre i testi di arrivo ci sono stati questi tipi di adattamenti.

Lo strumento per caratterizzare la relazione tra l'originale e la traduzione è stato il concetto di equivalenza ed abbiamo fatto una distinzione innanzitutto tra equivalenza denotativa e connotativa, e equivalenza comunicativa (pragmatica) ed espressiva (o formale-estetico). C'è da notare però che i tipi di equivalenze si sovrappongono. Abbiamo trovato che in M21 un'equivalenza comunicativa e espressiva prevale su un'equivalenza denotativa e connotativa, mentre in L88 la tendenza sarebbe più verso l'equivalenza denotativa. KL56 si presenta piuttosto come una versione più "pallida" rispetto a M21 e L88.

In terzo luogo, esaminando in particolare la lingua idiomatica delle *Avventure*, abbiamo notato che la lingua di arrivo risulta abbastanza neutrale rispetto alla lingua di partenza.

5.6 Riprodurre la letterarietà delle *Avventure*

5.6.1 Introduzione

Siamo arrivati ad un punto decisivo del presente lavoro. Nel seguente studio ci poniamo la domanda se nelle traduzioni norvegesi la letterarietà delle *Avventure* sia stata considerata un fattore fondamentale. Esaminiamo ora soprattutto come il traduttore ha ricreato le qualità estetico-formali (espressivi) del testo di partenza, che sarebbero anche, secondo noi, le qualità comunicative del testo. L'attenzione verrà focalizzata intorno alla maniera in cui la scrittura imita il movimento, i suoni, i gesti e le emozioni. Discutiamo piuttosto le scelte sintattiche e il valore ritmico, fonico ed emotivo della lingua, anziché le scelte lessicali e il loro riferimento al mondo reale. Vedremo come la grammatica, o il segno linguistico per sé, svolge una funzione espressiva e mimetica.

Nel sottocapitolo 5.6.2, con una lettura in chiave di 'avventura', analizzeremo come questa imitazione si rivela nelle seguenti categorie:

- Ripetizione.
- L'uso del diminutivo/aumentativo.
- L'uso dell'onomatopea.
- Le descrizioni visivi e dinamici.
- Nomi da caratterizzare i ragazzi-monelli.
- I riassunti retrospettivi

Poi in 5.6.3, con una lettura in chiave di 'teatralità', esaminiamo lo stretto legame tra le *Avventure* e il mondo del teatro.

5.6.2 Ricare il dinamismo e il ritmo, il suono e le emozioni

L'uso di diversi tipi di ripetizioni è caratteristico per lo stile dinamico delle *Avventure*. La ripetizione è una forma sintattica e morfologica diciamo 'archetipica' delle lingue umane. La parola 'mamma' è un tipo di ripetizione conosciuta in quasi tutte le lingue come una delle prime forme linguistiche di un bambino. Vari tipi di ripetizioni sono anche tipici per la lingua poetica in generale, come appare anche nelle figure retoriche. La linguista Anna Wierzbicka ha fatto uno studio molto interessante di un tipo di ripetizione, in cui viene raddoppiato un termine senza pausa, tipo 'bello bello', 'piano piano' (Wierzbicka 1991: 255-282): la cosiddetta "syntactic reduplication" (*reduplicazione sintattica*)⁷⁹. Il suo studio risulta molto rilevante per la presente analisi, in quanto le *Avventure* sono proprio piene di reduplicazioni sintattiche. Avvertiamo che questo tipo di ripetizione viene studiato nella linguistica anche sotto il nome 'ripetizione lessicale', o 'raddoppiamento lessicale'.

Il nostro punto di partenza è la tesi che il valore semantico dell'espressione ripetitiva si trovi non nel contenuto semantico della parola ripetuta, ma proprio nella ripetizione come fatto grammaticale. Non vogliamo dunque ridurre l'uso della ripetizione soltanto a fattori ritmici, oppure considerarlo un fenomeno solo ornamentale.

Abbiamo già discusso le similitudini che esprimono la velocità e continuiamo qui ad esaminare la predilezione nella tecnica narrativa di Collodi dei verbi, specialmente quelli che esprimono il movimento. Presentiamo un elenco di cinque esempi, ed esaminiamo innanzitutto come viene riprodotta la ripetizione, ma anche il tempo dei verbi:

⁷⁹ Rimandiamo a Wierzbicka (1991: 255-282) per chi vuole studiare questo fenomeno molto affascinante. Sostiene Wierzbicka che la *reduplicazione sintattica* è particolare per la lingua italiana, per quanto riguarda la funzione espressiva di certe forme grammaticali italiane. Un'altra ricerca molto interessante del fenomeno è quella dello studioso svedese Jan Lindström (1999). Lindström ha fatto una ricerca del fenomeno in svedese con esempi anche da altre lingue, e mostra tra l'altro che la riduplicazione sintattica non è particolare per l'italiano, ma che è un fenomeno universale.

1.

[...]: ma il naso, appena fatto cominciò a crescere e, cresci cresci cresci, diventò in pochi minuti un nasone che non finiva mai. (Avv. 3: 10)
 Men da han var færdig med næsen begynte den at vokse. Den vokste og den vokste, og blev længer og længer, og snart var den blit saa lang, at ingen hadde set saa lang næse. (M21: 11)
 [...], men ikke før var den ferdig begynte den å vokse. Og den vokste og den vokste. (KL56: 13)
 Men da han var ferdig med nesa, begynte den å vokse. Den vokste og den vokste, og ble lengre og lengre, og snart var den blitt så lang at ingen hadde sett en så lang nese før. (L88: 12)
2.

e rideva, rideva, rideva (Avv. 3:11)
 Aa, hvor de lo! (M21:12)
 [...] og de lo og lo. (KL56:14)
 [...] og bare lo og lo. (L88: 12)
3.

Cammina, cammina, cammina, alla fine sul far della sera arrivarono stanchi morti all'osteria del Gambero Rosso. (Avv. 13: 43)
 De gikk og de gikk og de gikk, og sent paa kvelden kom de endelig dødelig trøtte frem til vertshuset "Den røde krebs". (M21: 40)
 De gikk og de gikk, og sent om aftenen kom de dødstrøtte fram til vertshuset " Den røde hummer". (KL56: 37)
 De gikk og de gikk og de gikk. Til slutt, seint på kvelden, kom de dødstrøtt fram til vertshuset "Den røde kreps". (L88: 42)
4.

E cominciò a tirare fuori la fune, con la quale lo aveva legato per una gamba; e tira, tira, tira (Avv. 34: 147)
 Han drog og han drog og han drog (M21:137)
 [...], og han drog og han drog. (KL56: 107)
 Han dro og han dro og han dro. (L88: 125)
5.

Aspetta, aspetta, finalmente dopo mezz'ora [...] (Avv. 29: 116)
 [...] og da endelig - endelig - etter 1½ times forløp [...] (M21:108)
 Han ventet, og han ventet. Og etter en halv time ble endelig [...] (KL56: 87)
 Han ventet spent. Endelig, etter en halv time, [...]. (L88: 102)

Per primo osserviamo in M21 e L88 il modo creativo di compensare per l'espressione *crescere: cresci cresci cresci* (in es. 1): invece di ripetere tre volte 'vokste' (cresceva), scelgono la ripetizione di 'lengre' (più lungo). Notiamo anche che M21 e L88 hanno fatto delle scelte identiche, mentre KL56 ha fatto delle omissioni e semplificazioni. M21 e L88 hanno anche allungato il brano originale, introducendo un'informazione che non si trova nel testo di partenza: 'ingen hadde sett en så lang nese før' (un naso così lungo non si fosse mai visto). Avvertiamo anche che, in es. 3. e in es. 4, M21 e L88 hanno ripetuto il verbo tre volte, mentre KL56 lo ripeta di regola solo due volte.

Un altro fattore molto interessante è come viene combinato nel testo di partenza l'uso della ripetizione del verbo - spesso tre volte ed in alcuni esempi senza la virgola - con il presente storico (oppure 'drammatico'): *cammina, cammina, cammina*. Altrettanto interessante la traduzione in norvegese e le varie possibilità in tale lingua di rendere il presente storico. Sappiamo che il presente storico viene adoperato in un racconto del passato per dare più vita all'azione, per renderla più drammatica e più immediata; è una forma innanzitutto conosciuta dai commentatori dello sport, ma viene anche spesso adoperata nella letteratura. Vediamo che in tutti gli esempi norvegesi, la forma temporale è quella dell'imperfetto: un imperfetto, che quando ripetuto in questo modo, fa parte degli schemi narrativi della fiaba, un'*eterno imperfetto* che allude ad un mondo lontano e fiabesco (Bertacchini 1961: 529-530). Dunque c'è da chiedersi se i testi di arrivo in tal modo evocano sentimenti di un tipo di movimento proprio diverso dal tipo di movimento immediato, drammatico e reale evocato dal presente storico. Abbiamo però il problema del come rendere il passato remoto in norvegese, in quanto Collodi combina spesso il presente storico col passato remoto (es. 1, 3 e 4). A nostro avviso una soluzione potrebbe essere quella di rendere l'intera proposizione nel presente storico⁸⁰. A tal proposito vediamo un altro esempio di come vengono combinati i tempi dei verbi, e l'originalità nella scelta di KL56 nel riprodurre il presente storico del seguente brano: *Quando Pinocchio entrò nel teatrino di marionette, accadde un fatto [...] Sulla scena si vedevano Arlecchino e Pulcinella, che bisticcavano fra loro, e secondo il solito, minacciavano da un momento all'altro [...]. Quando all'improvviso, che è che non è, Arlecchino smette di recitare, e voltandosi verso il pubblico e accennando colla mano qualcuno in fondo alla platea, comincia a urlare [...]* (Avv. 5: 31, sottolineatura nostra). Dunque mentre M21 e L88 hanno scelto l'imperfetto, KL56 ha preferito un'equivalenza grammaticale, e ha reso l'ultima parte del brano nel presente storico:

' Da Pinocchio kom inn [...]. På scenen stod harlekin og narren og kjeklet som vanlig og truet hverandre [...]. Men plutselig stopper harlekin å snakke og snur seg mot publikum. Med en lang pekefinger peker han på [...] og roper dramatisk [...]' (KL56: 29, sottolineatura nostra).

Qui notiamo l'effetto di immediatezza e vivacità nella scelta del tempo verbale. Dice Bertacchini a proposito dell'uso dei tempi verbali:

L'imperfetto serve come sfondo, per ragioni di assuefazione e di acclimamento emotivo, nei momenti in cui l'azione dei personaggi principali, o è rallentata, o addirittura sospesa. Ma presto su questo imperfetto, la dominante e irrazionale avventurosità della

⁸⁰ Una resa alternativa sarebbe dunque: 'De går og de går og de går, og til slutt kommer de fram til..' (*camminano camminano camminano, e alla fine arrivano...).

materia impone il suo tempo, che è *par excellence* il passato remoto. [...] [...] il compito di attivizzare [...] l'azione spetta al passato remoto. Finchè sul piano inclinato degli imperfetti può intervenire addirittura il presente dell'indicativo, [...] che serve a distinguere un grado di realtà, di realismo dinamico [...]. (Bertacchini 1961: 529-530).

Ritorniamo alla ripetizione ed esaminiamo un'altra particolarità dello stile delle *Avventure*: l'uso della cosiddetta 'reduplicazione sintattica', vale a dire un raddoppiamento di aggettivi e di avverbi, tipo 'bello bello', 'piano piano'. Secondo la linguista Anna Wierzbicka 'bello bello' esprime una cosa diversa dall'intensificazione espressa dal 'molto bello'. Il significato di 'bello bello' si trova nel suo valore comunicativo/espressivo, vale a dire che esprime una certa emozione nel parlante. Vediamo che nelle traduzioni norvegesi abbiamo spesso la sostituzione con due aggettivi diversi, dei quali uno indica una qualità specifica. Osserviamo che in tal modo l'effetto ritmico del raddoppiamento viene sostituito con quello che si intende sarebbe il valore semantico della ripetizione:

1.
una vocina sottile sottile (Avv. 1: 3)
en ynkelig liten stemme (M21: 5)
en tynn liten stemme (KL56: 9)
en liten, liten spinkel stemme (L88: 7)
2.
gli occhi [...] lo guardavano fisso fisso (Avv. 3: 9)
de blunket og saa på ham. (M21: 11)
de beveget seg og endte med å stirre stivt på ham. (KL56: 13)
de beveget seg og stirret rett på ham! (L88: 11)
3.
due giandarmi di legno, lunghi lunghi, secchi secchi (Avv. 11: 35)
to træsoldater, lange og skranglete (M21: 33)
to inntørkede, lange tresoldater (KL56: 32)
to lange, skranglete trekonstabler (L88: 34)
4.
due coltelacci lunghi lunghi e affilati come due rasoi, zaff e zaff, gli affibbiarono due colpi nel mezzo alle reni (Avv. 15:52)
to lange, svære kniver (M21: 44)
to lange, fryktelige kniver, skarpe som barberblad og "zaff - - !" stakk de ham i ryggen. (KL56: 42)
to lange fæle kniver , skarpe som barberblad - svisj! De ga ham to støt i siden. (L88: 50)
5.
In quel mentre si udì nella grotta una vocina fioca fioca, che disse: - Salvami, Alidoro! (Avv. 29: 113)
Da hørtes en ynkelig, svak stemme, som ropte: "Frels mig, frels mig, Alidoro!" (M21:104)
I samme øyeblikk hørtes en ganske svak stemme som sa: - Redd meg, Alidoro! (KL56: 85)
Da hørtes en liten utydelig stemme i grotten: - Hjelp meg, Alidoro! (L88: 100)

6.

Voi sapete che il burattino, fin dalla nascita, aveva gli orecchi piccini piccini: tanto piccini che, a occhio nudo, non si vedevano neppure! (Avv. 32: 133)

Før hadde han hat saa bitte, bitte smaa ører, at de næsten ikke kunne sees. (M21: 123)

Dere vet jo at Pinocchio alltid hadde hatt helt bitte små ører, ja så små at man nesten ikke kunne se dem engang. (KL56: 97)

Som dere vet, hadde dukken noen bittesmå ører fra før av. De var så små at de knapt kunne sees med det blotte øye! (1988: 114)

Fenomeno davvero interessante il raddoppiamento, e lo è anche il suo frequente uso nella lingua italiana. Osserviamo in primo luogo che la tendenza nei testi di arrivo è quella di non cercare un'equivalenza sul piano ritmico, in quanto sembra difficile sostituire il raddoppiamento del testo originale con un raddoppiamento in lingua norvegese. In es. 1 e in es. 6 però, L88 e M21 hanno raddoppiato rispettivamente l'aggettivo 'liten' (piccolo) e l'avverbio 'bitte'⁸¹. Ma più interessante è notare che negli esempi 1, 3, 4 e 5 i testi di arrivo hanno scelto di interpretare il valore semantico dell'affezione espresso dal raddoppiamento. Hanno dunque sostituito uno degli aggettivi/avverbi ripetuti con un aggettivo che indica una qualità specifica. Per ragioni di spazio esaminiamo solo esempio tre⁸².

Vediamo che M21 e L88 hanno sostituito *lunghi lunghi, secchi secchi* con 'lange, skranglete' (lunghi, sgangherati), e KL56 ha sostituito con 'inntørkede, lange' (essicati, lunghi). Ora non conosciamo l'intenzione affettiva del parlante quando dice *secchi secchi*, oppure *lunghi lunghi*, che in verità sono due aggettivi abbastanza neutrali, ma che ottengono un senso diverso quando raddoppiati. Per non perderci in un 'intrigo linguistico' concludiamo questo discorso davvero interessante sul valore semantico del raddoppiamento, e ritorniamo a quello che è il nostro interesse principale: il valore ritmico, formale ed estetico delle ripetizioni. Notiamo che solo in alcuni casi i testi di arrivo scelgono degli equivalenti ritmici di questi schemi abbastanza fissi che occorrono con grande frequenza nelle *Avventure*. Tentano invece un'equivalenza sul piano semantico.

Altrettanto interessante è la combinazione del raddoppiamento con l'uso del diminutivo e dell'augmentativo, osserviamo questo fenomeno negli esempi 1, 4 e 5. Ritorniamo più avanti alla riproduzione in norvegese di questa forma grammaticale molto frequente nelle *Avventure*, che nello stesso modo della reduplicazione sintattica esprime un tipo di affezione nel parlante⁸³.

⁸¹ L'avverbio 'bitte' sarebbe in norvegese 'bete' (un pezzettino) (Nynorskordboka 2001)

⁸² Incoraggiamo il lettore a fare il seguente ragionamento anche per gli altri esempi riportati.

⁸³ Avvertiamo che di fatto *Le Avventure di Pinocchio* sono davvero piene di tanti tipi di ripetizioni, ma dato il nostro spazio, dobbiamo invitare il lettore a studiare nell'appendice il resto degli esempi di ripetizioni.

Un tipo ulteriore di 'ripetizione ritmica', già menzionata, vogliamo esaminare qui: l'uso di coppie di sinonimi, o parole semanticamente affini, per esprimere un concetto⁸⁴. Questo tipo di ripetizione può essere rappresentato da tautologie e da pleonasmi, vale a dire che viene aggiunto un'informazione superfluo per ragioni espressivi. Tale procedimento è molto frequente nelle *Avventure*, e lo abbiamo già discusso nel caso dell'idioma *un sacco e una sporta*. Abbiamo anche menzionato che il repertorio idiomatico norvegese è ricco di questo tipo di 'ripetizioni ritmiche'⁸⁵. Ne presentiamo cinque esempi:

1.
 - fece mille salamelecchi e mille pantomime per far intendere* (Avv. 14: 48)
 - alleslags tegn og fagter (M21: 44)
 - alle slags krumspring og geberder (KL56: 40)
 - alle slags tegn og fakter (L88: 46)
2.
 - E io, invece, faccio il bighellone e il vagabondo tutto l'anno* (Avv. 25: 95)
 - Jeg gaar og driver og dovner mig hele året (M21: 87)
 - Streifer omkring og tigger (KL56: 71)
 - Og jeg driver dank hele året (L88: 85)
3.
 - Se tu arrivavi un minuto più tardi, a quest'ora io ero bell'e fritto, mangiato e digerito. Brrr!...Mi vengono i brividi soltanto a pensarvi.* (Avv. 29: 114)
 - Hvis du bare var kommet et minut senere, saa var jeg blit stekt og spist og fordøiet. U -u -u - jeg skjælver bare ved tanken. (M21: 105)
 - Hvis du hadde kommet bare ett minutt senere hadde jeg nå vært stekt, spist og fordøyd. Brrr! Jeg får gåsehud bare jeg tenker på det. (KL56: 85)
 - Hvis du var kommet et minutt seinere, ville jeg vært stekt nå, og spist og fordøyet. Huff! Jeg tør ikke tenke på det. (L88: 100)
4.
 - cominciò [...] a dare calci e zuccate nella porta.* (Avv. 15: 51)
 - [...] sparket og spændte han rasende i døren. (M21: 47)
 - [...] gav seg til å spenne og sparke i døren. (KL56: 42)
 - [...] begynte å sparke og stange i døra. (L88:50)
5.
 - *Aprimi almeno tu! - gridò Pinocchio piangendo e raccomandandosi.* (Avv. 15: 51)
 - " Luk op du da!" ropte Pinocchio graatende og bønfaldende. (M21: 47)
 - Lukk opp, du da! bønnfalt Pinocchio på gråten. (KL56: 42)
 - Lukk opp, du da! ropte Pinocchio gråtende og ba for seg. (L88: 50)

Osserviamo di nuovo una certa volontà in M21 di cercare un'equivalenza ritmica. M21 ha infatti adoperato un tipo di ripetizione ritmica in tutti gli esempi. Notiamo negli esempi 2 e 3 che M21 ha compensato adoperando quel tipo di coordinazione che abbiamo esaminato sopra:

⁸⁴ Questo tipo di ripetizione viene anche chiamato 'ripetizione variata' ("variert repetisjon"), cfr. Aasbie (2001).

⁸⁵ Troviamo nella traduzione di Magnus Ulleland del *Decamerone* tanti esempi in norvegese di queste tautologie e pleonasmi: " le seg både skeiv og skakk ", " stå der rak og rett ", " sorgfull og sturen ", " leve i armod og naud ", " fri og frank ", " tort og svie ", " i hytt og ver ". (Dekameronen vol. 1-3, 1969, 1970, 1971)

ha sostituito *bighellone e vagabondo* (es. 2) con la coordinazione 'jeg gaar og driver og dovner meg' (* vado e giro e bighellono), e in es. 3 ha compensato per perdite altrove usando una catena simile di tre verbi coordinati: 'stekt og spist og fordøiet' (fritto e mangiato e digerito) invece di *fritto, mangiato e digerito*. Anche in es. 5, diversamente da KL56 e L88, M21 ha scelto un'equivalenza ritmica: 'graatende og bønfoldende' (piangendo e raccomandandosi). Secondo noi questo mostra la volontà in M21 di ricreare le qualità formalistiche e le qualità della scrittura mimetica, anche a svantaggio di un'equivalenza denotativa.

Avvertiamo che L88 ha scelto, in es. 4, un'equivalenza denotativa, in quanto 'sparke og stange' è letteralmente *dare calci e zuccate*, ma secondo noi questo suona un poco strano in lingua norvegese, in quanto l'idioma fissa è la coppia usata da M21 e KL56: 'sparke og spenne', che è una coppia di sinonimi di *dare calci*. Importante qui notare anche che laddove è usato due nomi nel testo di partenza (es. 2 e es. 4) è sostituito con due verbi accoppiati nei testi di arrivo; ci sembra però plausibile suggerire che nel ricco materiale idiomatico norvegese il traduttore avrebbe potuto trovare tante coppie ritmiche di sinonimi fatti di nomi e d'aggettivi⁸⁶. Ci sembra anche opportuno suggerire un'alternativa per l'esempio 2. Anche se la frase 'tegn og fakter' in M21 e L88, e 'krumspring og geberder' siano sostituzioni equivalenti, non riproducono la stessa vivacità, il ritmo e l'espressività di *mille salamecchi e mille pantomime*, dunque ci permettiamo di suggerire che un'alternativa sarebbe quella di raddoppiare la coppia di sinonimi: 'gjorde alle slags hopp og sprett og tegn og fakter'.

Per concludere abbiamo in questo discorso messo a fuoco una, secondo noi, scarsa volontà particolarmente in KL56 e L88 di ricreare il ritmo espresso dalla scrittura, insieme al repertorio linguistico variato delle *Avventure*. Il traduttore ha invece scelto di semplificare il testo (KL56 e L88 in es. 2), fare delle parafrasi (es. 5), oppure tenersi il più vicino possibile al contenuto semantico del testo di partenza, riproducendo in tal modo la storia del burattino in una lingua abbastanza neutrale.

Abbiamo già accenato all'uso di Collodi di una lingua che nella propria sintassi esprime emozione, per esempio tramite la reduplicazione sintattica (raddoppiamento) e nel frequente uso di diminutivi e aumentativi. Esaminiamo ora degli schemi fissi che ricorrono nelle *Avventure* e che mostrano la forza espressiva e ritmica dell'uso di suffissi per esprimere lo stato emotivo del parlante. Notiamo che in norvegese non esistono le stesse possibilità

⁸⁶ Per 'vagabondo e bighellone' ci sembra opportuno suggerire 'landstryker og lasaron' (vagabondo e lazzarone/fannullone), con un valore più espressivo e ritmico, e che appartiene ad un repertorio linguistico più adulto. Abbiamo anche la coppia 'rakker og rabagast' e 'fri og frank', con denotazioni diversi, ma di una equivalenza ritmica vicina al testo di partenza.

grammaticali per esprimere affezione, dato che nel norvegese manca questi tipi di suffissi⁸⁷. Però nell'idioma norvegese ci sono tante altre possibilità di creare diminutivi (e vezzeggiativi), e aumentativi (e peggiorativi)⁸⁸. Consideriamo, forse al contrario dell'opinione comune, il repertorio linguistico norvegese ricco di maniere per esprimere emozioni senza doverle descrivere in maniera analitica. Esaminiamo qui innanzitutto la maniera in cui il traduttore mostra una volontà a cercare equivalenti dei vezzeggiativi e dei peggiorativi del testo originale nel materiale idiomatologico norvegese. Presentiamo sei esempi:

1.

- *Pinocchiuccio mio!* (Avv. 7: 22)
- " Aa stakkars vesle Pinockio min ". (M21: 21)
- Min stakkars lille Pinocchio. (KL56: 22)
- Lille Pinocchio min. (L88: 23)

Primo incontro di Pinocchio col Grillo parlante:

2.

- *Chetati, Grillaccio del malaugurio* (Avv. 4: 14)
- " Pas tungen din du, dit stygge troll!" (M21: 15)
- Ti stille, din vemmelig gresshoppe!' (KL56: 18)
- Ti stille med deg, din vemmelige Gresshoppe (L88: 18)

L'incontro finale col Grillo parlante nell'ultimo capitolo:

3.

- Oh, mio caro Grillino* (Avv. 36: 164)
- " Goddag, min kjære græshoppe." (M21: 153)
- Å, er det deg, min kjære gresshoppe (KL56: 119)
- Å, min kjære lille gresshoppe. (L88: 137)

4.

- [...] *una Lucciola* [...].[...] - *O Lucciolina, mi faresti la carità* [...]. (Avv. 21: 75)
- [...] en St. Hansorm [...].[...] " Aa, kjære dig hjælp mig [...]. (M21: 69)
- [...] en ildflue [...].[...] - Å snille ildflue [...]. (KL56: 59)
- [...] en Sankthansorm [...]. [...] - Kjære Sankthansorm, kan du ikke hjelpe meg [...]. (L88: 69)

5.

- [...] *una grossa Lumaca* [...]. [...] - *Lumachina bella, - gridò Pinocchio.* [...]. (Avv. 29: 117)
- [...] en stor skilpadde [...]. [...] " Kjære, snilde skilpadde," ropte Pinockio [...]. (M21: 108)

⁸⁷ In "Språkteigen" (NRK P2, il 16. gennaio 2005) sono state discusse le difficoltà nel tradurre, dal russo e dall'americano in norvegese, vari tipi di vezzeggiativi e combinazioni con prefissi/suffissi. È stato menzionato l'uso a Bergen del suffisso maschile *-en* come unico suffisso vezzeggiativo: 'Knuten' (*Knutuccio).

⁸⁸ Abbiamo la possibilità in norvegese di aggiungere parole/aggettivi vezzeggiativi o peggiorativi ad un nome: 'Marimor' (*Marimamma) 'VesleKjell' (*PiccoloKjell), 'Marivennen' (*Mariamica), 'Olegutten' (*Olefigliolo), 'Oleknøttet mitt' (*Olepiccino mio), 'Olegullet' (*Oled'oro) ecc, poi dei peggiorativi: 'Oledust' (*Olestronzo), 'Kattedjevel' (*Gattodiavolo) ecc.

[...] en stor snegl [...]. [...] - Snille, vakre, lille snegl, [...], ropte Pinocchio [...]. (KL56: 86-87)

[...] en stor snile [...].[...] - Kjære snille, snille Snile, ropte Pinocchio, [...]. (L88: 102)

6.

[...] *una bella marmottina* [...]. [...] - *Sono malato, Marmottina mia, molto malato*[...] (Avv. 32: 134)

[...] en liten rotte, [...]. [...] " Aa, kjære rotte, jeg er saa syk, saa syk [...]. (M21: 124)

[...] et lite murmeldyr [...]. [...] - Jeg er syk, kjære murmeldyr, svarte Pinocchio gråtende, - meget, meget syk [...]. (KL56: 98)

Et nydelig lite murmeldyr [...].[...] - Jeg er blitt syk, kjære murmeldyr, meget, meget syk [...]. (L88: 114)

Osserviamo le capacità ritmiche ed espressive del suffisso, e la maniera in cui Collodi lo adopera per rendere orale, vivace e pieno di emozioni il dialogato; ne crea perfino degli schemi fissi, ripetuti durante il romanzo: *Pinocchio, Pinocchiuccio mio - Grillo, Grillaccio, O Grillino mio - Lumaca, O Lumachina - Lucciola, O Lucciolina - Marmotta, O marmottina mia*. Questi schemi non trovano, secondo noi, i loro equivalenti ritmici ed espressivi nelle rese norvegesi, dove le parole 'kjære' (caro) e 'lille' (piccolo) ricorrono spesso. Inoltre nell'esempio 2, viene introdotto un aggettivo che indica delle qualità peggiorative specifiche. Abbiamo già menzionato le tante possibilità nella lingua norvegese di aggiungere una parola con delle qualità vezzeggiative, oppure peggiorative, al nome. Nella riproduzione di questi schemi il traduttore avrebbe potuto essere più creativo e cercare una scrittura che imita le forti emozioni così caratteristiche per i personaggi delle *Avventure*⁸⁹.

Anche il suono viene imitato nella scrittura collodiana e occorrono frequentemente le onomatopee. Abbiamo *l'Abbecedario* (Avv. 8: 25) che non viene più comprato in quanto Pinocchio sente *musica di pifferi e di colpi di grancassa: pí-pí pí, pí- pí-pí, zum, zum, zum, zum* (Avv. 9:28), e così via. Presentiamo qui tre esempi in cui M21 di nuovo mostra la predilezione di una lingua ritmica, manifestata con la coordinazione di verbi legati fra di loro con rima interna, anche laddove non esiste una tale coordinazione nel testo di partenza:

1.

[...] *e questi grappoli erano carichi di zecchini d'oro; dondolandosi mossi dal vento, facevano zin zin zin, quasi volessero dire "chi ci vuole venga a prenderci"*. (Avv. 13: 44)

Hver buske var fuld av guldpenger, som hang og slang og klang i vinden: Kling, klang, kling, klang, som de vilde si: Ta oss bare hvem som vil. (M21: 41)

[...] og klasene bestod av gullpenger som klirret mot hverandre der de svingte fram og tilbake i vinden: "tingeling, tingeling" som de ville si: "Kom og ta meg den som vil." (1956: 38)

⁸⁹ Le nostre alternative sono per es.:1. 'Pinocchiolille' / 'Pinocchiogutten min' (*Pinocchiopiccolo/ Pinocchiofigliuolo mio), 2. 'Gresshoppedust' (* 'Grillostronzo') e 'Gresshoppelille min' (Grillino mio), 3. 'Kjære St. Hansormen min' (*Caro la mia lucciola), ecc.

[...]og disse klasene var fulle av gullpenger, som bøyd seg tungt og klirret i vinden: klingelingeling som for å si: bare kom og plukk den som vil. (1988: 44)

2.

[...] *un vento che [...], sbatacchiava in qua e in là il povero impiccato, facendolo dondolare violentemente come il battaglio d'una campana che suona a festa.* (Avv. 15: 53)

Pinockio hang og slang og ranglet og skranglet og tomlet og romlet saa det hørtes lang vei. (M21: 49)

Og stakkaren som hang der, svingte fram og tilbake som en kirkeklokke. (KL56: 43)

[...], og den stakkars hengte ble slengt hit og dit i stormkastene, som om han skulle vært en kirkeklokke som ringer til fest. (L88: 52)

3.

[...], *quando [...] fu svegliato da un bisbiglio e da un pissi-pissi di vocine strane* (Avv. 22: 78)

[...] da han vaagnet ved at høre en tisking og hvisking og tripping (M21: 71)

[...] da han våknet [...] av at det hvasket og tisket (1956: 60)

[...] da han ble vekket [...] av en hvisking og tisking (L88: 71)

Osserviamo dunque come M21 ha scelto un tipo di mimesi dei suoni, insieme a verbi rimati: 'hang og slang og klang' (in es. 1), e come ha scelto inoltre un narrare dinamico con una catena di cinque verbi coordinati (in es. 2).

Anche nella resa dei nomi per descrivere i ragazzi-monelli il traduttore ha incontrato il problema del come riprodurre il dinamismo, la varietà e il suono nella scelta di un lessico adatto. Si trova nelle *Avventure* un'abbondanza di nomi, a volte con valore negativo, a volte con valore comico, per caratterizzare le qualità dei ragazzi-monelli. I nomi appartengono a vari repertori linguistici, dal gergo popolare al dialetto e alla lingua dei ragazzi di strada⁹⁰.

Nel capitolo 16, il Grillo-medico presenta il suo giudizio sul burattino: - *Quel burattino lì - [...] - è una birba matricolata... [...]. - È un monelaccio, uno svogliato, un vagabondo* (Avv. 16: 56). Nel capitolo 29, dopo l'avventura di Pinocchio nella grotta del Pescatore verde, il burattino incontra per strada un vecchietto, che senza sapere con chi parla, descrive Pinocchio in questo modo: *Dicono che sia un ragazzaccio, un vagabondo, un vero rompicollo* (Avv. 29: 115). La parola 'birichino' occorre frequentemente nelle descrizioni di Pinocchio: [...] *quel birichino di Pinocchio andava a salti come una lepre* (Avv. 3:11), anche il Granchio usa questo termine per descrivere i ragazzi sulla spiaggia: - *Smettetela, birichini che non siete altro! [...]*, e poi loro rispondono: - *Chetati, Granchio dell'uggia!* (Avv. 27: 103). Nel primo giorno a scuola Pinocchio viene salutato in questo modo: - *Bravo berlicche! Hai parlato come un libro stampato.* (Avv. 26: 98). Inoltre abbiamo gli animali parlanti che

⁹⁰ Citiamo alcuni esempi del lessico collodiano toscano e fiorentino, presi da Bertacchini (1961: 479-81): *berlicche, rimanere come berlicche* (rimanere meravigliato), *bighellone, birba, inzuppare fradicio, parapiglia, pigia-pigia, salamecchi* ecc.

rimproverano Pinocchio, tra l'altro il Grillo parlante, e uno degli asini del Paese dei balocchi: - *Povero grullerello!* esclama il Grillo parlante, e Pinocchio risponde: - *Chetati, Grillaccio del mal'augurio!* (Avv. 4:14). Anche l'asino usa i due termini 'gonzo' e 'grullerello' per descrivere Pinocchio: - *Povero gonzo! [...] - Tienilo in mente, grullerello!* (Avv. 31: 129).

Il nostro scopo nell'analisi dei nomi è innanzitutto quello di studiare come le scelte norvegesi corrispondono alla varietà e al valore fonico dei nomi italiani, però facciamo anche dei commenti sul contenuto semantico delle parole e sul repertorio linguistico a cui fanno parte. Per ragioni di spazio presentiamo qui i nomi più caratteristici in una tabella senza inserire i nomi norvegesi nel loro contesto testuale (i nomi norvegesi vengono indicati con il numero di pagina, i nomi italiani sono già menzionati sopra):

<i>Avventure</i>	M21	KL 56	L88
birba matricolata	en stor skøier	en førsteklasses slyngel	en uforbederlig slyngel
un monelaccio	en Dovenper	en ulydig rampegutt	en freidig fyr
uno svogliato	en Lathans	(46)	en lathans
un vagabondo	en gategut (52-53)		en upålitelig slask (54)
un ragazzaccio	lømmel og slaaskjempe	slem gutt	en rampegutt,
un vagabondo	(106)	(omesso) (86)	en lathans,
un rompicollo			en våghals (101)
biricchino	(omesso) (12)	(omesso) (14)	den lille røveren (12)
biricchini	gutter (95)	rampunger (78)	disse fantestreker (92)
berlicche	gutten min (90)	Deres høyhet (74)	(omesso) (88)
grullerello	dompap (15)	dumrian (18)	stakkars deg (19)
gonzo/grullerello	dompap/lathanser (120)	dumrian/(omesso) (96)	godtroende/lathans(112)

Osserviamo per primo che L88 è il testo di arrivo che si tiene più vicino al testo di partenza, in quanto evita omissioni e parafrasi, e cerca diversi nomi per descrivere i ragazzi-monelli. Osserviamo anche che solo in un caso, in M21, il nome 'vagabondo' viene sostituito con un nome che indicherebbe qualità simili in norvegese: 'gategut' che sarebbe 'ragazzo di strada'. Abbiamo visto anche prima che le qualità avventurose del 'vagabondo' occorrono spesso nelle descrizioni di Pinocchio, dunque ci pare strano che i testi di arrivo non abbiano usato nomi con valori denotativi e connotativi equivalenti, come 'landstryker', 'lasaron', e così via.

Osserviamo qui anche il valore espressivo del suffisso peggiorativo *-accio*, e le difficoltà nel riprodurre questa espressività in norvegese. Va inoltre notato che spesso i nomi originali vengono sostituiti con un nome più un aggettivo per descrivere certe qualità, come in L88 'en freidig fyr' (un tipo disinvolto-impertinente) per *monelaccio*, e 'en upålitelig slask' (*uno svogliato malfido) per *vagabondo*. In tal modo le esclamazioni perdono il valore di oralità e insieme il ritmo appartenente al gergo popolare. Questa tendenza si vede in tutte le scelte lessicali, cioè la tendenza di cercare un equivalente denotativo a svantaggio delle qualità orali. In norvegese abbiamo un vasto materiale di nomi che si riferiscono a ragazzi-monelli e svogliati, e che hanno qualità comunicative ed espressive (ritmiche e foniche) equivalenti a quelli del testo di partenza, per es.: *rakker - rabagast - rakkerunge - rampegutt* (ragazzaccio ecc.); e inoltre: *tufs - dust - fjomp - mehe - naut - dumskalle - dumskolt - grønnskolt* (gonzo/grullerello). I testi di arrivo non hanno sfruttato questa ricchezza dell'idioma popolare norvegese. Hanno invece scelto nomi e aggettivi pregnanti di moralismo adulto, nomi senza una forza ritmica e fonica equivalente. Un caso esemplare dello spirito pedagogico nelle scelte dei testi di arrivo troviamo nella resa di *berlicche*. Il nome di Berlicche è il nome messo al diavolo nelle storielle popolari (Bertacchini 1961: 534). Nell'imprecazione sopra citata, *Bravo, berlicche!*, il termine è usato, secondo Bertacchini, soprattutto per valori fonici, per un suono abbastanza bizzarro, per provocare il riso. Vediamo come i testi di arrivo abbiano scelto di attenuare o omettere, invece di avere il coraggio di usare una variante dell'espressione norvegese 'din lille djevel' (piccolo diavolo), oppure di sostituire con 'Bravo, din vesle bajas' (Bravo, pagliaccio) per ottenere il ritmo e la rima con la parola *-b*⁹¹. Riteniamo dunque opportuno suggerire che in questo discorso sui nomi per caratterizzare i ragazzi-monelli troviamo una chiara tendenza ad infantilizzare il lessico, e di semplificarlo adattandolo a quello che viene considerato adatto per un pubblico di bambini. Il frequente uso del nome 'lathans' (pigrone) sarebbe, secondo noi, anche un risultato di scopi pedagogici.

Per concludere proponiamo qui l'ipotesi che la lingua dei testi di arrivo risulti neutrale e poco colorita, perché è stata scelta una strategia traduttiva che da un lato attenua ed infantilizza, mentre dall'altro lato riproduce letteralmente a svantaggio di una ricreazione del ritmo e del suono del testo di partenza.

⁹¹ Nella versione in svedese (Pipping 1904: 143) viene usato il termine *pajazzo*, vale a dire 'pagliaccio', che sarebbe: 1. buffone da circo, e 2. persona che si comporta in modo ridicolo (Zingarelli 2004). Questa scelta indica una strategia diversa di quella norvegese, e crea, secondo noi, l'effetto di straniamento di cui parla Venuti (1998). Notiamo che la parola norvegese 'bajas' etimologicamente deriva dal *pajazzo* e *pagliaccio* (Etymologisk ordbok 1992).

Altrettanto piene di dinamismo sono le descrizioni 'mimetiche' dei paesi e delle città delle *Avventure*. Tramite una lingua dinamica e colorita, dove Collodi mostra la sua abilità nel descrivere in maniera visiva adoperando un lessico ricchissimo di nomi e aggettivi, ci si manifestano città e paesi reali, pieni di suono e di movimento.

Presentiamo qui due esempi⁹². Nel primo esempio vediamo come vengono descritti gli abitanti della città dei *Acchiappacitrulli*, e esaminiamo innanzitutto come sono riprodotti il ritmo e il valore fonico del brano:

1.

Pinocchio vide tutte le strade popolate di cani spelacciati, che sbadigliavano dall'appetito, di pecore tosate che tremavano dal freddo, di galline rimaste senza cresta e senza bargigli, [...], di grosse farfalle, che non potevano più volare, perché avevano venduto le loro bellissime ali colorite, di pavoni tutti scodati che si vergognavano a farsi vedere, e di fagiani che zampettavano cheti cheti [...] (Avv. 18:66)

[...] gatene var fulde av sultne hunder og snauklipte sauer som skalv av kulde, haner uten kam, paafugle uten hale, og sommerfugler som ikke kunde flyve fordi de hadde mistet det fine støv paa vingerne. Alle var bedrøvet og skamfulde [...]. (M21: 62)

I gatene vrimlet det av hårløse hunder som gapte av sult, snauklipte sauer som skalv av kulde, høns som manglet både kam og fjær, [...] store sommerfugler som ikke kunne fly fordi de hadde solgt de vakre, fargete vingene sine. Der var påfugler som gjemte seg av skam fordi de hadde mistet halen sin, og fasaner som ganske stille trippet omkring [...]. (KL56:52-53)

[...] gatene var fulle av pjusketete, skrubbsultne hunder, snauklipte sauer som skalv av kulde, haner som tigget maiskorn og var uten kam, store sommerfugler som ikke kunne fly lenger fordi de hadde solgt de vakre fargete vingene sine, haleløse påfugler som var skamfulle over å vise seg fram, og fasaner som gikk stille og bedrøvet omkring [...]. (L88:62)

Osserviamo per primo che M21 ha scelto di omettere una gran parte del brano. Inoltre ha aggiunto un'esplicazione finale, che non esiste nel brano originale: 'Alle var bedrøvet og skamfulle' (tutti erano tristi e si vergognavano). L88 è il testo che rende l'intero brano, e che non lo divide in due periodi come fa KL56, e che dunque cerca lo stesso effetto ripetitivo del brano originale. Interessante qui è la maniera in cui il testo di partenza adopera una ripetizione del tipo: *cani spelacchiati, che sbadigliavano - pecore tosate che tremavano - pavoni tutti scodati che si vergognavano - fagiani che zampettavano cheti cheti*. Nei primi tre casi la causa prima della conseguenza. Nell'ultimo caso vanno notati la parola onomatopeica *zampettare* e il raddoppiamento espressivo di *cheto*. Osserviamo che KL56 ha scelto la costruzione 'causa-conseguenza' e delle proposizioni relative simili al testo di partenza, in L88

⁹² Si veda altri esempi nell'appendice.

solo il primo periodo non segue tale schema. Da notare però che il ritmo ed il valore fonico di coppie come *spelacchiati-sbadigliavano*, *tosate-tremavano*, *pavoni-vergognavano* vengono riprodotti solo, ma con grande effetto, con l'allitterazione 'snauklipte sauer som skalv...'. Il valore fonico della parola *zampettare* troverebbe, secondo noi, un suo equivalente nella parola norvegese 'stampe'⁹³.

A proposito di suono "ascoltiamo" ora come il rumore del famoso *Paese dei balocchi* fa quasi quasi esplodere il cervello della sua popolazione di ragazzi *tra gli otto e i quattordici anni*; un tal rumore e un tal movimento nelle strade da essere paragonato ad *un pandemonio*. Proponiamo al lettore di osservare in particolare come la scrittura movimentata sia ricreata in norvegese, e anche la scelta del lessico per descrivere in lingua norvegese un tale rumore:

2.

Nelle strade un'allegria, un chiasso, uno strillío da levar di cervello! Branchi di monelli dappertutto: chi giocava alle noci, chi alle piastrelle, chi alla palla, chi andava in velocipede, chi sopra un cavallino di legno; questi facevano a moscacieca, quegli altri si rincorrevano; altri, vestiti da paglicci, mangiavano la stoppa accesa; chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, chi si divertiva a camminare colle mani in terra e colle gambe in aria; chi mandava il cerchio, chi passeggiava vestito da generale coll'elmo di fogli e lo squadrone di cartapesta; chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l'ovo: insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi. (Avv. 31:130)

I gatene var det leven og spetakkel! De fløi omkring, trillet hjul, klinket, slog ball, cyklet, red paa kjephester, lekte blindebuk, kapsprang, hoppet taug, snakket og sang og plystret og skrek, gjorde rundkast, gik paa hændene, tok i ring, hylte, lo, og bar sig, saa mange maatte gaa med bomuld i ørene. (M21:121-122)

Overalt var der et øredøvende spetakkel, og det vrimlet av store og små gutter alle steder. Noen kastet på stikka, noen lekte indianer, andre sparket fotball eller syklet omkring eller red på gynghester. Andre lekte blindebukk og gjemsel eller sisten. De ropte og skrek og sang i villen sky. De stupte kråke eller gikk på hendene. Og noen gikk rundt i papirhjelmer og lekte krig. Og alle sammen plystret og lo og brølte om hverandre, så det ikke var ørenslyd å få. (KL56: 96)

Det var et leven og spetakkel i gatene så det knapt var ørens lyd. Overalt var det flokker av unger som sparket ball, syklet, red på gynghest, lekte blindebukk og løp om kapp. Noen var kledd ut som klovner, noen deklamerte dikt, noen sang, gjorde saltomortaler, eller gikk på hendene, trillet hjul, eller spaserte omkring kledd ut som generaler med papirhjelmer på hodet. Noen lo, noen hylte, noen ropte, noen klappet i hendene, noen plystret, noen klukket som høna når den lager egg. Det var et spetakkel uten like, og man måtte stoppe bomull i ørene for ikke å bli døv. (L88:112-13)

⁹³ La versione svedese (Pipping 1904: 96) adopera questa parola: "[...] fasaner, som småstampade av förargelse."

Avvertiamo già adesso che qui, secondo noi, la traduzione in norvegese non è soddisfacente in nessuno dei tre testi. Questo innanzitutto perché si tratta di un brano molto famoso, che è davvero significativo per l'interpretazione del *Paese dei balocchi*, ma anche perché è esemplare per il dinamismo della scrittura delle *Avventure*. Ognuno dei tre testi di arrivo presenta omissioni. Il brano originale è composto da dieci righe, in M21 troviamo solo quattro righe, in KL56 sei righe, e in L88 sette righe. Tutti i testi hanno omesso la nona riga: *un tal pandemonio.....*. Osserviamo anche che è stato scelto di non riprodurre interamente il dinamismo e la velocità evocata dalla catena di coordinazioni, che segue lo schema: *chi...; questi...; altri...; chi...; chi...: insomma...*, ma come invece è stato preferito, come per es. in L88, di dividere l'intero periodo in periodi indipendenti. Ora, non entriamo nei particolari del valore semantico delle diverse attività in questo paese. Vogliamo invece concentrarci sul modo in cui L88 ha riprodotto l'immagine del suono e del paese. Esaminiamo la prima e le ultime due righe: *Nelle strade un'allegria, un chiasso, uno strillio da levar di cervello! [...]: insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi*, tradotto in: 'Det var et leven og spetakkel i gatene så det knapt var ørens lyd [...]. Det var et spetakkel uten like, og man måtte stoppe bomull i ørene for ikke å bli døv.' Qui si rivela che "il Paese dei giochi" norvegese non è né così rumoroso, né così pauroso e brutale come il *Paese dei balocchi*. Dove si trovano lo *strillio da levar il cervello*, il *pandemonio*, il *passeraio*, il *baccano indiavolato*?⁹⁴ Perché non sono stati tradotti questi tre ultimi nomi? Secondo noi si presenta qui una chiara indicazione della nostra ipotesi, cioè che le *Avventure* nella traduzione norvegese siano adattate ad un pubblico di bambini di bassa età, e che qualità essenziali, come la scrittura movimentata e dinamica, sono in molti casi state sottovalutate⁹⁵.

Infine ci permettiamo di portare a scopo "pedagogico" un esempio dalla traduzione in norvegese di un brano del *Decamerone*, nona novella, ottava giornata, di una scena con Buffalmacco, mascherato da diavolo: *Cominciò a saltabellare et a fare un nabissar grandissimo su per la piazza et a sufolare e ad urlare et a strilare in guisa che se imperversato fosse.*" (*Il Decamerone* 1965: 535) che viene ricreato da Ulleland in questa

⁹⁴ 'Pandemonio' è un nome creato da Milton nel poema *Il Paradiso perduto*, e sarebbe la capitale del Inferno. 'Un passeraio' in senso figurato sarebbe 'cicaleccio' o 'chiacchericcio', e infine 'baccano' sarebbe la parola 'Baccanale', cioè la festa romana del culto orfico-dionisiaco. (Zingarelli 2004).

⁹⁵ Ci permettiamo di suggerire una traduzione alternativa della prima riga e delle ultime due righe: "I gatene var det eit spetakkel av skøy og morro, av hyl og skrik, av eit leven til å få hodepine av! [...]: Det var altså eit slikt infernalsk bråk, ei slik Skravleskratting, eit leven så djevlesk at ein måtte stappe bomull i øyrene for ikkje å bli døv."

maniera: "[...] då [...] tok han til å bykse og renne som ein galen oppetter plassen, og blåse og hyle og skrike som om han skulle vere heilt forgjort." (*Dekameronen* 1971: 93).

In conclusione a quest'analisi della ricreazione in norvegese dei valori espressivi delle *Avventure*, presentiamo uno dei riassunti retrospettivi del burattino. Abbiamo già discusso quello che abbiamo chiamato una "scrittura parlata". Troviamo in questi riassunti una parlata confusa, veloce e nervosa da ragazzino che vorrebbe raccontare il più possibile in meno tempo possibile. Esaminiamo le traduzioni di un esempio, cioè il resto del monologo che abbiamo già ascoltato in capitolo tre, dove Pinocchio, nel ventre del pesceccane, riassume per Geppetto tutte le sue avventure. Osserviamo innanzitutto la maniera in cui è stata riprodotta in norvegese la *parlata* di Pinocchio:

[...] e viceversa di duemila monete non trovai più nulla, la quale il Giudice quando seppi che ero stato derubato, mi fece subito mettere in prigione per dare una soddisfazione ai ladri, di dove, col venir via, vidi un bel grappolo d'uva in un campo, che rimasi preso alla tagliola e il contadino di santa ragione mi messe il collare da cane perché facessi la guardia al pollaio, che riconobbe la mia innocenza e mi lasciò andare, e il Serpente, colla coda che gli fumava, cominciò a ridere e gli strappò una vena sul petto e così ritornai alla casa della bella Bambina, che era morta, e il Colombo vedendo che piangevo mi disse: - "Ho visto il tu' babbo che si fabbricava una barchettina per venirti a cercare" - e io gli dissi: - "Oh, se avessi l'ali anch'io!" e lui mi disse: - "Vuoi venire dal tuo babbo?" e io gli dissi: - "Magari! ma chi mi porta?" e lui mi disse: - "Ti ci porto io" e io gli dissi: - "Come?" e lui mi disse: - "Montami sulla groppa" e così abbiamo volato tutta la notte, [...]. (Avv. 35: 155-56)

[...]og istedetfor 2000 guldpenner, saa fandt jeg ingen, og da dommeren hørte det, kastet han mig straks i fængsel, for at belønne tyvene, og saa var jeg saa sulten, og saa saa jeg noen kirsebær i en have, og saa sat jeg fast i rævesaksen, og derfor bandt manden en hundelænke om halsen min forat jeg skulde passe på hønsehuset, men saa skjønnte han, at jeg var uskyldig og lot mig gaa, og slangen med halen, som det røk av, begyndte at le, og lo sig fordærvet, og saa kom jeg til huset til den pene lille piken som var død, og duen saa at jeg graat og sa: "Jeg har set din far, han laget en baat for at komme og hente dig," og jeg sa: "Aa, hvis jeg bare hadde vinger jeg som du" og duen sa: "Vil du gjerne komme til din far?" og jeg sa: "Græsselig gjerne, men hvem skal føre mig dit?" og duen sa: "Jeg skal føre dig dit," og jeg sa: "Hvordan da?" og duen sa: "Sæt dig paa ryggen min," og saa fløi vi avsted hele natten, [...]. (M21:146)

[...] og dessuten fant jeg ikke en eneste av de to tusen gullpengene. Og så satte dommeren meg i fengsel for å tilfredsstille de to tyvene. Men da jeg gikk derfra så jeg noen deilige druer ute på marka. Og så satt jeg fast i saksa. Og bonden hadde ganske rett da han satte hundehalsbåndet på meg for at jeg skulle være vakthund for ham. Men han innrømmet at jeg var uskyldig, og så lot han meg slippe fri. Og slangen med den rykende halen begynte å le så den falt død om. Og så kom jeg tilbake til huset hvor den vakre piken bodde, men hun var død. Og da duen så at jeg gråt, sa den til meg: "Jeg har sett faren din; han holder på å lage seg en liten båt for å dra ut og lete etter deg." Og jeg sa til den: "Å, om jeg bare hadde hatt vinger som deg!" Og så spurte den om jeg gjerne

ville komme til min far. Og så sa jeg: "Naturligvis. Men hvem skal bringe meg dit?" Og den sa at det skulle den gjøre. Og da jeg spurte hvordan den skulle klare det, svarte den at jeg skulle sitte på ryggen dens. Så fløy vi hele natten. (KL56: 114)

[...] og istedenfor to tusen gullpenger fant jeg ingen. Da Dommeren hørte at jeg var blitt bestjålet, tok han tyvenes parti og satte meg straks i fengsel. På veien videre så jeg straks en drueklase i en hage, og så ble jeg sittende fast i en dyresaks. Bonden bandt et hundehalsbånd på meg for at jeg skulle passe hønsehuset, men han forstod at jeg var uskyldig og lot meg gå, og Slangen som hadde en hale som det kom røyk ut av, begynte å le slik at han sprenget en åre i magen. Da duen så at jeg gråt, sa den: "Jeg har sett at faren din har bygget seg en liten båt for å reise ut og lete etter deg", og jeg sa: "Å, tenk om jeg hadde hatt vinger jeg også" og han sa til meg: "Vil du gjerne dra til faren din?" og jeg sa: "Ja, det skulle jeg gjerne, men hvem ville ta meg med dit?". Da sa han: "Jeg kan ta deg med dit", og jeg sa: "Hvordan" og han sa: "Sett deg på ryggen min, " og så fløy vi hele natta." (L88: 132)

Come abbiamo già menzionato, vediamo una chiara tendenza in M21 di ricreare la scrittura delle *Avventure*. Osserviamo qui un tipico esempio del come M21 abbia ricreata questa scrittura parlata. Notiamo il modo in cui M21 non interrompe la parlata del burattino, ma segue nella sintassi il seguente schema: "... saa..., og da..., for at..., og saa..., og saa..., og saa..., og derfor..., men saa..., og..., og saa..., og duen sa: ..., og jeg sa: ..., og duen sa: ..." e ricrea dunque quell'effetto del tutto detto in un fiato. KL56 e L88 invece hanno entrambi scelto di interrompere la parlata, dividendo il passo in più proposizioni principali, come in L88: 'Da dommeren.... På veien.... Bonden bandt... Da duen...!', e hanno anche scelto di riprodurre il dialogo nel monologo in modo diverso dal testo originale, e di M21. Osserviamo che KL56 ha scelto di riprodurre la seconda metà del dialogo con il Colombo in modo indiretto, e L88 ha scelto di interrompere la ripetizione di: *e io gli disse...*, *e lui mi disse...*, con la proposizione temporale: 'Da sa han...!'. Inoltre L88 ha scelto un termine denotativo per *derubato*, 'bestjålet', che sarebbe una parola estranea al gergo giovanile norvegese.

Concludendo il discorso sul come sono stati riprodotti il ritmo, il suono, il dinamismo e le emozioni delle *Avventure* in lingua norvegese, riteniamo che KL56, e in particolare L88, mostrano una chiara tendenza verso la riproduzione sul piano contenutistico e non sul piano espressivo (formale-estetico). La scrittura tipica delle *Avventure* non viene dunque ricreata con una scrittura in norvegese equivalente sul piano espressivo e comunicativo. Abbiamo anche trovato che M21 mostra una volontà di dare un equivalente della scrittura originale. Per quanto riguarda il piano contenutistico abbiamo osservato chiare tendenze verso un'infantilizzazione del testo in tutti i testi. Per quanto riguarda equivalenza rispetto al repertorio linguistico delle *Avventure* abbiamo trovato che la lingua dei testi di arrivo risulta

neutrale, e poco variata. Ci siamo anche chiesti se il traduttore avrebbe dovuto fare una più profonda ricerca nel ricco materiale idiomatico e espressivo della lingua norvegese.

5.6.3 Ricreare la teatralità delle *Avventure*

Già nella scelta del personaggio principale *un burattino di legno che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali* (Avv. 2: 7) osserviamo lo stretto legame con il mondo del teatro. In effetti lo stile delle *Avventure* è caratterizzato da un continuo alternarsi della narrazione con la voce viva dei personaggi: invece di lunghi brani descrittivi abbiamo le frequenti battute dialogiche, che trovano il loro modello nella mimica istrionessa, marionettistica e teatrante (Bertacchini 1961: 424)⁹⁶.

Esaminiamo prima la resa in lingua norvegese delle maschere della Commedia dell'arte, e la loro melodrammaticità. Questo è stato un problema per il traduttore, in quanto questa tradizione di maschere fisse non è tanto familiare per il pubblico di giovani lettori norvegesi.

Quando Pinocchio entra nel "Gran teatro dei burattini" ci sono due marionette sul palcoscenico: *Arlecchino e Pulcinella* (Avv. 10: 31). In M21 e L88 però la maschera di Pulcinella è stata sostituita con la maschera di Columbina:

Oppe paa scenen stod Harlekin og Columbine (M21: 29)
På scenen stod harlekin og narren (KL56: 29)
På scenen stod Harlekin og Columbine (L88: 31)

Questa confusione tra due maschere è probabilmente un risultato del fatto che nelle commedie di Molière, e nelle commedie di Holberg, la coppia più famosa è quella di *Harlekin* e *Columbine*. Da notare però che Pulcinella è una maschera molto diversa della maschera di Columbine, la prima è una figura maschile, gobba, con un naso lungo, mentre la seconda è una maschera femminile. Pulcinella è conosciuta in Norvegia sotto il nome francese "Pulichinelle". Il nome moderno per la maschera è "Punch"⁹⁷. Il termine 'pulcinella' è anche il nome italiano del famoso uccello norvegese 'lundefugl', mentre l'altra figura si riferisce al colombo (Store Norske Leksikon 2005). Queste informazioni enciclopediche molto interessanti spariscono in M21 e L88, mentre KL56 invece ha scelto il termine esplicativo 'narren' (il buffone). Osserviamo infine la scelta interessante della traduzione svedese, dove il

⁹⁶ Va notato che anche gli interventi diretti del narratore vengono letti in chiave di teatralità, interventi che sono un tipo di dialogo con il lettore molto conosciuto nella narrazione popolare, e che da un timbro ironico al romanzo. Invitiamo il lettore a consultare l'appendice per gli esempi della voce diretta del narratore.

⁹⁷ Informazione accessibile online: <http://foreninger.uio.no/seilerne/Generelt/masker.html>

brano è tradotto in questo modo: "På scenen hördes Harlekin og Polichinelle." (Pipping 1904: 43).

Queste due figure riconoscono subito *il loro fratello* Pinocchio, ed Arlecchino esclama: ' - *Numi del firmamento! sogno o son desto? Eppure quello laggiù è Pinocchio!...*' (Avv. 10: 31). Notiamo che la prima esclamazione, che appartiene al repertorio linguistico fisso di queste maschere, è stata omessa in M21, mentre è stata sostituita con due varianti molto diverse in KL56 e L88:

" Drømmer jeg eller er jeg våken. Det er jo Pinocchio jeg ser dernede." (M21: 30)
- Ved alle himmelens stjerner! Drømmer jeg eller er jeg våken? Er det virkelig [...] (KL56: 29)
Du store kineser! Drømmer jeg eller er jeg våken. Men er det ikke [...] (L88: 31)

Secondo noi sarebbe opportuno suggerire di conservare la frase fissa *Numi del firmamento*, proprio nel modo in cui ha fatto la versione svedese: "- Firmamentets gudar! Drömmer jag eller är jag vaken? Han där nere är ju Pinocchio!..." (Pipping 1904: 43), ottenendo un effetto di straniamento e invitando il lettore a delle scoperte enciclopediche⁹⁸.

Ci rivolgiamo ora al dialogo delle *Avventure*, un dialogo vivace di botte e risposte, sempre in cerca della battuta finale. Il dialogo delle *Avventure* è di solito a due voci, spesso monolemmatico, dove viene mostrato l'abilità di Collodi di far passare le battute da una bocca all'altra e di legarle fra di loro. La sua tecnica consiste in dialoghi della forma di battibecco, con uno scambio di epiteti tra gli interlocutori; del comico dell'invettiva; della tecnica a ripresa, cioè la ripetizione di una parola della battuta precedente, come nel ritornello (Marx 1990: 177). Infine abbiamo l'uso di un repertorio colloquiale e dunque di 'formule allocutive' per esempio nei sintagmi introduttivi (*ora te lo dico io, domando scusa*). Particolare anche il modo in cui Collodi spezzetta un unico periodo e un unico discorso in più battute (Marx 1990: 178). Dice Jiří Levý che il dialogo è da considerare un 'Worthandlung', ossia un'azione tramite parole (Levý 1969: 143). Sarà dunque il compito del traduttore di conservare l'intensità di volontà che l'interlocutore dimostra.

Esaminiamo dunque come è stata ricreata l'espressività, cioè le qualità orali e colloquiali, e il ritmo dinamico del dialogato di Collodi. Osserviamo nel seguente esempio

⁹⁸ La stessa melodrammaticità e il tono di farsa appartenente all'opera buffa, osserviamo nel seguente dialogo, dell'ultimo capitolo, tra Pinocchio e la Volpe ed il Gatto: - *O Pinocchio, - [...] - fai un po' di carità a questi due poveri infermi. - Infermi! ripetè il gatto. - Addio, mascherine! - rispose il burattino. - Mi avete ingannato una volta, e ora non mi ripigliate più. [...] - [...] Addio mascherine! - Abbi compassione di noi!... - Di noi!... - Addio, mascherine! [...] - Non ci abbandonare!... - ... are! - riepètè il Gatto. - Addio mascherine! Ricordatevi del proverbio [...].* (Avv. 36: 162-63). Per un paragone con le traduzioni in norvegese si invita il lettore a consultare l'appendice.

come viene riprodotto il tono burbero e minaccioso nel dialogo tra Pinocchio e gli *assassini*, incontrati nel bosco oscuro dal burattino, con le monete d'oro sotto la lingua:

1.

- *Via, via! Meno ciarle e fuori i denari!* - gridarono minacciosamente i due briganti [...]
 - *Metti fuori i denari o sei morto* - disse l'assassino più alto di statura.
 - *Morto!* - ripeté l'altro.
 - *E dopo amazzato te, amizzeremo anche tuo padre !*
 - *Anche tuo padre!*
 - *No, no, no il mio povero babbo no!* - gridò Pinocchio con accento disperato [...]
 - *Ah ! furfante ! Dunque i denari te li sei nascosti sotto la lingua? Sputali subito!* [...]
 - *Ah! Tu fai lo sordo? Aspetta un poco, che pensiamo noi a farteli sputare!*
- (Avv. 14: 48)

" Det gjælder livet! Op med pengene!" ropte røverne rasende. [...]
" Op med pengene, ellers dræper vi dig," sa den høieste av skikkelsene.
" Dræper vi dig", gjentok den andre.
" Og når vi har tat livet av dig, dræper vi din far."
" Nei, nei, nei, ikke dræp min stakkars far," ropte Pinocchio fortvilet. [...]
" Din skøier," ropte de. " Sandelig har du gjemt pengene under tungen. Spyt ut straks!"
[...]
" Jasaa, du vil ikke! Vent litt du, saa tænker jeg nok vi skal faa dig til at spytte."
(M21: 44-45)

- Stopp det tøyset og kom hit med pengene! ropte de to skurkene truende. [...]
- Finn fram pengene, og det kjapt, ellers dreper vi deg! hveste den høyeste av de to røverne.
- Dreper vi deg! gjentok den andre.
- Og når du er død, kommer turen til din far!
- Til din far! kom det fra den andre.
- Å nei, å nei! Ikke min stakkars far! skrek Pinocchio fortvilt. [...]
- Å, din slyngel! Så du har gjemt pengene i munnen? Spytt dem ut på røde rappen! [...]
- Aha, så du er blitt døv nå? Men vi skal få deg til å åpne munnen!(KL56: 40)

- Kom igjen! Mindre snakk og hit med pengene, ropte de to røverne truende. [...]
 - Kom med pengene, ellers er du død! sa den høyeste av røverne.
 - Død! gjentok den andre.
 - Og når vi har tatt livet av deg, dreper vi faren din også!
 - Faren din også!
 - Nei, nei, nei, ikke drep den stakkars faren min! ropte Pinocchio fortvilet. [...]
 - Jaså, din slyngel! Altså har du gjemt pengene under tunga? spytt dem ut straks! [...]
 - Jaså, du later som du ikke hører? Vent litt, jeg tenker vi skal få deg til å spytte!
- (1988: 46-47)

Avvertiamo per primo come la variante del *brigante/assassino* e *padre/babbo* non viene riprodotta nei testi di arrivo. Più importante invece è il ritmo del brano originale, con l'uso di esclamazioni tipo: *via, via! no, no, no! Ah! Ah!*, poi la maniera in cui viene spezzettato il periodo con la conferma del Gatto, e infine il tono minaccioso specialmente nell'ultima riga.

Secondo noi i testi di arrivo hanno tutti attenuato questo tono nella resa dell'ultima riga. Mostrano però tutti abilità nel rendere la vivacità del dialogato, e specialmente M21 nella resa delle prime due righe. Invece di discutere a lungo l'espressività delle traduzioni, e le riproduzioni del dinamismo, presentiamo il brano in svedese, per mostrare una resa un po' diversa (le esclamazioni sono indicate con 'bold' da chi scrive):

- **Ta, ta, ta!** Mindre skräfväl och hit med pengarna! skreko hotfullt de båda røfvarna.
- Hit med pengarna eller du är dødsens barn! sade den af mördarna, som var länge till växten.
- Dödens barn! upprepade den andra.
- Och når vi har dödat dig, så döda vi äfven din far.
- Äfven din far!
- **Nej, nej, nej,** inte min stackars pappa! skrek Pinocchio i förtvivlad ton, ()
- **Ack,** din kanalje, du har således gömt pengarna under tungan? Spotta genast ut dem!
- **Så-å, du spelar döf? Vänta bara, vi ska' nog få dig att spotta ut dem.** (Pipping 1904: 68-69)

Riprendiamo la strada e torniamo di nuovo a Pinocchio, che nella scena seguente sta in compagnia con Lucignolo, il suo amico prediletto. Sono entrambi malati della *febbre del somaro*, e si sono messi delle *berette di cotone* per nascondere gli orecchi d'asino:

2.

- *Oh! povero Pinocchio!...*
- *Oh! povero Lucignolo!... [...]*
- *Levami una curiosità, mio caro Lucignolo: hai mai sofferto di malattia agli orecchi?*
- *Mai!.. E tu?*
- *Mai! Per altro da questa mattina in poi ho un orecchio che mi fa spasimare.*
- *Ho lo stesso male anch'io.*
- *Anche tu?... E qual è l'orecchio che ti duole?*
- *Tutt'e due. E tu?*
- *Tutt'e due. Che sia la medesima malattia? (Avv. 32: 136-7)*

" Aa stakkars dig da, Pinockio!"
" Aa stakkars dig da, Spikeren!" [...]
" Si mig, du har aldrig hat no vondt i ørene," [...]
" Aldrig! har du?"
" Aldrig! Jo, forresten idag tidlig hadde jeg litt vondt i det ene øret."
" Jeg kjente også litt vondt i øret."
" Du ogsaa? I hvilket øre? "
" I begge to. End du?"
" I begge to. Det maa være samme sygdommen." (M21: 127)

- Stakkars Pinocchio!
- Stakkars Veken! [...]
- Si meg, min allerkjæreste Veke, har du aldri hatt vondt i ørene?
- Aldri! Har du?

- Nei! svarte tredukken. - Men i morges fikk jeg en øreverk som nesten ikke er til å holde ut.
- Jeg også! utbrøt Veken.
- Du òg? Hvilket øre er det *du* har vondt i?
- Begge to. Og du?
- Begge to. Kanskje er det samme sykdommen.(KL56: 100)

- Å, stakkars Pinocchio!
- Å, stakkars Lucignolo! [...]
- Det er noe jeg lurer på, min kjære Lucignolo. - Du har vel aldri hatt vondt i ørene?
- Aldri, og du?
- Aldri. Jo, forresten i morges fikk jeg litt vondt i det ene øret.
- Jeg kjente også litt vondt i øret.
- Du også. Hvilket øre da?
- I begge to. Og du?
- Begge to. Kan det være den samme sykdommen? (L88: 116)

I testi di arrivo mostrano tutti un'abilità in rendere sia le ripetizioni caratteristiche, sia la forma di botta e risposta dinamica. Però, secondo noi, M21 è il testo che sappia davvero riscrivere creativamente e conservare le affinità del dialogo originale. In KL56 riscontriamo passi pesanti come *min allerkjæreste* (mio carissimo) e la parafrasi lunghissima *men i morges fikk jeg en øreverk...* Va notato che L88 ha seguito le stesse scelte di M21, però ha fatto altre scelte di punteggiatura. Inoltre ha fatto una traduzione diversa delle prime due righe, e infine ha eliminato la ripetizione della preposizione ' i ' (in). In tal modo risulta, secondo noi, meno scorrevole di M21.

A questo punto fermiamoci un poco, e torniamo indietro, incontrando Pinocchio che, prima di venire col carro nel *Paese dei balocchi*, aveva finalmente ritrovato la Fata, nel *paese delle Api industriose*, dove lei gli faceva questo discorso:

3.

- *Tutt'altro! I ragazzi perbene sono ubbidienti, e tu invece...*
- *Io non ubbidisco mai.*
- *I ragazzi perbene prendono amore allo studio e al lavoro, e tu...*
- *E io, faccio il bighellone, e il vagabondo tutto l'anno.*
- *I ragazzi perbene dicono sempre la verità...*
- *E io sempre le bugie.*
- *E i ragazzi perbene vanno volentieri a scuola...*
- *E a ma le scuola mi fa venir i dolori di corpo. Ma da oggi in poi voglio mutar via.*
(Avv. 25: 95)

" Nei, du er alt andet. Snilde gutter er lydige, og du - "

" Jeg er aldrig lydig."

" Snilde, flinke gutter er gla i at læse og arbeide, men du - "

" Jeg bare gaar og driver og dovner mig hele aaret."

" Snilde gutter sier alltid sandt, og du - "

" Jeg sier ikke sandt."

" Snilde, flinke gutter vil gjerne gaa paa skolen, og du -"

" Jeg kan ikke fordra at gaa paa skolen. Men fra idag av vil det bli anderledes." ' (M21: 88)

- Nei, slett ikke! snille lydige gutter er aldri ulydige, mens du derimot...

- Er bestandig ulydig, fortsatte Pinocchio.

- Snille gutter liker å lese lekser og arbeider gjerne, mens du...

- Streifer omkring og tigger.

- Snille gutter sier alltid sannheten.

- Og jeg lyver alltid.

- Snille gutter er glad i å gå på skolen...

- Og jeg får frysninger nedover ryggen bare jeg tenker på den. Men fra denne dag skal jeg begynne et nytt og bedre liv! (KL56: 72)

- Langt ifra! Kjekke gutter er alltid lydige, du derimot...

- Jeg er aldri lydig.

- Kjekke gutter er glad i å lese og arbeide, og du ...

- Og jeg driver dank hele året.

- Kjekke barn snakker alltid sant...

- Og jeg lyver bestandig.

- Kjekke barn vil gjerne gå på skolen...

- Og jeg kan ikke fordra skolen. Men fra i dag skal alt bli annerledes. (L88: 85)

Avvertiamo che la versione più recente, L88, ha sostituito 'snille gutter' (ragazzi gentili) di M21 e KL56 con 'kjekke gutter' (ragazzi bravi) per dare voce alla frase *ragazzo per bene*. Notiamo inoltre che anche qui KL56 ha scelto una sostituzione molto lunga e pesante dell'ultima riga. Osserviamo inoltre che nella scelta di L88 di non "migliorare" il testo di partenza, omettendo la congiunzione ' e ' (og), ma di mantenersi "fedele", L88 abbia secondo noi creato delle interruzioni nel ritmo, che in M21 non si trovino. Del resto L88 mostra che cerca sia di rispettare il valore denotativo e il valore ritmico. Scelta molto soddisfacente quella di sostituire *bighellone e vagabondo* con l'idioma colloquiale 'drive dank' (bighellonare).

Veramente comici sono tutti i dialoghi tra Pinocchio e gli animali parlanti. Incontriamo qui la forza espressiva della battuta finale, ma anche l'effetto comico dell'uso di formule allocutive: il sempre mostrarsi cortesi con tutti, e di mostrarsi garbato, come viene mostrato da Pinocchio in questa scena con il delfino/tonno: - *Ehi, signor pesce, che mi permetterebbe una parola?*- *Anche due*, - *rispose il pesce, il quale era un Delfino così garbato...* (Avv. 24: 89), e le rese in norvegese:

4.

" Hei, herr Fisk, faar jeg tale et par ord med dig? " Saa mange du vil," svarte fisken, som var en riktig hyggelig hval. (M21: 81)

- Hei, herr Fisk, får jeg spørre deg om en ting? - Spør gjerne om to hvis du vil, svarte fisken, som var en usedvanlig høflig og veloppdragen delfin. (KL56: 68)

- Hallo, herr Fisk, får jeg snakke et par ord med deg? - Ja, gjerne fler om du vil, svarte fisken som var en delfin av det høflige slaget (L88: 81)

Di nuovo, invece di discutere a lungo, citiamo la resa in svedese e notiamo che l'effetto comico risulta più efficace traducendo letteralmente:

- Hallå, herr fisk, får jag tala ett ord med er?
- Hela två, om du vill, svarade fisken, som var en så genomhyggelig delfin. (Pipping 1904: 130)

Lasciamo stare le difficoltà nel trovare un equivalente in norvegese del termine *garbato* o *garbatezza*, parole che occorrono con stragrande frequenza nelle *Avventure*. E continuiamo a seguire le vicende di Pinocchio, un burattino che però non sempre mostra la medesima garbatezza dell'esempio sovracitato. Quando viene rimproverato dal Granchio che soffre di un'infreddatura di gola, esclama: - *Chetati, Granchio dell'uggia! faresti meglio a succhiare due pasticche di lichene per guarire codesta infreddatura di gola. Vai piuttosto a letto e cerca di sudare!* (Avv. 27: 103-4) e M21 traduce il brano con grande abilità in questa maniera: " Se til at krabbe dig hjem og faa noen halspastiller for hæsheten din - allerheldst bør du gaa til sengs og ta en ordentlig svedekur." (95) e KL56: '- Ti stille med deg, din ekle krabbe! Ta heller to pastiller for å bli kvitt forkjølelsen din, og hold så munn!' (KL56: 78) e poi L88: '- Hold truten, din vemmelig krabbe! Det var bedre om du tok deg en hostepastill for den hese halsen din. Eller gikk til sengs og tok en ordentlig svettekur.' (L88: 92). E dunque osserviamo ancora una volta la volontà in M21 di riprodurre il tono colloquiale, il ritmo, insieme al gioco del nome 'Krabbe' (Granchio) e il verbo 'krabbe' (camminare a quattro gambe) a svantaggio di una resa più letterale come in L88.

Continuiamo a presentare degli esempi di questi serrati scambi di battute, che occorrono con grande frequenza nelle *Avventure*. Notiamo il *non sense* dei seguenti brani, e il modo in cui le botte e le risposte sono legate fra di loro in una tecnica a ripresa:

1.

- *Affogo! Affogo!*
- *Crepa!* - *gli rispose Pinocchio [...]*
- *Aiutami, Pinocchio mio!... Salvami dalla morte!..* (Avv. 28: 108).
[poi Pinocchio ha bisogno di essere aiutato da Alidoro]
- *Salvami, Alidoro! Se non mi salvi, sono fritto!...* (Avv. 29: 113)

"Jeg drukner, jeg drukner."
" Ja, bare dø, du!" ropte Pinocchio, [...]
" Kjære Pinocchio, frels mig fra døden!" (M21: 99)
[...]

" Frels mig, frels mig, Alidoro! skynd dig, ellers blir jeg stekt levende! " (M21: 104)

- Hjelp! jeg drukner!

- Vær så god ! sa Pinocchio [...]

- Søte, snille Pinocchio! frels meg! skrek Alidoro.' (KL56: 80-81)

[...]

- Redd meg, Alidoro! Hvis du ikke redder meg nå blir jeg stekt!' (KL56: 85)

- Jeg drukner! jeg drukner!

- Ja, bare gjør det du! svarte Pinocchio [...]

- Hjelp meg, Pinocchio, redd meg fra døden!' (L88: 96)

[...]

- Hjelp meg, Alidoro! Hvis du ikke hjelper meg, blir jeg stekt! (L88: 100)

Salvato, Pinocchio si trova finalmente davanti alla porta della Fata, dove si "affaccia" dalla finestra la lumaca, che chiede al burattino:

2.

- [...] *ma tu chi sei?*

- *Sono io!*

- *Chi io?*

- *Pinocchio.*

- *Chi Pinocchio?*

- *Il burattino, quello che sta in casa colla Fata.* (Avv. 29: 117)

" [...]men hvem er du."

" Jeg er jeg."

" Hvilken jeg?"

" Pinocchio."

" Hvilken Pinocchio?"

" Den trødukken som bor hos feen." (M21: 108)

- Men hvem er du?

- Det er jeg, svarte marionetten.

- Hvem er "jeg"?

- Pinocchio!

- Hvem er Pinocchio?

- Trødukken som bor hos feen. (KL56: 87)

- [...] men hvem er du?

- Det er jeg!

- Hvilken jeg?

- Pinocchio.

- Hvilken Pinocchio?

- Dukken som bor sammen med feen. (L88: 102)

E nella scena quando il *compratore* butta il ciuchino-Pinocchio nel mare, perché vuole farsi un tamburo della sua pelle, scopre, tirandolo su dal mare, che il somaro è diventato un burattino di legno:

3.

- *E il ciuchino che ho gettato in mare dov'è?...*
- *Quel ciuchino sono io! - rispose il burattino, ridendo.*
- *Tu?*
- *Io.*
- *Ah! mariuolo! Pretenderesti forse burlarti di me?*
- *Burlarmi di voi? tutt'altro, caro padrone: io vi parlo sul serio. (Avv. 34: 147)*

"Og hvor er æslet som jeg kastet i vannet?"
"Æslet, det er mig det," sa Pinocchio og lo.
"Er det dig?"
"Det er mig, ja."
"Aa din skøier, vil du gjøre nar av mig?"
"Gjøre nar av dig, nei jeg taler i fuldt alvor." (M21: 137)

- Hvor er eselet mitt som jeg kastet i havet?
- Det er meg det, lo Pinocchio.
- Du? utbrøt mannen vantro.
- Ja, jeg!
- Å, din lille frekkas, gjør du narr av meg?
- Nei, hvordan kan du tro noe slikt, kjære venn, sa tredukken. (KL56: 108)

- Og hvor er det blitt av eselet som jeg kastet i vannet?
- Det eselet, det er meg det! svarte dukken og lo.
- Du?
- Ja, meg.
- Din svindler! Gjør du narr av meg?
- Gjør narr av deg? Alt annet, kjære mester, jeg snakker i fullt alvor. (L88: 125)

Osserviamo che il ritmo delle botte e risposte è stato meglio ricreato in M21 e L88 rispetto a KL56. Anche qui M21 risulta, secondo noi, il testo che offre una traduzione più comico-espressiva e ritmica, come mostrato nel modo in cui adopera, per esempio, la ripetizione: in es. 1 del verbo 'dø' (morire) e il sostantivo 'døden' (la morte) e poi nella forma di ripresa della battuta precedente: 'Jeg er jeg - Hvilken jeg? - Pinockio - Hvilken Pinockio?' (io sono io - Chi io? - Pinockio - Chi Pinockio?) (es. 1), e nell'esempio 3: 'Og hvor er æselet...? - Æselet, det er mig det! - Er det dig? - Det er mig, ja. - ... nar av mig? - ... nar av dig, ...?' (E dove è l'asino?- L'asino sono io - Sei tu? - Si, sono io - ... burlarti di me? ... burlarmi di te...?).

In conclusione riteniamo che M21 sia la traduzione che mostra la più chiara tendenza a dare un timbro suo; vivo, comico e vitale, dello scambio di battute e risposte delle *Avventure*. Poi vogliamo aggiungere che le altre due traduzioni mostrano anche grande abilità nel rendere un equivalente del dialogato delle *Avventure*.

5.7 Sommario e risultati

Rivolgiamo prima l'attenzione alle nostre osservazioni rispetto all'invisibilità del traduttore. Abbiamo trovato che nessuno dei testi di arrivo si presenta come un rifacimento delle *Avventure*, e che non ci sono nei testi delle prefazioni dove il traduttore autocommenta le scelte traduttive.

Abbiamo poi trovato che L88 ha ommesso ogni riferimento al termine *avventura*, nel titolo dell'opera, e in tal modo si sono perse le eventuali riferimenti ad una tradizione letteraria, alla tematica e alla struttura interna delle *Avventure*. M21 e KL56 hanno invece mantenuto questo riferimento nel titolo. Abbiamo anche notato che nella riproduzione dei nomi per descrivere Pinocchio ed altri ragazzi, non abbiamo trovato nomi norvegesi con le qualità avventurose del 'vagabondo', un nome che occorre spesso nelle descrizioni di Pinocchio nel testo originale, e che troverebbe un equivalente in per esempio 'landstryker', 'lasaron'.

In seguito abbiamo trovato indizi che fanno pensare che le tre traduzioni sono rivolte ad un pubblico di lettori di un'età più bassa rispetto all'età del pubblico dei lettori italiani del testo di Collodi. Importante in questo quadro sottolineare che la più recente traduzione in norvegese (Lømo 2002) fa parte della collana "Les for meg", rivolta a bambini tra sei e otto, nove anni. Possiamo dunque concludere che la funzione delle *Avventure* nella cultura norvegese è innanzitutto quella di essere un libro fiabesco per bambini di un'età piuttosto bassa.

Poi abbiamo analizzato il materiale in modo più profondo. Nell'analisi dell'adattamento del contesto culturale abbiamo trovato una chiara tendenza in M21 e KL56 di addomesticare nella resa dei nomi dei caratteri umani e anche nella resa dei cibi. Ci siamo poi chiesti se la maniera di L88 di rendere il testo il più possibile vicino al testo di partenza possa risultare in una perdita di coloritura e espressività. Abbiamo anche osservato che mentre KL56, e in particolare L88, hanno cercato di rendere tutto il contenuto del testo di partenza, M21 ha adoperato quello che abbiamo chiamato 'una libertà creativa' in quanto si permette anche di cambiare interamente un brano sul piano contenutistico. Inoltre abbiamo trovato che invece di cercare spiegazioni dell'adattamento nel modo in cui viene localizzato il testo nel contesto culturale di arrivo, è stato più utile chiedersi se le scelte traduttive siano risultati di un'infantilizzazione del testo. Abbiamo mostrato il modo in cui l'ironia è stata attenuata, e abbiamo per esempio rivelato come è stata semplificata la descrizione del *Paese dei balocchi*. Anche nella riproduzione dei nomi per caratterizzare i ragazzi-monelli abbiamo osservato una

chiara tendenza di scegliere nomi ed aggettivi pregnanti di moralismo adulto, nomi senza una forza ritmica e fonica, e senza la ricca varietà dei nomi originali.

Per quanto riguarda il modo in cui è stata ricreata l'espressività, ossia la letterarietà, del testo di partenza, abbiamo varie volte osservato come M21 cerca una scrittura equivalente sul piano espressivo e comunicativo, mentre questa volontà creativa spesso viene sostituita con la volontà di rendere "correttamente", specialmente in L88. Lasciamo stare per ora KL 56, per concentrarci sul L88. Abbiamo dunque trovato in L88 la tendenza di riprodurre il contenuto sul piano semantico, però non di riprodurre creativamente la scrittura del testo di partenza. Riteniamo dunque che, a partire dalla traduzione del 1956, c'è una grande volontà rispetto alla riproduzione dell'intera storia del burattino-monello, ma per quanto riguarda una ricreazione delle *Avventure di Pinocchio* come un romanzo dove c'è una fusione tra forma e contenuto i lettori norvegesi dovranno ancora aspettare. In questo quadro entra anche il modo in cui le traduzioni hanno scelto un repertorio linguistico norvegese poco variato e abbastanza neutrale, rispetto al repertorio variegato del testo originale.

Infine va però detto che grazie alla traduzione del 1988 di Anne Lømo tutto il racconto di questo burattino viene finalmente presentato per il pubblico norvegese, senza omissioni, e senza misinterpretazioni tipo *pescecanne* presentato come una balena.

6. CONCLUSIONE

Il progetto della presente tesi è nato innanzitutto dal nostro interesse dell'attività traduttiva come prassi. In tal modo l'analisi che abbiamo fatto si è rivelata molto utile. Un confronto tra il testo originale e le traduzioni ha svelato la ricchezza linguistica delle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, e ha dato la spinta ad una ricerca della medesima ricchezza nel materiale linguistico e idiomatico norvegese.

Il nostro orientamento verso il testo di partenza è basato sulla nostra tesi che il pubblico di lettori norvegesi non conoscano le tante letture del testo originale. Riteniamo dunque che uno studio orientato solo verso la cultura di arrivo e la ricezione delle *Avventure* in Norvegia, come viene proposto nel modello dei *Descriptive Translation Studies*, avrebbe potuto fornire delle informazioni molto interessanti sulla cultura norvegese, ma avrebbe chiarito poco sulle diverse aspettative del pubblico norvegese e quelle del pubblico italiano rispetto al valore letterario delle *Avventure*. Studiando la traduzione come un processo nella cultura di arrivo, insieme alla sua ricezione, si possono scoprire tante norme che influiscono sulla maniera in cui attualmente viene praticata la traduzione, ma un tale studio non darebbe però la spinta a traduzioni alternative. Nel combinare questi due orientamenti abbiamo potuto analizzare le scelte traduttive come prodotti della cultura di arrivo, determinate dalla funzione comunicativa della traduzione e dal presupposto pubblico di lettori. Abbiamo inoltre potuto proporre altre soluzioni traduttive delle *Avventure*. Con un modello 'critico-descrittivo', come quello adattato al nostro materiale, abbiamo potuto rispondere a questioni che riguardano il testo letterario come un insieme. Da un punto di vista linguistico e scientifico questo modello potrebbe essere criticato per una mancanza di oggettività. Detto questo, dobbiamo però dire che il nostro scopo principale è stato di fornire informazioni interessanti per la pinocologia e per la prassi traduttiva, e non per la translatoologia.

Speriamo che il presente lavoro, da un lato, possa fornire le basi per ulteriori studi sulla ricezione delle *Avventure di Pinocchio* in Norvegia, e per un confronto tra le traduzioni norvegesi e le traduzioni nelle altre lingue scandinave. Dall'altro lato speriamo che il nostro lavoro possa stimolare a traduzioni delle *Avventure* che coesistano con quelle già esistenti.

Abbiamo messo a fuoco la riproduzione creativa dei valori espressivi di un testo letterario, ed in tal modo è stato attualizzato il problema della letterarietà nella letteratura infantile e in particolare nella sua traduzione. La tipologia di diverse equivalenze è stata uno strumento di grande utilità nel descrivere la variazione nelle scelte traduttive e nel sottolineare

l'importanza di trasferire sia il piano contenutistico di un testo letterario sia il piano espressivo (poetico) nel lavoro di traduzione letteraria.

Infine, come abbiamo sottolineato prima, questo studio non è inteso come una critica delle traduttrici delle *Avventure* e delle loro scelte, bensì come un intervento nel dibattito del prestigio dell'attività traduttiva ed in particolare della traduzione per bambini. Ci sono tendenze nella critica letteraria norvegese contemporanea di valutare la riproduzione creativa dei valori letterari ed estetici nella traduzione della letteratura infantile, ne è un buon esempio il "Bastianprisen" (il Premio di Bastian); un premio che ogni anno viene dato ad una traduzione letteraria eccellente di un libro infantile e di un libro adulto. Recentemente il premio è dato alla traduzione in 'nynorsk' di Tove Bakke del libro *Chien! Chien!* di Daniel Pennac, col titolo norvegese *Hund Hund* (2003). Nello stesso anno - come abbiamo già discusso sopra - uscirono due traduzioni del classico per bambini *Alice's Adventures in Wonderland* di Carroll: la prima si intitola *Alice på eventyr under jorda*, ed è tradotta in 'nynorsk' da Sigrun Anny Røssbø, l'altra si intitola *Alice i Eventyrland* ed è tradotta da Arne Ruste in 'bokmål'⁹⁹. Ambedue si basano sull'originale, ma già nel titolo si manifesta come le strategie traduttive siano diverse. Il nostro auspicio è quindi che nel futuro si possano trovare sul mercato di libri diverse traduzioni coesistenti anche delle *Avventure di Pinocchio*.

⁹⁹ Si veda la recensione dei libri di Kjell Olaf Jensen, accessibile online sul <http://www.barnebokkritikk.no>

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti primarie

- Collodi, Carlo (2002) *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi Tascabili, Torino.
- (1955) *Le avventure di Pinocchio*, Valecchi Editore, Firenze.
- (1904) *Pinocchios Äfventyr. Berättelse om en marionett*, auktoriserad öfversättning från italienskan af Aline Pipping. Helsingfors Förlagsaktiebolaget Helios.
- (1921) *Pinockio og hans forunderlige eventyr*, oversat fra italiensk av Margrethe Munthe, Steenske forlag, Kristiania.
- (1929) *Pinocchio og hans forunderlige Oplevelser*, Forlaget Jespersen og Pio.
- (1956) *Pinocchio. En tredukkes merkelige opplevelser*, oversatt av Anna Margrethe Konow Lund, N.W. Damm og Søn. Oslo.
- (1982) *Pinocchio. Historien om en marionetdukke*, oversættelse og bearbejdelse av Birgitte Brix. Apostrof, København.
- (1988) *Pinocchio*, oversatt av Anne Lømo, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- (2002) *Pinocchio*, oversatt av Anne Lømo, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Bibliografia generale

- AA.Vv. (1976) *Studi Collodiani*, Atti del 1. Convegno Internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia: Fondazione Nazionale "C. Collodi".
- Aasbie, Linda Marie (2001) *Oversetteren som ordkunstner*, Hovedoppgave, Institutt for lingvistiske fag, Oslo.
- Anselmi, Gian Mario (2001) *Profilo storico della letteratura italiana*, R.C.S. Libri S.p.A, Milano.
- Asor Rosa, Alberto (1995) "Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino", in *Letteratura italiana. Le opere*, vol.3. Dall'Ottocento al Novecento, Einaudi, Torino (879-946).
- Avirovic, Liljana – Dodds, John (eds.) (1993) *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto (Trieste, 27-28 novembre 1987)*, Campanotto, Udine.
- Baker, Mona (1992) *In other words: A coursebook on translation*, Routledge, London and New York.
- Bartezzaghi, Stefano (2002) "Il paese senza balocchi", introduzione in *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi Tascabili, Torino.
- Bertacchini, Renato (1961) *Collodi narratore*, Nistri- Lischi Editori, Pisa.
- (1964) *Collodi educatore*, La Nuova Italia, Firenze.
- Birkeland, Tone - Risa, Gunvor - Vold, Karin B. (1997) *Norsk barnelitteraturhistorie*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Boccaccio, Giovanni (1965) *Il Decamerone*, Editore Ulrico Hoepli, Milano.
- (vol. 1-3, 1969, 1970, 1971) *Dekameronen*, til norsk ved Magnus Ulleland, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Brunse, Niels (1994) "Litterær oversættelse", in Hjørnager Pedersen, Viggo e Krogh-Hansen, Niels (red.) *Oversættelseshåndbogen* (1994), Munksgaard Sprogserie, København.
- Calvino, Italo (1981/2002) "Ma Collodi non esiste", in *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Einaudi Tascabili, Torino (171-179).
- Du-Nor, Miryam (1995) "Retranslation of children's books as Evidence of Changes of Norms", in *Target 7: 2*, (327-346).
- Eco, Umberto (2003) *Dire quasi la stessa cosa*. Bompiani, Milano.
- Enger, Rolf (2001) "Den glemte Pinocchio", in *Bergens Tidende*, il 16.aug. 2001.
- Fosse, Jon (1989) *Frå telling via showing til writing*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Genette, Gérard (1989) *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino.
- Gentzler, Edwin (1998) *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, a cura di Margherita Ulrych, UTET Libreria Srl., Torino.

- Hatim, Basil - Mason, Ian (1990) *Discourse and the Translator*, Longman, London and New York.
- Heldner, Christina (1992) "I gränslandet mellan lingvistik och litteraturvetenskap", in Nikolajeva, M. (red.) (1992) *Modern litteraturteori och metod barnlitteraturforskningen*, Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet (191-208).
- Hjørnager Pedersen, Viggo e Krogh-Hansen, Niels (red.) (1994) *Oversættelsehåndbogen*. Munksgaard Sprogserie, København.
- Hermans, Theo (1999) *Translation in Systems*, St.Jerome, Manchester.
- Incisa di Camerana, Ludovica (2004) *Pinocchio*, il Mulino, Bologna.
- Jakobson, Roman (1933/1991) "Hva er poesi?" in Kittang et al. (1991) *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.
- (1959/1995) "Aspetti linguistici della traduzione", in Nergaard (a cura di) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, (51- 62).
- (1960) "Linguistics and Poetics", in *Style of Language*. Sebeok, Thomas A. (ed), MITPress Cambridge, Mass.
- Jauss, Hans Robert (1974) *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Jensen, Kjell Olaf (2005) "Klassiker i forskjellige versjoner", accessibile online: [http:// www. barnebokkritikk.no](http://www.barnebokkritikk.no)
- Jervis, Giovanni (2002), prefazione in *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi Tascabili, Torino, (23-38).
- Johansson, Jane (1992) "Vägen til Fantasi: Receptionsforskningens metoder och mål", in Nikolajeva, M (red.) (1992) *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet (151-166).
- Kittang, Atle et al. (ed.) (1991) *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Klingberg, Göte (1986) *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, CWK Gleerup, Malmø.
- Klingberg, Göte - Ørving, Mary – Amor, Stuart (eds.) (1978) *Children's Books in Translation. The situation and the problems*, (Södertälje, August 26-29, 1976, Stockholm: Almqvist & Wiksell International).
- Koller, Werner (1989) "Equivalence in Translation Theory", in A. Chesterman (ed.) *Readings in Translation Theory*, Oy Finn Lectura Ab, Finland (99-104).
- (1995) "The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies", in *Target* 7:2, (191-222).
- Lefevere, André and Bassnett, Susan (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*, Pinter Publisher, London and New York.
- Levý, Jiří (1969) *Die Literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Athenäum, Frankfurt/ M.-Bonn.
- (1967/1995) "La traduzione come processo decisionale", in Nergaard (a cura di) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, (63-83).
- Lindström, Jan (1999) *Vackert, vackert! Syntaktisk reduplikasjon i svenskan*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsinki.
- Løken, Knut Anders (2005) "Peter Pan - bare en språkpotet?", accessibile online: [http:// www. barnebokkritikk.no](http://www.barnebokkritikk.no)
- Marazzini, Claudio (2002) *La lingua italiana. Profilo storico*, il Mulino, Bologna.
- Marx, Sonia (1990) *Le avventure tedesche di Pinocchio. Letture d'una storia senza frontiere*. Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", Pescia (Pistoia) e La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze).
- Munday, Jeremy (2001) *Introducing Translation Studies. Theories and applications*, Routledge, London, New York.

- Negri, Renzo (1976) "Pinocchio ariostesco", in AA.VV., *Studi Collodiani*, Atti del 1. Convegno Internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia: Fondazione Nazionale "C. Collodi", (439-443).
- Nergaard, Siri (ed.) (1993) *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano.
- (a cura di) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano.
- Ness, Siri (1991) "Menneskesjela lever ikke av enstavelserord alene - om å oversette for barn", in Qvale, Per (ed.) (1991) *Det Umuliges kunst. Om å oversette*, Aschehoug, Oslo.
- Nida, Eugene Albert (1964) *Toward a Science of Translating*, E. J Brill, Leiden.
- Nikolajeva, Maria (red.) (1992) *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitetet.
- Nord, Christiane (1991) *Text analysis in translation*, Rodopi, Amsterdam.
- Puurtinen, Tiina (1995) *Linguistic acceptability in translated children's literature*, University of Joensuu.
- Qvale, Per (ed.) (1991) *Det Umuliges kunst. Om å oversette*, Aschehoug, Oslo.
- Reiss, Katarina (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, M. Hueber, München.
- Scarpa, Federica (1997) "Equivalenza funzionale e tipologie testuali nella traduzione", in Ulrich, M. (ed.) (1997) *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET Libreria, Torino.
- Scleiermacher, Friedrich (1813) "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", In *Zur Philosophie* 2, Reimer 1835-1846, Berlin.
- Segre, Cesare e Martignoni, Clelia (2000) *Guida alla letteratura italiana. Testi nella Storia*, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, Milano.
- Snell-Hornby, Mary (1988/1995) *Translation Studies: an Integrated Approach*, J. Benjamins, Amsterdam.
- (1990) "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany", in Lefevere and Bassnett (ed.) (1990) *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London and New York, (79-87).
- Solheim, John (1968) *125 år. N.W. Damm og Søn. De siste femogtyve år*, N. W Damm og Søn, Oslo.
- Stolt, Birgit (1978) "How Emil becomes Michel – On the Translation of Children's books", in Klingberg, G.- Orvig, M. – Amor, S. (eds.) (1978) – *Children's Books in Translation. The situation and the problems*. (Södertälje, August 26-29, 1976, Stockholm: Almqvist & Wiksell International).
- Teigland, Anne-Stefi (1996) *I skjæringspunktet mellom litteratur og pedagogikk. Om og omkring barnelitteraturens litteraritet*, Hovedoppgave i allmen litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.
- Tempesti, Ferdinando (1982) "Chi era Collodi. Com'è fatto Pinocchio", in *Le avventure di Pinocchio*, Feltrinelli 3ed., Milano (5-138).
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies - And Beyond*, J. Benjamins, Amsterdam.
- Ulrych, Margeritha (a cura di) (1997) *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET Libreria, Torino.
- Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London and New York.
- (1998) *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London and New York.
- (1999) *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma.
- Volpicelli, Luigi (1983) *Studi su Pinocchio*, Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno.
- Wierzbicka, Anna (1991) *Cross-cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York.

Dizionari e grammatiche

- Almenningen, Olaf (red.) (1999) *Norske ordtak*, Frifant Forlag, Nesodden.
- Aa.Vv. (2005) *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Bach, Svend – Schmitt Jensen, Jørgen (1995) *Større italiensk grammatikk*, Munksgaard, København.
- Dardano, Maurizio – Trifone, Pietro (1990) *Grammatica italiana*, Zanichelli Editore S.p.A, Bologna.
- De Mauro, Tullio (2000) *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino.
- Faarlund, Jan Terje - Lie, Svein – Vannebo, Kjell Ivar (1997) *Norsk referansegrammatikk*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Harris, Wendell, V. (1992) *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, Greenwood Press, New York.
- Hovdenak et al. (2001) *Nynorskordboka*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Lie, S (1991) *Innføring i norsk syntaks*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Pittàno, Giuseppe (1992) *Frases fatte capo ha: dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni*, Zanichelli, Bologna.
- Seim, Einar (1965) *Norske ordtøkke og herme*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Zingarelli, Nicola (2004) *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.

APPENDICE

Descrizioni di Pinocchio

1.

[...] è un pezzo di legno come tutti gli altri, e a buttarlo sul fuoco, c'è da far bollire una pentola di fagioli. (Avv. 1:4)

Denne kubben er da jamen bare en almindelig simpel vedkubbe til at legge paa peisen eller til at koke graut med. (M21: 6).

Denne kubben er vel som andre vedkubber man putter i ovnen. (KL56: 10)

Denne kubben er en helt vanlig vedkubbe til å legge i ovnen, eller fyre i komfyren når man vil ha grøtgryta til å koke. (L88:8)

2.

Con questo burattino voglio girare il mondo per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino. (Avv. 2:7)

Med den vil jeg reise hele verden rundt og bli en rik mand. (M21: 8)

Og så vil jeg reise verden rundt og vise den fram, og på den måten tjene til mitt daglige brød. (KL56: 11)

Med denne dukken vil jeg reise verden rundt og tjene nok til en brøds kalk og et glass vin. (L88: 9)

3.

(era un nasone spropositato, che pareva fatto apposta per essere acchiappato dai carabinieri) (Avv. 3: 11)

Næsen [...] var rent som den skulde være laget for konstabler. (M21: 13)

(det var en merkelig nese, som så ut som den var laget nettopp til å gripe i.) (KL56:16)

(det var en diger nese, som skapt for at politimenn skulle få godt tak) (L88: 13)

4.

- Birba d'un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male! (Avv. 3:10)

" Saa liten og ufærdig som du er, og endda være saa slem og styg mot far din," sa han, " fy skamme dig din uskikkelige gut." (M21: 12)

- Du skulle skamme deg, min sønn! Du er ennå ikke ferdiglaget, og begynner alt å oppføre deg respektløst overfor din far! det er ikke bra, gutten min, slett ikke bra! (KL56: 14)

- Din umulige guttunge! Du er knapt ferdiglaget, og så har du allerede mistet respekten for faren din. Det er ille, gutten min, ille! (L88:12)

5.

Vi dirò dunque, ragazzi, che mentre il povero Geppetto era condotto senza sua colpa in prigione, quel monello di Pinocchio, rimasto libero [...]. (Avv. 4:13)

[Omesso in M21]

Stakkars Geppetto ble ført bort for å settes i fengsel. Pinocchio, den skurken, satte avsted [...]. (KL56:17)

Nå skal dere få høre hvordan det gikk videre. Mens den stakkars uskyldige Geppetto ble ført til fengsel, slapp den lille uskikkelige Pinocchio fri [...]. (L88: 17)

Nomi e descrizioni di altri caratteri umani

1.

- Quel Geppetto pare un galantuomo! ma è un vero tiranno coi ragazzi! Se gli lasciano quel povero burattino tra le mani è capace di farlo a pezzi!... (Avv. 3:12)

" Denne Gepetto, han ser saa snil og skikkelig ut, men en tyrann er han, slem og grusom mot barn [...]." (M21: 13)

- Han ser så snill ut, han Geppetto; men han er fryktelig slem mot gutter. Hvis vi ikke tar den stakkars marionetten fra ham, kommer han antagelig til å slå den i stykker! (KL56: 16)

- Denne Geppetto, han ser så snill og hyggelig ut. Men han er en tyrann mot barn. Hvis han får kloa i den stakkars dukken, kommer han helt sikkert til å slå den i stykker. (L88:13)

2.

[*la Fata*][...] *una bella bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera [...].* (Avv. 15:51)

[...] en vakker liten pike. [...]. Hun hadde blaat haar, og ansiktet var hvitt som voks, [...] (M21: 47)

[...] en vakker pike. [...]. Hun hadde blått hår og et voksblekt ansikt. (KL56:42)

[...] en vakker jente. [...]. Hun hadde blått hår, ansiktet var hvitt som voks [...].(L88: 50)

3.

E il conduttore del carro?

Figuratevi un omino più largo che lungo, tenero e ontuoso come una palla di burro, con un visino di melarosa, una bocchina che rideva sempre e una voce sottile e carezzevole, come quella d'un gatto che si raccomanda al buon cuore della padrona di casa.[...]. [...] si volse a Lucignolo e con mille smorfie e mille manierine, gli domandò sorridendo: - Dimmi, mio bel ragazzo, vuoi venire anche tu in quel fortunato paese? [...] - E tu amor mio?... - disse l'omino volgendosi tutto complimentoso a Pinocchio - che intendi fare? Vieni con noi, o rimani? (Avv. 31: 126-27)

Og kusken var underlig.

Han var liten og tyk som en smørbut, med høyrødt ansigt, en mund som alltid smilte og en stemme saa smiskende blid som en kat som vil gjøre sig lækker. [...]. Da [...] vendte kusken seg mot Spikeren. " Si meg du snilde, pene gutten min, vil du ogsaa være med til dette herlige landet," sa han og bukket og var saa inderlig smørblid. [...].

" Og du min inderlig kjære ven," sa kusken og snudde sig til Pinocchio med buk og smil og alleslags dikkedarer. (M21:117-118)

Og kusken? Han var tykk, liten og smørblid, og når han snakket, hørtes det omtrent ut som når en katt maler. [...].[...] og kusken snakket til Veken med blid og vennlig stemme: - Vil du også bli med til dette herlige slaraffenlandet, gutten min? [...] - Og du, kjære venn, sa mannen vendt mot Pinocchio [...]. (M56: 94)

Og kusken?

Forestill dere en mann som er bredere enn han er høy, bløt og fet som en smørkule, med et lite rosenrødt fjes og en liten munn som alltid smiler. Stemmen hans var fin og innsmigrende som kattens når den gjør seg lekker for matmoren sin. [...].[...] så snudde mannen seg mot Lucignolo og spurte med smørblid stemme. - Si meg, du søte lille gutten min, vil du også bli med til dette deilige landet? [...] - Og du, min kjære? spurte mannen i en meget høflig tone [...]. (L88: 109)

4.

- *Aprite! Sono l'Omino, sono il conduttore del carro che vi portò in questo paese. Aprite subito, o guai a voi!* (Avv. 32: 138)

" Luk op!" ropte en rasende stemme. "Jeg er kusken som kjørte dere til "Lekelandet". Luk op øieblikkelig, ellers skal dere faa!" (M21:129)

- Lukk opp! Jeg er kusken som kjørte dere hit! Lukk opp øyeblikkelig, ellers stakkars dere! (KL56:102)

- Lukk opp! Det er mannen som kjørte vognen som tok dere med til dette landet. Lukk opp straks, ellers blir det verst for dere. (L88: 117)

Altri nomi e descrizioni

1.

- *Sono io! sono un povero Tonno. [...] - Neppur io vorrei essere digerito; - soggiunse il Tonno - ma sono abbastanza filosofo e mi consolo pensando che, quando si nasce tonni, c'è più dignità a morir sott' acqua che sott'olio!...* (Avv. 34: 152)

" Det er mig, en stakkars torsk." [...]. " Jeg liker heller ikke at bli fordøiet," sutret torsken, " men jeg har lært mig til at filosofere og trøster mig med, at naar jeg er en fisk, kan jeg liksaa godt dø i sjøen som i en gryte." (M21: 143)

[...] - Jeg er en stakkars tunfisk [...].[...] - Ikke jeg heller, sa tunfisken, - men jeg er filosof og tenker som så, at når man er født som tunfisk, er det bedre å dø under vannet enn å bli stekt i en stekepanne. (KL56:112)

- Det er meg! Jeg er en stakkars tunfisk [...].[...] - Jeg vet ikke det, jeg heller, sa Tunfisken, - men jeg er filosof nok til å trøste meg med at når man er født som tunfisk, er det bedre å dø under vann enn i olje. (L88:128)

2.

E nel tempo stesso vide uscire dalla grotta un pescatore così brutto, ma tanto brutto, che pareva un mostro marino. Invece di capelli aveva su la testa un cespuglio foltissimo di erba verde; verde era la pelle del suo corpo, verdi gli occhi, verde la barba lunghissima, che gli scendeva fin quaggiù. Pareva un grosso ramarro ritto su i piedi da dietro. (Avv. 28: 110)

Da kom det ut av grotten en fisker saa stygg, ja saa stygg, saa stygg som et sjøtroll. Istedentfor haar hadde han grøn sjøtang paa hodet, han hadde grøn hud, grønne øiner og langt, grønt skjeg. Han lignet bokstavelig en stor grøn frosk paa to ben. (M21:101)

I det samme øyeblikk kom fiskeren ut av grotten, og han var noe av det styggeste Pinocchio noen gang hadde sett for sine øyne. Han så akkurat ut som et havuhyre: på hodet hans vokste grønt sjøgress, huden hans var grønn, øynene grønne, og likedan skjegget som rakk like ned til tærne på ham. (KL56:81)

Akkurat da fikk han se en fisker komme ut av grotten. Han var fæl å se på, stygg som et sjøtroll. Istedentfor hår hadde han et tett kratt av grønt gress på hodet, han hadde grønn hud på kroppen, grønne øyne, og langt, langt grønt skjeg som rakk helt ned til bakken. Han så ut som en kjempestor grønn firfisle på to bein. (L88: 97)

Nomi di libri di scuola

[...], cominciarono a scagliare contro di lui i "Sillabari", e le "Grammatiche", i "Giannettini", i "Minuzzoli", i "Racconti" del Thuoar, il "Pulcino" della Baccini [...] (Avv. 26: 103)

De begynde at kaste paa ham. De tok sine skolebøker: læsebøker, regnebøkene, geografien og alle de andre. (M21: 94)

[...] begynte guttene å kaste skolebøkene sine etter ham: lesebøker, grammatikker og regnebøker suste gjennom luften. (KL56: 78)

[...] begynte å kaste mot ham, først grammatikken, så lesebøkene, geografiboka, regnebøkene [...]. (L88: 92)

Cibi

Entrati nell'osteria, si posero tutti e tre a tavola: ma nessuno di loro aveva appetito. Il povero Gatto, sentendosi gravemente indisposto di stomaco, non poté mangiare altro che trentacinque triglie con salsa di pomodoro e quattro porzioni di trippa alla parmigiana: e perché la trippa non gli pareva condita abbastanza, si rifece tre volte a chiedere il burro e il formaggio grattato!

La Volpe avrebbe spelluzzicato volentieri qualche cosa anche lei: ma siccome il medico le aveva ordinato una grandissima dieta, così dovè contentarsi di una semplice lepre dolce e forte con un leggerissimo contorno di pollastre ingrassate e di galletti di primo canto. Dopo la lepre si fece portare per tornagusto un cibreino di pernici, di starne, di conigli, di ranocchi, di lucertole e d'uva paradisa; e poi non volle altro. Aveva tanta nausea per il cibo, diceva lei, che non poteva accostarsi nulla alla bocca. (Avv. 13: 43-44)

Da de var kommet ind, satte de sig alle tilbords, men ingen av dem hadde lyst paa mat.

Den stakkars katten hadde svære smerter i maven og kunde ikke faa ned mere end 35 kjøtboller med tomatsauce og fire omeletter med parmesanost. Og da den endda ikke var blit bedre, bad den om tre portioner med smør og ost.

Ulven spekulerte længe paa hvad han skulde ta, men da doktoren hadde sagt han skulde holde diæt, maatte han la sig nøie med hareragu, indbakt kylling, høns i hvit sauce, kramsfugl, kaniner, frosk, guldfisk, paradisfugl og en del andet. Mere vilde han ikke ha, for han var ingen storæter, sa han. (M21: 40)

De gikk inn i vertshuset og fant seg et bord, man ingen av dem var noe særlig sultne. Katten, stakkars, hadde maveknip og kunne ikke spise annet enn 35 piggefinnfisker med tomatsaus og fire porsjoner innmat med ost på. Reven, stakkars, var satt på streng diett av doktoren og måtte nøye seg med en fet og mør harestek med velfødde kyllinger til. Da dette var fortært, bestilte han en enkel rett som bestod av åkerhøns, kaniner, rumpetroll, firfislser og druer: men så ville han ikke ha mer. Han sa han ble kvalm av mat, og orket nesten ikke spise noen ting. (KL56: 37)

De gikk inn i vertshuset og satte seg alle tre ved et bord, men ingen av dem var særlig sultne.

Den stakkars Katten hadde vondt i magen, og han klarte bare å spise trettifem fisk med tomatsaus og fire porsjoner med lungemos, men fordi han ikke syntes retten var godt nok krydret, ba han tre ganger om å få mer ost og strøost til.

Reven skulle gjerne ha spist litt han også, men fordi doktoren hadde sagt at han måtte holde streng diett, så nøyde han seg med en enkel marinert hare, servert sammen med et par lubne hanekyllinger og noen småkyllinger som nettopp hadde lært å gale. Da han var ferdig med dette, og liksom for å skjerpe apetitten, bestilte han en

blanding av raphøns, åkerhøns, kanin, frosk, firfisle, og paradisdruer, og så ville han ikke ha mer. Han var helt kvalm av tanken på mat, sa han, og han orket ikke tanken på mer. (L88: 42)

Modi di dire e proverbi

1.

A sentirsi chiamar Polendina, compar Geppetto diventò rosso come un peperone dalla bizza,[...]. (Avv. 2: 7)

Men da Gepetto hørte ordet "Høne", ja, da blev han så rød i toppen som en kalkunsk hane, [...]. (M21: 8)

Da han hørte noen kalle ham Grøt-Ola, ble Geppetto rød som en tomat i ansiktet, [...]. (KL56: 11)

Men da Geppetto hørte ordet Maisgrøt, ble han rød i hodet som en paprika av opphisselse. (L88: 9)

2.

- Perché sei un burattino e, quel che è peggio, perché hai la testa di legno. (Avv . 4:15)

[...]du er en trækloids, en riktig tykkhodet en. (M21: 16)

- Fordi du er en tredukke, og det verste er at hodet ditt later til å være av tre inni også! (KL56: 18)

- Fordi du er en dukke, og enda verre: fordi du har treskalle! (L88: 18)

3.

- [...] In questo mondo, fin da bambini bisogna avvezzarsi abboccati e a saper di mangiare di tutto, perché non si sa mai quel che ci può capitare. I casi sono tanti!..

[...]

- Chi lo sa! I casi sono tanti!....(Avv. 7:23)

"[...] Barn maa aldri være kræsne; de maa venne seg til at kunne spise alting, for vi vet aldrig hvordan det kan gaa. Det hender saa mangt." (M21: 22)

- [...] I denne verden må man venne seg til å spise alt og ikke være kresen, for det er aldri godt å vite hva som kan komme til å skje.

[...]

- Hvem vet? (KL56: 23)

- [...] Man må venne seg av med å være kresen fra man er barn og lære seg å spise alt, for man vet aldri hvordan det kan gå her i verden. Det hender så mangt!

[...]

- Hvem vet? Det hender så mangt! (L88: 24)

4.

[...] - tu salvasti me, e quel che è fatto è reso. Si sa: in questo mondo bisogna tutti aiutarsi l'uno con l'altro. (Avv. 29:114).

" Du frelste mig, og jeg frelser dig, det gaar op i op. Du vet jeg sa dig, at alt i denne verden blir gjengjældt paa en eller anden maate." (M21: 105)

- Du reddet meg, og nå redder jeg deg. Og, som du vet, må alle hjelpe hverandre i denne verden. (KL56)

- Du reddet meg, så det går opp i opp. Du vet, i denne verden må man hjelpe hverandre. (L88:100)

5.

Pinocchio aveva una gran paura dei tuoni e dei lampi: se non la fame era più forte della paura: motivo per cui accostò l'uscio di casa, e presa carriera, in un centinaio di salti arrivò fino al paese, colla lingua fuori, e col fiato grosso, come un cane da caccia. (Avv. 6:19)

Pinocchio var græsselig ræd for lyn og torden, men da han var endda mer sulten end han var ræd, saa drog han avsted allikevel. Han sprang og han sprang , og stanset ikke før han var kommet langt ut på landet. Men da var han så træt som en jagthund, og tungen hang ut av munden paa ham. (M21: 19)

Pinocchio pleidde å være aldeles vettskremt i tordenvær, men nå var sulten sterkere enn redselen, og han smatt ut av døren og satte på sprang mot landsbyen. Andpusten og med tunga ut av halsen som en annen hund, kom han fram til landsbyen, [...]. (KL56: 20)

Pinocchio var redd lyn og torden, men sulten var større enn frykten, og han satte avsted i voldsom fart og med store byks til han nådde landsbyen, andpusten og med tunga ut av munnen som en jagthund. (L88: 21)

6.

- *Dunque, via! e chi più corre, è più bravo!* - gridò Pinocchio
Dato così il segnale della partenza, quel branco di monelli coi loro libri e i loro quaderni sotto il braccio, si messero a correre attraverso ai campi; e Pinocchio era sempre avanti a tutti; pareva che avesse le ali ai piedi. (Avv. 26: 100)

" Kom da, skal vi se hvem som kan springe fortest, " ropte Pinocchio.
Og saa for hele flokken avsted med skolesakene under armene bortover landeveien mot stranden; Pinocchio altid i spissen, saa fort som en vind. (M21: 92)

- Jeg blir med! ropte tredukken. - Kom så løper vi om kapp!
Og avsted bar det med hele skokken. Med bøker og kladdebøker under armen før de over stakk og stein. Og først av alle løp Pinocchio. Det var som han skulle hatt vinger, så fort sprang han. (KL56: 76)

- Kom igjen, førstemann til stranda! ropte Pinocchio.
Det var startsignalet. Hele gutteflokket satte av gårde over jordene med bøker og skrivebøker under armen, og Pinocchio løp først av alle, som om han hadde vinger på føttene. (L88: 90)

Ripetizioni

1.

- *Lontano, lontano, lontano!* (Avv. 30:121)

" Langt, langt, langt bort." (M21:112)

- Langt, langt, langt bort! (KL56: 90)

- Langt, langt, langt bort. (L88: 106)

2.

- *Dunque, vuoi partire con me? Si o no? Risolviti.*

- *No, no, no, e poi no.*' (Avv. 30: 122)

" Kom og bli med da vel. Vil du eller vil du ikke? Bestem deg nu!"

" Nei, nei, nei," sier jeg. (M21: 114)

- Altså: blir du med, ja eller nei? spurte Veken.

- Nei! Og atter nei! (KL56: 91)

- Altså, vil du bli med? Ja eller nei? Bestem deg.

- Nei, nei, nei, og atter nei. (L88: 106)

3.

- *Ma è proprio vero, - domandò il burattino - che in quel paese i ragazzi non hanno mai l'obbligo di studiare?*

- *Mai, mai, mai!*

- *Che bel paese!..che bel paese!..che bel paese!...* (Avv. 30: 123)

" Er det virkelig sandt at i det landet behøver aldrig guttene at gaa paa skolen?" spurte Pinocchio.

" Aldrig i verden!"

" Aa, for et herlig land! Aa for et herlig land!" (M21: 116-117)

- Er det helt, helt sikkert at de aldri går på skolen i det landet? spurte tredukken.

- Aldri!

- For et herlig land! For et herlig land! For et herlig land! (KL56: 93)

- Men er det virkelig sant, spurte dukken, - at barna slipper å gjøre lekser i det landet?

- Ja!

- For et herlig land! For et herlig land! For et herlig land! (L88: 108)

Catene di termini semanticamente affini

1.

Lascio pensare a voi il dolore, la vergogna, e la disperazione del povero Pinocchio. (Avv. 32: 133)

Aa, hvor den stakkars Pinocchio blev forfærdet og skamfuld. (M21:123)

Stakkars Pinocchio ble aldeles fra seg av redsel og skam. (KL56: 98)

Jeg overlater til dere å tenke dere Pinocchios smerte, skam og fortvilelse! (L88:114)

2.

[il Pescatore verde] tirò fuori una manciata di triglie.

- *Buone queste triglie!*

[...]

- *Buoni questi naselli!*

- *Squisiti questi muggini!*

- *Deliziose queste sogliole!*

- *Prelibati questi ragnotti!*

- *Carine queste acciughe col capo!* (Avv. 28:110-11)

[fiskeren] tok op en haandfull ræker.

" Disse rækene er bra."

[...]

" Aa, slike deilige hvittinger."

" Aa, saa fine flyndrer."

" Aa, saa lækre koljer."

" Det var bra torsker." (M21: 101)

[fiskeren] tok opp en håndfull muslinger.

- Ah! For noen herlige muslinger!

[...]

- For noen fine hvittinger

- Herlige flyndrer!

- Deilige krabber!

- Mm! Skjønne små ansjos! (KL56: 82)

[den grønne fiskeren] dro fram en håndfull småtorsk.

- Neimen, dette var fine torsker!

[...]

- Å, for noen fine flyndrer!

- Du, så lekre hvittinger!

- Nei, se så deilige koljer!

- For noen nydelige sardiner! (L88: 97)

Il superlativo assoluto

- *Ma sei proprio sicuro che in quel paese tutte le settimane siano composte di sei giovedì e di una domenica?*

- *Sicurissimo*

- *Ma lo sai di certo che le vacanze abbiano principio col primo di gennaio e finiscano coll'ultimo di dicembre?*

- *Di certissimo!* (Avv. 30:122)

" Er det virkelig sandt at i det landet er det 6 fridager og en søndag i uken, " sa han [...]

" Ja, tilforladelig sandt."

" Men er det sikkert, at ferien begynner 1ste januar og varer til midt i desember?"

" Skraasikkert." (M21:115)

- Er du helt sikker på at uken i det landet består av seks torsdager og en søndag?

- Helt sikker!

- Men er du like sikker på at ferien begynner første januar og slutter siste desember?

- Aldeles sikker! (KL56: 92)

- Er du helt sikker på at det er seks torsdager og en søndag i uken i det landet?

- Helt sikker.

- Vet du med sikkerhet at ferien begynner første januar og slutter den siste dagen i desember?

- Ja, jeg er skråsikker. (L88:107)

Descrizioni dinamiche e visive:

1..

[...] arrivò in un piccolo paese detto il paese delle Api industriose. Le strade formicolavano di persone che correvano di qua e di là per le loro faccende. [...]. Non si trovava un ozioso e un vagabondo nemmeno a cercarlo col lumicino. (Avv. 24: 90)

[...] kom han til en by som kaldes: "De flittiges by". Gaten var fuld av folk som gik frem og tilbake, og alle hadde no at gjøre. Det fandtes ikke en eneste Dovenper eller Lathans, om man lette med lys og løgt. (M21: 83)

[...] kom han til en liten by som het De flittige biers by. Gatene var fulle av travle folk som løp hit og dit [...] og om man så lette med lys og lykte, fant man ingen løsgjengere eller dovenlarser der. (KL56: 69)

[...] kom han til en by som het "De flittige biers by". Gatene krydde av folk som løp hit og dit, alle med hvert sitt ærend. Alle arbeidet og hadde det travelt. Her fantes ikke en eneste lathans eller dagdriver å se, selv om man lette med lys og lykter. (L88: 82)

2.

Fu una risata che non finiva più. Chi gli faceva uno scherzo, chi un altro: chi gli levava il berretto di mano: chi gli tirava il giubbettino di dietro: chi si provava a fargli coll'inchostro due grandi baffi sotto il naso, e chi si attentava perfino a legargli i piedi e alle mani, per farlo ballare. (Avv. 26: 98)

De kunde ikke la være at le av ham, og i frikvarteret gjorde de mange spillopper med ham, de slog av ham hatten og nappet ham i blusen, de malte barter med blæk under næsen hans, og tilslut prøvde de at binde hyssing i armer og ben paa ham: og de sa de vilde faa ham til å danse som en anden hallingmann. (M21:90)

Først brølte de av latter, og så begynte de å gjøre all slags spillopper med ham. En tok luen hans, en annen trakk ham i jakken, en tredje prøvde å male store barter med blekk under nesen hans, og en fjerde forsøkte å binde snorer rundt hendene og føttene hans for å få ham til å danse. (1956: 74)

De klarte ikke holde opp å le. De fant på den ene skøyerstreken etter den andre. En tok av ham hatten, en dro ham bak i skjorta, noen prøvde å lage store barter av blekk under nesa hans, og noen prøvde til og med å feste snorer til hendene og føttene hans for å få ham til å danse. (L88:88)

Monologo/dialogo:

1.

- O fatina mia, perché sei morta?... perché, invece di te, non sono morto io, che sono tanto cattivo, mentre tu eri tanto buona?... E il mio babbo, dove sarà? O Fatina mia, dimmi dove posso trovarlo, che voglio stare sempre con lui, e non lasciarlo più! più! più!... O Fatina mia, dimmi che non è vero che sei morta!... Se davvero mi vuoi bene...se vuoi bene al tuo fratellino, rinnavisci....ritorna come prima!...[...] Oh! sarebbe meglio, cento volte meglio, che morissi anch'io! Sì, voglio morire!... ih! ih! ih!.. (Avv. 23: 82)

Jeg vilde ønske jeg var død istedetfor dig. Jeg er alltid ulydig og uskikkelig jeg, men du var bare god og snild du. Og hvordan skal det gå med far nu? Stakkars far; bare jeg visste hvor han var, skulde jeg skynde mig til ham, og aldrig, aldrig mer gå i fra ham. Kjære fe, sig mig, at du ikke er død! kom tilbake til din bror! [...] Aa, gid jeg var død jeg ogsaa. Ja, det ville jeg ønske. Aa - aa - aa! (M21:76)

- Hvorfor er ikke jeg død isteden, for jeg er så slem, og du var så god. Og hvor kan vel min far være? Å, lille feen min, si meg hvor jeg kan finne ham, for jeg vil være hos ham bestandig og aldri mer reise fra ham! Aldri, aldri mer! Å, kjære lille fe, si at du ikke er virkelig død. Hvis du er glad i meg, hvis du er glad i din lille broren din, så bli levende igjen! Bli slik som du var før! Syns du ikke det er trist å se meg så alene og forlatt? (...) Åh, det ville være meget bedre om jeg døde, jeg også. Ja, jeg vil dø! Uh! Uh! Uh! (KL56: 63)

- Å, kjære snille Fe, hvorfor skulle du dø? Hvorfor er ikke jeg død istedenfor deg, jeg er jo så slem, mens du var bare god? Og far, hvor er han nå? Å, kjære Fe, si meg hvor jeg kan finne ham. Jeg vil alltid bli hos ham. Aldri, aldri skal jeg gå fra ham! Å, kjære Fe, si at det ikke er sant at du er død! hvis det er sant at du vil meg vel, hvis du vil din lille bror vel, så kom tilbake! Syns du ikke det er leit å se meg så ensom og forlatt? (...) Å, det ville være bedre, tusen ganger bedre, om jeg var død jeg også. Ja, jeg vil dø! Uhu-hu-hu... (L88:75-76)

2.

- Ma di dove sarà uscita quella 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 [...]O dunque? Che ci sia nascosto dentro qualcuno? Se c'è nascosto qualcuno, tanto peggio per lui. Ora l'accomodo io! (Avv. 1: 4)

" Hvem var det som sa "Au"? Inde i denne vedkubben kan det da neimen ikke findes no levende væsen, som kan klage og graate som en unge. Denne kubben er da jamen bare en almindelig simpel vedkubbe [...] Ja, er det noen, saa faar de passe sig, for nu smelder jeg til." (M21: 6)

- Nå forstå jeg ingenting. Hvor i all verden kom den fra, den stemmen som sa "au" her hvor det ikke finns et levende vesen! Det skulle vel ikke være denne vedkubben som har lært å gråte og jamre som et barn? Jeg kan ikke tro det! denne kubben er vel som alle andre vedkubber [...]. Eller? Det skulle vel ikke være noen som har gjemt seg inni? Hvis det er så, blir det verst for ham. det skal jeg snart ordne! (KL56:10)

- Men hvor kan den lille stemmen som sa Au! komme fra? Her finns jo ikke en levende sjel. Kan det være denne vedkubben som har lært seg å gråte og klage som et barn? Jeg kan ikke begripe det. Denne kubben er en helt vanlig vedkubbe [...]. Og likevel? Tenk om det gjemmer seg noen inni den? Vel, hvis noen har gjemt seg der, er det verst for ham. Dette ordner jeg! (L88:8)

3.

- *Buon giorno, mastr'Antonio, disse Geppetto. - Che cosa fate costì per terra?*

- *Insegno l'abbaco alle formicole.*

- *Buon pro vi faccia!*

- *Chi vi ha portato da me, compar Geppetto?*

- *Le gambe. [...]*

[...]

- *Bravo Polendina! - gridò la solita vocina, che non si capiva da dove uscisse.*

- *Perché mi offendete?*

- *Chi vi offende?*

- *Mi avete detto Polendina!...*

- *Non sono stato io.*

- *Sta un po' a vedere che sarò stato io ! Io dico siete stato voi.*

- *No !*

- *Si !*

- *No !*

- *Si !*

[...]

- *Bugiardo !*

- *Geppetto non mi offendete; se no vi chiamo Polendina !...*

- *Asino !*

- *Polendina !*

- *Somaro !*

- *Polendina !*

- *Brutto scimiotto !*

- *Polendina ! (Avv. 2: 7-8)*

" Goddag," sa han. " Men kjære vene, hvad gjør du der paa gulvet? "

" Jeg lærer loppene at lese. "

" Aa, jasaa du, jeg haaber de faar glæde av lærdommen. "

" Hvad er det som har ført dig hit, Gepetto? "

" Benene mine har ført mig hit. [...]

[...]

" Bravo Høne!" mumlet den vesle tynde stemmen. [...]

" Fornærmer du mig? "

" Fornærmer dig? "

" Ja, du kaldte mig "Høne". "

" Jeg? "

" Tror du kanskje ikke jeg hørte det? "

" Det var ikke mig. "

" Jo. "

" Nei. "

" Jo. "

[...]

" Nei, det var ikke mig. "

" Din skrånemaker. "

" Fornærmer du mig, saa kalder jeg dig "Høna".

" Ditt asen !"

" Høna !"

" Din apekat!"

" Høna!"

" Din dompap!"

" Høna!" (M21:8-9)

- God dag, mester Antonio, sa Geppetto. - Hva gjør du der på gulvet?

- Jeg lærer maurene å lese!

- Lykke til!

- Hva bringer deg hit, kjære venn? spurte mester Kirsebær.

- Bena mine. [...]

[...]

- Bravo, Grøt-Ola! ropte den samme lille stemmen som kom ingensteds fra. [...]

- Hvorfor fornærmer du meg? Du kalte meg Grøt-Ola!

- Det var ikke meg!

- Tror du det var meg selv, kanskje? Nei, jeg vet nok det var deg!

- Nei!

- Jo!

- Nei!

- Jo!

[...]

- Løgnhals!

- Geppetto! Ikke fornærm meg, ellers kaller jeg deg Grøt-Ola!

- Esel!

- Grøt-Ola!

- Asen!

- Grøt-Ola!

- Din stygge apekatt!

- Grøt-Ola! (KL56: 11-12)

- God dag, Mester Antonio, sa Geppetto. - Hva driver du med der på golvet?

- Jeg lærer maurene å regne.

- Ja, god fornøyelse!

- Hva bringer deg hit, min kjære venn?

- Beina mine selvfølgelig. [...]

[...]

- Bravo Maisgrøt, ropte den lille stemmen fra et eller annet sted i rommet. [...]

- Fornærmer du meg?

- Fornærmer deg?

- Ja, du kalte meg Maisgrøt!

- Jeg?

- Tror du kanskje ikke jeg hørte det?

- Det var ikke meg.

- Jo!

- Nei!

- Jo!

[...]

- Din løgnhals!

- Fornærmer du meg Geppetto, så kaller jeg deg Maisgrøt!

- Ditt esel!

- Maisgrøt!

- Ditt pakkesel!

- Maisgrøt!

- Din apekatt!

- Maisgrøt! (L88: 9-10)

4.

- *Aprimi! [...].*
- *Babbo mio, non posso. [...].*
- *Perché non puoi?*
- *Perché mi hanno mangiato i piedi.*
- *E chi te li ha mangiato i piedi?*
- *Il gatto, - [...].*
- *Aprimi ti dico! - ripetè Geppetto - se no quando vengo in casa il gatto te lo do io! (Avv. 7:21)*

" Lukk opp!" [...].
" Jeg kan ikke far." [...]
" Hvorfor kan du ikke?"
" For føttene mine er borte."
" Hvem har tat føttene dine?"
" Katten har tat dem." (M21: 20)

- Lukk opp! [...]
- Kjære pappa, jeg kan ikke, [...].
- Hvorfor kan du ikke det?
- Fordi noen har spist føttene mine!
- Hvem er det som har spist dem da?
- Katten, [...].
- Lukk opp, sier jeg! gjentok Geppetto. - Jeg skal gi deg katt, jeg, nå kommer jeg inn! (KL56: 22)

- Lukk opp! [...].
- Jeg kan ikke, far, [...].
- Hvorfor kan du ikke det?
- Fordi noen har spist føttene mine!
- Hvem har spist dem?
- Katten, [...].
- Lukk opp, sier jeg! fortsatte Geppetto, - ellers skal du få med meg å gjøre når jeg kommer inn. (L88: 23)

5.

- *Pietà, signor Mangiafoco...*
- *Qui non ci sono signori!... [...]*
- *Pietà, signor Cavaliere!...*
- *Qui non ci son cavalieri!*
- *Pietà, signor Commendatore!...*
- *Qui non ci sono commendatori!*
- *Pietà, Eccellenza!... (Avv. 11: 36)*

" Vær barmhjertig! mester Mangiofoco," bad han.
" Her er ingen mester!"
" Vær barmhjertig, hr. kaptein!"
" Her er ingen kaptein!"
" Vær barmhjertig, hr. general."
" Her er ingen general."
" Vær barmhjertig, hr. minister." (M21: 33-34)

- Nåde, herr Flammesluker!
- Hvem er det du snakker til? Her finns det ikke herrer! [...]
- Nåde, herr kommandør.
- Her er det ingen kommandører!
- Nåde, eksellense! (KL56:32)

- Vær barmhjertig, herr Mangiafoco!
- Her er ingen herre, [...]
- Vær barmhjertig, ridder!
- Her er ingen ridder!
- Vær barmhjertig, general!

- Her er ingen general!
- Vær barmhjertig, eksellense! (L88:43)

6.

- *Cucù! [...].*
- *Pinocchio! la finisce male!...*
- *Cucù!*
- *Ne toccherai quanto un somaro!...*
- *Cucù!*
- *Ritournerai a casa col naso rotto!...*
- *Cucù!*
- *Ora il cucù te lo darò io! [...].(Avv. 27: 102)*

" Ha-ha," [...].
 " Dette ender galt, Pinockio."
 " Ha-ha!"
 " Ikke le saa idiotisk!"
 " Ha -ha!"
 " Jo, du skal faa komme hjem med kløvet næse."
 " Ha-ha!"
 "Jeg skal gi dig: ha-ha! jeg," (M21: 94)

- *Æ bæ! [...].*
- *Nå er det like før det smeller, Pinocchio! [...].*
- *Æ bæ! [...].*
- *Vi kommer til å jule deg opp!*
- *Æ bæ!*
- *Du kommer hjem med brukket nese!*
- *Jeg skal gi deg æ bæ, jeg! (KL56: 76)*

- *Koko! [...].*
- *Pinocchio! dette ender galt!*
- *Koko!*
- *Du kommer til å få juling som et esel!*
- *Koko!*
- *Jeg skal gi deg koko jeg! [...] (L88: 93)*

7.

- *O Pinocchio, - [...], - fai un po' di carità a questi due poveri infermi.*
- *Infermi! ripetè il gatto.*
- *Addio, mascherine! - rispose il burattino. - Mi avete ingannato una volta, e ora non mi ripigliate più.*
- *Credilo, Pinocchio, che oggi siamo poveri e disgraziati davvero!*
- *Davvero! - ripetè il Gatto.*
- *Se siete poveri, ve lo meritate. Ricordatevi del proverbio [...].Addio mascherine!*
- *Abbi compassione di noi!...*
- *Di noi!...*
- *Addio, mascherine! Ricordatevi del proverbio [...]*
- *Non ci abbandonare!...*
- *... are! - riepètè il Gatto.*
- *Addio mascherine! Ricordatevi del proverbio [...]. (Avv. 36: 162-63)*

"Aa, Pinockio, vær barmhjertig mot to krøplinger, " [...]
 " Krøplinger," gjentok katten.
 " Farvel, hyklere, " svarte Pinockio, " dere har narret mig en gang, jeg lar mig ikke narre en gang til."
 " Nei, det er sandt, Pinockio, idag er vi virkelig fattige og elendige."
 " Fattige og elendige," gjentok katten.
 " Er dere fattige saa har dere vel fortjent det. Det er et ord som sier [...]. Farvel hyklere!"
 " Vær barmhjertig!"
 " Barmhjertig!" gjentok katten.
 " Farvel hyklere! Husk paa et ord som sier [...].

" Det passer ikke paa oss."
" Ikke paa oss, " gjentok katten.
" Farvel røvere! Husk paa et ord [...] (M21: 152-53)

- Å, Pinocchio, [...] gi en almisse til to fattige stakkarer!
- Stakkarer, gjentok katten.
- Å nei, falske venner, sa Pinocchio - Dere har narret meg èn gang, og det gjør dere ikke en gang til.
- Du må tro oss, Pinocchio, nå er vi *virkelig* fattige og utarmet.
- Utarmet, kom det fra katten.
- Hvis dere er fattige nå, er det til pass for dere, svarte tredukken. - Farvel!
- Ha barmhjertighet med oss! ropte reven.
- Med oss!
- Farvel, sa Pinocchio igjen. - Og glem ikke ordspråket [...].
- Ikke forlat oss!
- Oss, sa katten.
- Farvel, ropte marionetten. - Husk ordspråket [...]. (KL56: 118-119)

- Å, Pinocchio, [...]. - vis barmhjertighet mot to fattige krøplinger.
- Krøplinger, gjentok Katten.
- Farvel, hyklere! svarte dukken. - Dere narret meg en gang, men det kommer ikke til å gjenta seg.
- Du må tro meg, Pinocchio, nå er vi virkelig fattige og elendige!
- Virkelig fattige og elendige! gjentok katten.
- Hvis dere er fattige, så fortjener dere det. Husk ordspråket [...]. Farvel hyklere!
- Vær barmhjertig mot oss!
- Mot oss!
- Farvel, hyklere! Husk ordspråket [...].
- Ikke gå fra oss.
- Fra oss, gjentok katten.
- Farvel, hyklere. Husk ordspråket [...]. (L88: 136)

La voce del narratore

1.

C'era una volta...

- Un re! - diranno subito i miei piccoli lettori.

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. (Avv. 1:3)

Det var engang -

" En konge," sier du naturligvis. Nei, det var engang en vedkubbe, en stor, svær vedkubbe, en slik som er god paa peisen, naar det er riktig knakende kaldt. (M21:5)

Det var en gang ...

- En konge! vil dere sikkert si.

- Nei, barn, der tar dere feil. Det var en gang en vedkubbe. En ganske alminnelig vedkubbe var det, en slik kubbe som man fyrer med om vinteren for å få det godt og varmt. (KL56: 9)

Det var en gang ...

- En konge! - vil vel straks mine små lesere si.

Nei, barn, dere tar nok feil. Det var en gang en vedkubbe. Den var ikke av edel tresort, men var en ganske alminnelig kubbe, en slik man putter i ovnen eller på peisen om vinteren for å tenne ild og varme opp rommene i huset. (L88:7)

2.

Vi dirò dunque, ragazzi, che mentre il povero Geppetto era condotto senza sua colpa in prigione, quel monello di Pinocchio, rimasto libero [...] (Avv. 4: 13)

[Omesso in M21]

Stakkars Geppetto ble ført bort for å settes i fengsel. Pinocchio, den skurken, satte avsted [...]. (KL56:17)

Nå skal dere få høre hvordan det gikk videre. Mens den stakkars uskyldige Geppetto ble ført til fengsel, slapp den lille uskikkelige Pinocchio fri [...]. (L88: 17)

3.

Lo sciagurato in quel momento non sapeva a quali paure e a quali orribili disgrazie andava incontro!... (Avv. 26: 100)

Stakkars Pinocchio, han skulde bare visst hvilken skrækkelig fare og ulykke han gikk imøte!
(M21: 92)

Hvis han hadde visst hvilke redsler og fryktelige opplevelser som ventet ham, hadde han nok ikke ledd.
(KL56: 76)

Lite ante han da hvilken fare og hvilken grusom skjebne han gikk i møte. (L88:90)

4.

Disgraziamente, nella vita dei burattini c'è sempre un "ma" che sciupa ogni cosa. (Avv. 29: 119)

Ulykkeligvis er det alltid i alle trødukkes liv et m e n som ødelegger alt.
(M21: 111)

Dessverre er der bestandig et "men" i en trødukkes liv som ødelegger alt.
(KL56:89)

Uheldigvis er det alltid i en dukkes liv et "men" som ødelegger alt.
(L88:104)

5.

E ora avete capito, miei piccoli lettori, qual era il bel mestiere che faceva l'Omino? Questo brutto mostriciattolo, che aveva una fisionomia tutta latte e miele, andava di tanto in tanto con un carro a girare per il mondo: strada facendo raccoglieva con promesse e con moine tutti i ragazzi svogliati, che avevano a noia i libri e le scuole [...]. Quando poi quei poveri ragazzi illusi, a furia di baloccarsi sempre e di non studiare mai, diventavano tanti ciuchini, [...]. (Avv. 33: 331)

Og hvad gjorde saa det stygge best av en kusk? Jo, han som før hadde vært bare smil og søte ord, han begynte litt etter litt at kjøre rundt i verden med en kjærre og med løfter og løgn at narre med sig alle dovne og uskikkelige gutter, som ikke vilde læse og gaa paa skolen. [...]. Siden, naar de hadde lekt og dovet sig i længere tid og aldrig gaat paa skole eller tat i en bok, saa blev de til æsler, [...]. (M21: 129-30)

Nå forstår dere kanskje, mine små lesere, hva som egentlig var den lille mannens arbeid? Jo, et par ganger om året kjørte han rundt i hele verden med vognen sin. Og med fagre ord og løfter lokket han med seg alle de dovne guttene han fant, som var lei av skolen. [...]. Og når så disse stakkars guttene var blitt til esler av all lediggangen, [...]. (KL56: 103)

Og nå, mine små lesere, har dere vel forstått hva han drev med, den lille mannen. Denne fæle fyren, som så ut som han var bare melk og honning, dro fra tid til annen rundt i verden med vognen sin. Med løfter og smisking fikk han lurt med seg alle de dovne barna som var lei av bøker og skole, [...]. Men når de stakkars barna stadig tilbragte all tiden sin med lek og aldri gikk på skolen, ble de til slutt like mange esler, [...]. (L88:118)

La morale

1.

- Io avrò pietà del babbo e anche del figliuolo; ma ho voluto rammentarti il brutto garbo ricevuto, per insegnarti che in questo mondo, quando si può, bisogna mostrarsi cortesi con tutti, se vogliamo esser ricambiati con pari cortesia nei giorni del bisogno. (Avv. 36: 164)

Jeg vil være barmhjertig baade mot dig og og din far, men jeg vilde monde dig om din stygge handling, for det er slik her i verden, at man maa være snild og venlig mot alle, hvis man selv vil vente venlighet og hjelpsomhet paa nødens dag. (M21:154)

- Jeg skal være snill mot dere begge to. Men jeg ville bare minne deg på det stygge du gjorde den gangen, for å få deg til å forstå at hvis man er snill mot andre her i verden, blir man alltid hjulpet selv også. (KL56: 119)

- Jeg vil spare både faren og sønnen, men jeg ville bare minne deg om den brutale behandlingen jeg fikk den gangen, for å vise deg at i denne verden må man være vennlig mot alle hvis man selv skal kunne vente vennlighet og hjelpsomhet i vanskelige tider. (L88: 137)

2.

- *Bravo Pinocchio! In grazia del tuo buon cuore, io ti perdono tutte le monellerie che hai fatto fino ad oggi. I ragazzi che assistono amorosamente i propri genitori nelle loro miserie e nelle loro infermità, meritano sempre gran lode e grande affetto, anche se non possono esser citati come modelli d'ubbedienza e di buona condotta [...].* (Avv. 36: 169)

" Du er en flink og bra gut, Pinockio, og fordi du har et saa godt hjerte, vil jeg tilgi dig alle dine gale streker. Barn som er kjærlige og hjelpsomme mot sine foreldre, fortjener ros og belønning, selv om de iblandt har været dovne og ulydige. [...]. " (M21:158)

- Bravo, Pinocchio! Takket være ditt gode hjerte tilgir jeg deg alt det gale du har gjort. alle barn som hjelper sine foreldre når de har det vondt og ikke kan klare seg selv, fortjener alltid belønning, selv om de kan ha oppført seg dårlig ellers [...]. (KL56: 123)

- Du er en kjekk gutt, Pinocchio! takket være din godhet, tilgir jeg deg alle de gale strekene du har gjort til i dag. De barna som er hjelpsomme og snille mot foreldrene sine når de er i vanskeligheter eller syke, fortjener alltid ros og hengivenhet, selv om de ikke alltid er modeller for lydighet og god oppførsel. (L88: 141)

3.

Nelle veglie della sera, si esercitava a leggere e a scrivere. [...]. 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, [...]. (Avv. 36: 167)

Han dovnet sig ikke om aftenen heller. [...] Paa den maaten kunde han ved sin flid og arbeidssomhet ikke alene underholde sin far, [...].(M21: 157)

Når dagens arbeid var slutt, satt han oppe til langt på natt og øvde seg i å lese og skrive [...]. Ettersom tiden gikk klarte de seg bedre og bedre, og Pinocchio tjente så mange penger at han ikke bare kunne pleie sin gamle far på beste måte, [...]. (KL56: 121)

Han arbeidet også om kvelden. Da øvet han seg på å lese og skrive. [...] På denne måten kunne han med flid og arbeidssomhet ikke bare underholde den syke faren sin, [...]. (L88: 139)

4.

Ora immaginatevi voi quale fu la sua meraviglia quando, svegliandosi, si accorse che non era più un burattino di legno: ma che era diventato, invece, un ragazzo come tutti gli altri. (Avv. 36: 170)

Han blev ikke lite overrasket, da han mærket at han ikke lenger var en træfigur, men en virkelig gut. (M21:159)
Og så merket han... ja, hva tror dere? Han var ikke en marionett av tre lenger, men var blitt en virkelig gutt! (KL56: 123)

Tenk dere hvor forundret han ble da han oppdaget at han ikke var noen tredukke, men isteden var blitt en gutt som alle andre. (L88: 141)

5.

Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d'essere un altro. Non vide più riflessa la solita immagine della marionetta di legno, ma vide l'immagine vispa e intelligente di un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con una aria allegra e festosa come una Pasqua di rose. [...].

- *È il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?*

- *Eccolo là, - rispose Geppetto: e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gamba incrocicchate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto. Pinocchio si voltò a guardarlo; e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sè con grandissima compiacenza:*

- *Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!...* (Avv. 36: 170)

Saa saa han sig i speilet, men da kunde han ikke tro sine egne øine, Han saa ikke det tørre lange ansiktet til trædukken, men han saa en gut med et klokt og livlig ansigt, kastanjebrunt haar, klare øine og en frisk hudfarve. [...].

" Men den gamle træfiguren, Pinockio, hvor er det blit av ham?"

" Der ser du ham, " sa Geppetto og pekte paa en stor trædukke som stod støttet opp mot en stol - sammensunket, med hængende hode, slappe armer og benene i kors. Og Pinockio vendte sig om og saa længe paa den.

" Aa, hvor ynkelig jeg saa ut, da jeg var en trædukke, " tænkte han.

" Aa, hvor inderlig gla at jeg er blit en virkelig gut!" (M21:160)

Nå løp han bort til speilet for å se hvordan han så ut, men han kjente ikke seg selv igjen. Istedetfor det vanlige marionetteansiktet så han nå et livlig og våkent gutteansikt med klare, blå øyne og kastanjebrunt hår.

[...].

- Og hvor er nå den gamle Pinocchio? spurte gutten.

- Der har du ham, sa Geppetto og pekte på en tredukke som hang over en stol. Hodet var dreid til én kant, beina til en annen, og armene hang og dinglede. Pinocchio stod lenge og så på den, og til slutt sa han:

- Så rar jeg var da jeg var marionett. Og så glad jeg er fordi jeg nå er blitt en virkelig gutt! (KL56: 124)

Så gikk han for å speile seg, og han var virkelig blitt en annen. Han så ikke lenger bildet av en tredukke, men det livlige, intelligente ansiktet til en pen ung gutt med kastanjebrunt hår, himmelblå øyne og med et ansiktsuttrykk som lyste av munterhet og glede.

[...].

- Og den gamle tredukken, hvor har han gjemt seg?

- Der er han, svarte Geppetto, - og pekte på en stor dukke som lente seg slapt mot en stol, med hodet hengende, med dinglede armer, og beina bøyd og i kors. Det var et under at den klarte å holde seg oppreist. Pinocchio snudde seg mot den, og etter å ha studert den litt, tenkte han, fylt av takknemlighet og glede:

- Jammen var det rart å være en dukke, men så glad jeg er for å ha blitt en virkelig gutt! (L88: 142)