

Da ‘monello’ a ‘ragazzo per bene’ La trasformazione del protagonista in *Le avventure di Pinocchio* nella loro prima traduzione giapponese

Matsumoto Fūko
(Kobe University, Japan)

Abstract This paper compares the first translation of *Le avventure di Pinocchio*, realised during the Taishō epoch by Satō Haruo (1892-1964), to Carlo Collodi’s (1826-1890) nineteenth-century novel. It marks out the most relevant differences between these two cultural contexts by means of an analysis of the ‘rascal’ image. According to the Italian author, the common sense is the unavoidable condition thanks to which the boy can avoid going to the bad and reach the superior condition of a ‘well-bred boy’. At the same time, the main character’s pranks never coincide with the embodiment of the Evil represented by the ‘sin’: the rascal’s existence is incomplete and, therefore, immature from every point of view. The Japanese translation does not develop the Christian cultural element and, thus, does not fully express the character of Collodi’s rascal. The image of the rascal given by the first Japanese translation is not the only thing that differs from the original Pinocchio: as a matter of fact, Satō’s translation weakens also the theme of the main character-marionette’s transformation and the final attainment of a body.

Sommario 1 Introduzione. – 1.1 Il tipo del ‘monello’ nella letteratura per l’infanzia di epoca risorgimentale. – 1.2 Carlo Collodi e il *Giornale per i bambini*. – 1.3 Satō Haruo e *Akai Tori*. – 2 L’immagine del ‘monello’ in *Le avventure di Pinocchio*. – 2.1 Il ‘buon cuore’. – 2.2 ‘Senza giudizio’. – 2.3 Monello e peccato. – 3 Trasformazione del protagonista. – 3.1 Un ‘ragazzo per bene’. – 3.2 Da marionetta a essere umano. – 4 Conclusioni.

Keywords Rascal. *Le avventure di Pinocchio*. Japanese translation. Marionette.

1 Introduzione

Questo saggio si propone di illustrare le differenze culturali sottostanti all’immagine del ‘monello’ quale essa traspare, rispettivamente, dall’ottocentesca opera collodiana *Le avventure di Pinocchio* e dalla sua prima traduzione giapponese di Epoca Taishō (1912-1926). Nel suddetto racconto, il ‘burattino monello’ protagonista si trasforma in ‘ragazzo per bene’. Tuttavia la figura del ‘monello’ descritta da Collodi si differenzia dai personaggi infantili presenti fino a quel momento nella letteratura infantile; presenta

infatti un modello di bambino più vicino alla realtà. Per questo la figura di Pinocchio rappresenta una svolta significativa in questo ambito della letteratura. Pur limitando scientemente il proprio campo di ricerca a *Le avventure di Pinocchio* come prodotto letterario per l'infanzia rappresentativo del periodo esaminato e selezionando pertanto alcuni aspetti delle differenze in termini di percezione del 'monello' riscontrate fra Italia e Giappone, è convinzione dell'autore che tali annotazioni possano estendersi in futuro a riflessioni di carattere più ampio sulla concezione dell'infanzia nei due Paesi, passando attraverso il tipo di analisi qui esposto. In quanto ad importanti ricerche precedenti è possibile menzionare *Pinocchio oder Vom Roman der Kindheit*. Frankfurt del 1996, a cura di Dieter Richter,¹ dove si fa riferimento alla figura pinocchio 'monello' e di 'bambino ribelle' presente nella storia della letteratura infantile; tuttavia non si considera concretamente nessuna delle immagini di monello presente in *Pinocchio*.

Di conseguenza, nella presente tesi, si tenterà di mettere in evidenza le differenti caratteristiche del 'monello' nel contesto italiano e in quello giapponese. Si tratta di differenze relative a concetti religiosi² e di differenze ascrivibili alla figura infantile, che richiede una componente di razionalità nel caso italiano, contrariamente a quello giapponese che, come si evince dalla rivista *Akai-tori*, non necessita di tale presupposto. Procedendo in questo modo si potrà forse fare luce su un aspetto dell'immagine del monello che si riscontra in *Pinocchio*.

L'autore ringrazia sentitamente le Università di Kōbe e Venezia per aver offerto l'opportunità di condurre a termine una ricerca sul campo in Italia fra maggio 2014 e aprile 2015 tramite lo *Strategic Young Researcher Overseas Visits Program for Accelerating Brain Circulation*.

1.1 Il tipo del 'monello' nella letteratura per l'infanzia di epoca risorgimentale

L'Ottocento è, nella definizione di Philippe Ariès, il secolo dell'infanzia (cf. Ariès 1975). Il 'fanciullo' viene per la prima volta percepito come un'esistenza nettamente separata da quella dell'adulto e, contestualmente a un generalizzato incremento dell'interesse verso l'età dello sviluppo, aumenta anche la domanda di letteratura per l'infanzia. L'Italia in questo senso non fa eccezione, per quanto caratterizzata all'epoca da una più marcata tendenza alla produzione di opere espressamente pedagogiche. Scrive al proposito Giovanni Bitelli:

1 Per una traduzione italiana vedi Fliri Piccioni 2002.

2 Per un'analisi del racconto *Pinocchio* attraverso la religione cristiana si veda Bagellini 1942, che non è preso in esame in questa ricerca.

Padre Francesco Soave (1743-1806) preparò un volume di *Novelle* dove erano esaltate, attraverso la cinematografia episodica, le più nobili virtù. Altrettanto fece Giuseppe Taverna (1764-1850). Ma anche le sue *Novelle morali, i Racconti storici, e le Prime letture per i fanciulli* apparvero, come i saggi precedenti del Soave, troppo sermonanti. Se ne fecero tuttavia edizioni su edizioni. Ma la critica d'allora e d'adesso è concorde nell'affermare che piacquero più agli educatori pedanti che ai ragazzi. (Bitelli 1947, 115)

Analogamente, durante il Risorgimento si assiste al proliferare di letture tendenti all'insegnamento morale, delle quali è difficile asserire con chiarezza l'appartenenza stessa al campo della letteratura. Come fa presente Richter «La letteratura italiana per l'infanzia ha origine nelle città italiane del XVIII secolo, in un contesto animato dallo spirito illuminista» (2002, 28). Si tratta di un'affermazione importante dal momento che si può dire che questo stesso spirito illuminista influenzerà la letteratura infantile italiana successiva. In epoca successiva al Soave e al Taverna, la Società fiorentina dell'istruzione elementare bandisce nel 1833 un concorso di scritti pedagogico-morali destinati a un pubblico di età compresa fra i 6 e i 12 anni, che nella sua prima edizione non vede vincitori. Nell'edizione del 1836 viene invece premiato il *Giannetto* di Luigi Alessandro Parravicini (1799-1880), un maestro comasco la cui opera sarà in seguito a lungo utilizzata come testo per le scuole elementari.

Se il *Giannetto* protagonista dell'omonima opera ci appare però come tipica figura di 'bravo ragazzo' e, successivamente, di 'buon cittadino', la nuova edizione pubblicata dall'editore Paggi nel 1877,³ che reca il titolo di *Giannettino* ed è stavolta curata da Carlo Collodi, pur mantenendo l'impostazione enciclopedica e i contenuti pedagogici inerenti a diritti, doveri e lavoro (Bitelli 1947, 116), presenta un personaggio ribelle agli insegnamenti del maestro Boccadoro e già tendente al carattere del 'monello'. Tale caratteristica si ritrova naturalmente accentuata ne *Le avventure di Pinocchio*, pubblicate a puntate sul *Giornale per i bambini* dal 1881, il cui soggetto è nello specifico la trasformazione del 'monello' in un 'ragazzo per bene'. Una distinzione si rende dunque doverosa in merito alle opere

3 Nel 1877 - l'anno di pubblicazione del libro per la scuola *Giannettino* di Collodi - fu promulgata la 'lex Coppino', la legge dell'obbligo scolastico per tutti, che stabiliva l'istruzione elementare gratuita triennale, dai sei ai nove anni d'età. L'onda dell'alfabetizzazione - alla proclamazione del Regno d'Italia la quota degli analfabeti era ancora del 78% - procurava ora alla letteratura infantile, attraverso le scuole, centinaia di migliaia di nuovi lettori all'anno: in altri termini, il bisogno di letture per bambini aumentava (Richter 2002, 29).

presentanti il tipo del 'monello' in qualità di protagonista.⁴ Secondo quanto affermato da Lindsay Myers:

[B]y the early 1900s the 'Monello' Fantasy had become the dominant sub-genre in Italian children's fantasy literature. A large proportion of the fantasies that can be categorised as 'Monello' Fantasies can also be described as 'Pinocchiate' [Pinocchio-hybrids].⁵ It is important to stress, however that the 'Pinocchiata' is not synonymous with the 'Monello Fantasy'. Many 'Pinocchiate' are not fantasies and many 'Monello' fantasies, have no overt connection to Collodi's text. 'Pinocchiate' have continued to appear sporadically throughout the twentieth century but the 'Monello' Fantasy has largely remained a late nineteenth-and early twentieth-century phenomenon. (Myers 2011, 46-7)

Al contempo, si ammette come il genere del 'Monello Fantasy', sebbene distinto dalla 'Pinocchiata', debba molto all'opera collodiana nella sua struttura fondamentale:

[T]he 'Monello' Fantasy, as previously mentioned, was primarily an extension of Collodi's *Pinocchio*. The basic structure of sub-genre consciously imitates that devised by Collodi, and the 'monello' protagonists all owe their existence to Collodi's rebellious puppet. (Myers 2011, 49)

Mentre quindi i 'monelli' continuano a fare la loro apparizione da protagonisti in racconti di fantasia per tutta la seconda metà del diciannovesimo secolo, numerosi sono i personaggi afferenti a tale tipologia che compaiono, in forma diversa dal successivo 'Monello Fantasy' sulle pagine del *Giornale per i bambini*. Va tuttavia qui rimarcato come il termine 'monello' fosse ovviamente in uso da un'epoca ben anteriore a quella esaminata nel presente saggio, il che ne rende il significato strettamente dipendente dalla concenzione dell'infanzia di volta in volta prevalente. In una delle lettere pubblicate nella sezione dedicata alla corrispondenza con i lettori del *Giornale per i bambini* leggiamo per esempio:

Il babbo a volte mi dice: birichino sì, monello no! Ma io ho una gran

4 «al suo [di Pinocchio] muoversi spensierato e allegro, per tante qualità di ragazzino-monello, esemplare e campione ultimo di tutta una categoria di ragazzi niente affatto 'perbenino', ma golosi, bugiardi, infingardi e svogliati, anche se schietti nel fondo, vivaci di immaginazione, capaci a volte di gesti e di azioni generose e rimorsi» (Bertacchini cit. in Marini 2000, 162)

5 «'Pinocchiate' always make explicit reference to Collodi's classic either by continuing his adventures or by inventing those of his friends and relations» (Myers 2011, 47 nota 17).

paura che la signorina Sofia e i bambini che leggono il Giornale mi credano più monello che birichino, e mi rincresce tanto. (Martini [1881] 1990, 1, 12, 189-19)

Come riconosciuto da Collodi stesso la ricezione del termine è dunque largamente questione storica:

Una volta si chiamava birichino o sbarazzino.

Oggi questi due nomi si sono ringentiliti. Oggi si trovano dei birichini, che hanno la giacchetta quasi nuova e le mani quasi pulite: oggi s'incontrano degli sbarazzini, che possono perdere il fazzoletto di tasca, ma rispettano il fazzoletto nelle tasche degli altri. (Mareschi 1995, 179; sottolineature dell'Autrice, qui e di seguito)

A mutare attraverso il tempo è la figura stessa del 'monello', che risente del processo di scolarizzazione avviato nell'Italia post-unitaria. I 'monelli' descritti in *Ricordi di scuola* (D'Angelo [1881] 1990, 1, 4, 62-3) appaiono sullo sfondo della scolarizzazione avanzante: le loro 'monellerie' consistono per lo più nella disobbedienza all'autorità del maestro e assumono spesso carattere collettivo (si pensi, ad esempio, ai 'compagnacci' che portano il protagonista sulla cattiva strada ne *Le avventure di Pinocchio*). In altri termini, l'esistenza del 'monello' che infrange regole e convenzioni dipende essenzialmente dalla presenza di un'autorità costituita: in epoca successiva ciò porterà ad attribuirvi un carattere di critica sociale, che non si ravvisa ancora tuttavia nel *Giornale per i bambini*.

A proposito del 'monello', Myers afferma che «the protagonists of the 'Monello' Fantasy are always spirited characters with an innate sense of devilment» (Myers 2011, 48), i quali «rather than endorse the dominant social order [...] subtly overturn established, hierarchical structures, exposing the weakness of the contemporary Italian state and wilfully undermining its authority» (Myers 2011, 64). Nulla si dice invece sul 'monello' incarnato da Pinocchio, né sulla concezione dell'infanzia ad esso sottesa: mentre l'attenzione si focalizza sull'influenza esercitata dalla Commedia dell'Arte quale elemento tipicamente italiano nella formazione del tipo del 'monello', l'opera collodiana e il suo personaggio non sono esaminati in particolare dettaglio.

Nel seguito si darà pertanto conto della figura del 'monello' in Collodi, ricercandone nello specifico le differenze culturali rispetto al *background* prevalente in Giappone all'epoca della prima traduzione dell'opera.

1.2 Carlo Collodi e il *Giornale per i bambini*

Carlo Collodi (1826-1890), pseudonimo di Carlo Lorenzini, compare inizialmente sulle scene letterarie come romanziere, giornalista e drammaturgo, nonché critico teatrale e musicale. Il suo impegno nella traduzione e scrittura di opere per l'infanzia e nella redazione di libri di testo risale all'incirca al 1875, vale a dire, a una fase già avanzata della sua carriera: *Le avventure di Pinocchio*, che costituiscono il principale oggetto del presente studio, iniziano a essere pubblicate a puntate quando Collodi ha già raggiunto l'età di 55 anni.

Nato a Firenze da famiglia modesta (il padre era cuoco alle dipendenze dei Ginori Garzoni Venturi, la madre domestica), malgrado le ristrettezze economiche riesce a ricevere un'istruzione dapprima presso il Seminario di Colle di Val d'Elsa (1837-1842), quindi dai Padri Scolopi di San Giovannino (1842-1844). Inizia quindi il lavoro presso la libreria Piatti di Firenze, ma prende anche parte come soldato alla Seconda Guerra d'Indipendenza. La sua conoscenza del francese gli frutta in seguito la nomina a membro della commissione istituita dal ministro Emilio Broglio nel 1868 per la redazione del *Nuovo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze* (pubblicato in quattro volumi fra il 1870 e il 1897), con il compito di rilevare i francesismi entrati nell'uso corrente e proporre gli appropriati corrispondenti toscani (Traversetti 1993, 79-80).

Gli editori Felice e Alessandro Paggi affidano quindi a Collodi la traduzione dal Francese dei *Contes de ma mère l'Oye* di Charles Perrault (1628-1703) e di altre fiabe del diciassettesimo e diciottesimo secolo, la cui versione italiana vede la luce nel 1875 con il titolo de *I racconti delle fate*. Aumenta da allora l'interesse di Collodi verso l'ambito educativo, che sfocia nella pubblicazione del *Giannettino* nel 1877 e nell'esordio del *Giornale per i bambini*, settimanale curato dal gruppo editoriale del *Fanfulla*, che viene dato inizialmente alle stampe il 7 luglio 1881. La redazione del periodico, dopo una fase che ne vede l'affidamento a Ferdinando Martini fra il 1881 e il 1882, passa quindi a Collodi: luogo di edizione è Roma, ma i lettori – per lo più bambini borghesi di età compresa fra i 5 e i 10 anni – di cui si ha notizia attraverso la rubrica de *La posta dei bambini* presentano le provenienze geografiche più disparate.

È sul *Giornale per i bambini* che *Le avventure di Pinocchio* vengono pubblicate a puntate fra il 7 luglio 1881 e il 25 gennaio 1883: la storia, che si concludeva inizialmente con l'impiccagione di Pinocchio ad opera degli Assassini nel Capitolo 15, viene ripresa su richiesta dei lettori⁶ e portata

6 «Una buona notizia! Vi ricorderete del povero burattino che il signor Collodi lasciò attaccato a quell'albero e che pareva morto? Ebbene, ora lo stesso signor Collodi ci scrive per annunziarci che Pinocchio non è morto, anzi è più vivo che mai, e che gli sono accadute delle cose che pare impossibile. E ve le racconterà presto presto tutte d'un fiato nelle Av-

a termine nella struttura attuale di trentasei capitoli, quindi pubblicata dalla casa editrice Paggi nel 1883.

Numerose figure di ‘monelli’, oltre a Pinocchio, compaiono sulle pagine del *Giornale per i bambini*, ma nel loro caso il contrappasso per le malefatte compiute – ribellione all’autorità dei maestri, bugie e via dicendo – è rappresentato dall’aspetto psicologico del senso di colpa. Le traversie di Pinocchio, che si ritrova di volta in volta con i piedi bruciati, impiccato o a rischio di venire mangiato, per citare solo alcuni esempi tratti dall’opera, si riferiscono invece a una dimensione fisica della punizione, resa possibile in virtù del carattere ‘non umano’ del protagonista-marionetta.

1.3 Satō Haruo e *Akai Tori*

Quella di Satō Haruo (1892-1964) è una figura poliedrica di poeta, romanziere, saggista, drammaturgo e traduttore di opere letterarie dal cinese e dalle lingue europee. Satō si dedica altresì alla letteratura per l’infanzia, traducendo fiabe come *Kaeru no joō* (La principessa rana) e *Ōguma, chūguma, koguma* (Riccioli d’oro e i tre orsi),⁷ con cui contribuisce al periodico *Akai Tori* all’epoca delle prime pubblicazioni, e scrivendone altre originali, come *Inago no dairyokō* (Il viaggio della cavalletta), pubblicato sulla rivista di narrativa per l’infanzia *Dōwa*.⁸ La traduzione de *Le avventure di Pinocchio* curata dall’Autore compare per la prima volta sul periodico per ragazzi *Akai Tori* fra febbraio 1920 (4[2]) e settembre dello stesso anno (5[3]) con il titolo di *Itazura ningyō no bōken - Chōhen dōwa* (Le avventure di una marionetta dispettosa - Romanzo per ragazzi), ma rimane infine incompiuta e più prossima a un adattamento che non a una traduzione dell’originale.⁹ La traduzione definitiva, pubblicata dall’editore Kaizōsha nel 1925 come *Dōwa Pinocchio - Ayatsuri ningyō no bōken* (La Storia di Pinocchio: avventure di una marionetta) si presenta invece

venture di Pinocchio, di cui cominciamo la pubblicazione nel prossimo numero» (*Giornale per i bambini*, 1 Dicembre 1881).

7 *Akai Tori*, periodico diretto da Suzuki Miekichi e pubblicato dal 1918 al 1936.

8 *Dōwa* (La fiaba), rivista diretta da Chiba Shozō e pubblicata dal 1920 al 1926.

9 «Studi recenti indicano la pratica dell’adattamento (hon’ an) come un vero e proprio genere letterario a sé stante, in grado di esprimere la creatività dell’autore e di veicolare specifiche interpretazioni dell’originale adattato: molti furono, in effetti, gli adattamenti ad opera di intellettuali e scrittori che, in altre sedi, avevano ben dimostrato di aver recepito il senso di una traduzione integrale fedele al testo. Tutto ciò sembrerebbe restituire anche agli adattamenti – che, nel caso della letteratura per l’infanzia in generale, ma anche per quanto riguarda *Pinocchio*, in Giappone rappresentano la produzione più ricca – una specifica dignità» (Vienna 2008, 129).

nel complesso come più fedele alla fonte rispetto alla versione di *Akai Tori*, cui viene aggiunta la resa giapponese di svariati dialoghi e passaggi inizialmente omessi. La traduzione di Satō Haruo dunque, sebbene non certo precisa in ogni suo aspetto, né fedele al retroterra culturale della sua fonte – come del resto non era requisito essenziale per alcuna traduzione all’epoca – presenta per la stessa ragione il pregio di riflettere in maniera evidente la concezione dell’infanzia allora prevalente nel Paese e le inerenti differenze culturali rispetto all’Italia di Collodi, separata sia nel tempo che nello spazio dal Giappone di Epoca Taishō. È per tale ragione che il presente studio si concentrerà sulla resa di Satō come principale termine di paragone rispetto all’opera collodiana.

Entrambe le traduzioni di Satō recano nel titolo il termine *dōwa*, in contrasto con l’uso invalso in Epoca Meiji (1868-1912) a partire da Iwaya Sazanami di riferirsi alla letteratura per l’infanzia come a *otogibanashi*. Il vocabolo ‘*dōwa*’ (‘storia per l’infanzia’) iniziò invece ad affermarsi nell’uso intorno alla metà dell’Epoca Taishō, fino a diventare ‘*jidō bungaku*’ (‘letteratura per l’infanzia’) in Epoca Shōwa (1926-1989), accompagnandosi, secondo quanto sostenuto da Kawahara Kazue, all’attribuzione di nuovi significati al termine stesso (Kawahara 1998, 15). Nella transizione da *otogibanashi* a *dōwa* si riflette peraltro un gusto romantico di ammirazione per l’infanzia, ben riassunto dal motto di *Akai Tori*, ‘Proteggere e sviluppare la purezza del bambino’.¹⁰ Al tempo stesso, tuttavia,

[p]iù che al concetto di ‘innocenza’ (*muku*) si preferì all’epoca riferirsi a quello di ‘ingenuità infantile’ (*dōshin*). Laddove infatti il termine ‘innocenza’ poteva apparire come una forzatura esterna, legata a un retroterra cristiano estraneo alla tradizione giapponese, quello di ‘ingenuità’ consentiva invece di mantenere l’immagine romantica della ‘purezza’, conservando al tempo stesso un senso di familiarità assente nell’alternativa lessicale. (Kawahara 1998, 149)

Lo stesso periodico *Akai Tori* su cui apparve la prima traduzione di Satō fu fondato nel luglio 1920 da Suzuki Miekichi con l’intenzione di proiettare nel mondo dell’espressione artistico-letteraria una dimensione spirituale associata alla bellezza derivante dalla ‘purezza’/‘ingenuità’ proprie solo dell’età infantile e fondamentalmente differente da quella dell’adulto (Nogami 2008, 144). La ‘debolezza’ è in tal senso una delle caratteristiche più spesso associate alle figure di bambino che compaiono su *Akai Tori*,¹¹

10 *Akai Tori*, 1(3), *Akai Tori no motto* (Il motto di Akai Tori).

11 Secondo quanto riportato in Kawahara Kazue (Kawahara 1998, 118), 73 storie delle 238 pubblicate su *Akai Tori* hanno per tema la debolezza del protagonista e il dramma ad essa associato.

traducendosi però in una forma di ‘passività’, che nulla ha a che vedere con la debolezza intesa come cedimento alla tentazione propria del protagonista collodiano. Per contro, i ‘bravi ragazzi’ protagonisti di molti dei racconti pubblicati sul medesimo periodico sono, secondo le parole di Kawahara, «meno legati al tradizionale modello confuciano e più prossimi alla nuova morale richiesta dal modello di società civile di derivazione europea» (1998, 100), in modo simile a come potrebbe esserlo il *Giannetto* di Parravicini.

2 L’immagine del ‘monello’ in *Le avventure di Pinocchio*

2.1 Il ‘buon cuore’

Il ‘monello’ collodiano, per quanto associato all’immagine di ‘ragazzo cattivo’, non figura mai come un’esistenza totalmente negativa.¹² Piuttosto, esso racchiude le potenzialità necessarie a diventare un ‘ragazzo per bene’, il cui fondamento risiede nel fatto di possedere ‘buon cuore’. Tale ‘buon cuore’ è di fatto un elemento comune ai ‘monelli’ che compaiono tanto ne *Le avventure di Pinocchio* quanto nel *Giornale per i bambini*. Si considerino, a titolo di esempio, le parole rivolte a Pinocchio dalla Fata – svolgente idealmente il ruolo materno all’interno dell’opera:

La sincerità del tuo dolore mi fece conoscere che tu avevi il cuore buono; e dai ragazzi buoni di cuore, anche se sono un po’ monelli e avvezzi male, c’è sempre da sperar qualcosa: ossia, c’è sempre da sperare che rientrino sulla vera strada. (Tempesti 1983, 153)

Possedere ‘buon cuore’ è dunque condizione per superare la condizione di ‘monello’ e ritornare così sulla ‘vera strada’, che assume qui un significato sociale oltreché religioso. In maniera analoga, dei ‘monelli’ del *Giornale per i bambini*, si dice di Carluccio («Ritorno all’ovile») che «non aveva cattivo cuore e voleva bene alle sorelline» (Beri Pigorini [1881, ottobre] 1990, 1, 14, 213), dell’orfano di padre Cecchino («L’orso bianco») che «voleva bene alla mamma» (Forese [1881, gennaio] 1990, 2, 3, 35) e di Clementina («Una bugia scoperta») che «voleva un gran bene al babbo e alla mamma» (Rigutini [1881, settembre] 1990, 1, 9, 134). In altri termini, tutti i perso-

¹² In quanto a Pinocchio, «I sentimenti che egli ostenta nella sua fase lignea sono presi a prestito dalla tradizione corrente, così come i suoi condizionamenti si esplicano nell’ambito dei rapporti che egli instaura occasionalmente con le figure simboliche, paradigmatiche, del bene e del male, sia pure di un bene e di un male non introiettati. Il burattino, infatti, è sempre in balia dei suoi interlocutori, senza interconnettersi con essi al fine di far valere il suo criterio di giudizio» (Campa 1999, 13).

naggi, pur condividendo la tensione verso il 'bene' e la possibilità *in nuce* di realizzarlo, in mancanza di un altro fattore si ritrovano inesorabilmente nella condizione di 'monelli'. Quale sia la sostanza di tale fattore sarà oggetto dei seguenti paragrafi.

2.2 'Senza giudizio'

La definizione di Richter di «bambino desideroso di apprendere» (Richter 2002, 29) fa riferimento ad uno degli antichi modelli infantili del discorso pedagogico presenti nella letteratura per l'infanzia di stampo illuminista. Collodi, pur proponendo il concetto di 'bambino ribelle', non si distacca dall'ideale illuminista di 'ragazzo per bene'. Quindi le caratteristiche richieste per definire il ragazzo per bene sono 'ragione' e 'giudizio'. Ciò che caratterizza il monello è dunque l'essere 'senza giudizio', e ciò si riflette nel carattere di Pinocchio.

L'essere 'senza giudizio' è espressione ricorrente nei passaggi dell'opera collodiana in cui Pinocchio ammette di essere un 'ragazzo cattivo'. Il 'giudizio' costituisce quindi fattore necessario a lasciare la condizione di 'monello', come traspare dalla risposta del ragazzo a cui Pinocchio cerca di vendere l'abecedario nella scena del teatro delle marionette.

Io sono un ragazzo, e non compro nulla dai ragazzi, - gli rispose il suo piccolo interlocutore, che aveva molto più giudizio di lui. (Tempesti 1983, 33)

Il 'ragazzo' in questione, in virtù del proprio 'giudizio', differisce dal 'monello' Pinocchio, che, sprovvisto di tale qualità, finirà per vendere l'abecedario a 'un rivenditore di panni usati'. Si può pertanto notare come il 'giudizio' in quest'accezione sia un elemento di tutto rilievo nell'individuazione tipologica del 'monello', rappresentando la capacità di discernimento che consente al ragazzo di scegliere fra la 'buona' e la 'cattiva' strada. Il senso dell'espressione non si ritrova tuttavia nella traduzione giapponese de *Le avventure di Pinocchio* ad opera di Satō. Si consideri ad esempio il passo in cui Pinocchio, istigato dal Gatto e dalla Volpe, decide di seguire i due modelli negativi:

Pinocchio esitò un poco a rispondere, perché gli tornò in mente la buona Fata, il vecchio Geppetto e gli avvertimenti del Grillo parlante; ma poi finì col fare come fanno tutti i ragazzi senza un fil di giudizio e senza cuore, finì, cioè, col dare una scrollatina di capo, e disse alla Volpe e al Gatto: - Andiamo pure: io vengo con voi. (Mareschi 1995, 106)

In questo caso è la mancanza di discernimento a porre il protagonista

sulla cattiva strada. Ciononostante, la traduzione di Satō si limita a rendere il concetto con quello di ‘stupidità’ (in Giapponese, ‘*baka*’), riferendosi dunque piuttosto a un metro di giudizio intellettuale.¹³ Si confronti anche la risposta di Pinocchio alla Marmottina dopo la trasformazione in somaro:

- Perché?... Perché, Marmottina mia, io sono un burattino senza giudizio... e senza cuore. (Tempesti 1983, 203)

Nuovamente, la traduzione di Satō reca ‘stupido’ (‘*baka*’) in luogo di ‘senza giudizio’.¹⁴ È peraltro degna di nota nel testo originale l’ammissione di Pinocchio di essere ‘senza cuore’: un’osservazione colpevole che il protagonista, si direbbe, riesce a formulare autonomamente proprio in virtù del ‘buon cuore’ che in fondo lo caratterizza.

Ancora, si può considerare il passo in cui Pinocchio, mantenendo la promessa fatta, inizia ad andare a scuola e arriva perfino ad essere lodato dal maestro per l’impegno dimostrato. All’ammonimento della Fata di non frequentare i ‘compagnacci’ della classe,

- Non c’è pericolo!- rispondeva il burattino, facendo una spallucciata e toccandosi coll’indice in mezzo alla fronte, come per dire: «C’è tanto giudizio qui dentro!» (Tempesti 1983, 157)

Satō rende qui ‘giudizio’ con un termine (*chie*) il cui significato è prossimo a quello di ‘intelligenza’: la basilare capacità di distinguere il Bene dal Male viene nuovamente travisata per una differente qualità di ordine intellettuale. La ragione di ciò va ricercata nella mancanza di un retroterra religioso cristiano che, ponendo Satō nell’impossibilità di fondare su tale tradizione i concetti stessi di ‘Bene’ e ‘Male’, gli impedisce di attribuire correttamente al ‘giudizio’ collodiano il ruolo discriminante che esso ricopre nel consentire al ‘monello’ – marionetta Pinocchio di elevarsi da tale condizione a quella ‘umana’ di ‘ragazzo per bene’. Per inciso, Sugiura Mimpei, altro traduttore dell’opera collodiana, rende ‘senza giudizio’ con ‘*monowakari no warui*’ (letteralmente, ‘di cattivo intelletto’). (Sugiura [1958] 1979, 235)

13 親切なフェアリーのことを考へ、年のいつたぜペットのことを考へ、さてまた物言ふこほろぎの忠告を思ひ出して、ピノチオはしばらくの間もちもちしてゐた。が、心無しな馬鹿な子供たちのならひに洩れず、ついうつかりと乗せられてしまった。彼は頭を一振り振ると、狐と猫と言つた。「さあ来給へな。僕、いつしよに行くよ。」(Satō 1998a, 28, 188).

14 「何故つて?それや僕、鼠さん、僕が馬鹿で心なしの操り人形だつたからさ。」(Satō 1998a, 28, 225).

2.3 Monello e peccato

Si è visto come la marionetta Pinocchio possieda un'esistenza incompleta, sprovvista di 'giudizio' e, in quanto tale, 'negativa'. Tale individualità non è però tutt'uno con il concetto di 'peccato': il 'monello' in questo senso non è ancora segnato dalla colpa e si trova pertanto nella condizione di cadere, come all'opposto di ricevere una forma di esistenza superiore. Rappresentativa è l'affermazione di Pinocchio quando, colto sul fatto nel tentativo di rubare «poche ciocche d'uva moscatella», viene posto dal padrone della vigna a «far da can di guardia a un pollaio», che infine difende rifiutando il 'patto' offertogli dalle faine venute a compiere razzia:

Perché bisogna sapere che io sono un burattino, che avrò tutti i difetti di questo mondo: ma non avrò mai quello di star di balla e di reggere il sacco alla gente disonesta. (Tempesti 1983, 130)¹⁵

«Star di balla e reggere il sacco alla gente disonesta» avrebbe significato in questo caso rendersi complice del furto progettato dalle faine. A scapito dei numerosi 'difetti' che ancora si frappongono fra la sua condizione e quella di un 'ragazzo per bene', Pinocchio sfugge a quelle azioni che implicherebbero flagrantemente il peccato, la deviazione decisiva verso la 'cattiva strada'. Così il protagonista è costretto ad essere sempre sincero - in quanto la menzogna verrebbe subito scoperta dal cambiamento fisico subito - e viene più volte soccorso dalla Fata prima di cadere nel peccato dell'ozio.¹⁶ Al contrario, il 'monello' Lucignolo muore nella condizione di somaro, senza essere riuscito a ritornare sulla 'vera strada', così come il Gatto e la Volpe, fin dall'esordio figure totalmente negative di truffatori, si riducono infine in condizione misera. Divenuti realmente cieco e storpiato, i due non ricevono alcun genere di soccorso, nemmeno da Pinocchio cui si rivolgono supplicando aiuto. È interessante qui notare come i 'compagnacci' della scuola che Pinocchio frequenta siano nell'originale «sette come i peccati mortali» (Tempesti 1983, 161). L'espressione viene totalmente omessa nella traduzione di Satō, che si limita a specificare il numero dei 'monelli', senza attribuirvi alcun significato ulteriore.

15 Si veda anche la traduzione giapponese: 「それやもう僕なんかたかが操人形で、おまけに間違ひだらけの操人形です。だつてまさか僕は泥棒の相棒まではしないんですよ。」 (Satō 1998a, 195).

16 Si veda il capitolo sul «Paese delle Api industrie», in cui Pinocchio, prossimo a morire di fame, viene spronato al lavoro dalla Fata, o ancora il soccorso ricevuto dopo la trasformazione in somaro (animale simbolo dell'ozio) nel Paese dei balocchi.

3 Trasformazione del protagonista

3.1 Un 'ragazzo per bene'

Nell'ultimo capitolo la Fata, apparsa in sogno a Pinocchio, rivolge al protagonista le seguenti parole:

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'ubbidienza e di buona condotta. Metti giudizio per l'avvenire, e sarai felice. (Tempesti 1983, 252)

Il finale del passo citato è reso da Satō come: 'Sarai senz'altro ricompensato e benvenuto', senza alcun riferimento al «mettere giudizio per l'avvenire». L'avvertimento nel brano originale è indirizzato al non cessare gli sforzi per mantenere la capacità di 'giudizio' anche una volta diventato un 'ragazzo per bene', pena la perdita immediata della condizione faticosamente raggiunta. Si veda a proposito quanto scrive il Tempesti al riguardo nel suo commento all'opera collodiana:

«Metti giudizio per l'avvenire, e sarai felice» La chiusa di questa esortazione è un po' a formula; ma un po' risente anche di una pedagogia pessimistica (ancora quella vieusseuiana) che preferiva non dar tregua nell'incitazione all'impegno, al superlavoro. (Tempesti 1983, 252 nota 35)

Al risveglio del sogno l'immagine che lo specchio restituisce a Pinocchio è quella «vispa e intelligente di un bel fanciullo coi capelli castagni», totalmente diversa del precedente corpo di marionetta.

3.2 Da marionetta a essere umano

La trasformazione del protagonista si caratterizza come superamento della condizione di 'monello' e raggiungimento di un'esistenza pienamente autonoma grazie al 'giudizio' accumulato. Tornato così sulla 'vera strada', Pinocchio viene riconosciuto dalla Fata come 'esistenza positiva' e riceve in premio un corpo umano. È rilevante che tale non sia un processo graduale, ma consista nella repentina attribuzione del corpo: fino a quel momento, infatti, la marionetta Pinocchio non aveva mai abbandonato tale fondamentale condizione, nemmeno in occasione della trasformazione in

somaro,¹⁷ cioè, il corpo di burattino e di asino è da veicolo, tuttavia alla fine Pinocchio da legno si trasfigura essenzialmente in uomo. E Mino Gabriele dice che la trasformazione di Pinocchio da pezzo di legno in asino significa che la «marionetta» da ‘strumento-veicolo’ diventa il fine (Mino 1981, 45). E a proposito, analizzando l’unione dello specchio nella trama, scrive:

Lo specchio viene usato da Pinocchio due volte, quando si sente trasformato in ciuco e quando in ragazzo [...] Dal punto di vista di semplice lettura del racconto, esso è indispensabile a Pinocchio per acquisire una immediata conoscenza visiva della sua metamorfosi: [...] in quest’analisi si arriva al vero significato dello specchio che è quello oracolare: come è necessaria nel simulacro la presenza del dio affinché l’oracolo abbia esito, così, affinché lo specchio rifletta l’immagine, è necessario colui che la vede, il quale non è altro che il burattinaio dentro il burattino. (Mino 1981, 45-6)

Al contrario, il Pinocchio di Satō, una volta deciso di diventare un ‘ragazzo per bene’ seguendo gli ammonimenti della Fata, si esprime dicendo di ‘voler diventare un poco alla volta umano’.¹⁸ In altre parole, Satō sembra qui riferirsi a un cambiamento per gradi, contrastante con l’immagine finale dell’opera in cui il Pinocchio-marionetta e il Pinocchio-ragazzo fanno entrambi contemporaneamente la propria comparsa sulla scena, ormai definitivamente separati l’uno dall’altro.¹⁹

4 Conclusioni

Se la peculiarità di Pinocchio, analizzata nei precedenti paragrafi, è quella di essere un ‘monello’, i suoi fondamenti vanno ricercati nel retroterra cristiano dell’Autore. In tal senso, il ‘giudizio’ è condizione imprescindibile perché il ‘monello’ possa evitare di cadere sulla cattiva strada e raggiungere invece la condizione superiore di ‘ragazzo per bene’. Al tempo stesso, le ‘monellerie’ del protagonista non arrivano mai a coincidere con l’incarnazione piena del Male rappresentata dal ‘peccato’: quella del ‘monello’ è in fondo un’ esistenza incompleta, dunque immatura sotto ogni punto di vista. La traduzione giapponese di Epoca Taishō ad opera di Satō Haruo,

17 Nel passo in questione, Pinocchio viene gettato in mare e i pesci ne mangiano la pelle di somaro, ma lasciano intatto il corpo di legno, la cui essenza non è frattanto cambiata. (Tempesti 1983, 221)

18 だから僕、おひおひと人間になってゆきたいんです。(Satō 1998a, 204).

19 Francesco García Bazán indica che la tradizione platonica esercita un’influenza su Pinocchio (Bazán 1981).

non riflettendo l'elemento culturale cristiano, non riesce d'altro canto a dar pienamente espressione al carattere del 'monello' collodiano. Non è tuttavia solo l'immagine del 'monello' a differire fra il Pinocchio originale e la sua prima versione giapponese: la traduzione di Satō affievolisce infatti anche il tema della trasformazione del protagonista-marionetta e della finale ricezione del corpo. L'attribuzione a Pinocchio di un corpo umano - un fatto che nell'originale avviene in modo subitaneo e necessita pertanto dell'approvazione della Fata - riflette una peculiare *Weltanschauung*, radicata a propria volta nella tradizione italiana.

L'immagine del 'monello' come essa emerge dall'opera originale risulta così condizionata da una serie di fattori non totalmente traducibili nel contesto giapponese vissuto da Satō. Un'analisi del modo in cui tali fattori abbiano trovato all'epoca espressione nella realtà sociale dei due Paesi appare pertanto promettente di sviluppi in studi futuri che si propongano di coglierne le peculiarità in materia di approccio educativo.

Bibliografia

Le avventure di Pinocchio e le traduzioni giapponesi

- Mareschi, Daniela (a cura di) (1995). *Collodi. Opere*. Milano: Mondadori.
- Satō Haruo (1998a). «Dōwa Pinokio. Ayatsuri-ningyō no bōken» (La Storia di Pinocchio: avventure di una marionetta). *Teihon Satō Haruo zenshū 28* (Satō Haruo: Opera Omnia) Kyōto: Rinsen shoten, 154-245.
- Satō Haruo (1998b). «Itazura ningyō no bōken - Chōhen dōwa» (Le avventure di una marionetta dispettosa - Romanzo per ragazzi). *Teihon Satō Haruo zenshū 28* (Satō Haruo: Opera Omnia) Kyōto: Rinsen shoten, 245-271.
- Sugiura Mimpei [1958] (1979). *Pinokkio no bōken* (Le avventure di Pinocchio). Tōkyō: Iwanami shoten.
- Tempesti, Ferdinando (a cura di) (1983). *Carlo Collodi: Le avventure di Pinocchio*. Milano: Mondadori.

Libri e saggi

- Ariès, Philippe (1975). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*. Paris: Seuil.
- Bazán, Francesco García (1981). «Pinocchio e l'uomo come burattino nella tradizione platonica». *C'era una volta un pezzo di legno*. Milano: Emme Edizioni.
- Beri Pigorini, Caterina [1881] (1990). «Ritorno all'ovile». Rist. *Giornale per i bambini*, 1(14).

- Bertacchini, Renato (1964). *Collodi educatore*. Firenze: La Nuova Italia.
- Bitelli, Giovanni (1947). *Piccola guida alla conoscenza della letteratura infantile*. Torino: Paravia.
- Campa, Riccardo (1999). *La metafora dell'irrealità. Saggio su 'Le avventure di Pinocchio'*. Lucca: M. Pacini Fazzi.
- D'Angelo, Oreste [1881] (1990). «Ricordi di scuola». Rist. *Giornale per i bambini*, 1(4), 110, 198.
- Fliri Piccioni, Alina (trad.) (2002). *Dieter Richter: Pinocchio o il romanzo d'infanzia*. Trad. di Richter 1996. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Forese [1882] (1990). «L'orso bianco». Rist. *Giornale per i bambini*, 2(3), 35.
- Kawahara Kazue (1998). *Kodomokan no kindai. 'Akai Tori' to 'dōshin' no risō* (La percezione dell'infanzia nella modernità. 'Akai Tori' e l'ideale dell'ingenuità infantile). Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Marini, Carlo (a cura di) (2000). *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*. Urbino: QuattroVenti.
- Martini, Ferdinando [1881] (1990) «La posta dei bambini». Rist. *Giornale per i bambini*, 1(12).
- Mino, Gabriele (1981). «Il burattino e lo specchio». Pierotti, Gian Luca et al. (1981), *C'era una volta un pezzo di legno: La simbologia di Pinocchio = Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia*. Milano: Emme Edizioni, 43-46.
- Myers, Lindsay (2011). *Making the Italians. Poetics and Politics of Italian Children's Fantasy*. Bern: Peter Lang, 43-64.
- Nogami Akira (2008) *Kodomogaku sono genryū e: Nihonjin no kodomokan wa dō kawatta ka* (All'origine degli studi sull'infanzia: com'è mutata la percezione dell'infanzia dei Giapponesi). Tōkyō: Ōtsuki shoten.
- Richter, Dieter (Hrsg.) (1996). *Pinocchio oder Vom Roman der Kindheit*. Frankfurt: S. Fischer.
- Rigutini, Giuseppe [1881] (1990). «Una bugia scoperta». Rist. *Giornale per i bambini*, 1(9).
- Traversetti, Bruno (1993). *Introduzione a Collodi*. Roma; Bari: Laterza.
- Vienna, Maria Gioia (2008). «In Giappone, dove il discorso si fa serio». Dedda, Rossana; Casari, Mario (a cura di), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*. Milano: Mondadori.