

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS

JULIANA VENERA INACIO

***PINOCCHIO* TRADOTTO DA MONTEIRO LOBATO: UNA  
MEDIAZIONE CULTURALE**

FLORIANÓPOLIS

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS

JULIANA VENERA INACIO

***PINOCCHIO* TRADOTTO DA MONTEIRO LOBATO: UNA  
MEDIAZIONE CULTURALE**

Monografia apresentada ao Curso de Letras - Língua Italiana e Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do grau de bacharel em Letras Língua Italiana e Literaturas. Orientador: Prof<sup>o</sup>. Andrea Santurbano, Dr.

FLORIANÓPOLIS

2011

JULIANA VENERA INACIO

***PINOCCHIO* TRADOTTO DA MONTEIRO LOBATO: UNA  
MEDIAZIONE CULTURALE**

Monografia apresentada ao Curso de Letras - Língua Italiana e Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do grau de bacharel em Letras Língua Italiana e Literaturas.

Data de defesa: 15 de dezembro de 2011.

Resultado: \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

Andera Santurbano, Dr.

\_\_\_\_\_

Universidade Federal de Santa Catarina

Karine Simoni, Dra.

\_\_\_\_\_

Universidade Federal de Santa Catarina

Patricia Peterle, Dra.

\_\_\_\_\_

Universidade Federal de Santa Catarina

*Dedico este trabalho aos meus pais,  
Domingos e Lucia, à minha tia Idalina e  
ao meu namorado Diego pelo apoio e  
força para seguir em frente.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Deus pela vida, familiares e amigos que tenho, proporcionando auxílio e inspiração para conseguir permanecer esses quatro anos na universidade.

À minha família por SEMPRE me apoiar e confiar em minhas escolhas, estando sempre ao meu lado!

Ao meu querido Diego por ser um ótimo colega de curso, amigo e namorado! Por me ajudar e me incentivar nos momentos em que precisei.

Agradeço por cada amigo ou colega que me ajudou ao longo dessa jornada, seja com relação aos estudos ou com algum gesto de amizade.

Aos tantos professores por seus ensinamentos. À professora Anna Fracchiolla pela sua ajuda na elaboração do projeto desta monografia. Ao professor Andrea Santurbano pela sua orientação neste trabalho. Ao professor Alessandro Mantovani pelas suas correções. Agradeço às professoras Patricia Peterle e Karine Simoni por aceitarem a fazer parte da banca examinadora.

Agradeço a todos que me apoiaram ou que me corrigiram, colaborando com minha formação acadêmica!

*Sapientia ars vivendi putanda est.*

[A sabedoria deve ser considerada a arte de viver]

Cícero, De Finibus 1.42

## RESUMO

A intenção deste trabalho é analisar a tradução do romance *Le avventure di Pinocchio*, feita por Monteiro Lobato. Esta é a primeira tradução da obra no Brasil. O autor e tradutor achava que a literatura infantil no país era bastante escassa. Outro problema para Lobato eram as traduções de livros estrangeiros feitas sem qualquer preocupação com o texto de chegada, afastando-se assim da nossa cultura. Por estas razões, Lobato traduziu várias obras para crianças, entre elas o romance collodiano, *Pinocchio*. Parece certo que Monteiro Lobato, como tradutor, estivesse preocupado com o efeito de estranhamento que a cultura estrangeira poderia causar aos leitores brasileiros. Assim, e a partir dessas considerações, o objetivo deste trabalho é refletir sobre a questão tradutológica, a fim de compreender as escolhas feitas pelo tradutor, identificando em qual medida o texto de partida da obra de Collodi manteve as suas características essenciais na passagem para o português e, principalmente, a presença do processo criativo ou adaptação de algumas passagens. A análise será conduzida fazendo referência ao conceito de tradução etnocêntrica, ou seja, de acordo com o teórico francês Antoine Berman, uma tradução que adapta o texto traduzido para o seu destinatário.

**Palavras-chave:** Pinóquio, tradução etnocêntrica, Monteiro Lobato, literatura infantil

## **RIASSUNTO**

L'intento del presente lavoro è quello di analizzare la traduzione del romanzo *Le avventure di Pinocchio*, fatta da Monteiro Lobato. Si tratta della prima traduzione di quest'opera in lingua portoghese avvenuta in Brasile. L'autore e traduttore brasiliano pensava che la letteratura per l'infanzia nel paese era abbastanza scarsa. Un altro problema per Lobato erano le traduzioni di libri stranieri fatte senza nessuna preoccupazione con il testo di arrivo, allontanandosi pertanto dalla nostra cultura. Per queste ragioni, Lobato tradusse diverse opere per l'infanzia, tra queste quindi il romanzo collodiano *Pinocchio*. Sembra certo che Monteiro Lobato, come traduttore, fosse preoccupato con l'effetto di straniamento che la cultura straniera avrebbe potuto causare ai lettori brasiliani. Di conseguenza, e a partire da queste considerazioni, l'obiettivo del lavoro è quello di riflettere sulla questione traduttologica, al fine di comprendere le scelte operate dal traduttore, identificando in quale misura il testo di partenza dell'opera di Collodi ha mantenuto le sue caratteristiche essenziali nel passaggio alla lingua portoghese e soprattutto individuare la presenza del processo creativo o dell'adattamento di alcuni brani. L'analisi sarà condotta facendo riferimento al concetto di traduzione etnocentrica, ossia, secondo il teorico francese Antoine Berman, a una traduzione che adegua il testo tradotto al suo destinatario.

**Parole chiave:** Pinocchio, traduzione etnocentrica, Monteiro Lobato, letteratura per l'infanzia.



## INDICE

INTRODUZIONE.....	10
1 IL SUCCESSO DI UN BURATTINO.....	13
1.1 L'Italia all'epoca di <i>Pinocchio</i> .....	13
1.2 Lo sviluppo del romanzo.....	14
1.3 Sorge la letteratura per l'infanzia.....	16
1.4 ... e appare la storia di un certo burattino di legno.....	17
2 LA PRIMA TRADUZIONE DI <i>PINOCCHIO</i> IN BRASILE.....	23
2.1 Il Brasile negli anni '30-'40.....	23
2.2 Monteiro Lobato e la letteratura per l'infanzia.....	24
2.3 Lobato, un traduttore "etnocentrico"?.....	27
2.4 L'analisi della traduzione di <i>Pinocchio</i> .....	30
CONCLUSIONI.....	37
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	40
ALLEGATO.....	42

## INTRODUZIONE

In questo lavoro si esaminerà la traduzione fatta da Monteiro Lobato del romanzo fiabesco di Carlo Collodi (1826-1890), *Le avventure di Pinocchio*, un'opera di grande importanza nello scenario della letteratura per bambini in Italia così come nello scenario mondiale. Tanto che è stato adattato per il cinema, come nella versione della Disney del 1940 e quella di Benigni, del 2002. La storia del burattino è stata anche tradotta in molte lingue, e la prima traduzione brasiliana – attualmente alla sua quindicesima edizione - è stata pubblicata nel 1933 dalla casa editrice *Companhia Nacional*, e sarà anche quella utilizzata in questo lavoro.

Molteplici sono i motivi che rendono a nostro avviso interessante questa analisi: la carenza di letteratura per l'infanzia in Brasile all'inizio del XX secolo; la traduzione di un'opera tanto importante fatta da uno scrittore brasiliano a sua volta di grande importanza nel paese; e soprattutto, le opinioni di quest'ultimo rispetto a questo tipo di letteratura che, d'accordo con lo studioso Edgard Cavalheiro<sup>1</sup>, era quasi inesistente nel paese prima di Monteiro Lobato. Quel che accadeva è che gli scrittori brasiliani prendevano dalle antiche favole europee i temi delle proprie storie per bambini.

Questa carenza può aver autorizzato il traduttore a fare un adattamento nell'intento di riempire tale lacuna, giacché il romanzo de *Le avventure di Pinocchio* proveniva da un'epoca, una realtà e una cultura diverse e doveva essere introdotta nel gusto del lettore brasiliano. È interessante evidenziare che per un lungo tempo la letteratura per bambini in Brasile si è alimentata di traduzioni di opere europee o

---

<sup>1</sup> Si veda il sito: HISTÓRIA E CULTURA. Monteiro Lobato no Tempo. In: <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimientos/desc/lobato/lobatoobra.htm>. Consultato il 26 agosto, 2011.

pervenute in Brasile via lingua portoghese del Portogallo. Le traduzioni dei grandi scrittori, come Andersen, Perrault, Grimm, Lewis Carroll, come anche dell'italiano Collodi, erano secondo Cavalheiro molto mal fatte, da non riuscire ad incantare i bambini brasiliani. Monteiro Lobato, da un lato pensava che i libri volti ai ragazzi nel paese fossero abbastanza scarsi, dall'altro riteneva che un altro problema fosse proprio che le traduzioni di libri stranieri, venissero realizzate senza nessuna preoccupazione per il testo di arrivo, risultando pertanto lontane dalla nostra cultura. Lobato era critico nei confronti delle traduzioni già pubblicate, giudicandole molto lontane dal loro destinatario, il pubblico brasiliano. Per queste ragioni, Lobato tradusse diverse opere per l'infanzia, tra queste, dunque, il romanzo collodiano *Le avventure di Pinocchio*.

Le sue idee sul problema della traduzione sono evidenziate nelle lettere che scriveva ai suoi amici, scrittori e traduttori. Siccome Lobato mostrava in queste lettere una posizione nazionalista, è possibile che tale atteggiamento influenzasse il suo modo di tradurre. Si potrebbe quindi ipotizzare che intendesse la traduzione come forma di naturalizzare, tendendo cioè ad omogenizzare l'opera di partenza alla cultura del lettore. Di conseguenza, la sua traduzione sarebbe etnocentrica, secondo la definizione data da Berman (2007), una traduzione che adegua il testo tradotto al suo destinatario.

Le riflessioni di Lobato sul tradurre, senza dubbio, venivano a modificare e nelle intenzioni a migliorare la maniera in cui erano tradotte le opere per bambini in Brasile. Oggi egli è riconosciuto in questo ambito e una possibile prova di tale riconoscimento è l'esistenza di un premio<sup>2</sup> che porta il suo nome, rivolto alle migliori traduzioni di questo

---

<sup>2</sup> La traduttrice brasiliana Lia Wyler, per esempio, ha vinto il premio *Monteiro Lobato* tre volte per le sue traduzioni di *Harry Potter* (*Harry Potter e a pedra filosofal*, 2000; *Harry Potter e câmara secreta*, 2001; *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, 2001), opere della scrittrice inglese J. K. Rowling.

tipo di letteratura. Si parla addirittura di “traduzione nello stile Monteiro Lobato”, conosciuta tra i traduttori brasiliani come una maniera di tradurre sui generis. Secondo Wyler, questa maniera consiste nel trasporre “o texto para um português reconhecido do Oiapoque ao Chuí” (WYLER: 2001, p.212)

A partire da queste considerazioni, l’obiettivo del lavoro è quello di riflettere sulla questione traduttologica, al fine di comprendere le scelte operate dal traduttore, identificando in quale misura il testo di partenza dell’opera di Collodi abbia mantenuto le sue caratteristiche essenziali nel passaggio alla lingua portoghese; in che modo, inoltre, sia avvenuta la sua introduzione nel sistema letterario brasiliano, e di conseguenza individuare le relazioni tra il testo originale e quello tradotto, e tra i sistemi letterari in questione: l’italiano e il brasiliano.

## 1. IL SUCCESSO DI UN BURATTINO

### 1.1. L'Italia all'epoca di *Pinocchio*

*Pinocchio* è stato scritto alla fine dell'Ottocento, in un periodo in cui l'Italia era stata da poco unificata. Un'epoca, quella postunitaria, per la quale si parla di crisi economica e culturale. A partire dagli anni Settanta fino all'inizio del Novecento, il panorama culturale italiano è caratterizzato dalla mancanza di una linea dominante nelle arti e nella letteratura, dovuta alla molteplicità presente in questo nuovo complesso unitario che è diventata l'Italia, d'accordo con Squarotti (1991, p. 438-439). La favola di *Pinocchio* nasce in questo periodo, precisamente nel 1881.

Nella seconda metà dell'Ottocento, gli intellettuali si confrontano con i valori e le idee precedenti e allo stesso tempo con la nuova realtà, la quale si trova in piena trasformazione. Inoltre l'Italia postunitaria, che porta con sé la varietà culturale delle distinte regioni, si apre anche alle nuove idee venute da fuori del paese. Un chiaro esempio di questa influenza importata è la corrente Positivista, proveniente dalla Francia e diffusa in tutta Europa in quell'epoca. Cioè, nel secondo Ottocento la situazione era di grande cambiamento nel modo di pensare e guardare il mondo, giacché il Positivismo aveva come fondamento il principio che la scienza è lo strumento del progresso e, come dice Squarotti, si superano “ le dottrine metafisiche e spiritualistiche che prevalevano nel primo Ottocento.” (SQUAROTTI, 1991, p.438).

È un periodo in cui le idee antiche e le nuove si scontrano e si affermano fenomeni nuovi, come la crescita dell'industria, la cosiddetta seconda Rivoluzione Industriale, la crisi dell'economia agricola, dovuta alle pesanti tasse e all'estendersi del latifondo, l'estendersi dei grandi agglomerati urbani, il sorgere dei movimenti sociali e le prime lotte sindacali, con il ricorso allo sciopero. Erano numerosi gli episodi che gli

scrittori italiani testimoniavano, e questo può spiegare la ricca produzione letteraria e, soprattutto, la crescita di una letteratura che non fosse legata alla tradizione poetica o alla letteratura non popolare.

La produzione poetica è sempre stata ricca nella penisola italiana, mentre nell'ambito della prosa scarseggiavano le opere popolari, e il romanzo non era tanto diffuso, ad eccezione de *I Promessi Sposi* (1827), scritto da Alessandro Manzoni. La letteratura in Italia fino all'inizio della seconda metà dell'Ottocento era rivolta solo a una élite intellettuale. Sul pensiero di Manzoni rispetto alla gran parte della popolazione italiana, Gramsci afferma: “i popolani, per il Manzoni, non hanno ‘vita interiore’, non hanno personalità morale profonda [...]” (1975, p.85). Ossia, era una letteratura fatta per pochi. Nella seconda metà del XIX secolo, la produzione letteraria comincia a cambiare, e l'opera di Collodi è un esempio di questa evoluzione.

## **1.2. Lo sviluppo del romanzo**

In Italia, questo è il momento nel quale la produzione narrativa diventa più ricorrente, soprattutto nella forma del romanzo, conquistando un buon successo tra il pubblico. La maggioranza dei romanzi hanno un carattere realistico, con un intento edificante e un fondo moralistico. Sono anche testi pedagogici con l'intento di educare il nuovo cittadino dell'unità d'Italia, cioè, sono interventi a favore dell'educazione di un popolo che ancora, nella sua maggioranza, ha la necessità di imparare la lingua italiana. Solo una piccola parte della popolazione sa leggere e scrivere correttamente. Un problema tipico dei paesi passati per il processo di unificazione, dove una lingua comune deve imporsi sui dialetti e diventare lingua nazionale, praticata in tutto il paese. È un momento in cui il ruolo della narrativa, specialmente del romanzo, è di grande

importanza nella diffusione del volgare scelto per rappresentare la lingua italiana, sostanzialmente il volgare fiorentino di Dante.

Nella seconda metà del XIX secolo fino all'inizio del XX , esiste anche il fenomeno dell'espansione della borghesia, una classe sociale che ha a cuore la questione culturale e si dedica alla lettura di romanzi. Le donne, per esempio, sono avidi lettrici di questo tipo di componimento letterario. È una forma di intrattenimento, di coltivazione dei valori e dei sentimenti, come anche un modo di acquisire cultura ed educazione. In generale, la classe borghese ha grande interesse per la lettura, principalmente dei romanzi che appaiono a puntate su giornali e riviste.

Ciò determina, rispetto alla prima metà dell'Ottocento, un incremento dell'attività editoriale. Le riviste e i giornali che pubblicano questa letteratura hanno carattere molto eterogeneo. Ad esempio la rivista *Nuova Antologia* (1866) che tratta temi più scientifici e filosofici, il *Fanfulla della Domenica* (1879), legata all'omonimo quotidiano, con un pubblico abbastanza vasto, la *Cronaca Bizantina* (1881) rivista di letteratura alla moda borghese, e il foglio *Convito* (1895), il quale è volto alla sensibilità decadente. Sono vari i mezzi di diffusione del romanzo per soddisfare questa classe che si interessa alla lettura e si preoccupa che anche i suoi figli possano sviluppare questa attitudine.

### 1.3. Sorge la letteratura per l'infanzia

In Europa la letteratura per l'infanzia come genere comincia a diffondersi nell'Ottocento, e in Italia a partire soprattutto dalla seconda metà del secolo. Dopo l'unità, i primi scritti considerati per l'infanzia sono interventi a favore dell'educazione e sono utilizzati nelle prime scuole elementari e popolari dell'epoca. È evidente in questi testi, dopo il 1850, il legame tra gli aspetti pedagogici e quelli letterari. Essi non sono rivolti solo all'istruzione dei bambini, ma ad aiutare anche l'alfabetizzazione delle grandi masse di adulti ancora analfabeti (MARCIANO, 2004, p.7). Purtroppo, questi interventi non hanno l'efficacia sperata, forse per la situazione economica nella quale si trova la maggioranza del popolo, in cui adulti e bambini vanno al lavoro nei campi. Alcuni titoli importanti di quest'epoca sono: *Il giovinetto drizzato alla bontà, al saper, all'industria* (1864) di Cesare Cantù, *Il contadinello italiano* (1890), *...del buon bambino* (1891) di Augusto Alfani e, *Cuoricini d'oro* (1897) di Emma Perodi.

Sono storielle raccontate in forma di romanzo, e hanno come ispirazione, in gran parte, la tradizione orale, come le fiabe, i racconti popolari, i miti e le leggende. In questo periodo in Europa circolano anche dei libri che sono compilazioni di racconti, come per esempio, *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) di Giambattista Basile, *Fiabe per bambini e famiglie* (1812-1822) dei fratelli Grimm e *I racconti delle Fate*<sup>3</sup> (1697) di Charles Perrault (però, questi non sono considerati componimenti letterari). Sono solo trascrizioni di storie di origine popolare e folclorica, riprese direttamente dal popolo, come nel caso dei Grimm, o riprese dai saloni di Parigi nel caso di Perrault. Cioè, tanto i fratelli tedeschi quanto il francese non sono gli autori dei racconti fiabeschi. Questa è la differenza tra queste trascrizioni con la produzione narrativa dell'Ottocento.

---

<sup>3</sup> Ne esiste una versione tradotta in italiano da Carlo Collodi, del 1875.



È interessante ricordare che la fiaba non è nata per i bambini ma per gli adulti, e che solo in un momento successivo è stata destinata all'infanzia. La questione della sua origine non è semplice, come afferma Benedetto Croce:

[...] la cosa è assai difficile e mal sicura, trattandosi di processi fantastici, che si svolgono quasi sempre fuori d'ogni osservazione e documentazione, e che ebbero forse il loro periodo più intenso in tempi lontani, se non addirittura preistorici. (CROCE, 1957, p. 35)

Nell'Ottocento già esiste una buona scelta di libri scritti per l'infanzia, però è solo con autori come Renato Fucini, Giuseppe Fanciulli, Edmondo De Amicis e Carlo Collodi che il libro per bambini comincia ad essere scritto con più vivacità, senza lasciare fuori gli aspetti pedagogici.

#### **1.4. ... e appare la storia di un certo burattino di legno**

L'autore di *Pinocchio*, Carlo Collodi, pseudonimo di Carlo Lorenzini, nasce a Firenze nel 1826. Adotta il nome del paese d'origine di sua madre chiamato Collodi, in cui trascorre la sua infanzia. Negli anni Cinquanta si dedica all'attività giornalistica, scrivendo articoli di satira politica sui periodici *Il Lampione* e *La Scaramuccia*, fondati da lui stesso. Diventa anche collaboratore di altri periodici, come per esempio *Il Fanfulla*. Nel decennio seguente lavora nell'amministrazione dello Stato unitario. In questo periodo pubblica molti scritti, come i bozzetti e gli schizzi umoristici. Negli anni Settanta comincia ad interessarsi alla letteratura infantile e nel 1875 traduce l'opera *I racconti delle Fate*, di Charles Perraul. Scrive e pubblica numerosi libri scolastici di natura pedagogica e moralistica, come *Giannettino*, del 1876, e *Minuzzolo*, del 1878. Con queste pubblicazioni arriva il successo, e subito dopo, nel 1880, Ferdinando Martini, che dirige il *Giornale per i bambini*, gli propone di pubblicare un racconto a puntate. Scrive, allora, una storia fantasiosa ed originale dove il protagonista è un

burattino di legno. Collodi muore a Firenze nel 1890, ma prima riesce a vedere il grande successo del suo famoso *Pinocchio*.

Ancor prima di essere un romanzo, *Pinocchio* nasce come una storia pubblicata nel 1881 a puntate sull'inserto settimanale *Giornale per i bambini* del quotidiano fiorentino *Il Fanfulla*. Il titolo originario era *Storia di un burattino* e finiva al XV capitolo, con la morte del burattino. Tuttavia, dopo le insistenze di Guido Biagi, animatore e redattore del *Giornale per i bambini*, Collodi riprende la narrazione con il nuovo titolo: *Le avventure di Pinocchio*. Nasce così, nel 1883, il capolavoro di Carlo Collodi, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti. La storia del burattino di legno che passa ad essere un bambino, diventa famosissima e subito le ristampe si moltiplicano.

Può darsi che questa trasformazione del protagonista sia una specie di parabola sull'adeguamento alle regole del vivere in società. Il personaggio Pinocchio è un burattino di legno, però agisce come un tipico bambino pieno di vivacità, affrontando tutti i tipi di avventure. Finché questo burattino è foggato con il legno, è un vero monello che non fa nulla di quello che gli chiedono i suoi maestri, il padre Geppetto e la Fata dai Capelli Turchini. Non gli piace andare a scuola, racconta bugie e parte nascosto con un amico per il "Paese dei Balocchi", dove non si deve mai studiare, e così diventa un vero asinello. Nessuno lo castiga, tuttavia è la vita stessa a punire Pinocchio per le sue marachelle. Alla fine, dopo tante esperienze cattive e con la coscienza che deve cambiare, il burattino, con l'aiuto della Fata e con il suo proprio sforzo, diventa un bambino buono e soprattutto vero. In questo modo l'opera risponde all'esigenza di una letteratura pedagogica, ricorrente nello Stato unitario.

È una mescolanza di fantasia e realtà della vita quotidiana, dove predominano il lavoro, la povertà e la cattiveria. La letteratura pedagogica ha la finalità di far riflettere così come di impartire raccomandazioni di natura moralistica, cercando

di trasmettere al lettore le idee che sono considerate importanti per la vita in società secondo un'etica piccolo-borghese. D'accordo con queste idee, *Pinocchio*, in maniera allegorica, mostra l'importanza dello studio o i problemi derivanti dalla sua mancanza, l'importanza del lavoro duro e quella di evitare cattive compagnie. Mostra anche la vita come un costante confronto con la paura, con la fame e la miseria, però in maniera vivace. Cioè, gli insegnamenti contenuti nell'opera di Collodi, scaturiscono in modo abbastanza dinamico dalle esperienze del burattino. Forse è questa la grande differenza tra la maggioranza delle opere per l'infanzia di allora e *Pinocchio*. In generale, il lettore da educare è considerato come un oggetto e non come un soggetto attivo, e questo può spiegare perché l'opera di Collodi conquistò tanto successo, confrontata con le altre:

La critica si snoda negli anni successivi secondo analisi di tipo storico, antropologico e letterario ed approda alla valutazione di *Pinocchio* come 'grande classico', dotato di una struttura complessa che richiede strumenti d'indagine affinati [...]. Molteplici sono i requisiti linguistici presenti nel testo, [...] dai significati cristiani a quelli teatrali, come differenti sono i simboli operanti nella narrazione e i temi del racconto, dalla libertà all'avventura, dalla trasformazione alla morte. (VAGNONI, 2007, p.8)

Il successo del capolavoro di Carlo Collodi è commentato anche da uno scrittore assai importante della letteratura italiana, Italo Calvino, il quale aveva altresì una grande conoscenza della letteratura fantastica :

Il segreto di questo libro, in cui sembra che nulla sia calcolato, che la trama sia decisa volta per volta a ogni puntata di quel settimanale [...], sta nella necessità interna del suo ritmo, della sua sintassi d'immagini e metamorfosi, che fa sì che un episodio deve seguire un altro in una concatenazione propulsiva. (CALVINO, 1995, p.803)

Imparare a vivere è un difficile apprendistato, e questo è l'argomento principale di *Pinocchio*, una cosa che è ancora attuale ai nostri giorni. Però la sua narrativa va molto al di là di un intento pedagogico. È una vigorosa favola di avventure, che si svolgono fuori dall'orizzonte familiare, lontano dall'ambiente offerto dal padre

del burattino, Geppetto. Pinocchio è attratto dalle strade, dove si sente libero di fare tutte le cose che non gli sono permesse, come giocare tutto il giorno senza studiare. Le sorprese e gli avvenimenti sono tanti e il protagonista li affronta tutti da solo. Nonostante le esperienze negative, lui è sempre pronto a ripetere gli stessi comportamenti. Questa è un'ostinazione attribuita alla sua condizione non umana, cioè, alla sua meccanicità, parallela ai suoi movimenti ripetuti da marionetta: ripete gli stessi errori, cadendo così sempre in situazioni pericolose, che rendono la storia piena di sorprese e avventure.

“C’era una volta...” così comincia la favola di Collodi, dando l’aspettativa dei famosi *racconti delle fate*; però, l’intreccio che segue esce dalla prospettiva fiabesca tradizionale: “Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno.” (COLLODI, 1883, p.4). La storia inizia in questa maniera giocosa. Carlo Collodi aveva già una considerevole esperienza giornalistica, nonché come narratore e umorista (JOLKESKY, 2004, p.17). Aveva conoscenza del teatro comico, dell’opera buffa e del romanzo umoristico. Un’altra importante caratteristica dello scrittore è la comunicazione con il lettore all’interno del testo, quasi un dialogo, come nel caso dell’espressione “figuratevi”. Tutto questo contribuisce alla narrazione divertente e vivace di *Pinocchio*.

Come è stato detto, la favola è abbastanza originale ed è la grande innovazione di questa opera, dove il realismo della vita, la violenza, la crudeltà, la fame e la lotta per sopravvivere sono espressi dalla fantasia simbolica. L’animata storia è raccontata in un “fiorentino agile e concreto” (FERRONI, 2002, p.93) e la sua trama supera il regionalismo toscano, raggiungendo fama e successo mondiali. Il romanzo di Collodi si impone all’attenzione dei lettori e dà origine a una serie di studi e analisi,

essendo stato tradotto in molte lingue e dialetti<sup>4</sup>. Infatti, non esiste un altro libro scritto in Italia che abbia avuto tanta risonanza nel mondo. D'accordo con Vagnoni, *Le avventure di Pinocchio* è l'opera più conosciuta nel pianeta dopo la Bibbia e il Corano. (VAGNONI, 2007, p. 9).

Questo grande successo lo fa essere tradotto e diffuso in diverse parti del mondo. Per esempio, *Le Avventure di Pinocchio*<sup>5</sup>, nel 1891 esce in Inghilterra, che all'epoca era considerata la patria del libro per ragazzi (un esempio della produzione inglese per l'infanzia è il libro di Lewis Carroll *Alice*, del 1865). Nel 1898 il romanzo collodiano arriva in America, più precisamente negli Stati Uniti, ma la prima edizione americana esce nel 1901. Nell'anno seguente esce in Francia; un adattamento in lingua tedesca esce nel 1905 in Germania. Tra il 1911 e la seconda guerra mondiale, *Pinocchio* è già tradotto in tutte le lingue europee, come anche in diverse lingue dell'Asia, dell'Africa e dell'Oceania.

Nel cinema, il suo primo adattamento è stato fatto nel 1911 dal conte Giulio Cesare Antamoro, con un film muto. Anche in Giappone viene realizzato nel 1932 un film che presenta *Pinocchio* con pupazzi animati, prodotto da Noburo Ofuji. La famosa versione della Disney è uscita nel 1940, annunciata anche da una rivista<sup>6</sup> brasiliana dell'epoca. La più recente versione, quella di Roberto Benigni del 2002, è un

---

<sup>4</sup> *Pinocchio* è stato tradotto in 260 lingue e dialetti, come per esempio, il latino, il sardo, il maltese ed il napoletano.

<sup>5</sup> Si veda il sito: LE AVVENTURE DI PINOCCHIO. In: <http://www.pinocchio.it/parco.htm>. Consultato il 28 maggio, 2011

<sup>6</sup> *Revista do Brasil*, Luglio 1940, numero 24, anno III, pp.81-82, Rio de Janeiro.

lungometraggio considerato abbastanza fedele all'opera di Collodi. Ritornando alla fortuna del libro nel mondo, negli anni trenta esce finalmente la prima edizione brasiliana di *Pinocchio*, con traduzione di Monteiro Lobato, e questo sarà appunto l'oggetto di analisi del presente lavoro. Vedremo nel prossimo capitolo le scelte del traduttore nel momento del trasferimento linguistico e culturale e, di conseguenza, come i due sistemi letterari entrino in contatto attraverso un processo di mediazione nel caso specifico di un'opera per l'infanzia divenuta così popolare.

## 2. LA PRIMA TRADUZIONE DI *PINOCCHIO* IN BRASILE

### 2.1. Il Brasile negli anni '30-'40

In Brasile, l'attività traduttoria ha una maggiore frequenza negli anni '40. La repressione del governo di Getúlio Vargas e la censura che si fanno più violente, insieme alle difficoltà di trasporto marittimo durante la II Guerra, stimolano in quest'epoca le editrici a pubblicare traduzioni di diverse opere, essendo diminuita la produzione letteraria nazionale. Però, la favola di *Pinocchio* è stata tradotta da Lobato nel decennio anteriore, quello considerato della "Rivoluzione del 1930". Negli anni '30 si verifica un cambiamento nel pensiero dei brasiliani, e questi passano a valorizzare di più la cultura e la lingua locali. È un periodo di grande crescita nella produzione letteraria, più del 600% tra il 1930 e il 1936 (HALLEWELL, 2005, p. 422). I cambiamenti non sono solo nell'ambito intellettuale, ma anche nella politica, con il passaggio dalla "República Velha" all' "Estado Novo", nell'economia, dove l'agricoltura cessa di essere solo per esportazione e, nell'ambito sociale c'è l'ascesa della classe media. Come si vede, i cambiamenti sono molteplici, rendendo possibile la valorizzazione di una cultura nazionale. Tuttavia, manca una letteratura per i bambini. Non che questa non esista, però è di scarsa creatività.

Nel 1894, Alberto Figueiredo Pimentel pubblica una raccolta di racconti popolari presi della tradizione orale, o traduzioni, con il nome di *Contos da Carochinha*. Nel 1905 appare un'opera più creativa e nazionale: *Contos Pátrios*, di Olavo Bilac e Coelho Neto. Quest'ultimo, pubblica nel 1912 l'opera *Mistério de Natal*. Dopo, nel 1915, escono alcune traduzioni e adattamenti di favole di Andersen, delle leggende della mitologia greca e delle *Mille e una notte*, fatte da Arnaldo de Oliveira Barreto. Cinque anni dopo, escono più opere di questo tipo, come adattamenti di favole orientali o di

storie della Bibbia, nelle antologie: *Quando Nosso Senhor veio ao Mundo* e *Apólogos Orientais*, di Gustavo Barroso. Fino a questo momento, come si vede in un breve panorama della letteratura per l'infanzia dell'inizio del XX secolo, le opere erano, nella loro maggioranza, traduzioni o adattamenti di fiabe di tradizione orale, e si assomigliavano molto tra loro. È allora che lo scrittore Monteiro Lobato pubblica *Narizinho Arrebitado* nel 1921, che ottiene un grande successo, con una narrativa semplice però originale. Lobato è un'eccezione e sembra essere l'unico che vede questa carenza nella produzione infantile e la mancanza di originalità degli autori brasiliani, che hanno come ispirazione sempre le stesse favole europee o orientali. Come esempio di questa tendenza, ancora negli anni 40, lo scrittore Érico Veríssimo pubblica *Os Três Porquinhos Pobres*, un'altra storia che ha la stessa fonte usata dai fratelli Grimm nel 1822, quella dei *Tre Porcellini*. Rifacendosi ancora una volta, dunque, alla tradizione orale.

## **2.2. Monteiro Lobato e la letteratura per l'infanzia**

Monteiro Lobato (José Renato Monteiro Lobato), nasce il 18 aprile 1882, a Taubaté e muore nel 1948 a São Paulo. A 18 anni entra nella Facoltà di Diritto di São Paulo, laureandosi nel 1904. Lobato avrebbe voluto essere scrittore o pittore, fosse stato per lui avrebbe frequentato la Scuola di Belle Arti, però, suo nonno voleva che lui facesse l'avvocato. Dopo l'università, ritorna a Taubaté, dove si trova quasi senza nulla da fare, e scrive dei racconti. Scrive anche una lettera al periodico *O Estado de São Paulo*, pubblicata in forma di saggio. Nasce così il saggio *Velha Praga*.

Nel 1917 vende la sua proprietà rurale a Taubaté, riceve un'eredità da suo nonno e si trasferisce a São Paulo. Investe i soldi nell'acquisto della *Revista do Brasil* e decide



di pubblicare un romanzo, chiamato *Urupês*. Felice per il successo, scrive per altri periodici e decide di pubblicare altri libri. Però, a quel tempo in Brasile c'erano pochissime librerie, situazione che rendeva difficile l'accesso a queste pubblicazioni. Lobato, allora, ha l'idea di spedire alle principali case commerciali del paese una richiesta, proponendo la vendita dei suoi libri negli spazi più diversi, come farmacie e macellerie. Un fatto fondamentale per l'industria editoriale in Brasile.

[...] temos de mudar, fazendo uma experiência em grande escala, tentando a venda do livro no país inteiro, em qualquer balcão e não apenas em livrarias. Mandamos uma circular a todos os agentes de correio, pedindo a indicação de uma casa, de uma papelaria, de um jornalzinho, de uma farmácia, de um bazar, de uma venda, de um açougue, de qualquer banca, em suma, em que também pudesse ser vendida uma mercadoria denominada livro. (LAJOLO, 2000, p.30)

Nel 1921, d'accordo con Salem (1970, p.39) Lobato pubblica il suo primo libro per l'infanzia, *Narizinho Arrebitado*, il quale supera le vendite di tutte le sue altre pubblicazioni. Infatti l'autore brasiliano ha un grande ingegno per la letteratura infantile, tanto che scrive altre opere<sup>7</sup> di questo tipo. La più famosa è sicuramente *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1921), i cui personaggi sono ancora molto famosi, come Narizinho, Pedrinho, Dona Benta e soprattutto Emilia, una bambola viva e monella, così come il burattino di legno italiano.

Escrever para crianças era uma atividade para a qual era soberbamente bem-dotado, tanto quanto Andersen, Collodi e Lewis Carrol, aos quais

---

<sup>7</sup> Alcune delle sue opere per l'infanzia: *Reinações de Narizinho* (1931); *Viagem ao céu e O Saci* (1932); *Emília no país da gramática e Aritmética da Emília* (1934); *Geografia de Dona Benta* (1935); *Memórias da Emília* (1936); *Serões de Dona Benta e História das invenções* (1937); *O poço do Visconde* (1937); *Histórias de tia Nastácia* (1937); *O Minotauro* (1937); *O Picapau Amarelo e A reforma da natureza* (1939); *A chave do tamanho* (1942). Informazioni secondo il sito: MONTEIRO LOBATO. Biblioteca. In: [http://lobato.globo.com/biblioteca\\_InfantoJuvenil.asp](http://lobato.globo.com/biblioteca_InfantoJuvenil.asp). Consultato il 18 ottobre 2011.

tem sido comparado. [...] tratava seus leitores, como seus próprios filhos, como seres humanos racionais. (HALLEWELL, 2005, p.335)

Monteiro Lobato era anche traduttore di storie per l'infanzia e fra le sue traduzioni troviamo: *Contos* di Andersen, *O Doutor Negro* di Doyle, *Alice no País das Maravilhas* di Carrol, *Novos Contos* dei Grimm, *As Viagens de Gulliver* di Crusoe, come anche il capolavoro di Collodi, *Pinocchio*. Questa sua attività passa ad essere più intensa nel decennio 40. Prima di questo periodo, nel 1926, egli si trasferisce negli Stati Uniti attratto dall'industria del petrolio e, quando ritorna in Brasile nel 1932, promuove una campagna a favore dello sviluppo del petrolio nazionale. Tuttavia, scopre che questo sviluppo è quasi impossibile, a causa del rapporto esistente fra una compagnia straniera e il governo locale. Lobato, allora, scrive una lettera al presidente Getúlio Vargas (1882-1954) denunciando possibili irregolarità del "Conselho Nacional do Petróleo"; questo atto è però considerato una mancanza di riguardo al presidente. Il 18 maggio 1940 viene arrestato e la sua detenzione dura sei mesi<sup>8</sup>. Dopo questo avvenimento, lo scrittore è comprensibilmente deluso, e ritorna alle sue attività intellettuali, soprattutto alla traduzione. Come dice Cavalheiro, Lobato si trova "moralmente deprimido" e per distrarsi "Continua a traduzir porque não tem outro remédio" (CAVALHEIRO, 1955, p.504). Con la sua pratica traduttoria Lobato introduce nuovi elementi nel sistema letterario brasiliano.

---

<sup>8</sup> OAB???. A Prisão de Monteiro Lobato. In: <http://www.oabsp.org.br/institucional/grandes-causas/a-prisao-de-monteiro-lobato>. Consultato il 6 luglio, 2011.

### 2.3. Lobato, un traduttore “etnocentrico”?

Nonostante Monteiro Lobato scriva tante opere per l’infanzia, fa anche delle traduzioni, continuando però a sentire un vuoto nella letteratura infantile nazionale. Infatti, per lungo tempo questa letteratura in Brasile si è alimentata di traduzioni di opere europee, o di opere pervenute in Brasile attraverso la lingua portoghese del Portogallo. Va detto che il portoghese continentale poteva rappresentare una difficoltà di lettura per i bambini brasiliani, a causa di alcune differenze lessicali, come in un esempio dato da Cavalheiro (1962), dove un padre legge a suo figlio una favola, che però il bambino non capisce:

- Papai, o que é ‘caçoula’?
- Caçoula, que eu saiba, é uma vasilha de cobre, de prata ou de ouro, onde se queima incenso. (...) O pai botava os óculos de novo e lia em voz alta: ‘O bicho de cozinha deitou água fervente na caçoula atestada de beldroegas, e, asinha partiu na treita dos três mariolas...’
- Depois de matutar sobre o caso, o pai tentava o esclarecimento:
- Caçoula deve ser panela... Parecido, não?
- E a mãe, interrompia o crochê:
- Afinal por que não traduzem esses livros portugueses para as crianças brasileiras?” (CAVALHEIRO: 1962, p.145)

Nelle sue lettere all’amico scrittore e traduttore, Godofredo Rangel (1884-1951), Lobato scriveva: “Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada [...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos” (LOBATO, 1946, p.275). Così si rammaricava lo scrittore per la povera situazione in cui si trovava lo scenario letterario brasiliano a quell’epoca. In un altro momento commenta anche la pratica traduttoria nel paese: “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegais! Temos de refazer tudo isso – abrasilizar a linguagem.”(LOBATO, 1946, p.275). Per queste ragioni, Lobato ha tradotto diverse opere per l’infanzia di successo mondiale. Preoccupato per l’effetto di straniamento che la cultura estera avrebbe potuto causare ai

piccoli lettori brasiliani, lo scrittore pensava al modo di avvicinare l'opera alla nostra cultura mediante scelte linguistiche. Si trattava di storie con realtà culturali e temporali molto diverse che avrebbero dovuto entrare nel gusto dei nostri bambini. In questo caso, la traduzione avrebbe dovuto anche essere un adattamento. Un'opportunità di rafforzare il contesto culturale brasiliano mediante nuovi personaggi e miti provenienti dall'estero.

Questa riflessione ci conduce alle parole di Berman (2007) sulla traduzione etnocentrica, che egli spiega come il tipo di traduzione che riporta tutto alla sua propria cultura e include lo "straniero" con l'intento di arricchire la cultura del testo di arrivo. D'accordo con l'autore, questa maniera di tradurre è una tradizione antica, che nacque a Roma. Nella cultura romana, secondo Furlan (2001, p.13), era comune la traduzione di testi greci in latino, ed era una traduzione artistica che "romanizzava" il testo greco privilegiando il testo di arrivo in latino. Cicerone (106 a.C- 43 a.C.) fu un grande esempio di questa tipologia di traduzione che, conservando il senso principale, utilizzava parole adeguate al costume romano. Sarebbe la fedeltà al significato che è necessariamente un'infedeltà nei confronti del testo fonte. Questa tipologia di traduzione è così definita da Berman:

[E] esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um "fruto" da língua própria. (BERMAN, 2007, p. 33)

Secoli dopo, questo tipo di traduzione continua ad essere studiato e praticato dai traduttori, che la considerano una maniera di migliorare il testo fonte, farlo diventare più pregnante e più nazionale. Nella prima metà del XX secolo troviamo una riflessione simile nello scrittore Monteiro Lobato, il quale aveva la preoccupazione di avvicinare la cultura di partenza alla nostra cultura.

In un'analisi sulla pratica traduttoria in Brasile, Lia Wyler distingue due epoche diverse nelle quali il paese passò attraverso ondate di nazionalismo. Nella prima epoca, dal 1843 al 1871, era da pochi anni che il portoghese era stato scelto come lingua ufficiale in Brasile; perciò erano poche le persone che sapevano leggere in portoghese. In quest'epoca i libri europei costavano poco ed anche l'alto prezzo d'importazione della carta non contribuiva a una produzione nazionale di libri. Sorgevano, allora, le traduzioni del teatro francese, spagnolo, italiano, come anche le traduzioni dei *feuilletons* francesi. In questo periodo il teatro era abbastanza popolare in Brasile, e le traduzioni degli spettacoli erano fatte in fretta e in grande numero, generalmente mal fatte. La seconda epoca nell'analisi di Wyler, dal 1930 al 1947, è quella della dittatura nazionalista di Vargas, e comprende quindici anni di quest'epoca. Nonostante lo sviluppo dell'educazione e delle case editrici nel paese, con "l'Estado Novo", come detto prima, vennero la censura e la persecuzione degli intellettuali brasiliani, diminuendo la produzione nazionale. Di nuovo le traduzioni tornano ad essere ricorrenti in Brasile. In quest'ultimo periodo, d'accordo con Wyler, l'atto traduttorio aveva l'intento di avvicinare i lettori alla cultura straniera (al contrario della traduzione etnocentrica). Il motivo era che la cultura europea o la statunitense erano considerate dal nostro governo come modelli di sviluppo culturale. In conclusione, la Wyler ritiene che è possibile che ci sia un "modo di tradurre brasiliano", quello che non privilegia la lingua di arrivo e neanche la lingua di origine.

Lobato, dunque, si porrebbe in posizione contraria al pensiero di Wyler. È interessante riportare che, in una lettera al suo amico Godofredo Rangel, racconta che mentre era in prigione passò mezz'ora pensando alla traduzione che lo scrittore e traduttore Agripino Grieco aveva fatto di un libro dell'autore inglese Rudyard Kipling.

Pensò a come Grieco avesse potuto confondere “pira funerária”<sup>9</sup> con “carniceiro”<sup>10</sup>, ossia, due parole con significati molto diversi. Possiamo dire che questa osservazione fatta da Lobato ci mostra quanto egli fosse un traduttore accurato e sensibile alla questione semantica. È importante tuttavia considerare che Lobato, pur operando dei cambiamenti nelle sue traduzioni, rispettava il significato del testo fonte.

#### **2.4. L’analisi della traduzione di *Pinocchio***

Il capolavoro di Carlo Collodi, dunque, è stato tradotto per la prima volta in Brasile nel 1933 da Monteiro Lobato, cinquantadue anni dopo la sua pubblicazione in Italia. Come citato prima, Lobato ha tradotto diverse opere per l’infanzia di successo mondiale e, sicuramente, la storia originale del burattino di legno non poteva sfuggire alla sua attenzione. *Le Avventure di Pinocchio* viene pubblicato in Brasile con il conciso titolo di *Pinóquio*. Per fare questa analisi sono state utilizzate la quindicesima edizione della traduzione di Monteiro Lobato (Companhia Nacional, 2004) e l’edizione integrale del testo di Collodi (La Spiga, 2002). I trentasei capitoletti originari diventano venti nella traduzione lobatiana<sup>11</sup>, e forse sarebbe questa una maniera di trasformare la traduzione in un testo più dinamico. È importante sottolineare che *Pinocchio* è un romanzo che ha un rapporto con la letteratura pedagogica, la quale, a sua volta, ha una natura ripetitiva.

Come si percepisce nella divisione dei capitoli del testo di Lobato, alcuni di questi vengono accorpati nella edizione brasiliana, mentre tre vengono soppressi: il venti, il ventuno ed il ventidue, che trattano delle conseguenze della disubbidienza di

---

<sup>9</sup> Falò dove si inceneriscono i cadaveri.

<sup>10</sup> Si dice dell’individuo d’indole perversa, sanguinaria.

<sup>11</sup> Si veda tabella in allegato, p.42

Pinocchio. Questa è una parte nell'opera di Collodi dove il burattino tenta di ritrovare suo padre Geppetto e la sua cara Fata dei capelli turchini, però, a metà del cammino si ritrova da solo, impaurito e con fame, pertanto si rammarica:

Quante disgrazie mi sono accadute... E me le merito! perché io sono un burattino testardo e piccoso... e voglio far sempre tutte le cose a modo mio, senza dar retta a quelli che mi voglion bene e che hanno mille volte più giudizio di me!... Ma da questa volta in là, faccio proponimento di cambiar vita e di diventare un ragazzo ammodo e ubbidiente... (COLLODI, 2002, p.46)

Dopo essere uscito di prigione, egli è nuovamente incarcerato, ma questa volta da un contadino, il quale crede che Pinocchio sia il ladro del suo pollaio. Viene usato come cane da guardia, preso ad un "collare, che gli serrava la gola":

Se fossi stato un ragazzino per bene, come ce n'è tanti, se avessi avuto voglia di studiare e di lavorare, se fossi rimasto in casa col mio povero babbo, a quest'ora non mi troverei qui, in mezzo ai campi, a fare il cane di guardia alla casa d'un contadino. Oh, se potessi rinascere un'altra volta!... (COLLODI, 2002, pp.48-49)

Pinocchio riesce ad uscire di questa situazione dopo aver scoperto i veri ladri del pollaio e torna alla ricerca di Geppetto e della Fata. In questa parte si mostrano la sofferenza e il rimorso del burattino, che non appaiono nella traduzione di Lobato. Affinché - malgrado la soppressione di questi tre capitoli - il lettore che non conosce la vera storia non percepisca una mancanza nella trama, Lobato salta dal diciannovesimo capitolo al ventitreesimo. Ecco il finale del decimo capitolo della traduzione (diciannovesimo nel testo fonte): "[...] retorqui o carcereiro e, tirando o chapéu e curvando-se respeitosamente, abriu a porta da prisão para que também o boneco pudesse escapar."(COLLODI, 2004, p.63). Ed ecco l'inizio dell'undicesimo capitolo (il ventitreesimo nel testo fonte): "Assim que Pinóquio se viu livre começou a correr

através dos campos, só parando ao alcançar a estrada que conduzia à cada da Fada.” (COLLODI, 2004, p.64). Ecco lo stesso brano nell’opera in italiano: “Appena Pinocchio non sentì più il peso durissimo e umiliante di quel collare intorno al collo, si pose a scappare attraverso i campi [...]” (COLLODI, 2002, p.51, corsivo nostro). Come si osserva, Lobato ha fatto un adattamento per unire i capitoli, lasciando fuori la parte che parla del collare che Pinocchio portava dopo essere stato preso dal contadino, il cui personaggio si trova nei capitoli ventuno e ventidue, non tradotti. Esaminando questi capitoli, si vede che molti brani non sono stati tradotti, perciò questa traduzione non può essere considerata integrale.

Nel corso della nostra analisi - abbiamo osservato anche il modo in cui Monteiro Lobato ha tradotto alcuni brani legati al contesto della cultura italiana. Ad esempio:

Dopo la lepre si fece portare per tornagusto un <i>cibreino</i> di pernici, di starne, di conigli, di ranocchi, di lucertole e d’uva paradisa [...] p.28	Depois mandou vir perdizes, coelhos, rãs, lagartos e outros petiscos [...] p.40
--	---

Come si vede, in questa parte appare un elemento extralinguistico, una informazione in più rispetto a quelle relative solo alla lingua. Il *Cibreino* è un piatto tipico della cucina toscana, che in questo caso non è segnato né citato nella traduzione. È certamente una semplificazione a vantaggio del lettore brasiliano, che avrebbe avuto difficoltà a capire, ma anche una maniera di lasciar fuori tutto ciò che si riferisce ad una cultura *altra*, al “*lointain*” per dirla con Berman. Un altro esempio è quando il narratore descrive il colore della casa della Fata: “una casina candida come la neve” p.32. Nella traduzione appare solo come “uma casinha branca” p.45; cioè, siccome qui in Brasile il fenomeno della neve è quasi inesistente, questa parola viene eliminata.



Il traduttore trova nell'atto traduttorio elementi che non dipendono solo dal significato delle parole. Afferma Bassnet:

[...] la traduzione non comporta la semplice trasposizione di un 'significato' contenuto in un gruppo di segni linguistici a un altro attraverso un uso competente del dizionario e della grammatica, ma implica anche, e soprattutto, criteri extralinguistici. (BASSNETT, 2003, p.27)

D'accordo con Bassnet, più che una trasposizione di significati, esistono giudizi extralinguistici, i quali sono i segni di una data cultura. La mancanza di questi segni può omogenizzare il testo di arrivo, o forse "nazionalizzarlo", trasformandolo in un discorso assai familiare per chi legge, come se fosse un testo prodotto nella sua propria lingua. In casi come quello citato di un piatto tipico italiano, la cui informazione viene ignorata nella traduzione, è difficile capire se l'omogeneizzazione del testo nella cultura di arrivo sia dovuta all'intento del traduttore di semplificare, o alla mancanza di competenza dello stesso. Nel libro di Collodi si trova anche un'espressione idiomatica comune nella lingua italiana, che non è stata sostituita con una analoga del portoghese-brasiliano. L'esempio è: "Ho mangiato la foglia e ci siamo intesi!" (p.28), che diventa nella traduzione di Lobato "Bem sei o que você pretendem, nós nos entendemos muito bem!" (p.41). Sicuramente un parlante italiano capisce la metafora usata da Collodi senza nessun problema: "mangiare la foglia" è un modo di dire italiano per significare la comprensione di qualcosa o di una situazione, ma per un brasiliano, letteralmente, questa espressione non sarebbe chiara. Cioè, il pensiero di un popolo non è mai uguale a quello di un altro, e per quanto Lobato fosse un uomo colto, la sua cultura non era la stessa di Collodi:

Traduzir o provérbio seria, portanto, encontrar o seu equivalente (a formulação diferente da mesma sabedoria). Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou traduz "literalmente", "palavra por palavra". (BERMAN, 2007, p.16)

Esistono altri elementi che evidenziano la distanza tra testo fonte e traduzione, come ad esempio il tempo e lo spazio. Il tempo è un indicatore dell'evoluzione di una cultura, con l'ingresso di nuovi elementi e l'abbandono di altri. Una traduzione fatta cinquanta anni addietro avrà delle differenze se paragonata ad una fatta nei giorni attuali. La geografia è un altro elemento della cultura: un unico significante, può avere significato differente in luoghi diversi, come nell'esempio dato da Osimo:

A New York è sufficiente dire *Times* perché tutti capiscano il riferimento al *New York Times*, mentre la stessa parola a Londra fa riferimento a un altro quotidiano, il *Times* di Londra (OSIMO, 2001, p.65)

Come si vede, ci sono elementi caratterizzanti di una certa cultura, ed il traduttore si pone al centro della mediazione culturale. Monteiro Lobato nel ruolo di mediatore assunto in virtù della traduzione di *Pinocchio*, sceglie in alcuni passi parole abbastanza caratteristiche della cultura brasiliana, specialmente in quell'epoca. Ecco alcuni esempi:

[...] Geppetto diventò rosso come un <u>peperone dalla bizza</u> [...]; p.6	Gepeto tornou-se vermelho que nem um <u>peru</u> [...] p.12
<u>Birba d'un figliuolo!</u> p.9	Oh, seu <u>moleque!</u> p.15
[...] a salire per gli alberi a prendere <u>gli uccellini</u> di nido. p.11	[...] preparar nas árvores e tirar <u>filhotes de tico-tico</u> dos ninhos. p.19
“ <u>Bell'acquisto davvero!</u> ” p.20	“Seria mesmo um <u>negócio da China!</u> ” p.30
[...] e foderata nell'interno di panna montata e di crema coi <u>savoiard</u> . p.35	[...] e o interior todo forrado de nata batida, <u>queijada e biscoitos de araruta</u> . p.49
[...] una libreria piena di canditi di torte, di <u>panettoni, di mandorlati e di cialdoni con panna</u> . p.43	[...] uma confeitaria abarrotada de doces, tortas, <u>bolos, pastéis de nata, cocadas</u> . p.61

Attraverso questi brani, si può fare un legame con la teoria dell'etnocentrismo nella traduzione indicata da Berman (2007). Sono elementi adattati alla cultura ricevente, così come faceva Cicerone nelle sue traduzioni dal greco al latino, dove egli "romanizzava" elementi greci. D'accordo con il teorico francese, questa maniera di adattare elementi stranieri alla cultura di arrivo è un'infedeltà al testo di partenza: "esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra *própria*" (BERMAN, 2007, p. 32). Utilizzare nella traduzione elementi "addomesticati" è considerato da Berman la cosiddetta infedeltà alla lettera straniera. L'etnocentrismo, soprattutto il concetto di fedeltà o infedeltà, nell'ambito della traduzione può essere visto tanto come un approccio negativo quanto come una conseguenza dell'atto traduttorio. Venuti afferma: "A tradução de má qualidade forma uma atitude doméstica que é etnocêntrica com relação à cultura estrangeira" (VENUTI, 2002, p.155). Mentre Eco commenta che la traduzione deve essere volta alla cultura del lettore:

Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione (come il riassunto, la parafrasi, la valutazione critica, la lettura ad alta voce di un testo scritto) e che l'interpretazione debba sempre mirare sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. (ECO, 2002, p.123)

Con una lettura parallela dei due testi, il testo fonte e la traduzione, è stato possibile osservarne le differenze in base a dei criteri che chiamano in causa il concetto di traduzione etnocentrica. Si è potuto vedere in questo modo come lo scrittore e traduttore Monteiro Lobato sia ricorso ad una traduzione che tende a semplificare le espressioni gergali della lingua italiana e che giunge fino ad eliminare alcuni elementi specifici alla cultura di partenza, sfociando di conseguenza nell'addomesticazione.

Dato che Lobato trovava in Brasile uno scenario di letteratura per l'infanzia abbastanza scarso, è possibile che una traduzione di questo tipo sia stata una delle sue maniere<sup>12</sup> di riempire questa lacuna, come anche di portare ai piccoli lettori brasiliani qualcosa di più originale, emozionante, divertente ed anche istruttivo, come nel caso di *Pinocchio*. Forse per questo motivo, gli adattamenti fatti nel testo avrebbero l'intento di facilitare la lettura, di renderla più dinamica e semplice in contrasto con le traduzioni che circolavano a quell'epoca. Il modo di tradurre di Lobato è caratterizzato dall'uso di parole comuni nel lessico del portoghese brasiliano (WYLER, 2001, p.212), al fine di permettere al lettore brasiliano, ed in particolar modo al pubblico infantile, un più facile accesso all'opera straniera.

---

<sup>12</sup> Senza dimenticare il grande scrittore che Monteiro Lobato è stato, con numerosi pubblicazioni volte al pubblico infantile.

## CONCLUSIONI

Nel presente lavoro si è cercato di mettere in risalto l'importanza del romanzo *Le avventure di Pinocchio*, in ragione anche del suo successo. Sono state fatte considerazioni rispetto alla situazione del secondo Ottocento in Italia nell'ambito culturale per risalire alla genesi del capolavoro di Carlo Collodi. Un'opera la cui trama, piena di sorprese ed emozioni, ha conquistato tutto il mondo, ed in Brasile non è stato diverso, tanto da avere la sua prima traduzione ad opera di uno scrittore e traduttore tanto importante come Monteiro Lobato. La storia originale di *Pinocchio* nella sua versione in lingua portoghese ha così costituito il *corpus* di analisi e riflessioni del presente lavoro.

Si è cercato di fare un parallelo tra i due contesti, quello della produzione così come quello della traduzione. *Pinocchio* è stato prodotto nell'Italia appena unificata che affrontava situazioni abbastanza diverse dalle situazioni in cui si trovava il Brasile all'epoca della traduzione di Monteiro Lobato: il momento della cultura brasiliana poteva essere considerato aureo per quanto riguarda la produzione intellettuale nazionale e la sua promozione, però, la produzione volta alla letteratura per l'infanzia non era molto ricca. In Italia il romanzo collodiano godeva della franchigia della letteratura pedagogica, orientata ad istruire il nuovo cittadino dello Stato unificato, mentre in Brasile si trattava di supplire un po' alla lacuna della letteratura per l'infanzia, ricorrendo a testi stranieri. Attorno a questo punto si è sviluppata la nostra analisi, che ha visto dunque Monteiro Lobato nel ruolo di mediatore tra queste due culture, l'italiana e la brasiliana.

Attraverso la conoscenza di aspetti biografici del traduttore, come per esempio quelli trovati nel suo epistolario, si è compresa una certa preoccupazione da

parte sua di fare una traduzione “più brasiliana” possibile (LOBATO, 1946, p.275), confermata dagli adattamenti linguistici che si possono verificare nel confronto tra il testo fonte e quello tradotto. Come si è osservato, alcuni elementi stranieri diventano più accessibili al pubblico nazionale, secondo i termini di una teoria della traduzione che può essere definita etnocentrica, come spiegato da Berman (2007). Quantunque non si possa affermare che *Pinocchio* tradotto da Lobato sia solo una traduzione etnocentrica, ma che piuttosto determinati passaggi si prestano a questa interpretazione.

È importante risaltare che in modo generale l'essenza della storia di Collodi è rimasta in questa edizione brasiliana, in cui il traduttore non ha accresciuto e non ha cambiato elementi che avrebbero potuto alterare la trama originale. Si può concludere che il senso, nonostante esistano degli adattamenti, sia stato conservato, così come la cifra stilistica di Collodi; anche la comunicazione con il lettore, dentro lo stesso testo, è stato preservato nella traduzione. Ad esempio, “Pinocchio ritrova in corpo al Pesce-cane... Chi ritrova? Leggete questo capitolo e lo saprete”, (COLLODI, 2002, p. 97), nella traduzione di Monteiro Lobato rimane “Pinóquio encontra dentro da barriga do Tubarão... quem? Leiam este capítulo e ficarão sabendo.” (COLLODI, 2004, p.123).

Oltre agli adattamenti, esistono anche dei brani non tradotti, che rendono la traduzione del testo più asciutto che il testo fonte. È possibile che questa sia stata una strategia usata da Lobato con l'intento di far diventare la narrativa più veloce e dinamica; non si può ignorare infatti la natura pedagogica del testo originale, che avrebbe dovuto portare più emozione anche al lettore brasiliano, abituato a storie abbastanza prevedibili. Un'altra possibilità è quella che forse Lobato non abbia avuto in mano il testo integrale di Collodi. Sono delle ipotesi delle quali non si ha certezza. Quel che resta, comunque, è una traduzione che, seppure non rispettando sempre letteralmente il testo di partenza, garantisce una leggibilità al lettore brasiliano e non

altera il senso generale del capolavoro collodiano. Certamente può essere considerata una mediazione culturale.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:**

BASSNET, Susan. *La traduzione teorie e pratica*. In: *Aspetti principali della traduzione*. Milano: Strumenti Bompiani, 2003.

BERMAN, Antóine. *A Tradução e a Letra ou o albergue do longínquo*. In: *Tradução etnocêntrica e tradução hipertextual*. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

CALVINO, Italo. *Saggi 1945-1985*. Milano: Mondadori Meridiani, 1995.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: Vida e Obra*. 3ª ed. I volume. São Paulo: Brasiliense, 1962.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: Vida e Obra*. 1ª ed. II volume. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

COLLODI, Carlo. *Le Avventure di Pinocchio*. Milano: La Spiga, 2002.

COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. Tradução de Monteiro Lobato. 15ª edição. São Paulo: Companhia Nacional, 2004.

CROCE, Benedetto. *G. B. Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari*. Bari: Ed. Laterza, 1957.

ECO, Umberto. *Teorie contemporanee della traduzione*. In: *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*. Milano: Strumenti Bompiani, 2002.

FERRONI, Giulio. *Storia e testi della letteratura italiana. La nuova Italia*. Roma: Mondadori Università, 2002.

FURLAN, Mauri. *Cadernos de Tradução*. In: *brevíssima História da Teoria da Tradução no Ocidente. I. Os Romanos*. Universidade Federal de Santa Catarina. n. 8. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti, 2002.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.

HISTÓRIA E CULTURA. Monteiro Lobato no Tempo. In: <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimientos/desc/lobato/lobatobra.htm> acesso nel 26 agosto, 2011.

JOLKESKY, Lucia Maria P. de Valhery. *Le traduzioni brasiliani di Pinocchio: Lobato e Colasanti*. Florianópolis: UFSC. 2004. (Monografia)

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: Um Brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.



LE AVVENTURE DI PINOCCHIO. In: <<http://www.pinocchio.it/parco.htm>> acesso nel 28 maggio, 2011.

LIA WYLER. Bibliografia de tradução. In: <<http://www.liawyler.com/index.php?bib>> acesso nel 22 settembre, 2011.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 2º tomo. São Paulo: Brasiliense, 1946.

MARCIANO, Annunziata. *Alfabeto ed educazione: I libri di testo nell'Italia post-risorgimentale*. Milano: Franco Angeli, 2004.

MONTEIRO LOBATO. Biblioteca. In: <[http://lobato.globo.com/biblioteca\\_InfantoJuvenil.asp](http://lobato.globo.com/biblioteca_InfantoJuvenil.asp)> acesso nel 18 ottobre, 2011.

OAB. A Prisão de Monteiro Lobato. In: <<http://www.oabsp.org.br/institucional/grandes-causas/a-prisao-de-monteiro-lobato>> acesso nel 6 luglio, 2011.

OSIMO, Bruno. *Propedeutica della traduzione*. In: La traducibilità. Milano: HOEPLI, 2001.

SALEM, Nazira. *História da Literatura Infantil*. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

SQUAROTTI, Giorgio B. *Letteratura italiana*. In: L'Ottocento. Messina- Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 1991.

VAGNONI, Ana Rosa. *Collodi e Pinocchio: Storia di un successo letterario*. Trento: UNI Service, 2007.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. In: A formação de identidades culturais. Bauru, SP: EDUSP, 2002

WYLER, Lia. *Cadernos de Tradução*. In: um modo de traduzir brasileiro? n. 4. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1999.

WYLER, Lia. *Cadernos de Tradução*. In: Entrevista: Lia Wyler. n. 8. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001.

## ALLEGATO

Testo fonte		Traduzione di Monteiro Lobato	
1	Come andò che maestro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino.	1	Como foi que Mestre Cereja, o carpinteiro, encontrou um pedaço de pau que ria e chorava como uma criança.
2	Maestro Ciliegia regala il pezzo di legno al suo amico Geppetto, il quale lo prende per fabbricarsi un burattino meraviglioso che sappia ballare, tirar di scherma e fare i salti mortali.		
3	Geppetto, tornato a casa, comincia subito a fabbricarsi il burattino e gli mette il nome di Pinocchio. Prime monellerie del burattino.	2	Chegando em casa, Gepeto começa imediatamente a fazer o boneco, ao qual dá o nome de Pinóquio. Primeiras reinações.
4	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.	3	A história de Pinóquio e do Grilo Falante, da qual se conclui que os maus meninos não gostam de ser repreendidos por quem sabe mais que eles.
5	Pinocchio ha fame, e cerca un uovo per farsi una frittata; ma sul più bello, la frittata gli vola via dalla finestra.		
6	Pinocchio si addormenta coi piedi sul caldano, e la mattina dopo si sveglia coi piedi tutti bruciati.		
7	Geppetto torna a casa e dà al burattino la colazione che il pover'uomo aveva portato con sé.	4	De volta para casa, Gepeto dá ao boneco o almoço que trouxera para si.
	Geppetto rifa i piedi a Pinocchio e vende		

8	la propria casacca per comprargli l'Abbecedario.		
9	Pinocchio vende l'Abbecedario per andare a vedere il teatrino dei burattini.	5	Pinóquio vende sua cartilha para poder assistir a um espetáculo de fantoches.
10	I burattini riconoscono il loro fratello Pinocchio e gli fanno una grandissima festa; ma sul più bello, esce fuori il burattinaio Mangiafoco, e Pinocchio corre il pericolo di fare una brutta fine.	6	Os fantoches reconhecem seu irmão Pinóquio e o recebem com grande alegria; mas nesse momento Papa-Fogo entra em cena e Pinóquio corre o risco de ter um mau fim.
11	Mangiafoco starnutisce e perdona a Pinocchio, il quale poi difende dalla morte il suo amico Arlecchino.		
12	Il burattinaio Mangiafoco regala cinque monete d'oro a Pinocchio, perché le porti al suo babbo Geppetto; e Pinocchio, invece, si lascia abbindolare dalla Volpe e dal Gatto e se ne va con loro.		
13	L'osteria del "Gambero Rosso".	7	A hospedaria do Caranguejo Vermelho.
14	Pinocchio, per non aver dato retta ai buoni consigli del Grillo-parlante, s'imbatte negli assassini.		
15	Gli assassini inseguono Pinocchio; e, dopo averlo raggiunto, lo impiccano a un ramo della Quercia Grande.		
16	La bella Bambina dai capelli turchini fa raccogliere il burattino: lo mette a letto, e chiama tre medici per sapere se sia vivo o morto.	8	A linda Criança dos cabelos azuis desamarra o boneco da árvore, leva-o para a cama e manda chamar três médicos para saber se ele está vivo ou morto.
	Pinocchio mangia lo zucchero, ma non vuol purgarsi: Però quando vede i becchini che vengono a portarlo via,		Pinóquio come o açúcar mas se recusa a tomar o remédio; quando, porém, vê os coveiros que chegam para carregá-

17	allora si purga. Poi dice una bugia e per castigo gli cresce il naso.	9	lo, resolve-se a tomá-lo. Então conta uma mentira e, como castigo, o seu nariz cresce.
18	Pinocchio ritrova la Volpe e il Gatto, e va con loro a seminare le quattro monete nel Campo dè Miracoli.	10	Pinóquio torna a encontrar a Raposa e o Gato e vai com eles enterrar o seu dinheiro no Campo dos Milagres.
19	Pinocchio è derubato delle sue monete d'oro e, per gastigo, si busca quattro mesi de' prigione.		
20	Liberato dalla prigione, si avvia per tornare a casa della Fata; ma lungo la strada trova un serpente orribile, e poi rimane preso alla tagliuola.		
21	Pinocchio è preso da un contadino, il quale lo costringe a far da cane da guardia a un pollaio.		
22	Pinocchio scopre i ladri e, in ricompensa di essere stato fedele, vien posto in libertà.		
23	Pinocchio piange la morte della bella Bambina dai capelli turchini: poi trova un Colombo che lo porta sulla riva del mare, e lì si getta nell'acqua per andare in aiuto del suo babbo Geppetto.		
24	Pinocchio arriva all'isola delle "Api industriose" e ritrova la Fata.		
25	Pinocchio promette alla Fata di essere buono e di studiare, perché è stufo di fare il burattino e vuole diventare un bravo ragazzo.	12	Pinóquio promete à Fada de ser bonzinho e obediente, pois está farto de ser boneco e deseja se tornar um menino exemplar.

26	Pinocchio va co' compagni di scuola in riva al mare, per vedere il terribile Pesce-cane.		
27	Gran combattimento fra Pinocchio e i suoi compagni: uno de' quali essendo rimasto ferito, Pinocchio viene arrestato dai carabinieri.	13	Grande luta entre Pinóquio e seus companheiros. Um deles é ferido e Pinóquio é preso pelos soldados.
28	Pinocchio corre pericolo di essere fritto in padella come un pesce.		
29	Ritorna a casa della Fata, la quale gli promette che il giorno dopo non sarà più un burattino, ma diventerà un ragazzo. Gran colazione di caffè-e-latte per festeggiare questo grande avvenimento.	14	Pinóquio volta para a casa da Fada. Esta lhe promete que no dia seguinte ele deixará de ser boneco e se tornará um menino.
30	Pinocchio, invece di diventare un ragazzo, parte di nascosto col suo amico Lucignolo per il "Paese dei Balocchi".		
31	Dopo cinque mesi di cuccagna, Pinocchio, con sua grande meraviglia, sente spuntarsi un bel paio di orecchie asinine, e diventa un ciuchino, con la coda e tutto.	15	Ao final de cinco meses de residência na terra da alegria, Pinóquio, com grande assombro, adquire um lindo par de orelhas de burro e torna-se um pequeno asno, com rabo e tudo.
32	A Pinocchio vengono gli orecchi di ciuco, e poi diventa un ciuchino vero e comincia a ragliare.	16	Crescem orelhas de burro em Pinóquio, que, tornando-se um verdadeiro burrinho, começa a zurrar.
33	Diventato un ciuchino vero, è portato a vendere, e lo compra il direttore di una compagnia di pagliacci per insegnargli a ballare e a saltare i cerchi; ma una sera	17	Pinóquio, tendo se tornado um burrinho, é posto à venda e comprado pelo diretor de um circo para aprender a dançar e pular arcos. Uma noite,

	azzoppisce e allora lo ricompra un altro, per far con la sua pelle un tamburo.		porém, ele fica manco e é revendido a um homem que tenciona fazer um tambor de sua pele.
<b>34</b>	Pinocchio, gettato in mare, è mangiato dai pesci e ritorna ad essere un burattino come prima; ma mentre nuota per salvarsi, è ingoiato dal terribile Pesce-cane.	<b>18</b>	Pinóquio, lançado ao mar, é devorado por um bando de peixes e torna-se o boneco que era antes. Enquanto nada para salvar a vida, é tragado pelo terrível Tubarão!
<b>35</b>	Pinocchio ritrova in corpo al Pesce-cane... Chi ritrova? Leggete questo capitolo e lo saprete.	<b>19</b>	Pinóquio encontra dentro da barriga do Tubarão... quem? Leiam este capítulo e ficarão sabendo.
<b>36</b>	Finalmente Pinocchio cessa d'essere un burattino e diventa un ragazzo.	<b>20</b>	Finalmente Pinóquio deixa de ser boneco e trona-se menino.