

«LE AVVENTURE DI PINOCCHIO. STORIA DI UN BURATTINO» DI CARLO COLLODI

di *Alberto Asor Rosa*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. III, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1995

Sommario

1.	<i>Genesi e storia.</i>	4
1.1.	Provincia e radici, Toscana e «Toscanina».	4
1.2.	Giornalista e scrittore.	7
1.3.	La poetica del «filo di refe».	12
1.4.	Verso la «bambinata» meravigliosa.	14
1.5.	Le complicazioni editoriali della «bambinata».	18
2.	<i>Struttura.</i>	20
2.1.	Pinocchio «uno e bino».	20
2.2.	Una struttura di compromesso.	25
2.2.1.	Personaggi realistici e personaggi fantastici.	28
2.2.2.	Tempo spazio e ambiente.	30
2.3.	Burattino e / o ragazzo.	34
2.4.	Fiaba e racconto.	36
3.	<i>Tematiche.</i>	37
3.1.	Il corpo di Pinocchio.	37
3.1.1.	Un incessante dinamismo.	41
3.2.	Il carattere di Pinocchio.	43
3.3.	Babbo e mamma.	48
3.4.	Il mondo é cattivo.	53
3.4.1.	Miseria e fame.	54
3.4.2.	«I casi son tanti...».	56
3.4.3.	Allegorie del moderno.	56
3.5.	Un progetto pedagogico.	57
3.5.1.	Guai, pianti e lagrime.	60
3.5.2.	L'ossessione mortuaria.	62
3.5.3.	Redenzione e trasformazione.	62
3.6.	Metamorfosi.	65
4-5.	<i>Uno scherzo ben riuscito.</i>	69
6.	<i>Nota bibliografica.</i>	82

Ad Alessandro, mio padre,
che nel bambino vedeva
la proiezione ideale dell'uomo.

1. Genesi e storia.

1.1. *Provincia e radici, Toscana e «Toscanina».*

Nell'analisi e nella valutazione di un libro come *Le avventure di Pinocchio* si sono sempre fronteggiate due scuole di pensiero: quella di coloro i quali hanno letto quest'opera del tutto indipendentemente dal resto della produzione letteraria e intellettuale di Carlo Lorenzini detto Collodi e quella di coloro i quali si occupavano del resto della produzione letteraria e intellettuale di un certo Collodi, *alias* Carlo Lorenzini, quasi non fosse del medesimo autore che ad un certo punto della sua vita aveva prodotto un'opera straordinaria come *Le avventure di Pinocchio*. A questa dicotomia un'altra se ne è accompagnata sul piano della fortuna dell'autore in vita e in morte. Noto in vita, anche se mediocrementemente noto, per le sue molteplici attività giornalistiche ed editoriali ma non certo per questo tardivo libro per bambini, dopo la morte fu conosciuto *urbi et orbi* come l'autore di *Pinocchio*, fino ad oscurare letteralmente ogni altro tratto della sua personalità: quasi che Collodi fosse davvero *auctor unius libri*, e non l'artefice di una grande quantità di carta stampata, molteplice e variatissima sia dal punto di vista dei generi sia dal punto di vista dei risultati¹.

L'operosità dei cultori dell'opera collodiana ha disseppepito negli ultimi anni molti dei suoi libri che il passare del tempo aveva letteralmente ricoperto di oblio²; e altrettanto può dirsi di molti particolari della sua biografia, rimasti celati

¹ La critica collodiana ha in parte seguito, in parte determinato questo incerto alternarsi della fortuna dell'opera. Non è difficile constatare che fra gli interpreti migliori delle *Avventure di Pinocchio* si possono annoverare di volta in volta pedagogisti e folkloristi, semiologi, strutturalisti, scrittori "estravaganti" e scrittori *tout court*: ma pochissimi o quasi nessuno tra i critici e gli storici della letteratura italiana. Questo fenomeno è tutt'altro che inspiegabile: esso, infatti, va iscritto nella lunghissima e tuttora perdurante resistenza di questo settore degli studi umanistici in Italia a guardare oltre i confini rinsecchiti posti dalla tradizione (in termini di generi, linguaggi, modelli narrativi, ecc.) e quindi a far posto tra i capolavori della letteratura italiana ad un'opera indirizzata, almeno inizialmente, all'infanzia. L'ottica, invece, con cui ho guardato a quest'opera è precisamente quella del critico e dello storico della letteratura, e le categorie e i metodi, di cui mi sono servito, non sono dissimili da quelli che ho utilizzato per leggere e interpretare *I Malavoglia* di Verga. Spero che l'*exemplum* mostri che la ricchezza del discorso letterario è maggiore di quanto i critici letterari pensino.

² Fra i vari testi ripubblicati annoveriamo: C. COLLODI, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero*, Firenze s.d. [ma 1981]; ID., *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica* (1856), nota introduttiva di D. Marcheschi, Lucca 1989; C. LORENZINI (COLLODI), *I misteri di Firenze* (1857), a cura di F. Tempesti, Firenze 1988; ID., *Macchiette* (1880), nota introduttiva di D. Marcheschi, Lucca 1989; ID., *I ragazzi grandi*, a cura di D. Marcheschi, con una

fino a poco tempo fa sotto l'indifferenza che in genere si prova verso la vita di un minore, anzi di un minimo³. Una trama di relazioni è emersa; sono apparsi rapporti e riscontri che in precedenza era più difficile vedere; è possibile tracciare un quadro che, senza tentare improbabili ed inutili rovesciamenti di valore, riesca a scorgere nell'autore di Pinocchio il medesimo uomo e il medesimo scrittore di molti altri libri che portano il suo nome. Non potendo dare qui la storia completa di Carlo Collodi, mi limiterò esclusivamente a segnalare quegli accadimenti e quelle scelte che appaiono più significativi ad illuminare quel sistema di relazioni di cui parlavo.

Ho sempre pensato che avesse qualcosa a che fare con il temperamento, l'indole e gli strati profondi della personalità di Collodi la sua origine familiare e sociale. Carlo Collodi era nato a Firenze il 22 novembre 1826 da un Domenico Lorenzini, di Cortona, cuoco in casa del marchese Garzoni Venturi, e da una Angiolina Orzali, figlia del fattore; dopo le nozze i due, dalla nativa Collodi, frazione del Comune di Pescia, in Valdinievole, feudo dei Garzoni Venturi, si erano trasferiti a Firenze per lavorare in casa dei marchesi Richard Ginori, seguendo il destino di tante coppie di giovani contadini inurbati del tempo.

Questo intreccio di umori e radici della provincia toscana si saldava dunque, nella formazione del giovane Carlo, alla recente condizione contadina e servile dei suoi genitori, dalla quale egli, come suo fratello Paolo, diventato più tardi amministratore delle Manifatture Richard Ginori di Doccia, si sarebbe riscattato a forza di lavoro e di impegno intellettuale – sorte comune a tanta piccola e piccolissima borghesia dell'Italia moderna e contemporanea. Intanto, per cominciare, il giovanotto studia nel Seminario di Colle Val d'Elsa (1837-42), predestinato dal suo grado sociale e dalla benevolenza dei protettori-padroni alla carriera ecclesiastica, la più naturale per un giovane povero e intelligente del tempo. Ribellatosi precocemente a questo suo destino, continua a studiare – classicamente! – presso gli Scolopi in Firenze (1842-44).

Introietta dunque, nelle sedi a ciò deputate, una dose massiccia di educazione cattolica, della quale in profondità non si libererà mai completamente, della quale, anzi, non si porrà mai il problema di liberarsi, proprio perché, scesa sotto la pelle ed entrata nelle fibre, egli non si accorgerà mai più, consapevolmente, di

nota di C. A. Madrignani, Palermo 1989; ID., *Gli amici di casa*, a cura di D. Marcheschi, Lucca 1990. Si vedano anche: C. COLLODI, *I racconti delle fate*, prefazione di G. Pontiggia, Milano 1976 (successivamente, Milano 1983); ID., *Fia-be e racconti*, Milano 1991.

³ Cfr. soprattutto R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Milano 1993 [da ora in poi *Vita*], che sistema in una nuova sintesi le ricerche precedenti dell'autore, attingendo largamente ai "classici" della biografia collodiana (Giuseppe Rigutini, Ippolito Lorenzini, Paolo Lorenzini, Guido Biagi, Ferdinando Martini, Ermenegildo Pistelli, Pietro Pancrazi).

esserne preso e dominato. Salvo a riversare contemporaneamente, come accade a tanta parte della intellettualità piccola e media del tempo, la sua ribellione al dogma clericale in una fede laica di segno uguale e contrario come il mazziniano, al quale il giovane Collodi aderì negli anni immediatamente precedenti il 1848.

Come che sia, bisogna riconoscere che, quando venne il momento, Carlo Lorenzini seppe fare a puntino il suo “dovere”. Che questo diventasse poi una vera e propria “fissazione” del suo sistema pedagogico, non attenua l’importanza della scelta che egli compì nella primavera del ’48, arruolandosi tra i volontari toscani insieme con il fratello Paolo e con Giulio Piatti, proprietario dell’omonima libreria fiorentina, dove Collodi in quel momento lavorava, e andando a conoscere lo scomodo ma esaltante odore della polvere sui campi gloriosi e sfortunati di Curtatone e Montanara. La stessa scelta, forse anche più modesta ed oscura, compì anni dopo nell’aprile 1859, arruolandosi nel Reggimento Cavalleggeri di Novara dell’esercito piemontese e partecipando da soldato semplice alla seconda Guerra d’Indipendenza.

Unitarista convinto, si schierò decisamente, al momento del Plebiscito, contro legittimisti, autonomisti e bonapartisti, che in Toscana erano una minoranza ma non del tutto irrilevante⁴. Più avanti nel tempo, pur non abdicando mai agli ideali democratici e nazionali, prese coscienza con amarezza sempre maggiore delle dure realtà e delle frustrazioni connesse con l’esercizio della nuova politica. Dopo il trasferimento della capitale da Firenze a Roma questo atteggiamento andò accentuandosi, fino a forme di acre recriminazione⁵. Non arrivò fino a rim-

⁴ Mi riferisco all’aspra polemica che lo contrappose a Eugenio Albéri, docente universitario a Pisa, neoguelfo e federalista, passato al servizio di Napoleone III. Contro di lui Carlo Lorenzini scrisse un opuscolo (o “dialogo apologetico”), intitolato ironicamente *Il Sign. Albéri ha ragione!*, cui fece seguire nei giorni del plebiscito un articolo pubblicato su «La Nazione» del 12 marzo 1860, intitolato *Il Signor Albéri ha ragione daccapo* (cfr. R. BERTACCHINI, *Vita cit.*, pp. 110-16).

⁵ Il 30 gennaio 1876, Carlo Lorenzini pubblicò un fondo nel «Fanfulla», sotto forma di lettera aperta dal titolo *Dell’Italia Toscana*, in cui propone al Presidente del Consiglio di sopprimere la Toscana con un decreto di poche righe: «ARTICOLO UNICO. In data di oggi la Toscana rimane definitivamente cancellata dalla carta geografica del Regno e dai trattati elementari di geografia per uso delle scuole». Sviluppando il suo amaro ed acre ragionamento, Collodi arrivava fino a proporre di «riordinare di sana pianta l’amministrazione politica: e invece di prefetture e di sotto prefetture, dividere la provincia ex-Toscana in tante cascine e sottocascine». Anche il nome dell’ex Granducato avrebbe dovuto essere modificato: da Toscana in... Carolina (data la sua continuità con... l’Emilia) (cfr. R. BERTACCHINI, *Vita cit.*, pp. 167-70); sui temi del risentimento politico-regionalistico del Collodi, è molto importante il saggio di A. BALDINI, *La ragion politica di «Pinocchio»* (1876), in ID., *Fine Ottocento. Carducci, Pascoli, D’Annunzio e minori*, Firenze 1947, pp. 118-24, soprattutto perché, partecipando con spirito di simpatia al punto di vista collodiano, eleva al rango di categoria la “toscanità”, guardata con occhio nostalgico e passatista. Credo che Antonio Baldini abbia coniato proprio in questo saggio la fortunata espressione «Toscanina»: i fondamentali aspetti ambientali del Pinocchio, infatti, secondo lui «hanno il taglio, il colore, la luce, il gusto di cose viste in Toscana; e viste per di più nella beata Toscanina di Leopoldo, prima che a Firenze ci piovesse improvvisa la capitale “provvisoria”, prima che la strada ferrata ravinasse la Toscana alle altre regioni d’Italia [...]» (*ibid.*, p.122).

piangere la Toscana granducale. Ma la Toscana dei tempi del Granduca – uomini, figure, atteggiamenti, modi di vita – riconquistò pressoché intieramente il suo spirito. Non fece parte dei *Laudatores temporis acti*; ma della schiera tanto più numerosa, come sappiamo, dei *depraecatorum temporum*, sì, non c'è dubbio che fece parte, e anche con una sua spiccata e risentita identità⁶.

Sbarcò il lunario, seguendo un *cursus* impiegatizio tutt'altro che brillante (leggendaria, del resto, pare che fosse la sua renitenza al lavoro). Altre leggende, probabilmente non del tutto infondate, lo vogliono giocatore accanito, donnaiolo (nessuna relazione seria, ma molte passioncelle), buon bevitore. Insomma, una figura di discolo adulto, nascosta sotto una corteccia rispettabile. Le occasioni di peccato e di perdizione nella Firenze ottocentesca non dovevano essere né molte né molto travolgenti. Tuttavia, a Collodi piacque in vita sua il sapore del proibito, sia pure in una cerchia sempre molto amichevole e protettiva. Quel che è certo è che non si formò una famiglia né ebbe figli (salvo, forse, una femmina, illegittima e morta assai presto). Dopo un periodo più *bohémien*, tornò a vivere con la mamma in casa del fratello Paolo. Quando l'Angiolina Orzali morì nel 1886, lasciandolo – verrebbe voglia di scrivere – solo, ciò fu un colpo durissimo per Carlo, che doveva sopravvivere ancora soltanto quattro anni. Bisogna ammettere che ce n'è quanto basta per organizzare una vera e propria orgia psicanalitica intorno al cosiddetto “babbo” di Pinocchio.

1.2. Giornalista e scrittore.

La realizzazione intellettuale di Collodi avvenne in numerosi campi. Fu direttore e collaboratore di vari fogli dell'area fiorentina («Il Lampione», «Scaramuccia»). Ebbe un posto di un certo rilievo nell'intera vicenda del giornale «Il Fanfulla», nato a Firenze nel 1870, diventato quotidiano nel 1871, da cui nacque nel 1879 il supplemento letterario settimanale «Il Fanfulla della Domenica» e nel 1881 il supplemento «Il Giornale per i bambini», nel cui primo numero, il 7 luglio, cominciava ad uscire *La storia di un burattino* del Collodi. Per certi periodi sia «Il Fanfulla» sia «Il Fanfulla della Domenica» furono pressoché dominati dalla triade fiorentino-toscana Collodi (Carlo Lorenzini), Yorik (Pier Cocoluto Ferrigni) e Fantasio (Ferdinando Martini), il quale ultimo era il vero genio editoriale e giornalistico dell'intera intrapresa, oltre che amico del cuore di Collodi.

⁶ Ho intitolato *Depraecatio temporum* il primo capitolo di A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, IV/2. *Dall'Unità a oggi*, Torino 1975, pp. 821-39, per significare quell'atteggiamento, estremamente diffuso fra gli intellettuali e gli scrittori del tempo, di disgusto e di condanna dei modi concreti con cui veniva compendosi il processo di unità nazionale, dopo le passioni e gli entusiasmi generosi del periodo risorgimentale.

Il tratto giornalistico della scrittura collodiana è assolutamente evidente, sia nelle scelte di stile sia nelle scelte tematiche sia, soprattutto, nelle sapienti scorciatoie e tagli narrativi, da cui il suo modo di raccontare è contraddistinto. Del resto, gran parte dei racconti e delle cronache riuniti nelle sue raccolte più importanti – *Macchiette* (1879) e *Occhi e nasi* (1881), e i postumi *Note gaie* (1892) e *Divagazioni critico-umoristiche* (1892) – non sono che pezzi di giornale rimessi insieme praticamente senza revisione alcuna. Alle consuetudini giornalistiche più che letterarie si deve anche l'adozione del famoso pseudonimo, che Carlo usò per la prima volta nel 1856 firmando un articolo sul «Lampione», e poi in maniera sistematica dal novembre 1859 firmando le appendici sulla «Nazione»⁷. Soltanto con *Macchiette*, pubblicate dal milanese Brigola, la consuetudine doveva essere trasferita in volume, e mantenersi continuativamente negli anni successivi. Ha qualche significato, mi pare, che lo pseudonimo fosse tratto dal paese natale della famiglia materna, dove lo scrittore aveva trascorso molte delle sue stagioni infantili. Alle fantasiose camuffature dei suoi colleghi, Carlo Lorenzini aveva preferito evidentemente un chiaro segnale di radicamento nelle origini.

L'esperienza giornalistica, in mancanza di una documentazione più diretta, serve anche a farsi un'idea della cultura letteraria di Carlo Collodi. Bisogna ricordare che sul primo numero del «Fanfulla della Domenica» era apparsa una lettera programmatica di Francesco De Sanctis sulla funzione unificatrice della cultura; allo stesso giornale collaborarono assiduamente Verga, Capuana, Carducci, il giovane D'Annunzio, Ida Baccini, la Contessa Lara. È del tutto improbabile che il Collodi non conoscesse e non seguisse la produzione di questi che erano i principali collaboratori di un giornale al quale prestava tanta attività e tanta attenzione.

Inoltre, per quanto possa apparire un dato ovvio, vale la pena di ricordare l'incredibile addensamento di opere letterarie di alto livello e di ambito rusticano che si verifica tra la fine del decennio '70 e l'inizio del decennio '80: *Vita dei campi* (1880), *I Malavoglia* (1881), *Novelle rusticane* (1883) di Giovanni Verga; *Terra vergine* (1882) di Gabriele D'Annunzio; i racconti di Renato Fucini, apparsi fra il 1878 e l'82 sulla «Rassegna settimanale» e raccolti ne *Le Veglie di Neri* nel 1882; e solo qualche anno più tardi *L'eredità* (1889) e *Il mondo di Dolcetta* (1894) di Mario Pratesi. Tornando invece qualche anno più indietro si scopre che proprio a Firenze presso Le Monnier aveva pubblicato nel 1858 Caterina Percoto i suoi *Racconti*, con la prefazione di Niccolò Tommaseo. Come ho avuto modo di osservare più volte, il conseguimento dell'unità politica nazionale provoca, quasi per contraccolpo, una discesa agli inferi della condizione italiana primigenia e al tempo

⁷ Cfr. R. BERTACCHINI, *Vita cit.*, p. 3.

stesso (non sempre, a dir la verità, ma assai spesso) l'esplosione di una tendenza normativa assai forte (da non escludersi del tutto, come abbiamo visto, persino dagli obiettivi preterintenzionali della narrativa verghiana). All'estremo opposto dell'esplorazione del profondo, rappresentata dagli scrittori veristico-rusticani, si colloca infatti il «libro per ragazzi» *Cuore*, pubblicato da Edmondo De Amicis nel 1886 (non esente neanche lui, a sua volta, dall'ambizione di leggere le segrete profondità negative della stirpe italiana, splendidamente rappresentate dal reprobato Franti, il «tipo italiano» negativo). Non voglio dire che *Le avventure di Pinocchio* tengano conto esplicitamente dell'intenso lavoro intellettuale e letterario, che caratterizza lo splendido periodo in cui esse nacquero. Voglio dire che in qualche modo tale libro si colloca a metà strada tra l'ispirazione rusticana e stratigrafica di quei racconti veristici e la deamicisiana vocazione moralistica e normativa. Nasce da una partecipazione intensa al clima intellettuale e morale del tempo, fortemente pedagogizzante, e insieme da questo bisogno incoercibile di guardare al di sotto della superficie di quella terra, che i nostri piedi calcano fin dal momento della nascita.

I modi della scrittura più propriamente creativa e letteraria del Collodi sono anch'essi vari e non sempre del tutto sicuri e meditati. C'è da segnalare, sullo sfondo, una non irrilevante presa di posizione contro l'opera e la personalità di Giovanni Prati, il cui *Rodolfo* al suo apparire egli saettò di critiche pungenti e spiritose, in una serie di articoli sparsi per ben nove puntate nello «Scaramuccia» tra il giugno e il luglio 1854⁸. Il fatto di essersi allineato o addirittura di aver precorso grossi calibri come Francesco De Sanctis e Giosuè Carducci nell'avversione al lagrimoso e sentimentale poeta savoiaro dimostra la capacità di Collodi di schierarsi dalla parte nuova e moderna della ricerca letteraria italiana contemporanea.

Sul piano delle scelte, si potrebbe dire che la produzione collodiana non fa volistica si divide in due segmenti. Il primo è rappresentato da una sorta di «commedia di costume», racconti o *pièces* teatrali non fa molta differenza⁹, in cui lo scrittore cerca di disegnare tipi e situazioni della società contemporanea, improntando il suo punto di vista ad un atteggiamento fortemente critico e persino moralistico. Prendiamo, ad esempio, qualche situazione di *Macchiette*¹⁰. In *Un'anti-*

⁸ «Io mi faccio avanti e accuso Giovanni Prati, vedovo, esercente di poesia, come reo di aver commesso un poema qualificato per *Rodolfo*, con ingiurie pubbliche all'italiana letteratura e al senso comune [...]» (*ibid.*, p. 54). Gli argomenti antipratiani di Carlo Lorenzini non sono molto dissimili da quelli pressoché contemporanei di un De Sanctis o di un Carducci e denotano un robusto senso di vivacità realistico e innovativo.

⁹ All'attività drammaturgica Lorenzini dedicò una parte non irrilevante delle proprie ambizioni e di ciò si può riscontrare più di una traccia anche nelle *Avventure di Pinocchio*. Cfr. l'ampia e documentata introduzione di D. MARCHESCHI, *Il teatro di Carlo Collodi*, in C. LORENZINI, *Gli amici di casa* cit., pp. 5-54.

¹⁰ Il volume apparve a Milano nel 1880 nelle edizioni Brigola, le stesse presso le quali Giovanni Verga aveva pub-

patia e nella *Storia di un furbo* (significativamente sottotitolata *Ricordi presi dal vero*), Collodi descrive intrecci a tre, in cui il personaggio che all'inizio si presenta come sconfitto riesce alla fine vincitore, in base al principio, spesso ricorrente in questo Collodi, secondo cui, «se Dio misericordioso non avesse creato i furbi... i poveri di spirito sarebbero state le persone più disgraziate di questo mondo»¹¹. Altre volte – per esempio nello *Scandalo* – fa assurgere al ruolo di personaggio positivo, anzi eroico, il giovane padre di famiglia, che si batte, anche contro l'impulso del cuore e dei sensi, per arrivare a salvare il suo nome e quello della figlia bambina dal rischio dello “scandalo pubblico”, paventato come il male peggiore.

In altri casi, per esempio *Un paio di stivaletti*, senza dubbio uno dei più interessanti, studia il modo con cui la corruzione s'insinua per la prima volta nell'animo di una giovanetta, tentata nella sua miseria da un bene addirittura lussuoso, due stivaletti di morbida pelle (che è un motivo il quale, sia pure mediamente e metaforicamente, ricorre anche nelle *Avventure di Pinocchio*). La chiusa inequivocabilmente manzoniana, è un buon esempio del modo ironico e intenzionalmente riduttivo di avere un rapporto con le proprie fonti: «[...] Un'ora dopo, la Giulia usciva dalla casa della cucitrice. La *sciagurata* vi aveva lasciato i suoi poveri stivaletti vecchi»¹². Analogamente, ne *L'amore sul tetto*, viene intarsiata nel testo, in maniera irridente, una citazione pratiana: «E con qual coraggio osate parlare di matarasse, di letti e di spese di casa a due anime innamorate che, disdegnose di alloggio e di commestibili, si sentono capaci di *vivere di rugiada e di canto*, come le cicale? [...]»¹³. Altrove, nella delineazione di un personaggio minore, traspare un'anticipazione di un carattere pinocchiesco, come nella figura di quel carrozzaio di lusso che si fa prendere per il naso dal suo aristocratico debitore, proprio come accadrà a Mangiafoco con Pinocchio: «Io capitali? – gridò il carrozziere, lasciando trapelare un risolino impercettibile di vanità»¹⁴.

Continuamente ricorrente un atteggiamento misogino, che talvolta s'esprime con piccoli graffi e minuscole cattiverie («Regola generale: una donna, che ha bisogno di piangere, per il solito si tormenta il naso»)¹⁵, altre volte assurge al carattere di una massima generale, una vera e propria sferzata in pieno viso (come di quel personaggio, il quale, tentato di morire a causa della sua disillusione amorosa, decide di continuare a vivere, «se non fosse altro, diceva egli sospirando, per

blicato nel 1875 *Tigre reale* ed *Eros*. Altre edizioni di *Macchiette* sono segnalate dai bibliografi, ma Daniela Marcheschi, curatrice del *reprint*, dichiara di non averne potuto rinvenire.

¹¹ C. LORENZINI, *Macchiette* cit., p.146.

¹² *Ibid.*, p. 206 (corsivi nostri).

¹³ *Ibid.*, p. 212 (corsivo nostri).

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 218.

servire di ammaestramento a quei poveri illusi, i quali credono in buona fede che le donne possano contentarsi davvero di un cuore e di una soffitta!»¹⁶).

L'aspetto più significativo di questo testo (o, meglio, raccolta di testi) è forse il suo titolo, che indica al tempo stesso una procedura dell'osservazione, un atteggiamento mentale e un metodo di compilazione. *Macchiette*: schizzi di individui né troppo eccezionali né troppo perversi, stesi con gusto spesso ironeggiante, talvolta parodistico. La mente non può non correre alla contemporanea esperienza "macchiaiola", che con l'esposizione della Società promotrice del 1862 aveva cominciato ad imporsi anche fuori dei confini fiorentini. È il metodo della "macchia", insomma, che s'impone nel gusto estetico contemporaneo al di sopra dei confini dei singoli linguaggi espressivi. Sarà pure vero che come cultore delle arti figurative Collodi restava sostenitore della pittura storica di impianto risorgimentale¹⁷. Certo è che come scrittore amava anche lui il "piccolo tratto", la pennellata rapida e nervosa, il quadretto semplice e senza pretese.

Ma forse, più importante ancora del riferimento alla contemporanea e correligionaria pittura *en plein air* dei toscani e dei fiorentini, vale (come dimostrerà forse anche meglio *Occhi e nasi*) il richiamo alle coeve esperienze della narrativa in particolare settentrionale – che so, un Faldella, e forse un Dossi –, che non dovevano essergli ignote, amico com'egli era del Rovani e del Ghislanzoni (è comunque da segnalare, sia pure al livello di coincidenza puramente episodica e divertente, che il *Giannettino* collodiano (1876), dal titolo che fa riferimento al famoso *Giannetto* (1837) del lombardo Luigi Alessandro Parravicini, era stato preceduto dal *Giannetto pregò un dì la mamma che il lasciasse andare a scuola* (1866), scritto dal giovanissimo Dossi in collaborazione con l'amico Luigi Perelli: forza di un nome, diventato mito!)

Piccole figure in piccoli ambienti: questa parola d'ordine della narrativa italiana tra romanticismo e verismo, questa predilezione per un "piccolo realismo" di genere, che del resto sopravvive alquanto anche all'esplosione veristica, non erano ignote al nostro Collodi, il quale mostra dunque di essere scrittore minore, ma non fuori del filo della corrente né scarsamente informato.

Quanto alle sue singolari procedure compositive, ecco la premessa a *Macchiette*, pubblicata ironicamente sotto l'enfatico titolo *Storia di questo volume*:

Ve la racconto in poche parole.

Erano un centinaio di foglietti, tutti sparpagliati qua e là, come se il vento ci si fosse baloccato.

¹⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹⁷ Cfr. R. BERTACCHINI, *Vita* cit., p. 92.

Un bel giorno, tanto per non star li colle mani in mano, mi saltò l'estro di raccogliarli, di numerarli e di unirli insieme.

Quando li ebbi cuciti, m'accorsi che avevo fatto un libro.

Moltissimi libri, in giornata, si fanno così: vale a dire, si pigliano dei fogli scritti, stampati o scarabocchiati pur che sia, si numerano uno dopo l'altro come vengono vengono, e se non vogliono stare uniti e d'accordo fra loro, allora con un filo di refe si cuciono insieme: e il libro è fatto.

Quel modestissimo filo di refe, vedendolo così a occhio, parrebbe quasi un accessorio da nulla; eppure quel filo di refe, in parecchi libri, è il vero nesso logico che serve a legare i primi capitoli cogli ultimi, e a mantenersi intera l'unità di concetto dal frontespizio alla fine.

Questa storia è breve, ma chiara, specie per chi sa leggere¹⁸.

1.3. *La poetica del «filo di refe».*

L'attitudine riduttiva e, verrebbe la voglia di dire, "minimalistica" nei confronti del proprio stesso lavoro non potrebbe essere meglio espressa. La ricerca della gloria letteraria, se mai aveva allignato nel cuore di questo scettico e disincantato osservatore del mondo, negli anni che immediatamente precedono la genesi del *Pinocchio* si presenta nettamente in calando. Il filo di refe che riunisce gli squintemati fascicoli (operazione pensabile e teorizzabile solo in termini di produzione letteraria cartacea, ché nell'era del computer chissà quale formula riuscirebbe ad esprimere tale intenzionale e programmatica trascurataggine), è quanto di più serio si possa escogitare per tenere insieme i pezzi di una produzione frastagliata e sfarfallata quant'altre mai: è la metafora di una poetica, che poggia, o almeno dice di poggiare, sull'improvvisazione e sulla casualità. In termini pratici, poi, è un metodo che Collodi doveva essersi abituato ad applicare ampiamente, e che infatti ha un ruolo importante, come vedremo, anche nella nascita di *Pinocchio*.

Colpisce l'acutezza con cui Collodi di volta in volta sceglie e subito dopo scarta le possibilità offerte da questa o quella opzione narrativa, per esempio il romanzo. Nella produzione collodiana ci sono almeno due opere che si richiamano a questo genere "maggiore" della narrativa contemporanea; ma la prima – *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica* (1856) non è altro che la camuffatura di un divertente resoconto di viaggio su quella linea ferroviaria, che costituiva ai tempi di Collodi una delle meraviglie della Toscana granducale; l'altra – *I misteri di Firenze. Scene sociali* (1857) – pur richiamandosi evidentemente al grande modello dei *Mystères de Paris* di Eugène Sue, ben noto e

¹⁸ C. LORENZINI, *Macchiette* cit., pp. 3-4.

ampiamente imitato in Italia, nega in esordio la possibilità stessa di applicare *in loco* l'esempio parigino con una motivazione che è un argomento in più a favore dell'intelligenza e dell'acutezza collodiana ed inoltre spiega, ancora una volta, come a Firenze non fossero *letterariamente* possibili altro che "figurine". Scrive infatti Collodi (allora, Carlo Lorenzini):

Ogni paese ha i suoi misteri – mi diceva giorni sono una graziosa donnetta sui trent'anni, che ha poco spirito e molti capelli.

– Non è vero – risposi io. – Firenze, per esempio, non ha misteri. Delle mura della nostra città si potrebbe dire quel che dicono gli scrittori di tragedie delle mura di Corte, cioè, che hanno degli occhi per vedere e degli orecchi per ascoltare [...]. Due terzi delle cose si sanno: l'altro terzo si tira a indovinare, e, occorrendo, s'inventa. Oh! andatemi adesso a sostenere che anche Firenze ha i suoi misteri¹⁹.

Avendo, fin dalla premessa dimostrato vano persino il titolo (nonché l'argomento) della sua stessa opera, Collodi deve parare l'ovvio interrogativo della sua interlocutrice (secondo lui priva di spirito, ma evidentemente non del tutto), la quale gli chiede cosa intendesse fare dunque con quei *Misteri di Firenze*. La risposta è sulla linea di quell'autoironia, che evidentemente costituisce un tratto dominante della personalità collodiana: «– Questo è un mistero: dirò di più: questo è il solo mistero che si trovi realmente nei miei *Misteri di Firenze*. Vi prego dunque a volerlo rispettare, perché, credetelo pure, ho tutte le mie buone ragioni per non confidarlo ad alcuno»²⁰.

Siccome con *Un romanzo in vapore* e *I misteri di Firenze* risaliamo agli inizi della carriera letteraria di Collodi, non si può certo dire che egli si sia mai fatto troppe illusioni sulle potenzialità inesprese del proprio talento. Con queste premesse, il genere nel quale egli era destinato ad eccellere è quello, per usare un linguaggio giornalistico che probabilmente non gli sarebbe dispiaciuto, del *reportage*. Gran parte dei pezzi raccolti in *Occhi e nasi*, tra i quali alcuni letterariamente splendidi, quali *Il ragazzo di strada*, *Scampolino*, *Gli ultimi fiorentini*, sono da ricondurre a questo tipo di scrittura, che è a metà tra quella letteraria e quella giornalistica (soprattutto se si tratta di quel giornalismo letterariamente assai coltivato che ha tante espressioni in Italia tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio

¹⁹ C. LORENZINI, *I misteri di Firenze* cit., p.102. Il motivo ritorna altre volte nelle opere di Collodi: per esempio nel brano intitolato *Città o Casa?* del bellissimo scritto *Gli ultimi fiorentini*: «Firenze, avanti la sua decadenza, poteva chiamarsi una casa grandissima, nella quale tutti gli inquilini si conoscevano o di vista o di saluto o di nome [...] In una città come Firenze, dove tutti gli abitanti erano fra di loro o parenti, o amici, o nemici, o conoscenti, poteva fiorire liberamente ogni forma di letteratura, fuori che il romanzo contemporaneo fiorentino» (C. COLLODI, *Occhi e nasi* cit., pp.184-85).

²⁰ C. LORENZINI, *I misteri di Firenze* cit., p. 105.

del Novecento). Non a caso, riprendendo un'espressione che doveva essergli cara, Collodi sottotitola anche questo volume *Ricordi dal vero*. Il filo di refe, che tiene insieme questi fogli, è questa volta ancora più accentuatamente la descrizione di tic, costumi, modi di dire, abitudini linguistiche, moralità di un popolano fiorentino ai confini (mobili confini), fra proletariato (anzi, sotto-proletariato) e piccola (o piccolissima) borghesia. Con certe pagine di questa raccolta siamo già nell'anticamera di *Pinocchio*.

Anche a questo libro Collodi sente il bisogno di premettere un avvertimento, che riguarda *Il titolo del libro*. «L'ho chiamato così – scrive Collodi – per far intendere che non è una mostra di *figurine* intere. È piuttosto una piccola raccolta di occhi e di nasi, toccati in punta di penna e poi lasciati lì, senza finire. Che il lettore li finisca da sé, e c'è il caso che diventino tanti profili o tante caricature»²¹. Le *Figurine* di Faldella, assiduo collaboratore anche lui del «Fanfulla», sono del '75. È estremamente significativo che Collodi, nel riprendere questa terminologia, la ridimensioni per adattarla al proprio caso. Non «figurine», neanche «figurine», sono i suoi racconti e i suoi personaggi, ma tratti singoli, «occhi e nasi», appunto, questi organi così importanti nell'immaginario collodiano, da cui il lettore, con la propria immaginazione, potrà risalire a delle fisionomie o, se volte in chiave ironica e parodistica, a delle vere e proprie caricature. È questa un'altra indicazione sul metodo compositivo dello scrittore, che occorrerà tener presente anche nella lettura del *Pinocchio*, nel quale scorciature, abbreviazioni, prepotenti tagli fisionomia e caratteriali domineranno la scena.

1.4. Verso la «bambinata» meravigliosa.

Non abbiamo nessun indizio che il passaggio di Collodi alla letteratura infantile fosse determinato da un interesse nuovo e profondo. Anzi: abbiamo buoni motivi per ritenere che soltanto occasioni esterne e il desiderio di qualche piccolo guadagno lo spingessero ad un certo punto verso questa direzione. A Firenze esisteva dal 1851 la fiorentine libreria dei fratelli Paggi, i quali intravidero, nel nuovo clima culturale e politico instauratosi con l'unità, un futuro brillante per un'editoria rivolta all'infanzia e alla scuola. D'altra parte, esisteva a Firenze un ambiente pedagogico e letterario ben predisposto all'operazione: Raffaello Lambruschini, fondatore della rivista «Guida dell'educatore» (1836-42 e 1844-1845), vi aveva creato una tradizione; Pietro Thouar, uno dei primi autori dei Paggi (*Nuova raccolta di scritti per fanciulli*, 1861), aveva pressoché codificato il tipo del “racconto mora-

²¹ C. COLLODI, *Occhi e nasi* cit., p. 5.

le”, radicato in una cultura cattolica di stampo manzoniano, e però indirizzato a bimbi, adolescenti ed educatori. Alla “scuderia” Paggi appartenne anche quella Ida Baccini, autrice de *Le memorie di un pulcino*, pubblicate per la prima volta anonime nel 1875, che ebbero, prima di *Pinocchio*, una risonanza grandissima negli ambienti letterari e pedagogici del tempo.

Dai Paggi venne la commissione a Collodi di tradurre i *Contes* e le *Histoires* di Charles Perrault e i testi fiabeschi della Contessa di Aulnay e di madame Leprince di Beaumont (peraltro già tradotti da Cesare Donati nel 1867 col titolo *I racconti delle fate*). La raccolta collodiana apparve, col titolo anch’essa de *I racconti delle fate*, nel 1875.

Cominciava da questo momento la serie pressoché ininterrotta dei libri collodiani per la scuola e per i ragazzi.

Abbiamo già detto del *Giannettino* (1876), ripreso dal *Giannetto* del Parravicini; seguì nel 1878 *Minuzzolo*: storie, le une e le altre, di fanciulli discoli o semplicemente disattenti e svogliati, che la famiglia e la scuola, attraverso esperienze talvolta poco divertenti e un po’ umilianti, riconducono al buon senso e alla norma. Lo schema è un po’ quello di *Pinocchio*: con la differenza che esso è più calato nella mediocre realtà della Firenze contemporanea e ricostruito con una piattezza e un conformismo, che certo non giovano al risultato complessivo.

Poi, su questa falsariga, un vero diluvio di opere e di opericciuole per le scuole: il *Viaggio per l’Italia di Giannettino: Italia superiore* (1880), seguito nel 1883 dal secondo volume dedicato all’*Italia centrale* e nel 1886 da quello dedicato all’*Italia meridionale*; *La grammatica di Giannettino* (1883); *L’abbaco di Giannettino* (1884); *La geografia di Giannettino* (1885); ecc.

Non si può dire dunque che Collodi arrivasse alla stesura del *Pinocchio* senza una preparazione specifica nel nuovo campo che s’era scelto. Soprattutto le traduzioni dal francese gli avevano consentito, come si dice, di “farsi la mano”. Trattati di *Giannettino* e *Minuzzolo* ricompaiono in *Pinocchio*. Bisogna dire però che l’invenzione del burattino cambia radicalmente il quadro precedente. Dalla monotomia del lavoro editoriale sembra scaturire all’improvviso un bagliore di illimitata libertà fantastica, destinato però subito dopo a spegnersi e a scomparire. Può darsi che su questa esplosione abbiano influito le diverse condizioni in cui *Pinocchio* fu pensato e generato: con una meno immediata destinazione pedagogica, con un arco di pubblico un po’ diverso da quello tradizionale, forse anche con una minore rigidità programmatica imposta dall’esterno.

Non bisogna esagerare troppo particolari di questo genere, ma al tempo stesso non si può dimenticare che «Il giornale per i bambini» era sorto con l’intento

di un rinnovamento radicale della letteratura per l'infanzia, con un esplicito e notevole riferimento all'esempio americano, come ricorda il suo fondatore e direttore Ferdinando Martini nell'editoriale *Come andò....* apparso nel primo numero del 7 luglio 1881²². Collodi era in quel momento un uomo anziano, almeno secondo gli schemi del tempo; aveva cinquantacinque anni e, c'è da immaginare, poche illusioni in saccoccia. Non c'è da stupirsi se Guido Biagi, vecchio amico fiorentino di Collodi e uno dei principali animatori del «Giornale per i bambini», dovesse insistere molto per averne una collaborazione e se, alla fine, vinte queste resistenze, i primi fogli del *Pinocchio* gli arrivassero accompagnati da una di quelle dichiarazioni di autoironia, che punteggiano tutta la parte matura della sua produzione:

La pigrizia del Collodi fu vinta dalle mie amichevoli sollecitazioni, e finalmente mi vidi arrivare un mucchietto di cartelle intitolate *La storia di un burattino* con una lettera che mi diceva: «Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma se la stampi, pagamela bene per farmi venir voglia di seguirla»²³.

Sarebbe dunque vano cercare il genio del *Pinocchio* in una illuminata e consapevole operazione di rinnovamento letterario e fiabesco. L'espressione «capolavoro nato per caso»²⁴ può apparire inadeguata rispetto al risultato raggiunto (del resto, anche i *Malavoglia* sono in qualche modo un capolavoro nato per caso). Tuttavia, non esiste nessun motivo che possa far pensare che per Collodi questo racconto fosse, almeno all'inizio, qualcosa di diverso dalla «bambinata», di cui avrebbe parlato nella lettera al Biagi, e di ciò bisogna tenere attento conto nella sua lettura.

Tale casualità si riflette anche nelle procedure compositive di questo libro scritto per essere pubblicato a puntate e che si giovò ampiamente della libertà garantitagli dal fatto che non era stato necessario scriverlo e forse neanche pensarlo per intero prima che esso cominciasse ad apparire. Interruzioni, cesure, ritorni all'indietro, cambiamenti stilistici e tematici *in itinere*, accentuano questa impressione, che del resto troverà una controprova efficace in una più puntuale analisi delle sue strutture narrative.

Con il titolo *La storia di un burattino* i primi due capitoli apparvero il 7 luglio 1881: il terzo, il 14 luglio. Si esaurisce qui presumibilmente il primo «mucchietto di cartelle», di cui parla il Biagi, come testimonia chiaramente la formula tempo-

²² Cfr. R. BERTACCHINI, *Vita cit.*, p. 245.

²³ G. BIAGI, *Il babbo di "Pinocchio"*: C. Collodi (1907), in ID., *Passatisti*, Firenze 1923, pp. 89-114

²⁴ Il capolavoro scritto per caso è il titolo di un pezzo di Pietro Pancrazi sulle *Avventure di Pinocchio*, pubblicato nel «Corriere della Sera» del 5 febbraio 1948. Ornella Castellani Pollidori intitola *Un capolavoro involontario* il capitolo I della sua *Introduzione* all'ed. critica de *Le avventure di Pinocchio* da lei curata, Pescia 1983, pp. XIII-XX.

reggiatrice che compare alla fine del III capitolo: «Quello che accadde dopo, è una storia da non potersi credere, e ve la racconterò un'altra volta» (poi corretto nell'edizione in volume: «e ve la racconterò in quest'altri capitoli»; III, p. 35)²⁵.

I capitoli successivi apparvero dopo una breve pausa: il IV, il V, il VI il 4 agosto; il VII il 18 agosto; l'VIII, il IX, il X l'8 settembre; l'XI e il XII il 15 settembre; il XIII il 20 ottobre; il XIV e il XV il 27 ottobre.

Alla fine del capitolo XV, con l'impiccagione e la morte presunta del burattino, la vicenda si conclude. Perché la cosa non sia equivocata, l'autore appone in fondo la parola *fine*, regolarmente passata alla stampa.

Non sappiamo per quale motivo Collodi riprendesse la narrazione ma c'è da sospettare che lo facesse per le insistenze del Biagi, interessato a sfruttare fino in fondo la buona accoglienza ricevuta dalle prime puntate. Passano comunque diversi mesi, e il 9 febbraio una nota redazionale preannuncia la ripresa delle pubblicazioni, che infatti ricominciano nel numero successivo col titolo mutato (e divenuto definitivo) de *Le avventure di Pinocchio*. I capitoli XVI-XXIII appaiono fra il 16 febbraio e il 23 marzo 1882.

Nuova interruzione, indi le pubblicazioni riprendono con i capitoli XXIV-XXIX tra il maggio e il giugno. Altra interruzione, piuttosto lunga (circa cinque mesi), e il capitolo XXX, che comprende all'inizio del testo un riassunto di quello precedente, appare il 23 novembre; il 30 il XXXI. Breve intervallo, e il 14 dicembre compare il capitolo XXXII, il 21 il XXXIII e il 28 il XXXIV. Il 18 gennaio 1883 esce il XXXV e la settimana successiva, il 25 gennaio, il XXXVI e ultimo.

Dal primo all'ultimo capitolo erano trascorsi quasi diciotto mesi: molti, se si considera l'esilità dell'opera. Indizio, a seconda delle preferenze, di un travaglio espressivo assai profondo oppure di un «non sapere che fare», risolto di volta in volta con l'espedito ritenuto migliore. Oppure, più semplicemente, prova che Collodi, indaffaratissimo tra la confezione di libri scolastici e la ripubblicazione dei suoi scritti-giornalistici in volume, non aveva molto tempo da dedicare alla creatura per cui unicamente sarebbe poi diventato famoso.

Fulminea fu invece la pubblicazione in volume. *Le avventure di Pinocchio*, infatti, furono pubblicate dalle edizioni Paggi già nel febbraio 1883, appena un mese dopo la conclusione della pubblicazione a puntate, con le celebri inustrazioni di Enrico Mazzanti (la seconda edizione apparve nel 1886, l'anno di *Cuore*).

²⁵ La storia della pubblicazione di *Pinocchio*, prima a puntate e poi in volume, è stata raccontata più volte. Cfr. in modo particolare: F. TEMPESTI, *Com'è fatto Pinocchio*, in C. COLLODI, *Pinocchio*, Milano 1972, pp. 68-74 (in particolare il capitolo III); O. CASTELLANI POLLIDORI, *La struttura di Pinocchio*, capitolo II della sua *Introduzione* all'ed. critica de *Le avventure di Pinocchio* cit., pp. XXI-XXXVI.

Rispetto alla pubblicazione a puntate, nel volume scompaiono le avvertenze e i riassunti, sparsi qua e là, e a cui ho fatto cenno, e vengono introdotti i sommari, importantissimi. Altre piccole correzioni furono fatte per attenuare le cesure intervenute nel corso della pubblicazione (alla fine del capitolo XV, ad esempio, per attenuare la conclusione, che altrimenti sarebbe apparsa definitiva, Collodi aggiunse: «e balbettò quasi moribondo», XV, p. 105). Il volume conservò memoria dell'archetipo *Pinocchio I* nel sottotitolo, che per l'appunto suona: *Storia di un burattino*.

1.5. Le complicazioni editoriale della «bambinata».

La storia editoriale di un libro tanto semplice è assai complicata. Oltre alla stampa apparsa sul «Giornale per i bambini» e all'edizione Paggi del 1883, comparvero, vivente l'autore, altre quattro edizioni, nel 1886, 1887, 1888 (sempre presso la Libreria editrice Felice Paggi) e nel 1890 (presso R. Bemporad & Figlio, concessionari della Libreria Paggi). Della terza edizione (1887) non resta traccia.

Come ho già precisato, i modi tipografici con cui il libro fu di volta in volta stampato non furono certo dei più accurati. Si può persino supporre che la redazione romana del «Giornale per i bambini» intervenisse, anche dietro richiesta dell'autore, a uniformare la grammatica, il lessico, le forme linguistiche del testo. La moltitudine delle edizioni successive, se ebbe il merito di arricchire di apparati illustrativi talvolta splendidi *Le avventure di Pinocchio*, non migliorò certo lo stato del testo. Un certo rilievo ebbe l'edizione Bemporad del 1921, che torna indietro sostanzialmente all'edizione dell'83, eliminando parecchi errori e sviste intervenuti nel frattempo.

Bisogna tener presente che del testo esistono manoscritti soltanto gli ultimi due capitoli (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, N.A. 754 III³) e un finale inedito, più sentenzioso e moraleggiante di quello poi prescelto (Museo Centrale del Risorgimento, Roma, Busta 537, n. 93). È evidente, dunque, che il problema fondante dell'edizione critica di un testo come questo consiste nel valore maggiore o minore che si attribuisce alla tradizione a stampa, in questo caso alle cinque edizioni apparse vivente l'autore, tenendo conto al tempo stesso, come già s'è detto, che di quella dell'87 non si trova traccia e che di quella del '90 si può soltanto supporre (ma non essere certi) che apparisse prima della morte dell'autore, avvenuta nell'ottobre di quell'anno.

Le due edizioni critiche delle *Avventure di Pinocchio*, finora apparse, si dividono infatti proprio su questo. Quella curata da Amerindo Camilli, apparsa a Fi-

renze per i tipi di Sansoni nel 1946, prende a base fondamentalmente l'edizione dell'83, partendo dal presupposto, condiviso da altri (per esempio, in modo singolarmente polemico da Fernando Tempesti), che Collodi sia arrivato ad intervenire sul testo solo fino al passaggio dal racconto apparso sul «Giornale per i bambini» alla prima edizione, lasciando le altre alle cure – e alle trasformazioni – dei redattori e dei proti.

Ornella Castellani Pollidori, curatrice della più recente edizione critica de *Le avventure di Pinocchio* (Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia 1983), ha ragionato in modo opposto, ipotizzando che tutte le edizioni apparse fino alla morte dell'autore si debbano considerare approvate da lui, e costruendo quindi il testo e l'apparato dal confronto fra la stampa del «Giornale per i bambini» e le cinque edizioni (anzi, quattro, per il motivo che s'è detto).

Il parere di chi qui scrive è al riguardo del tutto problematico. Non esiste nessun argomento al mondo che consenta di considerare una delle due tesi sicuramente più fondata dell'altra. O meglio: si possono trovare argomenti persuasivi a sostegno dell'una come dell'altra tesi. Oppure: ci sono argomenti a favore dell'una e dell'altra che possono essere rovesciati senza soverchia difficoltà.

Ad esempio, una delle più celebrate *cruces* del testo è l'inizio del capitolo VI: «Per l'appunto era una nottataccia *d'inferno*»: così nella stampa per il «Giornale per i bambini» e in tutte le altre edizioni vivente l'autore, esclusa la prima, quella del 1883, dove troviamo: «d'inverno». Siccome la Bemporad 1921, ritornando all'edizione 1883, restituisce: «d'inverno», attraverso la Bemporad praticamente tutte le edizioni successive accolgono questa lezione. Il Camilli, fedele all'edizione del 1883, accoglie anche lui la lezione «d'inverno».

Il fatto è che nel capitolo successivo, Pinocchio, rievocando appunto quella notte, parla anche lui di «nottata *d'inferno*» (lezione, che nessuno mette in discussione, perché attestata in tutte le edizioni). Questo, che potrebbe essere un argomento decisivo a favore della lezione «inferno», viene invece tranquillamente rovesciato dai sostenitori della lezione «inverno». Infatti, «ben attento a non cadere in ottuse ripetizioni, anche a distanza [...], l'autore correggendo per l'ed. dell'83 reintegrò “inverno” dove il correttore del “Giornale per i bambini” aveva banalizzato “inferno”»²⁶. È chiaro per me che anche questo argomento potrebbe essere rovesciato: infatti, può esser vero tanto che Collodi abbia corretto l'errore commesso dal proto nel testo del «Giornale per i bambini», per evitare la suddetta ripetizione, quanto che il proto sia intervenuto malamente nella composizione del testo del «Giornale per i bambini», senza rendersi conto che per Collodi quel-

²⁶ C. COLLODI, *Pinocchio*, introduzione e commento critico di F. Tempesti, Milano 1993, p. 46, nota 1.

la era a tal punto una «nottata d'inferno» da ripeterlo, come agli scrittori anche non sciatti sovente accade, a breve distanza dalla prima affermazione.

Da parte mia mi permetto soltanto di osservare che tra «nottataccia d'inferno» e «nottataccia d'inverno» la seconda lezione è sicuramente più «banale» della prima. La Castellani Pollidori, fedele al suo assunto di ricavare il testo mighore dal confronto tra le cinque stampe conosciute («Giornale per i bambini», 1883, 1886, 1888, 1890), accoglie naturalmente «d'inferno».

La ricchezza e l'accuratezza degli apparati, l'ampia discussione delle varianti, l'estesa appendice linguistica, l'uniformità dei criteri editoriali suggeriscono senz'altro di adottare l'edizione Castellani Pollidori, con qualche dubbio che segnalerò di volta in volta in nota. Devo però chiarire ancora una volta che, come il Camilli non ha prove per dimostrare che l'edizione '83 fosse l'unica ad essere rivista dall'autore, così la Castellani Pollidori non ne ha che Collodi sia intervenuto personalmente sulle edizioni successive. Di fronte a questa questione bisognerà comportarsi dunque con un certo spirito laico, partendo dalla persuasione che le varianti adottate dall'una o dall'altra soluzione non mettono comunque in discussione né i sensi complessivi né quelli particolari del testo.

Un altro inconveniente di questa mia scelta – inconveniente peraltro irrimediabile – è che la miriade di edizioni del *Pinocchio* tuttora in commercio continua a riprodurre in modo indefettibile l'edizione dell'83 attraverso la mediazione della Bemporad 1921. Avverto dunque il lettore che le eventuali discrepanze testuali presenti nelle citazioni sono motivate da questa scelta.

2. Struttura.

2.1. *Pinocchio «uno e bino».*

Da quando Emilio Garroni ha scritto il suo *Pinocchio uno e bino*²⁷, è impossibile affrontare il problema della struttura delle *Avventure di Pinocchio* senza partire da quel suo libro. La tesi di Garroni è semplice e geniale insieme. Abbiamo già visto quali fossero i tempi e i modi della composizione e pubblicazione del libro. Non c'è ombra di dubbio che all'uscita del capitolo XV seguì una cesura, che non può essere spiegata con un semplice ritardo nella consegna delle cartelle. Collodi aveva voluto concludere lì la sua narrazione: non a caso vi aveva apposto la paro-

²⁷ E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Bari 1975. Una versione ridotta del saggio è apparsa, con il medesimo titolo, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Roma 1976, pp. 571-615.

la «fine». Tutto lascia pensare che lo scrittore sia stato indotto a riprendere la narrazione dalle insistenze dei redattori del «Giornale per i bambini» più che da un prepotente ritorno di fiamma. La continuazione (capitoli XVI-XXXVI) dovette quindi porsi il problema di riallacciarsi a un testo già finito, non solo proseguendolo meccanicamente ma migliorandolo e al tempo stesso sviluppandolo verso nuove caratteristiche.

Emilio Garroni pone questa fondamentale osservazione alla base della sua interpretazione del testo. Secondo il saggista, appare

del tutto plausibile che sia lecito leggere Pinocchio come due romanzi in uno. Il primo (Pinocchio I), costituito da quel romanzo non solo fulmineo, ma anche fulminante che va dal cap. I al cap. XV, il secondo (Pinocchio II) costituito da quel più complesso romanzo che si svolge dal cap. I al cap. XXXVI ed ultimo [...] scandito da una, o due, cesure narrative, tra il XV e il XVI e tra il XXIX e il XXX capitolo, corrispondenti alle due pause principali della sua pubblicazione a puntate²⁸.

Garroni definisce con estrema esattezza anche le caratteristiche dei due romanzi presenti secondo lui nell'ipertesto *Le avventure di Pinocchio*:

Pinocchio I è un romanzo a sé stante, che nasce da un'intuizione rapida e densa e si costruisce sinteticamente su poche e rilevanti articolazioni strutturali, volgendo velocemente alla sua conclusione catastrofica²⁹;

(potrei aggiungere, da parte mia, che anche le vicende del titolo portano acqua a questa tesi: il libro nasce come *La storia di un burattino*, la quale può considerarsi conclusa quando questi finisce appeso ad una corda; *Le avventure di Pinocchio* segnalano il distendersi della vicenda in una più ampia serie di sequenze narrative collegate l'una all'altra);

[...] *Pinocchio II* è invece un romanzo di un romanzo, è una storia che ingloba in sé *Pinocchio I* come suo materiale e come sua cellula primaria, e lo dilata transvalutandone via via il senso, in un gioco di rallentamenti, ritorni, camuffamenti, complicazioni, distanziamenti, spostamenti e posticipazioni, che lo capovolgono e lo riconfermano nello stesso tempo, lo presuppongono nella sua autonomia, lo reinterpretano e lo prolungano nei suoi sensi originari attraverso il filtro della reinterpretazione³⁰.

La tesi garroniana, svolta con logica ineccepibile, sembrerebbe inattaccabile (essa va comunque tenuta sempre presente per capire il complicato gioco delle relazioni e dei rimandi interni al testo). Un solo argomento veramente importante si

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

potrebbe opporle, anche se esso, un volta enunciato, aggiungerà complicazione a complicazione e stranezza a stranezza all'analisi delle procedure compositive collodiane. Già fra il XII e il XIII capitolo, infatti, si era verificata un'anomalia nello svolgimento della vicenda. Pinocchio incontra sulla via di casa il Gatto e la Volpe e questi lo persuadono a piantare i cinque zecchini nel Campo dei Miracoli, sito nel paese dei Barbagianni (capitolo XII). C'è poi una brusca e del tutto immotivata svolta narrativa, quando il Gatto e la Volpe decidono di abbandonare Pinocchio all'Osteria del Gambero rosso per tendergli un agguato camuffati da «assassini» (capitolo XIII). Cosa spinge il Gatto e la Volpe a trasformarsi da truffatori in briganti e a rinunciare alla trovata ingegnosa e del tutto indolore per una difficile e sanguinosa “caccia all'uomo”? La risposta non può essere cercata altrove che nei meccanismi più profondi della fantasia collodiana, che mettono in piedi la storia veramente straordinaria dell'inseguimento notturno e dell'impiccagione di Pinocchio nei capitoli XIV e XV. Però non è neanche trascurabile il fatto che l'imbroglio degli zecchini venga ripreso e sviluppato fino alle logiche conclusioni nei capitoli XVIII e XIX. Se, per ipotesi, la narrazione si fosse davvero definitivamente conclusa col capitolo XV, uno dei più importanti temi narrativi della prima parte sarebbe rimasto del tutto irragionevolmente incompiuto. L'imbroglio degli zecchini è come un ponte lanciato fra la prima e la seconda parte, consentendo di ipotizzare che la relazione fra esse non sia costruita tutta *a posteriori*, come invece accade nella tesi garroniana. In questo senso, le vicende dei capitoli XIV e XV – l'agguato e l'inseguimento di Pinocchio e il suo assassinio – si presenterebbero come una lunga e affascinante digressione più che come la vera conclusione della storia portata avanti logicamente fino al primo incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe.

Si direbbe dunque che la complessità della struttura pinocchiesca sia maggiore persino di quella che un occhio estremamente avvertito era riuscito a cogliere e a definire. La pubblicazione a puntate impedì all'autore, ammesso che ne avesse voglia, qualsiasi riassetto complessivo. La parentela con i modi della narrazione orale è evidente. Il “racconto di veglia” è all'origine di una tale procedura compositiva. Solo che mentre un Renato Fucini diede una più composta e definitiva forma letteraria a tale fonte d'ispirazione, fino a farla quasi rientrare nei modi e nelle procedure del contemporaneo racconto veristico (*Le veglie di Neri*), Collodi le mantenne un suo carattere più primitivo ed originario, approfittando dell'occasione rappresentata dal fatto che “raccontare a puntate” poteva apparire una felice trasposizione del “raccontare a veglia”, sera dopo sera, nella stalla, nel calore provocato dalla vicinanza degli animali.

Alcune delle zeppe inserite nel testo tra un capitolo e l'altro, soprattutto quando c'erano state troppo lunghe interruzioni, scomparvero nel passaggio al volume. Ma altre restarono, a riprova di un modo di procedere che, come nel racconto orale, continuamente manipola e riplasma il già detto per adattarlo alle nuove esigenze. Per esempio, il terribile burattinaio, «un omone così brutto, che metteva paura soltanto a guardarlo», compare nel capitolo X, ma soltanto all'inizio di quello successivo è “nominato”: «Il burattinaio Mangiafoco (questo era il suo nome) [...]»³¹. Nella versione in volume, però, che cerca di fare un ordine, che prima non c'era, la “nominazione” è addirittura anticipata improvvidamente al sommario del capitolo X: «[...] ma sul più bello esce fuori il burattinaio Mangiafoco e Pinocchio corre il pericolo di fare una brutta fine» (X, p. 29). Un caso analogo, ma più consistente, si verifica all'inizio del capitolo XVI, dove, dopo la lunga interruzione, si verifica il mutamento, che avrebbe cambiato il carattere della narrazione. Avevamo lasciato la «bella Bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera», quasi un cadavere levatosi un momento prima dalla bara, e ritroviamo «la bella Bambina dai capelli turchini» sul punto di trasformarsi in fata, con un aggiustamento la cui strumentalità appare evidente: «— Che cosa comandate, mia graziosa Fata? — disse il Falco abbassando il becco in atto di riverenza (perché bisogna sapere che la Bambina dai capelli turchini non era altro *in fin dei conti* che una bonissima Fata, che da più di mill'anni abitava nelle vicinanze di quel bosco)»; XVI, p. 50, c.n.). Un altro caso, esattamente opposto, è quello che si verifica quando Collodi, narrando, descrive un fatto o indica una cosa, di cui poi si dimentica. All'inizio del capitolo XXXIII Pinocchio e Lucignolo, trasformati in ciuchini, vengono venduti, Pinocchio al direttore di un circo, Lucignolo a un contadino «a cui era morto il somaro il giorno avanti» (XXXIII, p.129). Aggiunge Collodi: «Quel che accadesse di Lucignolo, non lo so [...]» (XXXIII, p.130). In realtà, poi, veniamo ad apprendere che Lucignolo, «rifinito dalla fame e dal troppo lavoro», morrà sotto gli occhi di Pinocchio (XXXVI, p.156). La prima affermazione non è però da considerare del tutto infondata: è vero che in quel momento il narratore, come accade proprio nel racconto orale, «non sa» come andranno le cose. È singolare però che una parte del destino futuro di Lucignolo sia già conosciuta fin dal primo istante, e cioè che egli viene venduto effettivamente ad un contadino, il Giangio, presso il quale anche Pinocchio lavorerà duramente per sostenere sé e il babbo. Questa procedura “a intarsio” e per frammenti è tipica del modo di procedere del racconto orale.

³¹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, ed. critica a cura di O. Castellani Pollidori cit., cap. XI, p. 32 (da questo momento citeremo nel testo da questa edizione, indicando capitolo e pagina).

Detto questo, resta che le differenze tra *Pinocchio I* e *Pinocchio II* sono strutturali. Il *Pinocchio I* muove con essenzialità verso la sua naturale catastrofe, i capitoli sono brevi e concisi, il senso pedagogico della vicenda è, in linea di massima, chiaro, ma tutt'altro che dominante. In *Pinocchio II* compare e sempre più si fa evidente un disegno complessivo, programmatico, in cui l'intento pedagogico si fa prevalente e si affaccia «la promessa della umanizzazione come somma ricompensa»³². È possibile, anzi, descrivere in maniera molto precisa la struttura narrativa di questa seconda parte seguendo proprio l'alternanza delle fasi di elevazione e di ricaduta nella vicenda di Pinocchio. Nei capitoli XVI e XVII Pinocchio, salvato da sicura morte, fa i suoi primi buoni proponimenti (anche se la sua incerta maturazione verso la fine del capitolo XVII lo spinge a dire ancora spudoratamente bugie e questo gli fa allungare il naso). Però, tentato di nuovo dal Gatto e dalla Volpe, entra in una spirale di disavventure, che lo porta in prigione (XVIII, XIX). All'inizio del capitolo XX, e per sua stessa confessione, si dà per la prima volta il proponimento «di cambiar vita e di diventare un ragazzo ammodo e ubbidiente» (XX, p. 68). Questo non lo salva però da altre spiacevoli avventure, e solo nel capitolo XXIV gli riesce di ritrovare la buona Fatina.

Nuovi proponimenti di diventare un bravo ragazzo (XXV), e nuova ricaduta che si conclude con il pericolo d'essere fritto e mangiato dal Pescatore verde (capitoli XXVI-XXVIII). Di nuovo nel XXIX viene, dopo la punizione, perdonato («– Anche per questa volta ti perdono, – gli disse la Fata [...]»; XXIX, p. 110), ma («Disgraziatamente, nella vita dei burattini c'è sempre un *ma*, che sciupa ogni cosa»; XXIX, p. III) viene tentato da Lucignolo ed affronta perciò l'ultima serie assai pesante di disgrazie e di travagli, compresa la trasformazione in ciuchino (XXX-XXXIV). Nel XXXV ritrova Geppetto nel ventre del Pescecane e nel XXXVI c'è la redenzione finale di Pinocchio e la sua trasformazione (effettiva, non metaforica) in ragazzo.

Ci sono dunque nella seconda parte tre fasi nitidamente distinte, il cui meccanismo ripetitivo è assolutamente evidente. Si tratta in realtà della medesima storia, che viene narrata in tre modi diversi, o con un intento del tutto strumentale, allo scopo di procrastinare in qualche modo la conclusione, oppure perché la catarsi finale non era considerata ancora matura, il cumulo delle lezioni non ancora sufficiente. Su questa ripetitività delle “funzioni” tornerò più avanti.

Non c'è dubbio, comunque, che la narrazione in questa seconda parte si sia notevolmente “sistemata” e “normalizzata”. La tabella e il grafico riportati alle

³² B. TRAVERSETTI, *Introduzione a Collodi*, Bari 1993, p. 108.

pp. 26-27 dimostrano che la “durata narrativa” si è radicalmente modificata nel passaggio dalla prima alla seconda parte. I capitoli della seconda parte sono in media di una lunghezza quasi doppia rispetto a quelli della prima; ben quattordici capitoli su ventuno della seconda parte sono più lunghi del più lungo fra i capitoli della prima. In generale, si può dire che le parti descrittive sono più diffuse, il racconto più costruito, l’equilibrio tra le parti dialogate e quelle descrittive molto più curato. Entro certi limiti, Collodi sa ormai dove va a parare, e ci va con una certa sicurezza. L’elemento fantastico viene sempre più chiaramente plasmato dall’intento pedagogico.

2.2. Una struttura di compromesso.

È del tutto evidente che *Le avventure di Pinocchio* sono una struttura narrativa finalizzata e unificata da un intento educativo, quasi inesistente all’inizio e poi sempre più chiaro e definito al punto da costituire il fondamentale strumento di riorganizzazione *retroattiva* dell’intera vicenda, che solo dalla conclusione assume davvero tutto il suo significato. Da questo punto di vista Emilio Garroni ha perfettamente ragione.

A nessuno però potrebbe venire in mente di ridurre *Pinocchio* al suo progetto pedagogico. Qualcuno addirittura sostiene che *Pinocchio* è grande e affascinante *nonostante* il suo progetto pedagogico. Questo a me sembra francamente eccessivo. Certo, non si può dire che le ramanzine e le punizioni siano più divertenti e amabili delle trasgressioni e delle monellerie (anche se in alcuni casi – ad esempio nell’episodio della Lumachina e in quello della “asinificazione” di Pinocchio – si capisce che la fantasia di Collodi agisce nello stesso modo sui due versanti e che può esserci una punizione la quale assume la forma singolare e divertente di una trasgressione). Ma il meccanismo seduzione-colpa-punizione-pentimento-seduzione..., che è alla base della stessa nozione di “avventura” pinocchiesca, in tanto funziona in quanto mette in azione di volta in volta tutti i momenti che lo compongono. Che poi la trasgressione sia più seducente della buona condotta, è una constatazione che riguarda più che le collodiane *Avventure di Pinocchio* una modalità generale dell’agire (e del pensare) umano.

Sul progetto pedagogico di Collodi, espresso attraverso *Pinocchio*, tornerò nel paragrafo successivo. Ora vorrei cercare di spiegare come l’originalità della narrazione del Pinocchio, e la sua natura inconfondibile e irripetibile, consistano nel “mettere insieme”, intorno a quel progetto, una serie di elementi molto diversi fra loro e abituati tradizionalmente ad andare ciascuno per proprio conto. L’in-

Tabella I.

Distribuzione delle occorrenze (*tokens*) e delle classi di occorrenze (*types*) nelle *Avventure di Pinocchio*. Il computo è stato effettuato dal dott. Giuseppe Gigliozzi, ricercatore presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università «La Sapienza» di Roma.

Il testo dell'opera di Collodi utilizzato per le analisi informatiche svolte nell'ambito di questo lavoro è quello distribuito gratuitamente attraverso Internet dall'iniziativa "Liber Liber". Dopo l'acquisizione il testo è stato codificato in vista delle ricerche che si intendevano effettuare. Il programma utilizzato per le analisi morfologiche e statistiche è Tact, un *package* dedicato alla gestione delle basi di dati testuali sviluppato dal Centre for Computing in the Humanities dell'Università di Toronto e liberamente distribuito da questo centro per scopi didattici e di ricerca.

La tabella e il grafico presentati in queste pagine, che sono il risultato di un'elaborazione dei dati scaturiti dall'analisi informatica, meritano qualche cenno esplicativo. La coppia di termini *token/type* può essere grossolanamente tradotta nella coppia parola/classe, dove si deve intendere "parola" come una sequenza di caratteri alfanumerici separata da ogni altra sequenza di caratteri alfanumerici da uno spazio (e cioè dalla codifica che nella tabella del codice ASCII rappresenta lo spazio) e "classe" come un insieme di "parole" – come sono state definite sopra – esattamente uguali. Come esempio potremmo dire che il termine "casa" ripetuto cinque volte costituisce un *type* composto di cinque *tokens*.

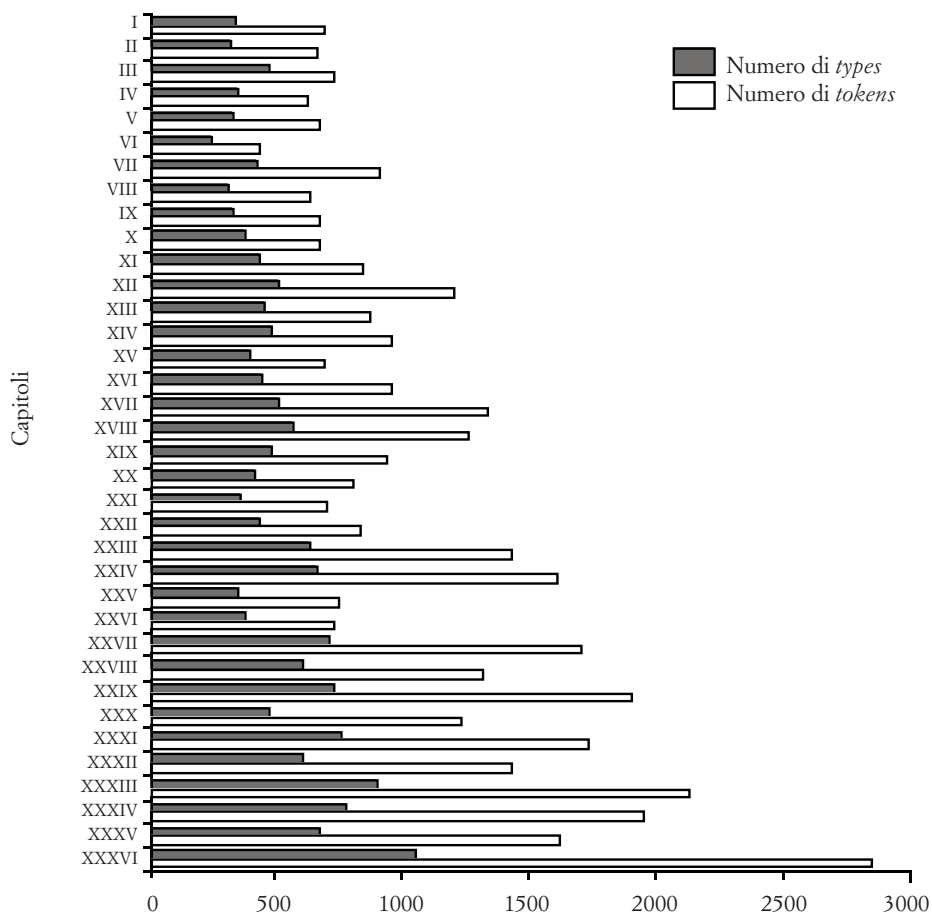
Come si vede, non è possibile riportare la coppia *token/type* a quella di occorrenza/lemma in quanto il *type* costituisce un insieme di occorrenze che non sono state ricondotte al lemma attestato nel dizionario, ma si deve descriverla come una «coppia di termini inglesi di origine statistica, usati in linguistica per designare un elemento linguistico concreto, osservabile (*token*) e la classe astratta alla quale può essere ricondotto (*type*)» (*Dizionario di Linguistica e filologia, metrica, retorica*, diretto da G. L. Beccaria, Torino 1994, p. 743).

Capitoli	Types	Tokens	Rapporto		Differenza	Capitoli	Types	Tokens	Rapporto		Differenza
			types/ tokens	tokens/ types					types/ tokens	tokens/ types	
I	322	665	0,484	2,065	343	XIX	476	918	0,519	1,929	442
II	311	640	0,486	2,058	329	XX	400	810	0,494	2,025	410
III	463	1037	0,446	2,240	574	XXI	356	694	0,513	1,949	338
IV	332	611	0,543	1,840	279	XXII	414	819	0,505	1,978	405
V	324	655	0,495	2,022	331	XXIII	632	1429	0,442	2,261	797
VI	237	419	0,566	1,768	182	XXIV	657	1603	0,410	2,440	946
VII	413	907	0,455	2,196	494	XXV	355	752	0,472	2,118	397
VIII	296	629	0,471	2,125	333	XXVI	382	729	0,5241	908	347
IX	325	662	0,491	2,037	337	XXVII	706	1700	0,415	2,408	994
X	379	665	0,570	1,755	286	XXVIII	599	1317	0,455	2,199	718
XI	418	837	0,499	2,002	419	XXIX	734	1912	0,384	2,605	1178
XII	494	1189	0,415	2,407	695	XXX	486	1218	0,399	2,506	732
XIII	450	866	0,520	1,924	416	XXXI	744	1717	0,433	2,308	973
XIV	471	954	0,494	2,025	483	XXXII	589	1435	0,410	2,436	846
XV	389	689	0,565	1,771	300	XXXIII	899	2140	0,420	2,380	1241
XVI	437	946	0,462	2,165	509	XXXIV	782	1953	0,400	2,497	1171
XVII	507	1322	0,384	2,607	815	XXXV	681	1626	0,419	2,388	945
XVIII	561	1252	0,448	2,232	691	XXXVI	1058	2862	0,370	2,705	1804

Il rapporto *type/token* può indicare la ricchezza o la povertà lessicale di un testo. Un numero di *types* basso rispetto a quello dei *tokens* indica che solo un piccolo numero di classi viene usato e segnala una tendenza alla ripetizione. Un testo in cui il numero dei *types* sia più alto sarà, al contrario, scarsamente ripetitivo e con un più ricco vocabolario.

Le indicazioni fornite da questi rapporti devono, però, essere interpretate con grande prudenza in quanto, se è pur vero che l'espressione di queste misure in forma di rapporto tende a diminuire l'influenza delle dimensioni dei testi, due brani di dimensioni significativamente diverse potranno essere paragonati solo con grande cautela (a questo scopo accanto alle colonne dei rapporti è stata inserita quella delle differenze).

Con la stessa cautela il rapporto *type/token* può essere preso come prima indicazione della facilità di lettura di un certo testo: «Così, a parità di tutte le altre condizioni, un testo con alto valore di *tokens* dovrebbe essere più leggibile di un testo che, presentando molti *types* e quindi poche ripetizioni, presuppone uno sforzo cognitivo maggiore da parte del lettore o perlomeno una sua conoscenza lessicale più vasta e variata» (*ibid.*).



confondibilità e l'irripetibilità dell'esperienza pinocchiesca, che riguarda lo stesso autore dell'opera (quando, trascinato dal successo di *Pinocchio*, Collodi si provò a ripetesse lo schema nel racconto lungo *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*³³, l'esito fu del tutto deludente), sono la prova, in maniera non dissimile dai *Malavoglia* di Verga, che scrivere libri geniali in questa fase in Italia si poteva solo non rifacendosi a nessuna norma costituita né dando vita ad alcuna norma.

Le avventure di Pinocchio sono dunque, da un punto di vista squisitamente narratologico, una tipica "struttura di compromesso". Vediamone i principali elementi.

2.2.1. *Personaggi realistici e personaggi fantastici*. I personaggi si dividono equamente tra quelli d'impronta realistica e quelli d'impronta fantastica.

Fra i primi annoveriamo maestro Antonio, detto Ciliegia e Geppetto, detto Polendina (I-III), due autentici artigiani del legno; il «vecchino, col berretto da notte in capo», che rovescia sulla testa di Pinocchio la catinella d'acqua (VI, p. 118); l'oste del Gambero rosso (XIII); il contadino spietato, che mette Pinocchio a fare il cane da guardia (XXI, XXII); i pescatori che guardano naufragare la barchetta di Geppetto e affogare Pinocchio (XXIII); gli scostanti abitanti dell'isola delle Api industriali (XXIV); l'altro contadino, Giangio, che mette Pinocchio al *bindolo* (XXXVI) ecc.

Naturalmente, parlare di personaggi realistici a proposito di Collodi non significa escluderne le tonalità e le deformazioni ironiche, grottesche e parodistiche: ma questo, come abbiamo visto, sarebbe stato vero anche per l'autore dei racconti di *Macchiette* e di *Occhi e nasi* (al quale infatti bisogna rifarsi per valutare queste parti dell'opera). Singolarmente realistiche sono le figure dei compagni di scuola di Pinocchio (XXVII-XXVIII), bambini veri, ritratti dal vivo, che sembrano levati di peso dalle pagine di *Giannettino* e di *Minuzzolo*; e singolarmente realistico è il personaggio di Lucignolo, il monello tentatore per eccellenza (XXX-XXXI).

I personaggi fantastici sono di varia natura: ovviamente, c'è la Fata dai capelli turchini (che compie però varie escursioni nell'umano: dalla bimba morta del capitolo XV alla «buona donnina» lavoratrice del XXIV); c'è il «serpente orribile» del capitolo XX; e c'è, naturalmente, tutta la sequela degli "animali parlanti", a loro volta classificabili in categorie diverse. Alla prima appartengono tutti quelli che nel libro si limitano a ripetere la funzione ammonitoria di quello fra loro che

³³ *Pipì o lo scimmiettino color di rosa* apparve anch'esso a puntate ne «Il Giornale per i bambini» fra il 16 agosto 1883 e il 31 dicembre 1885 e fu poi accolto nella seconda edizione delle *Storie allegre*, Firenze 1887 (cfr. R. BERTACCHINI, *Vita cit.*, pp. 282-89).

compare per primo, il Grillo-parlante (IV): il Merlo bianco (XII); *faute de mieux*, l'ombra del medesimo Grillo-parlante (XIII); il Pappagallo (XIX); la Lucciola (XXI); la Marmottina del piano di sopra (XXXII), ecc. Questi personaggi costituiscono la prova migliore della fondatezza della teoria di Vladimir Ja. Propp, secondo cui «gli elementi costanti, stabili della favola sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione»³⁴; per giunta, specifica Propp, «il numero delle funzioni che compaiono nella favola di magia è limitato»³⁵. Infatti, si potrebbe osservare che tutti questi personaggi svolgono un'unica, fondamentale funzione, quella «ammonitoria»: sono camuffature di una medesima voce, che al limite potrebbe essere quella dell'autore o, forse più esattamente, di un anonimo soggetto astratto, che è il super-ego morale del racconto.

Altri animali parlanti svolgono la funzione, che Propp definirebbe dell'«aiutante», e s'infittiscono ovviamente nella seconda metà del racconto, in quanto contribuiscono a favorirne lo scioglimento. Tali sono il Falco della Fata e i tre medici chiamati al capezzale di Pinocchio, il Corvo, la Civetta, il Grillo-parlante (XVI), il «grosso Colombo» (XXIII), il buon Delfino (XXIV), «un grosso Granchio» (XXVII), il cane Alidoro (XXVII, XXVIII), la Lumachina (XXIX), che sta a metà fra l'«aiuto» e l'«ammonimento», e naturalmente il Tonno che viene inghiottito dal Pescecane insieme con Pinocchio (XXXIV). Infine, ci sono gli «animali parlanti» con più complesse e articolate funzioni espressive, nelle quali si riflette probabilmente un intento ironico-satirico nei confronti della contemporaneità: mi riferisco, ovviamente, a personaggi come il Gatto e la Volpe, più volte ricorrenti nel corso della narrazione, e lo straordinario giudice Gorilla (XIX). L'equivalente sul piano realistico di questi «animali parlanti» dal carattere allegorico è l'Omino di burro dei capitoli XXXI-XXXIII.

Esistono, infine, i personaggi fiabeschi, nei quali la natura umana e quella prodigiosa si congiungono insieme fino a dar vita a creature autonome della fantasia collodiana, in cui il confine tra il reale e l'immaginario è ancor più difficilmente definibile: mi riferisco a Mangiafoco, che è il tipo dell'Orco ma calato nella concreta e vivente funzione del burattinaio, e al pescatore, che è il tipo del «mostro marino», ma calato nella parte autentica e verosimile di un poverissimo e affamato proletario del mare.

Certamente non è la prima volta che personaggi e situazioni reali e personag-

³⁴ V. JA. PROPP, *Morfologija skazki*, 1928 (trad. it. *Morfologia della fiaba*, con un intervento di C. Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di G. L. Bravo, Torino 1966, p. 27).

³⁵ *Ibid.*

gi e situazioni fantastici si mescolano insieme all'interno dello stesso racconto. Esistono anche esempi cospicui di fiabe, in cui questa commissione si verifica. Un esemplare assai rappresentativo di tale commissione, probabilmente non ignoto a Collodi, è quello costituito dal «cantare cavallaresco», popolare o colto che sia. Quel che è peculiare delle *Avventure di Pinocchio* è l'assoluta facilità con cui i due piani si saldano. I passaggi fra l'uno e l'altro sono assolutamente semplici, anzi normali. Posta una volta per tutte la convenzione del burattino che vive, parla e sente – convenzione la cui fase genetica invece non è semplice e comporta un senso doloroso del prodigio, come vedremo meglio più avanti – la narrazione si dipana passando con naturalezza, a distanza di poche righe, dall'uno all'altro piano, dai poveri falegnami di paese al pulcino volante, dal terribile serpente al contadino duro e crudele. Del resto, le avventure “reali” non sono per Pinocchio meno pesanti di “immaginarie”, anzi, forse di più.

2.2.2. *Tempo spazio e ambiente.* Queste impressioni sono puntualmente confermate da un'analisi delle strutture spaziali e temporali del racconto. Il tempo e lo spazio in *Pinocchio* sono di volta in volta indeterminati e precisissimi, abnormi e rispondenti al centesimo al desiderio di presentare un realistico svolgimento degli eventi³⁶: «[...] il povero Pinocchio cominciò a piangere e a berciare così forte, che lo sentivano da cinque chilometri lontano» (VII, p. 21); «Dopo una corsa di quindici chilometri, Pinocchio non ne poteva più» (XIV, p. 45); «E dopo una corsa disperata di quasi due ore [...]» (XV, p. 47); «Il burattino, dopo tre ore, aveva sempre gli occhi aperti» (XV, p. 48); «[...] una bonissima Fata, che da più di mille anni abitava nelle vicinanze di quel bosco» (XVI, p. 50); «– Quant'è distante di qui il Campo dei miracoli? – Due chilometri appena [...]» (XVIII, p. 61); «– E il Campo dei miracoli dov'è? [...] – È qui a due passi» (XVIII, p. 62); «È tanto tempo, pover'uomo, che non lo vedo più [...]» (XX, p. 68); «Aspettò un'ora; due ore; tre ore: ma il Serpente era sempre là [...]» (XX, p. 69); «[...] è tanto tempo che non lo vedo più! ...» (*ibid.*); «Quel pover'uomo sono più di quattro mesi che gira per il mondo in cerca di te: e non avendoti potuto mai trovare, ora si è messo in capo di cercarti nei paesi lontani del nuovo mondo» (XXIII, p. 79); «– Quanto c'è di qui alla spiaggia? – domandò Pinocchio con ansia affannosa. – Più di mille chilometri [...]» (*ibid.*); «Quanto tempo ci vuole di qui alla spiaggia? – domandò il burattino. – Fra un'ora, siamo bell'e andati e tornati» (XXVI, p. 93); «In mezzo

³⁶ «Nella favola domina una concezione del tempo, dello spazio e del numero completamente diversa da quella cui noi siamo abituati e che tendiamo a considerare assoluta» (ID., *Struttura e storia nello studio della favola* [risposta a C. Lévi-Strauss], *ibid.*, p. 219).

ai continui spassi e agli svariati divertimenti, le ore, i giorni, le settimane passavano come tanti baleni» (XXXI, p. 121); «Intanto era già da cinque mesi che durava questa bella cuccagna [...]» (XXXI, p. 122); «[...] per impararle, gli ci vollero tre mesi di lezioni, e molte frustate da levare il pelo» (XXXIII, p. 131); «Dopo cinquanta minuti che il ciuchino era sott'acqua [...]» (XXXIV, p. 137); «– Figurati che il [...] corpo [del Pesce-cane] è più lungo di un chilometro senza contare la coda» (XXXIV, p. 143); «Da quel giorno in poi, saranno oramai due anni: due anni, Pinocchio mio, che mi son parsi due secoli!» (XXXV, p. 146); «E da quel giorno in poi, continuò più di cinque mesi a levarsi ogni mattina, prima dell'alba, per andare a girare il bindolo [...]» (XXXVI, p. 157).

Ora, io mi rendo perfettamente conto che la medesima spiaggia sia lontana mille chilometri per il fiabesco Colombo, «più grosso di un tacchino» (XXIII, p. 78), che vi ci porterà Pinocchio in groppa con un'impresa di cui forse si sarebbe ricordata Selma Lagerlöf nel suo *Viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia*, e soltanto un'ora di cammino fra andata e ritorno per i monelleschi compagni di scuola di Pinocchio. Ma è appunto questo che voglio dire: le due misure sono incommensurabili solo in apparenza, in realtà appartengono alla medesima dimensione fantastica, che si adatta di volta in volta alle diverse situazioni che essa stessa va creando, pur mantenendo la stessa struttura discorsiva, poiché nel racconto orale a situazioni identiche corrispondono il più delle volte formule identiche («– Quanto c'è di qui alla spiaggia? [...]», «Quanto tempo ci vuole di qui alla spiaggia?»; «Da quel giorno in poi», «E da quel giorno in poi [...]»).

Un medesimo ragionamento si potrebbe fare a proposito del contesto ambientale, dentro cui la vicenda si colloca. L'ambientazione delle *Avventure di Pinocchio* è un misto indistinguibile di città, paese e campagna. Sembrerebbe città quando Pinocchio corre sul lastrico della strada, durante la sua prima fuga, circondato da una vera folla che «fa capannello» e che ride (III, p. 13). Campagna, quando ne fugge per ricoverarsi nella casa di Geppetto («se la dava a gambe giù attraverso ai campi, per far più presto a tornarsene a casa; e nella gran furia del correre saltava greppi altissimi, siepi di pruni e fossi pieni d'acqua»; IV, p. 13). Paese, anzi un paese piccolo e deserto, quello in cui va a cercare un po' di pane (VI). Campagne, e campagne desolate e solitarie, sono quelle in cui Pinocchio incontra gli assassini («Nella campagna all'intorno non si sentiva alitare una foglia»; XIII, p. 41) e quella in cui viene preso alla tagliola («lì all'intorno non si vedevano case e dalla strada non passava anima viva»; XXI, p. 74). Un bosco, e un bosco fitto e tenebroso, è quello che circonda la casina bianca della Fata e in cui Pinocchio

viene impiccato alla Quercia grande (XV). Una città è quella di «Acchiappa-ci-trulli», non solo perché come tale viene denominata (XVIII, pp. 61-62), ma per il gran traffico di personaggi e animali allegorici, che la anima.

Il confine tra realtà e fantasia non passa esattamente tra nessuno di questi ambiti. Anzi, ci sono momenti in cui la continuità o la sovrapposizione dei due piani sono così forti da determinare una volontaria forzatura ironica della vicenda. Per esempio, nel capitolo XX, la strada che Pinocchio, liberato dal collare, imbocca per tornare alla casa della Fata, è una tipica via toscana di campagna, devastata dal temporale, e Pinocchio la percorre in maniera non dissimile da un qualsiasi bambino che abbia fretta:

A cagione del tempo piovigginoso, la strada era diventata tutta un pantano e ci si andava fino a mezza gamba. Ma il burattino non se ne dava per inteso. Tormentato dalla passione di rivedere il suo babbo e la sua sorellina dai capelli turchini, correva a salti come un can levriero, e nel correre le pillacchere gli schizzavano fin sopra il berretto. (XX, p. 68).

Su questa strada, proprio su questa strada dai contorni così «naturali», Pinocchio incontra quella che è forse la creatura più artefattamente di fantasia dell'intero libro, un vero e proprio grande giocattolo, una cineseria tutta di invenzione: «un grosso Serpente [...] che aveva la pelle verde, gli occhi di fuoco e la coda appuntata, che gli fumava come una cappa di camino» (XX, p. 69). Il prodigioso, proprio in quanto è spinto all'estremo, è dal contesto trasferito in ridicolo: il Serpente si comporta davvero come un giocattolo («Si rizzò all'improvviso come una molla scattata»; *ibid.*); e Pinocchio, invece di finirne bruciato o mangiato, va incontro a una disavventura burlesca di tipo paesano («[...] il burattino, nel tirarsi indietro spaventato, inciampò e cadde per terra. E per l'appunto cadde così male, che restò col capo conficcato nel fango della strada e con le gambe ritte in aria»; *ibid.*). La conclusione logica è che il Serpente schiatta, letteralmente, dalle risate (XX, p. 70): e, altrettanto ovviamente, che il prodigioso non incute nessun rispettoso timore ma è cagione soltanto di buonumore.

Fino al capitolo XXIII *Le avventure di Pinocchio* si svolgono indubitabilmente (anche se in assenza di più minute specificazioni descrittive) in una Toscana terrena e interiore, che è quella, come vedremo, in cui matura il *tópos* stesso dell'essere vivente ricavato da un legno da catasta. Il mare compare di sfuggita una prima volta al capitolo IX, quando Pinocchio, per seguire i suoni della banda dei burattini, imbocca «una lunghissima strada traversa, che conduceva a un piccolo paesetto fabbricato sulla spiaggia del mare» (IX, p. 26). Ma a partire dal XXIII esso diventa un protagonista del racconto: in quella liquida dimensione si svolgono per lo

più le vicende dei capitoli XXIII, XXIV, XXVII e dei fondamentali XXXIV, XXXV e inizio del XXXVI (e, cosa non poco importante, è in mare che, divorato dai pesci, Pinocchio-ciuchino può tornare ad essere Pinocchio-burattino).

Questo è un dato singolare, che merita per un istante di essere approfondito. In uno dei capitoletti più spiritosi di quella spiritosissima raccolta che è *Gli ultimi fiorentini*³⁷, Collodi descrive l'organica, strutturale e insormontabile riluttanza dei fiorentini al viaggio³⁸, che diventa vera e propria repugnanza, quando l'elemento da percorrere sia liquido e non solido («Un solo fiorentino, da quanto racconta la storia, rinnegando gli usi e le costumanze sedentarie del paese, osò avventurarsi in un lunghissimo viaggio al di là dei mari: e lo sciagurato non aveva nemmeno la scusa di essere un cassiere! Le cronache del tempo ci conservarono il nome di questo grande imprudente: si chiamava Amerigo Vespucci. Per altro, il giusto Id-dio non volle lasciare impunita tanta temerità, e condannò il Vespucci a essere cantato in ottava rima dalla signora Amalia Paladini. Speriamo che questo segno manifesto della collera divina possa servire di lezione ai nostri figli e ai figli dei nostri figli!»)³⁹.

Nelle *Avventure di Pinocchio*, invece, è tutto il contrario, quasi a compensare l'assenza di liquido amniotico in cui sono avvenuti il ligneo, arido concepimento e la nascita fabbrile del burattino: l'acqua è l'elemento in cui ci si tuffa per salvarsi, in cui ci si rigenera, in cui si ritrova il babbo perduto. La dimensione mitica del racconto ha qui preso il sopravvento su di un processo di localizzazione più ovvio e naturale. Tuttavia, questo non provoca nessuna tentazione di esotismo. L'accento contenuto nelle parole del Colombo («Si fabbricava da sé una piccola barchetta, per traversare l'Oceano. [...] non avendoti potuto mai trovare, ora si è messo in capo di cercarti nei paesi lontani del nuovo mondo»; XXIII, p. 79) non viene sviluppato. Le nuotate di Pinocchio sono tutte sotto riva; anche quando incontra il «gigantesco Pesce-cane», ciò avviene a non grande distanza dalla costa – sebbene di lui ormai si vedesse «solamente sulla superficie del mare un puntolino nero» (XXXIV, p. 140) –, quando ancora ci si può imbattere in uno scoglio «che pareva di marmo bianco» (si direbbe un frammento delle Apuane gettato in mezzo al mare). Questa rivalutazione dell'elemento marino da parte di un impenitente fiorentino come Collodi non comporta dunque un vero allontanamento dalle acque di casa. Anche il mare come la terra è un misto di elementi reali e di elementi immaginari (i pesci che parlano, il Pesce-cane, il pescatore verde, ecc.). Ma

³⁷ C. COLLODI, *Occhi e nasi* cit., pp. 180-235.

³⁸ *Ibid.*, pp. 185-89.

³⁹ *Ibid.*, p. 187.

Collodi non fa nulla perché i suoi piccoli lettori possano pensare che il mare di cui si parla non sia quello in cui essi saranno destinati a immergere i loro piedini durante le bagnature estive: il mare dell'Ardenza, di Castiglioncello, della riviera versiliese e pisana.

2.3. *Burattino e /o ragazzo.*

L'unità strutturale del racconto è assicurata dalla figura del protagonista centrale, anzi esclusivo, e cioè Pinocchio, il quale ovviamente è presente, dall'inizio alla fine, in tutti i capitoli del libro. Non a caso il libro porta per ben due volte nel frontespizio – titolo e sottotitolo – l'eroe eponimo: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*.

Osservando i caratteri del protagonista, si può scoprire che essi sono perfettamente coerenti con l'impostazione ambigua, anzi ambivalente, della struttura. Anzi, si potrebbe probabilmente dire che questa ambiguità e ambivalenza ne discendono. Anche Pinocchio, infatti, è fondato come protagonista su di una tipica «struttura di compromesso».

Pinocchio nasce alla vita come burattino, ma poiché, appena nato, l'atto di riconoscimento con cui Geppetto lo incorpora subito come figlio («– Birba d'un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre! [...]»; III, p. 10), lo rende in qualche misura umano, da quel momento in poi egli verrà riconosciuto di volta in volta come ragazzo o come burattino a seconda dei casi e delle situazioni in cui si trova. E questo del tutto indipendentemente dal successivo progetto pedagogico di “umanizzazione”, il quale si giova tuttavia di questa “potenza” insita fin dal primo momento nel protagonista.

All'inizio, persino la frase programmatica famosa: «diventare un ragazzino per bene», si presenta nella sua versione burattinesca. È una riflessione di Geppetto dopo le prime monellerie di Pinocchio: «E pensare che ho penato tanto a farlo *un burattino per bene!*» (III, p.12, c.n.). Subito dopo, però, al primo impatto con la più tipica voce della coscienza dell'intero libro, il Grillo-parlante, la duplicità si manifesta. La lezione del Grillo-parlante è rivolta infatti ai ragazzi, non si capisce perché dovrebbe andar bene ad un burattino di legno, a meno non si sottintenda che a reggere la figura del protagonista c'è una complessa struttura metaforica: «– Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori, e che abbandonano capricciosamente la casa paterna. Non avranno mai bene in questo mondo; e prima o poi dovranno pentirsene amaramente» (IV, pp.13-14). Ma quando si tratta di rampognare Pinocchio anche il Grillo-parlante si ricorda di chi ha davanti:

«– Povero Pinocchio! mi fai proprio compassione!... – Perché ti faccio compassione? – Perché sei un burattino e, quel che è peggio, perché hai la testa di legno» (IV, p.14).

Di seguito, lo svolgimento degli eventi fa pensare che gli interlocutori di Pinocchio in numerose occasioni non lo vedano neanche come burattino, e questo anche in situazioni in cui la sua natura burattinesca dovrebbe apparire del tutto evidente. Per esempio, all'inizio del capitolo XXI, quando è preso nella tagliuola: «Un po' per lo spasimo della tagliuola che gli segava gli stinchi, e un po' per la paura di trovarsi solo e al buio in mezzo a quei campi, *il burattino* principiava quasi a svenirsi [...]» (XXI, p. 71, c.n.); subito dopo, però, quando sopraggiunge il contadino che ne farà un cane da guardia, niente lascia trapelare che egli si renda conto di avere tra le mani un burattino e non un ragazzo. Anzi: «[...] la sua meraviglia fu grandissima quando, tirata fuori la lanterna di sotto al pastrano, s'accorse che, invece di una faina, c'era rimasto preso *un ragazzo*. Ah, ladracchio! – disse il contadino incollerito [...]» (XXI, p. 72, c.n.). Altre volte l'equivoco si rivela ancor più clamoroso. Quando Pinocchio piange davanti alla lapide mortuaria della sua fatina, la sua veste burattinesca appare del tutto evidente. Infatti, scrive Collodi, «mentre si disperava a questo modo, fece l'atto di volersi strappare i capelli: ma i suoi capelli, essendo di legno, non poté nemmeno levarsi il gusto di ficcarci dentro le dita» (XXIII, p. 79). Si potrebbe osservare che, se è burattinesco avere capelli di legno, è umano provare l'impulso di strapparseli per la disperazione. Comunque, il Colombo che cala in quel momento su di lui, «non lo vede», letteralmente «non lo vede» come burattino, in quanto si rivolge a lui in questo modo: «Dimmi, *bambino*, che cosa fai costaggiù?», e per giunta gli chiede: «– Dimmi [...] non conosci per caso fra i tuoi compagni, *un burattino*, che ha nome Pinocchio?» (*ibid.*). In altri casi ancora non si dà nemmeno l'equivoco: come quando i pescatori, di fronte al mare in tempesta, «udirono un urlo disperato, e voltandosi indietro, videro *un ragazzetto* che, di vetta a uno scoglio, si gettava in mare [...]»; e poi commentano: «– Povero *ragazzo!* [...]» (XXIII, p. 81).

In altri casi ancora, è il burattino medesimo a pensarsi come un ragazzo. Pinocchio alla Fata, scusando un certo suo comportamento: «– Egli è che *noi ragazzi* siamo tutti così! Abbiamo più paura delle medicine che del male» (XVII, p. 36, c.n.); oppure, recriminando su di un certo suo comportamento: «Se fossi stato *un ragazzino per bene*, come ce n'è tanti» (XXI, p. 73, c.n.).

Questo personaggio duplice, dalla carica intensamente metaforica (come cercherò di far vedere meglio più avanti), guarda con estrema disinvoltura, con il suo doppio sguardo, ora dentro uno ora dentro l'altro livello delle situazioni in cui si

muove. Si potrebbe osservare che gran parte del prodigioso del libro scaturisce da questa perpetua oscillazione fra il ragazzo e il burattino, e dalle sorprese innumerevoli cui s'accompagna – oscillazione, però, che, a guardar bene, è piuttosto una sintesi, perché il personaggio di cui parliamo non è un burattino e /o un ragazzo ma un burattino-ragazzo, o forse piuttosto un ragazzo-burattino, e la cosa più sorprendente, anzi «meravigliosa» che accada nel libro, è proprio questa.

2.4. *Fiaba e racconto.*

Potrei concludere questo tentativo di analisi delle strutture narrative del *Pinocchio*, osservando che Collodi contamina nel libro i modi della fiaba con quelli del racconto (dovrei aggiungere: del “racconto toscano”, per essere più preciso). Pinocchio-ragazzo e Pinocchio-burattino vivono in due mondi diversi, che però nella narrazione diventano uno. Del resto, questo accade anche ad altri personaggi importanti del racconto: ad esempio, la Fata è l'essere straordinario e potente, che dà ordini al Falco e a Medoro, ma è anche «la buona donnina», che porta le «due brocche di acqua» «molto pese» e si presenta, insomma, come la tipica contadina toscana di quel tempo (e forse di ogni tempo).

Questo significa che nel libro l'apparato fiabesco tradizionale è davvero ridotto al minimo. Soltanto un capitolo, il XVI, appare quasi completamente ispirato ad un armamentario di maniera, probabilmente perché il Collodi, nel ricominciare dopo la lunga interruzione, si sente spinto a battere una strada più convenzionale: l'unico punto, come abbiamo detto, in cui la Fata si comporta in modo del tutto scontato, è proprio quello; intorno, le stanno animali travestiti da servitori, carrozze fiabesche tirate da cento pariglie di topolini bianchi, ecc. Basta però che la fantasia riprenda il sopravvento, ed ecco che la tiritera lamentosa del Grillo-parlante in veste di medico compie il prodigio di rianimare il burattino semi-morto, restituendogli al tempo stesso sentimenti e reazioni autenticamente infantili («A questo punto si sentì nella camera un suono soffocato di pianti e di singhiozzi. Figuratevi come rimasero tutti, allorché, sollevati un poco i lenzuoli, si accorsero che quello che piangeva e singhiozzava era Pinocchio»; XVI, pp. 52-53).

Pezzi interi del racconto – l'intero esordio, i poveri interni, le campagne desolate, i contadini avidi e brutali, le storie dell'infanzia e della scuola, il catalogo dei mestieri e l'elenco dei bisogni – appartengono invece a quella tipica storia del “novellare” toscano, che ha radici secolari. L'aver messo in comunicazione questi due mondi costituisce il colpo di genio del *Pinocchio*. Per riuscirci Collodi dovet-

te lavorare a costruirsi un *proprio* mondo prodigioso, ben distinto da quello su cui pure aveva meditato, traducendo Perrault e la Contessa di Aulnay. Questo mondo è al confine tra umano e soprannaturale, come accade anche nella fiaba tradizionale, ma l'elemento soprannaturale, il tratto di inverisimiglianza fantastica, che caratterizza la fiaba, è da lui permanentemente radicato nella materialità e nella corporalità del mondo reale, diversamente da quanto accade il più delle volte nella fiaba e soprattutto, ovviamente, nella fiaba di magia.

Tutte le premesse di questa fusione sono già contenute nella prima pagina del libro, giustamente famosa:

– C'era una volta...

– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

– No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

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

(I, p. 3).

Dunque: lo scrivente – sarebbe più esatto dire il parlante – esordisce con la più classica formula di fiaba. Ma, una volta postala, o impostala, egli ne nega subito dopo il logico sviluppo, quello che i suoi ascoltatori appunto si aspetterebbero: non il re, creatura di un'astrazione fantastica ormai non più ripresentabile, ma un pezzo di legno, anzi, tra i pezzi di legno, il più umile e dimesso, quello destinato a bruciare per dar calore ad una semplice casa d'inverno, sarà il protagonista della storia. La fantasia non è negata, al contrario. Ma il suo "corpo" avrà nel racconto collodiano una materialità e una consistenza completamente sconosciute alla fiaba tradizionale.

3. Tematiche.

3.1. *Il corpo di Pinocchio.*

Il corpo di Pinocchio, come abbiamo visto, nasce da un materiale molto semplice e umile, «un semplice pezzo da catasta», inopinatamente distratto dal suo destino di fuoco per assumere tutt'altra destinazione. Anche il nome, che Geppetto gli impone prima ancora di sbozzarlo da quel pezzo di legno, si richiama a quell'origine, se Pinocchio vale "pinolo", frutto della pigna che nasce dal pino (presumibilmente marittimo, molto diffuso in Toscana), che del resto dà un legno di assai scarso valore dal punto di vista dell'artigianato del mobile.

«Burattino» è quel «fantoccio, con la testa di legno, coperto da un ampio vestito aperto verso il basso, in cui viene introdotta la mano del burattinaio, che, con le dita, muove le braccia e la testa»⁴⁰ (da non confondere, dunque, con “marionetta”, il fantoccio tirato da fili). Siccome Pinocchio non ha bisogno di essere eterodiretto, esso ha, oltre ad un paio di braccia e ad un corpo, anche le gambe, che usa a suo piacimento. È insomma, per usare una terminologia recente, un androide, capace di qualsiasi impresa sia capace un bambino, ma con molti poteri fisici in più. Ad esser precisi si dovrebbe dire che Pinocchio non ha gli orecchi, perché Geppetto «si era dimenticato di farglieli» (III, p. II) e che i suoi capelli sono appena accennati sul cranio (XXIII, p. 79).

Del sesso ovviamente non si parla, ma il resto funziona alla perfezione. Quando qualche pezzo è avariato, come accade quando i piedi gli bruciano sul caldano (VI-VII), può essere tranquillamente sostituito.

La natura lignea, robusta, energica del burattino si evince da molti particolari: per esempio, dal rumore che fa quando si muove o quando cade a terra: «battendo i suoi piedi di legno sul lastrico della strada, faceva un fracasso, come venti paia di zoccoli da contadini» (III, p. II); «nel battere in terra fece lo stesso rumore, che avrebbe fatto un sacco di mestoli, cascato da un quinto piano» (VII, p. 20).

Ci sono momenti in cui questa sua particolare corporeità è essenziale allo svolgimento della vicenda. Il burattino, contraddittoriamente, sente la sofferenza e il piacere come un essere umano, si stanca e ha bisogno di riposo. Ha fame e sete in modo particolare, anche se quando questi sintomi si presentano ricompare anche l'ambiguità ragazzo-burattino («[...] l'appetito *nei ragazzi* cammina presto, e di fatti, dopo pochi minuti, l'appetito divenne fame, e la fame, dal vedere al non vedere, si convertì in una fame da lupi, in una fame da tagliarsi col coltello»; V, p. 16, c.n.). Ha però al tempo stesso doti eccezionali di resistenza, che in talune occasioni gli consentono di sopravvivere là dove qualunque altro comune essere umano sarebbe stato spacciato. A un certo punto gli «assassini» gli affibbiano, con «due coltellacci lunghi lunghi e affilati come rasoi», «due colpi nel mezzo alle reni»: «Ma il burattino per sua fortuna era fatto di un legno durissimo, motivo per cui le lame, spezzandosi, andarono in mille schegge e gli assassini rimasero col manico dei coltelli in mano, a guardarsi in faccia» (XV, p. 48).

Allora pensano di ricorrere all'impiccagione, ma anche questa produce nella creatura di legno effetti molto lenti: «il burattino, dopo tre ore, aveva sempre gli occhi aperti, la bocca chiusa e sgambettava più che mai» (*ibid.*).

⁴⁰ S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, II, Torino 1987 (rist.), p. 452.

Gli arti del burattino, in particolare i piedi, possono diventare dei temibili strumenti di offesa, come quando, uno contro sette, si difende “eroicamente” dall’attacco dei suoi compagni di scuola: «Con quei suoi piedi di legno durissimo lavorava così bene, da tener sempre i suoi nemici a rispettosa distanza. Dove i suoi piedi potevano arrivare e toccare, ci lasciavano sempre un livido per ricordo» (XXVII, p. 96). Del resto, ne sa qualcosa Geppetto, il quale non appena finisce di fargli i piedi sente «arrivarsi un calcio sulla punta del naso» (III, p. 10).

Naturalmente, essendo di legno, è leggerissimo. Gli chiede il Colombo, prima di farlo salire sulla propria groppa: «Sei peso di molto?»; risponde Pinocchio: «– Peso? tutt’altro! Son leggiere come una foglia» (XXIII, p. 79); e, a parti rovesciate, Pinocchio al Tonno: «– Siamo troppo pesi?»; e il Tonno: «– Pesi? Neanche per ombra; mi par di avere addosso due gusci di conchiglia [...]» (XXXVI, p. 151). Siccome è leggerissimo, ha una dote tutta naturale di abilità natatoria, che appare del tutto eccezionale in un terragno contadinesco quale egli dovrebbe essere: «Pinocchio, essendo tutto di legno, galleggiava facilmente e nuotava come un pesce» (XXIII, p. 81; in tutta la fase finale della storia, questa dote gli sarà utile moltissimo).

Essendo un burattino, è ovviamente piccino, e il fatto di non poter crescere costituisce uno dei suoi crucci, sul quale fa leva la pedagogica Fata per metterlo sulla buona strada:

[Pinocchio:] Ma come avete fatto a crescere così presto?

[la Fata:] – È un segreto.

– Insegnatemelo: vorrei crescere un poco anch’io. Non lo vedete? *Sono sempre rimasto alto come un soldo di cacio.*

– Ma tu non puoi crescere – replicò la Fata.

– Perché?

– Perché *i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini.*

– Oh! sono stufo di far sempre il burattino! – gridò Pinocchio, dandosi uno scappellotto. – Sarebbe ora che diventassi anch’io un uomo [...]

(XXV, p. 88, c.n.).

I burattini, dunque, possono anche soffrire e ammalarsi, sebbene in loro la dura materia di cui sono fatti preconstituisca a rapide guarigioni («bisogna sapere che i burattini di legno hanno il privilegio di ammalarsi di rado e di guarire prestissimo»; XVII, p. 55); ma la loro evoluzione biologica è bloccata per sempre entro il duro guscio di cui son fatti. Quando Pinocchio s’appresta all’eroica impresa di portare Geppetto sulle proprie spalle a nuoto dalla bocca del Pesce-cane a riva, il primo a stupirsi che lui possa farcela è proprio il babbo: «– Ti par egli possibile

che un burattino, alto appena un metro, come sei tu, possa aver tanta forza da portarmi a nuoto sulle spalle?» (XXXV, p. 147).

In questo corpo così rigido e al tempo stesso così vivo alcuni punti sono indubbiamente più vivi di altri. Tutto il processo di genesi di Pinocchio, il suo sbolzamento dal pezzo di legno informe, è una vera e propria commedia delle «parti» umane, che si animano prima ancora che il tutto sia concluso. Questo è il vero, autentico «meraviglioso» collodiano: gli organi e le parti del corpo che escono dalla materia brutta già viventi:

Fatti gli occhi, figuratevi la sua meraviglia quando si accorse che gli occhi si movevano e che lo guardavano fisso fisso.

[...] Allora, dopo gli occhi, gli fece il naso; ma il naso, appena fatto, cominciò a crescere: e cresci, cresci, cresci, diventò in pochi minuti un nasone che non finiva mai.

[...] Dopo il naso gli fece la bocca. La bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a ridere e a canzonarlo.

[...] Allora la bocca smesse di ridere, ma cacciò fuori tutta la lingua. (III, pp. 9-10).

Non a caso, occhi, naso e bocca ricorrono continuamente nel libro come marche speciali del comportamento pinocchiesco. Se ce ne fosse lo spazio, potrei dimostrare il ruolo importante che la bocca svolge nella caratterizzazione di Pinocchio, e non solo come organo dell'oralità: lo sbadiglio per fame, ad esempio – un vero e proprio smascellamento, che arriva fin alle orecchie –, è un *tópos* burattinesco dei più importanti.

Del naso, poi, com'è ovvio, ci sarebbe molto da dire. Che esso sia un simbolo sessuale, potrebbe anche essere: resterebbe da capire quale ne possa essere il significato in quel contesto. Io mi limiterei ad osservare che la sua attitudine ad una irresistibile crescita non si manifesta soltanto quando Pinocchio dice bugie (XVII e XXIX): innanzitutto, non smette di crescere quando Geppetto glielo sta facendo, e in questo caso è del tutto evidente che si tratta di una delle conseguenze dello stesso fenomeno di derisione e di sfida con cui si manifestano, man mano che Geppetto li viene compiendo, le altre parti del corpo pinocchiesco (occhi, bocca, braccia, gambe): «Il povero Geppetto si affaticava a ritagliarlo ma più lo ritagliava e lo scorciva, e più quel naso *impertinente* diventava lungo» (III, p. 9, c.n.). La crescita senza limiti, in questo caso, non è che uno sberleffo della più pura matrice burattinesca.

In altri casi, più ovviamente, l'allungamento del naso corrisponde ad una condizione di stupore, di meraviglia, come quando il burattino scopre che la pentola sul fuoco nella stanza di Geppetto è dipinta sul muro: «Immaginatevi come restò. Il suo naso, che era già lungo, gli diventò più lungo almeno quattro dita»

(V, p. 16) (la base dell'immagine qui è l'espressione proverbiale: «restare con un palmo di naso»). La mia idea è che il naso a Pinocchio gli cresca, perché è fatto di legno, ed è come un vegetale che abbia conservato un principio vitale nel tronco rinseccolito: le emozioni risvegliano il principio vitale, la linfa primigenia, e il legno vecchio torna a ricrescere...

3.1.1 *Un incessante dinamismo*. Questo corpo artificiale, che ha però tutte o quasi tutte le prerogative di un essere umano, è caratterizzato da un dinamismo incessante. Pinocchio è una creatura essenzialmente cinetica. Molti anni or sono un altro degli intelligenti critici, “non professionali” di *Pinocchio*, Vito Fazio Allmayer, si chiedeva: «A proposito, chi ha inventato il comico della corsa e dell'inseguimento infruttuoso pieno d'avventure? Non il cinematografo, ma Collodi»⁴¹. Non c'è dubbio che in Ridolini riviva qualcosa di Pinocchio, se non altro per la durata e le difficoltà delle corse cui quest'ultimo si dedica nel corso della vicenda. Insomma, l'elemento di “prefigurazione americana”, cui Martini tanto teneva per il suo «Giornale per i bambini», ha effettivamente qualcosa a che fare con l'inusuale, dinamico corpo pinocchiesco.

Però, dal nostro punto di vista, è più importante osservare che il principio di questo dinamismo incessante non discende dalla moltiplicazione delle occasioni che lo provocano e lo rendono necessario – per esempio nel *tópos* dell’“inseguimento”, che si ripete non si sa quante volte nel racconto – ma è insito nella natura stessa di cui il burattino è fatto. Non appena Pinocchio è “creato” e ha smesso di esercitare la serie iniziale delle sue “impertinenze” e monellerie a danno di Geppetto, non aspetta un solo momento ad esercitare tutta intera la sua libertà: infila la porta di casa e fugge: «Quando le gambe gli si furono sgranchite, Pinocchio cominciò a camminare da sé e a correre per la stanza; finché, infilata la porta di casa, saltò nella strada e si dette a scappare» (III, p. 10). C'è qualcosa di patetico nella sproporzione fra questo atto improvviso e irresistibile di libertà e l'amorevolezza con cui fino ad un momento prima – ultimo atto della creazione – Geppetto lo aveva condotto «per la mano per insegnargli a mettere un passo dietro l'altro» (*ibid.*). Questo immediato raggiungimento di un tale grado di agilità, di irriverenza e di sveltezza ha in sé alcunché di meccanico e di bestiale insieme: una molla invisibile spinge Pinocchio al di là dei traguardi raggiungibili da una comune forza umana, ventre a terra come un selvatico animale da corsa: «E il povero Geppetto a corrergli dietro senza poterlo raggiungere, perché quel birichino di Pinocchio andava a salti come una lepre, e battendo i suoi piedi di legno sul la-

⁴¹ V. FAZIO ALLMAYER, *Commento a Pinocchio*, Firenze 1945, p. 32.

strico della strada, faceva un fracasso, come venti paia di zoccoli da contadini» (III, p.III).

Questo *tópos* della corsa – fuga o inseguimento che sia – si ripete infinite volte nel corso della vicenda, come ha osservato anche Giorgio De Rienzo⁴². La ripetitività di questa «funzione» narrativa è testimoniata anche dal fatto che le formule sono spesso ricorrenti ed esprimono ogni volta lo stacco quasi convulsivo, con cui il burattino cerca d'allontanarsi il più rapidamente possibile da ogni pericolo o minaccia:

[...] quel monello di Pinocchio, rimasto libero dalle grinfie del carabiniere, se la dava a gambe giù attraverso ai campi, per far più presto a tornarsene a casa; e nella gran furia del correre saltava greppi altissimi, siepi di pruni e fossi pieni d'acqua, tale e quale come avrebbe potuto fare un capretto o un leprottino inseguito dai cacciatori. (IV, p.13).

[...] presa la carriera, in un centinaio di salti arrivò fino al paese, colla lingua fuori e col fiato grosso, come un cane da caccia. (VI, p.18).

Appena il burattino si accorse di avere i piedi, saltò giù dalla tavola dove stava disteso, e principiò a fare mille sgambetti e mille capriole, come se fosse ammattito dalla gran contentezza. (VIII, p. 24).

Appena Pinocchio non sentì più il peso durissimo e umiliante di quel collare intorno al collo, si pose a scappare attraverso ai campi, e non si fermò un solo minuto finché non ebbe raggiunta la strada maestra che doveva ricondurlo alla Casina della Fata. (XXIII, p. 77).

Come ho detto, gli esempi si potrebbero moltiplicare. Di grande rilievo, com'è ovvio, l'epica cavalcata notturna con alle calcagne il Gatto e la Volpe in veste di assassini (XIV); e, episodio gioioso e momentaneamente felice, il distacco che un canzonatorio e sorridente Pinocchio opera nei confronti dei suoi compagni di classe, «ansanti, trafelati, polverosi e con tanto di lingua di fuori» nella grande corsa sulla strada che porta al mare (XXVI, p. 93).

Il medesimo dinamismo Pinocchio lo dimostra quando dalla terra passa all'acqua. Si noti che la formula si ripete, cambiando soltanto, *et pour cause*, la metafora zoomorfa che la sostiene: «Appena fu sulla spiaggia, il burattino spiccò un bellissimo salto, come avrebbe potuto fare un ranocchio, e andò a cascare in mezzo all'acqua» (XXVIII, p. 100), dove se la cava benissimo, salvando persino il cane Alidoro dall'affogamento.

⁴² G. DE RIENZO, *La lingua di Pinocchio al computer*, in *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi. Atti del Convegno del 3-4 maggio 1990*, a cura di F. Tempesti, Firenze 1994, p.187.

Non vorrei anticipare troppo alcune mie conclusioni, ma a me pare che nel dinamismo incessante di Pinocchio si riflettano quell'irrequietudine, quella spontanea tendenza a infrangere le regole, diciamo pure quella sfrenatezza, che caratterizzano il bambino soprattutto in certe fasi del suo sviluppo. Al tempo stesso, esse ricordano la congenita indisciplina e l'irrefrenabile dispettosità di certe creature semi-magiche, che si collocano a metà strada tra l'umano e il soprannaturale: per esempio, i folletti. Senza ricorrere a troppo impegnativi riferimenti folklorici, ricorderò che Carlo Levi, nel *Cristo*, ci ha dato una vivissima descrizione di una di queste creature del mondo magico popolare meridionale:

I monachicchi sono gli spiriti dei bambini morti senza battesimo: ce ne sono moltissimi qui, dove i contadini tardano spesso molti anni a battezzare i propri figli [...]. I monachicchi sono esseri piccolissimi, allegri, aerei: corrono veloci qua e là, e il loro maggior piacere è di fare ai cristiani ogni sorta di dispetti [...]. Ma sono innocenti: i loro malanni non sono mai seri, hanno sempre l'aspetto di un gioco, e, per quanto fastidiosi, non ne nasce mai nulla di grave. Il loro carattere è una saltellante e giocosa bizzaria, e sono quasi inafferrabili⁴³.

Pinocchio è, come al solito, una via di mezzo tra un bambino monello e un «monachicchio» leviano, completamente toscanizzato.

3.2. *Il carattere di Pinocchio.*

Pinocchio, dal punto di vista del carattere, rappresenta il tipo ideale ed eterno del monello, vera ossessione della pedagogia toscana del tempo (mentre, significativamente, non ha quasi equivalenti, ad esempio, nel libro *Cuore*, dove Franti, tristo e cattivo, recita il ruolo senza possibile redenzione del lombrosiano “delinquente nato”)⁴⁴.

Del monello la caratteristica dominante è la leggerezza, non la cattiveria, e una serie di altri attributi, che hanno a che fare fundamentalmente con la leggerezza. Cos'è la leggerezza? La leggerezza, è in sostanza, l'incapacità di calcolare la

⁴³ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino 1975, pp. 129-30.

⁴⁴ Tra Pinocchio e Franti, ad elevare una barriera insormontabile, c'è il “cuore buono” dell'uno e la “malvagità” dell'altro. C'è però qualcosa che li accomuna, ed è l'abilità – sorprendentemente analoga – con cui schivano i proiettili di cui li bersagliano i loro compagni. Quando i monelli lanciano a Pinocchio i libri di scuola, «il burattino, che era d'occhio svelto e ammalizito, faceva sempre civetta a tempo» (XXVII, p. 96); quando Crossi perde la testa e gli lancia il calamaio, «Franti fece civetta, e il calamaio andò a colpire nel petto il maestro che entrava» (E. DE AMICIS, *Cuore*, a cura di L. Tamburini, Torino 1972, p. 22). Persino la locuzione inequivocabilmente toscana accentua il rapporto fra le due identità. Anche la situazione del proiettile che scavalca il bersaglio e colpisce un obiettivo diverso da quello voluto, è sorprendentemente analoga.

portata e la conseguenza delle proprie azioni: dunque, la tendenza ad accondiscendere senza riflessione agli impulsi profondi del proprio desiderio.

Pinocchio, appena è nato, non può fare a meno di sottostare semplicemente alla forza irresistibile di quel dinamismo biologico, che lo spinge fuori di casa a correre a perdifiato verso la città vicina. Non si è abbastanza notato che la prima volta in cui invece Pinocchio fa sentire la sua voce dal momento in cui è «formato», si verifica più tardi, nella disputa con il Grillo-parlante, che, vedi caso, inizia istantaneamente a dirozzarlo, enunciandogli massime. C'è qui qualcosa che si potrebbe definire "presunzione di colpa": per quel che ne sappiamo, infatti, il burattino potrebbe anche essere l'essere migliore del mondo: nonostante ciò il Grillo-commissario inizia a "lavorarlo". Pinocchio del resto non è da meno nelle sue risposte. Poiché non ci sono momenti intermedi, dobbiamo supporre che il programma enunciato in tale occasione da Pinocchio sia iscritto, come la sua monelleria, nel suo stesso codice genetico, sia una cosa sola con l'irrefrenabile spinta cinetica annidata nel suo corpo:

– Canta pure, Grillo mio, come ti pare e piace: ma io so che domani, all'alba, voglio andarmene di qui, perché se rimango qui, avverrà a me quel che avviene a tutti gli altri ragazzi, vale a dire mi manderanno a scuola, e, per amore o per forza mi toccherà a studiare; e io, a dirtela in confidenza, di studiare non ne ho punto voglia, e mi diverto più a correre dietro alle farfalle e a salire su per gli alberi a prendere gli uccellini di nido. (IV, p.14).

– Vuoi che te lo dica? – replicò Pinocchio, che cominciava a perdere la pazienza. – Fra i mestieri del mondo non ce n'è uno che uno solo che veramente mi vada a genio.

– E questo mestiere sarebbe?

– Quello di mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo⁴⁵. (ibid.).

La soppressione fisica dell'incauto mentore, per quanto crudele, resta avvolta in una sua indeterminatezza fiabesca e non ha seguito nel libro. Del resto, si deve convenire che schiacciare un semplice grillo sul muro è sempre meno grave che

⁴⁵ Non mi risulta che sia stato notato che il mestiere preferito da Pinocchio coincide alla lettera con quello che viene attribuito tradizionalmente alla figura di Michelaccio, considerato per antonomasia dal popolo toscano l'infingardo, il fannullone. Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, X, Torino 1983 (rist.), p., 347: «Vita, mestiere, arte di Michelaccio o del Michelaccio: esistenza scioperata e spensierata, condotta senza lavorare»; e soprattutto alcuni degli esempi relativi: «Garzoni, I-809: fra l'altre professioni viziose e detestabili si pone ancora quella degli oziosi, che fanno il mestiere di Michelazzo, che consiste in mangiare, bere e andare a solazzo. Magalotti, 5-509: *Mangiare, bere, andare a spasso...* questa è appunto quella che da noi si chiama arte del Michelaccio; che, per chi la può fare, è la più bella di questo mondo ...», ecc. (corsivi nostri). Mette conto di ricordare che Antonio Baldini, grande cultore di Pinocchio e della Toscanina, scrisse un racconto intitolato *Michelaccio* (1920), in cui il personaggio della tradizione viene ripreso in una chiave pinocchiesca e bertoldesca (A. BALDINI, *Michelaccio. Racconti*, Milano 1958, pp. 7-69).

tirare calamai nel petto ad un maestro in carne e ossa (come accade nel *Cuore*, 26 ottobre [1881], mercoledì: esattamente il giorno prima, niente di meno, che Pinocchio finisse impiccato nel «Giornale per i bambini»). Si può anche supporre che questo atto sia in relazione con il carattere più aspro e determinato del *Pinocchio I*, che si conclude con la punizione senza scampo rappresentata dall'impiccagione nel capitolo XV.

Comunque, a testimonianza dello spirito benigno che pervade da un capo all'altro il *Pinocchio*, lo stesso Collodi non sembra voler incrudelire: «Forse – precisa – non credeva nemmeno di colpirlo [...]» (IV, p. 15).

Quella di Pinocchio, dunque, non è una vera e propria cattiveria: è l'istinto poco controllato o del tutto incontrollato di seguire il proprio piacere, anche praticando in grande stile il ben noto meccanismo della “procrastinazione dei doveri”:

– Oggi anderò a sentire i pifferi, e domani a scuola: per andare a scuola c'è sempre tempo – disse finalmente quel monello, facendo una spallucciata. (IX, p. 26).

Pinocchio esitò un poco a rispondere, perché gli tornò in mente la buona Fata, il vecchio Geppetto e gli avvenimenti 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. (XVIII, p. 61).

Il meccanismo delle funzioni, estremamente ripetitivo, viene tuttavia utilizzato in maniera sapiente da Collodi, che sa utilizzare anche utili forme di “rovesciamento”, come nell'episodio della “tentazione” di Lucignolo a Pinocchio: «[Pinocchio] E se poi la fata mi grida? – Lasciala gridare. Quando avrò gridato ben bene, si cheterà – disse quella birba di Lucignolo» (XXX, p. 114); e subito dopo: «[Pinocchio] Sarei quasi quasi capace di aspettare. – [Lucignolo:] E la fata? – Pazienza! La lascerò gridare. Quando avrò gridato ben bene, si cheterà» (XXX, p. 116).

Gli altri difetti o colpe o debolezze di Pinocchio derivano essenzialmente dall'esigenza di assicurare a questo impulso fondamentale del suo desiderio un sistema di difesa. Perciò è bugiardo (qualche volta, però, anche del tutto gratuitamente, come quando nega alla Fata di avere ancora le quattro monete d'oro in tasca: o perché mai lo fa, se il suo massimo desiderio, testimoniato persino dal supremo sacrificio del giorno prima, è quello, estremamente generoso, di portarle al suo babbo?; XVII, pp. 57-58). È testardo e ostinato nell'errore: «[L'ombra del Grillo-parlante:] Dài retta a me, ritorna indietro. – E io invece voglio andare avanti. – L'ora è tarda!... – Voglio andare avanti. – La nottata è scura... Voglio andare avanti. – La strada è pericolosa... – Voglio andare avanti» (XIII, p. 42). Egocentrico e

vanaglorioso: «[Geppetto:] Tutti i ragazzi, quando vogliono ottenere qualcosa, ripetono la medesima storia. – Ma io non sono come gli altri ragazzi! Io sono più buono di tutti e dico sempre la verità» (VIII, p. 23); «[La Fata:] – Bada, Pinocchio! I ragazzi fanno presto a promettere, ma il più delle volte, fanno tardi a mantenere. – Ma io non sono come gli altri: io, quando dico una cosa, la mantengo» (XXX, p. 112). Prepotente e possessivo: «– Io sono il Grillo-parlante, e abito in questa stanza da più di cent'anni. – Oggi però questa stanza è mia – disse il burattino – e se vuoi farmi un vero piacere, vattene subito, senza nemmeno voltarti indietro» (IV, p.13). È estremamente credulone: si lascia infinocchiare due volte dalla Volpe e dal Gatto (XII-XIII e XVIII-XIX), sostanzialmente perché nel suo cervellino i sogni di grandezza e di ricchezza si sviluppano impetuosamente, senza incontrare gli ostacoli della ragione.

Ci sono però aspetti del carattere di Pinocchio, che non si esauriscono in questo elenco negativo. In uno scritto estremamente piacevole e interessante delle *Storie allegre* intitolato *Quand'ero ragazzo!*⁴⁶ – una delle pochissime confessioni schiettamente autobiografiche che Collodi ci abbia lasciato – lo scrittore si descrive come «lo scolaro più svogliato, più irrequieto e più impertinente» della intera sua classe⁴⁷ e fa una lunga e un po' nostalgica rievocazione delle monellerie e dei dispetti da lui fatti ai suoi compagni. Nonostante la rievocazione si chiuda con una ritrattazione finale, a cui segue il perdono del maestro, la simpatia che spira dalla descrizione delle ingegnose prepotenze del piccolo è talmente forte da far pensare che anche il lato negativo del burattino sia tutt'altro che riprovevole per il suo creatore. Il versante positivo della caparbia è l'ostinazione, il versante positivo dell'ostinazione è il coraggio, il versante positivo della prepotenza è una risoluta attitudine a difendersi dalla prepotenza altrui. È il caso della strenua resistenza opposta agli «assassini» nei capitoli XIV e XV; è il caso della lotta ingaggiata con i compagni di scuola per farsi rispettare, che non è baruffa, non è rissa, è sacrosanta difesa della propria dignità personale: calci e pugni, se sono dati per una giusta causa, non sono riprovevoli; una causa giusta non può essere difesa passivamente («Fatto sta che dopo il calcio e quella gomitata, Pinocchio acquistò subito la stima e la simpatia di tutti i ragazzi di scuola: e tutti gli facevano mille carezze e tutti gli volevano un ben dell'anima»; XXVI, p. 91). Pinocchio dimostra anche una singolare oltranza da combattente ben temprato tutte le volte in cui, nel mezzo del pericolo peggiore, gli riesce di beffare l'avversario: allora la paura si

⁴⁶ Cfr. *Tutto Collodi per i piccoli e per i grandi*, a cura di P. Pancrazi, con le illustrazioni originali di E. Mazzanti, Firenze 1948, pp. 265-72.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 266.

libera in una gran risata, che dimostra nel burattino una sorta di cavalleresca, gratuita inclinazione alla sfida. Quando la Volpe e il Gatto cadono in un fossato pieno d'acqua sporca: «Pinocchio che sentì il tonfo e gli schizzi dell'acqua, urlò ridendo e seguitando a correre: Buon bagno, signori assassini! →» (XIV, p. 46). Quando sfugge al compratore del ciuchino, lanciandosi in acqua:

[...] E nuotando allegramente e allontanandosi dalla spiaggia, gridava al povero compratore:

– Addio, padrone; se avete bisogno di una pelle per fare un tamburo, ricordatevi di me. E poi rideva e seguitava a nuotare: e dopo un poco, rivoltandosi indietro, urlava più forte:

– Addio padrone; se avete bisogno di un po' di legno stagionato per accendere il caminetto, ricordatevi di me. – (XXXIV, p. 140).

Non c'è dubbio, però, che il motivo intorno al quale si raccoglie e si dispiega tutta la storia dell'espiazione e della redenzione di Pinocchio è quello del “cuore buono”. È uno di quei motivi che unificano *Pinocchio I* e *Pinocchio II* e possono far pensare ad un rapporto fra le due parti meno retro-attivo di quanto non si sia detto. Infatti, nonostante *Pinocchio I* sia molto più dominato dal dinamismo della viva irresponsabilità burattinesca, ci sono diversi punti nei primi quindici capitoli in cui si dimostra che Pinocchio è *nato* tanto monello, sventato, prepotente, leggero, quanto buono. Per esempio, quando si leva a difendere l'amico Arlecchino anche a rischio della propria vita (XI, p. 34); e soprattutto quando la minaccia degli assassini di prendersela con il suo babbo lo spinge irriflessivamente ad aprire quella bocca che fino a quel momento aveva tenuto chiusa in maniera tanto ostinata: «– No, no, no, il mio povero babbo no! – gridò Pinocchio con accento disperato: ma nel gridare così, gli zecchini gli sonarono in bocca»⁴⁸ (XIV, p. 44).

Più avanti, e durante tutto il corso di *Pinocchio II*, il motivo diventa uno dei *Leitmotive* pedagogici fondamentali del libro; l'impresa di redimere il discolo non è impossibile, perché esiste questa condizione positiva, anch'essa congenita come quella negativa. Ad un certo punto la Fata la teorizza molto limpidamente e ne fa l'asse del suo programma di rieducazione:

[Pinocchio:] – Se tu sapessi che dolore e che serratura alla gola che provai, quando lessi *qui giace...*

[La Fata:] – Lo so: ed è per questo che ti ho perdonato. *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'*

⁴⁸ Analogamente, quando Pinocchio intuisce che Geppetto ha venduto la sua vecchia casacca per comprargli l'Abbecedario: «Pinocchio capì questa risposta a volo, e non potendo frenare l'impeto del buon cuore, saltò al collo di Geppetto e cominciò a baciare per tutto il viso» (VIII, p. 25, c.n.).

monelli e avvezzi male, c'è sempre da sperar qualcosa: ossia, c'è sempre da sperare che rientrino sulla vera strada. Ecco perché son venuta a cercarti fin qui. Io sarò la tua mamma... (XXV, p. 89, c.n.).

Uno che come lui era «leggiero» e insieme aveva il «cuore buono», ma che la «leggerezza» avrebbe alla fine perduto, era 'Ntoni di padron 'Ntoni, la cui ombra sventurata sembra aggirarsi inquieta intorno alle avventure del nostro burattino: «'Ntoni era accanto al capezzale e piangeva come un ragazzo, ch  *il cuore lo aveva buono*, quel giovane»⁴⁹; «'Ntoni si mise a piangere come un bambino, perch  in fondo *quel ragazzo il cuore ce l'aveva buono come il pane [...]*»⁵⁰. Le coincidenze sono impressionanti. Ed   vero che la storia di Pinocchio e quella di 'Ntoni si assomigliano: ambedue sono fanciulli impulsivi e irragionevoli, che un sogno di ricchezza e di benessere tende a traviare (uno si salva, l'altro no). D'altro canto, Collodi avrebbe avuto tutto il tempo di leggere *I Malavoglia*, apparso nel febbraio 1881, quando si mise a scrivere il capitolo XXV delle *Avventure*, che usc  sul numero del «Giornale per i bambini» dell'11 maggio 1882. Nonostante la tentazione presente nella scoperta di ogni analogia come questa,   preferibile pensare, pi  che ad una citazione testuale, ad una coincidenza antropologica profonda: la storia del povero che si perde per un eccesso di ambizioni doveva essere iscritta nel destino sociale dell'Italia post-unitaria, e il «motivo» del «cuore buono», inteso come l'ultimo argine all'esplosione di una irrefrenabile irrazionalit  nazionale, percorre da cima a fondo la nostra cultura del tempo.   chiaro che questo   un filo che arriva fino a De Amicis, il cui libro – per arricchire il cumulo delle prodigiose coincidenze – si immagina dall'autore svolto durante l'anno scolastico di una terza elementare torinese fra l'ottobre 1881 e il luglio 1882, esattamente *gli stessi mesi* in cui Pinocchio galoppava senza posa tra campagne e mari toscani.

3.3. Babbo e mamma.

La situazione anagrafica del burattino non meno del suo *status* biologico-intellettuale,   assai complicata. Pinocchio, all'origine,   un pezzo di legno qualsiasi, che maestro Ciliegia vorrebbe trasformare in una gamba di tavolino. Maestro Ciliegia   un primo possibile padre di Pinocchio, ma la possibilit  resta puramente teorica: poich  maestro Ciliegia non «azzecca» il destino della sua creatura, egli viene rifiutato come padre, e il pezzo di legno passa a Geppetto. Non c'  dubbio che Geppetto sia il vero babbo di Pinocchio: una precisa intenzione generativa   pre-

⁴⁹ G. VERGA, *I Malavoglia* in *Opere di Giovanni Verga*, a cura di G. Tellini, Milano 1988, p. 511.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 531.

sente in lui ancor prima di entrare nella bottega di maestro Ciliegia: «Ho pensato di fabbricarmi *da me* un bel burattino di legno; ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali [...]» (II, p. 6, c.n.). Tralascio per ora di entrare nel merito dei desideri di Geppetto, che richiederebbero un discorso a parte (cfr. § 3.5). Quel che importa è sottolineare il carattere di paternità dichiarata e prepotentemente esclusiva, che tale scelta assume. Ribadisce nel capitolo successivo: «Appena entrato in casa, Geppetto prese subito gli arnesi e si pose a intagliare e a fabbricare il *suo* burattino» (III, p. 9, c.n.). Ancora: l'imposizione del nome precede la nascita del burattino, come spesso accade per i bambini: «– Che nome gli metterò? disse fra sé e sé. – Lo voglio chiamar Pinocchio [...]» (*ibid.*), soltanto l'imposizione del nome, rende possibile il proseguimento del travaglio del parto: «Quando ebbe trovato il nome al *suo* burattino, allora cominciò a lavorare di buono [...]» (*ibid.*, c.n.).

Importantissimo: il programma di Geppetto incontra subito l'approvazione di colui che sarebbe diventato Pinocchio: «– Bravo Polendina! – gridò la solita vocina, che non si capiva di dove uscisse [...]» (II, p. 6). Così, mentre la vocina aveva tanto protestato mentre Maestro Ciliegia tentava di trasformare il pezzo di legno in una volgare gamba di tavolino, essa si tace accuratamente durante tutta la lavorazione di Geppetto, per ricomparire, come ho già osservato, solo quando si tratta di contrastare il fastidioso pedagogismo del Grillo-parlante.

La genesi del burattino sotto lo scalpello di Geppetto segue fedelmente tutte le fasi di un parto vero e proprio: prima si vede comparire la testa, con capelli, occhi, naso e bocca; poi il mento, il collo, le spalle, lo stomaco, le braccia, le mani; infine le gambe e i piedi. Il minuzioso svolgimento di questa nascita consente, come ho già detto, la realizzazione di quella esilarante “commedia delle parti umane”, che occupa buona parte di questo straordinario capitolo III. L'opera non è ancora finita che Geppetto, soggiacendo a quella impetuosa accelerazione dei tempi che è propria della fiaba, conosce, quasi insieme ai piaceri della paternità, i suoi dolori e le sue frustrazioni: «– Birba di un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male!» (III, p. 10); e quando prende addirittura un calcio sul naso: «– Me lo merito! – disse allora fra sé. – Dovevo pensarci prima! Oramai è tardi! –» (*ibid.*). Il primo monito pedagogico in assoluto dedicato all'educazione dei figli è rivolto ai padri e suggerisce loro che bisogna pensarci assai bene prima di farli.

Non c'è dubbio in questo caso che tutta la prima parte della vicenda – *Pinocchio I* – sia dominata dal principio paterno. Pinocchio, per nascere, non ha avuto bisogno di una mamma: la sua genesi si è determinata dall'incontro tra un deside-

rio ed una operosità perfettamente maschili (Geppetto vuole il suo burattino e sa farselo) e un principio vitale miracolosamente contenuto in un pezzo di legno, il cui desiderio s'incontra *a priori* con quello dell'uomo (il pezzo di legno *vuol* diventare burattino). Di questa generazione esclusivamente maschile e paterna ci sono in questa parte del libro frequenti testimonianze. Pinocchio, riflettendo fra sé e sé: «Non ci sono che i babbi che siano capaci di certi sacrifici! ...» (IX, p. 26) (dunque, le mamme non sono neanche considerate); e Mangiafoco a Pinocchio: «– [...] il tuo babbo e la tua mamma sono sempre vivi? – Il babbo sì: la mamma non l'ho mai conosciuta» (XI, p. 33).

Disfattosi in questo modo con una semplice giravolta del principio della maternità, quasi Pinocchio fosse un povero orfano, Collodi va avanti fino al capitolo XV senza ulteriori problemi. Nel capitolo XV, per la prima volta, affronta la comparsa dell'elemento femminile nell'opera in quello che è senza ombra di dubbio l'episodio più misterioso e inquietante del libro, l'apparizione della bella Bambina dai capelli turchini:

Avvedutosi che il bussare non giovava a nulla, cominciò per disperazione a dare calci e zuccate nella porta. Allora si affacciò alla finestra una bella Bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto, la quale, senza muover punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo:

– In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti.

– Aprimi almeno tu! – gridò Pinocchio piangendo e raccomandandosi.

– Sono morta anch'io.

– Morta? e allora che cosa fai costì alla finestra?

– Aspetto la bara che venga a portarmi via. –

Appena detto così, la Bambina disparve, e la finestra si richiuse senza far rumore. – O bella Bambina dai capelli turchini, – gridava Pinocchio – aprimi per carità. Abbi compassione di un povero ragazzo inseguito dagli assass... – (XV, pp. 47-48).

Ciò che si può cominciare a dire di fronte a un brano come questo è un'osservazione molto semplice, e cioè che Collodi non ha un buon rapporto né con la figura né con la simbologia della donna. C'è qui un Pinocchio che cerca disperatamente aiuto, e non ne riceve (una situazione molto analoga si verifica nel capitolo XXIX, quando Pinocchio, desideroso di entrare in casa della Fata, viene sottoposto dalla Lumachina all'estenuante supplizio dell'attesa). Dall'altra parte, c'è una sua coetanea, non un'adulta (anche questo è molto importante), che per giunta è morta e gli parla con una voce dell'oltretomba (che però è molto simile a quella originaria del Pinocchio-pezzo di legno, la famosa «vocina», che ogni tanto spunta fuori da profondità inesplorate: la Bambina dai capelli turchini è dun-

que un'interlocutrice *possibile*, infantile anch'essa, che però l'Autore, nel momento di presentarla, ha già *cancellato*. Si potrebbe concludere che da questa parte Pinocchio ha poco da aspettarsi, e si potrebbe malignamente ipotizzare che Collodi non avesse poi un rapporto tanto buono con mamma Angiolina, anche se (o forse proprio perché) andava tutte le sere presso il suo letto a riceverne la benedizione prima di coricarsi, secondo quanto recitano le leggende famigliari, fino alla bella età di sessant'anni.

Dal capitolo XVI in poi, e fino alla conclusione, il libro racconta l'infinita serie di contorsioni, ripensamenti, passaggi all'indietro, che il povero Collodi è costretto ad affrontare per far rientrare il principio materno, come ormai il suo programma pedagogico gli imponeva, nella storia di Pinocchio. La protagonista femminile dell'episodio immediatamente precedente scompare nella sua mortuarietà e risorge come Fata, restando però per ora Bambina. Qualche accenno di maternità comincia a manifestarsi in caso di bisogno: «Allora la Fata, con tutta la pazienza di una buona mamma [...]» (XVII, p. 55); ma Collodi preferisce intanto scegliere una strada intermedia, quella della "sorellanza": «– Ti voglio bene anch'io – rispose la Fata – e se tu vuoi rimanere con me, tu sarai il mio fratellino e io la tua buona sorellina...» (XVIII, p. 59). È destino, però, che questa figura femminile alla pari non possa sopravvivere: la bambina dai capelli turchini muore una seconda volta per il dolore d'essere stata abbandonata dal suo fratellino (XXIII, p. 77) e risorge questa volta come «la buona donnina» dell'Isola delle Api industriali, la cui ricomparsa appare così imprevedibile e strumentale da spingere lo stesso autore a definirla «quella donnina misteriosa» (XXIV, pp. 86-87). La situazione, creata a viva forza, è comunque matura per consentire a Collodi di attribuire a Pinocchio connotati anagrafici e sentimenti, senza i quali il *curriculum* di un «ragazzino per bene» non si potrebbe neanche pensare:

- Ti ricordi, eh? Mi lasciasti bambina, e ora mi ritrovi donna; tanto donna, che potrei quasi farti da mamma.
- E io l'ho caro dimolto, perché così, invece di sorellina, vi chiamerò la mia mamma. Gli è tanto tempo che mi struggo di avere una mamma come tutti gli altri ragazzi!... (XXV, p. 88).

Da questo momento in poi anche Pinocchio ha una mamma, ma a guardar bene il ruolo della Fata come mamma non si assesta fino alla fine, dimostrando in Collodi un'incertezza di fondo. Per esempio, in XXX, p. 112: «Il burattino salutò la sua buona Fata, che era per lui *una specie di mamma* [...]» (c.n.); e in XXXII, p. 125: «quella buona Fata, che mi voleva bene *come una mamma*» (c.n.).

Inoltre, non è stato notato il fatto abbastanza clamoroso che la Fata in veste

di mamma non compare più in scena a partire dall'inizio del capitolo XXX, quello in cui Pinocchio si lascia tentare da Lucignolo ad andare nel «Paese dei Balocchi». In XXXIII, pp. 134-35, c'è la visione fuggevole in un palco del circo di «una bella signora», che porta al collo un medaglione con il ritratto di un burattino, nella quale Pinocchio-ciuchino crede di ravvisare la Fatina, ad onta del totale capovolgimento sociale che qui si verifica rispetto alla figura della «buona donnina» dei capitoli XXIV-XXV. Pinocchio poi la chiama in causa come autrice della trovata secondo cui una moltitudine di pesci aveva liberato il suo corpo di legno dalla carcassa del ciuchino, traendone pretesto per uno spropositato elogio della Mamma in generale: «– È la mia mamma, la quale somiglia a tutte quelle buone mamme, che vogliono un gran bene ai loro ragazzi, e non li perdono mai di occhio», ecc. (XXXIV, p. 139). Si rifà viva come caprettina dal mantello turchino, «che belava amorosamente», cercando di salvare Pinocchio dalla bocca del Pesce-cane (XXXIV, pp. 140-41). Viene chiamata in causa dalla Lumachina, la quale informa Pinocchio che essa «giace in un fondo di letto allo spedale», per spingerlo ad una moltiplicazione forsennata dei suoi atti buoni e generosi (XXXVI, pp. 158-59). Compare in sogno a Pinocchio per dargli la propria sanzione alla sua trasformazione in ragazzo sulla base di una motivazione ormai ben nota: «Bravo Pinocchio! In grazia del tuo buon cuore, io ti perdono tutte le monellerie che hai fatto fino oggi [...]» (XXXVI, p. 159).

Ma insomma, la Fata come personaggio femminile dotato di una sua autonoma identità scompare a un certo punto e non riappare più neanche nella conclusione del racconto, dove invece si ricostituisce la situazione di partenza: Pinocchio e Geppetto, convenientemente restaurato, «sano, arzillo e di buon umore, come una volta», sono restati soli, il nucleo familiare effettivo può essere soltanto maschile, la Fata resta soltanto il miraggio lontano di un benessere che scende dall'alto («La Fata dai capelli turchini restituisce al suo caro Pinocchio i quaranta soldi e lo ringrazia tanto del suo buon cuore [...]»; XXXVI, p. 160), tanto più se si tien conto che i quaranta soldi si sono trasformati nel frattempo in quaranta bei zecchini d'oro.

Se si proiettassero queste osservazioni sul quadro cronologico di comparsa delle puntate sul «Giornale per i bambini», si scoprirebbe che il tentativo d'introdurre un elemento femminile e materno nella storia di Pinocchio occupa tutto il segmento che va dal 16 febbraio (capitolo XVI) al 1 giugno 1882 (capitolo XXIX), quando la narrazione si conclude con la preparazione della festa per bambini, che avrebbe dovuto salutare l'indomani la trasformazione del burattino di legno in ragazzo – un'impresa questa davvero normalmente materna, ma che

forse proprio per questo non si sarebbe conclusa né allora né mai. Superato questo snodo – anzi, questo che poteva essere, e forse fu immaginato, come uno dei possibili momenti di chiusura del racconto – e passati i cinque mesi che separano questa conclusione dalla nuova ripresa (23 novembre) – Collodi cambia di nuovo rotta e fa fuori definitivamente la donna.

3.4. *Il mondo è cattivo.*

Pinocchio è un burattino-monello, ma il mondo adulto che lo circonda non è certo da prendere ad esempio. Maestro Ciliegia e Geppetto, tanto per cominciare, si presentano come due vecchietti bizzosi e attaccabrighe. Poi Geppetto, divenuto babbo, tira fuori una bontà sorgiva, un po' da vittima, a dir la verità, che Pinocchio umilia continuamente, salvo poi, alla fine, a dedicarle tutta la propria vita. Ma è l'unico: degli altri personaggi umani non ce n'è uno che si salvi. Quando Pinocchio, a conclusione della sua prima fuga, si butta a terra per non farsi riportare a casa, i "cittadini" circostanti tanto dicono tanto fanno che riescono a far portare Geppetto in prigione: «Intanto i curiosi e i bighelloni principiavano a fermarsi lì dintorno e a far capannello. Chi ne diceva una, chi un'altra [...]. E gli altri soggiungevano malignamente [...]» (III, pp. 11-12). Il «vecchino [...] tutto stizzito», cui Pinocchio si rivolge, per avere pane, gli rovescia addosso «un'enorme catinellata d'acqua» (VI, pp. 18-19). Non fa una bella figura neanche il «rivenditore di panni usati» che compra da Pinocchio per quattro soldi l'Abbecedario, che un momento prima un saggio ragazzo, «che aveva più giudizio di lui», non aveva voluto acquistare (IX, p. 28). L'oste del «Gambero rosso» (in cui si è voluto riconoscere un'impronta manzoniana) *flirta* con il Gatto e la Volpe alle spalle di Pinocchio (XIII, p. 41). Non tanto simpatici, se pure a fin di bene, sono anche gli alacri abitanti del paese delle Api industrie (XXIV). Il direttore della compagnia di pagliacci e di saltimbanchi, presso cui dovrebbe lavorare Pinocchio-ciuchino, è un misto di ciarlataneria e crudeltà (XXXIII). Il compratore del ciuchino è un avido che per riavere dietro i suoi venti soldi, dopo aver tentato di ucciderlo, non esiterebbe a vendere Pinocchio come legna da catasta (XXXIV).

Un capitolo a parte meriterebbero i contadini del *Pinocchio*. Il contadino che prende Pinocchio alla tagliuola e lo mette a fare il cane da guardia (XXI) e il Giangio, presso cui Lucignolo-ciuchino muore «sfinito dalla fame e dal troppo lavoro» e Pinocchio gira il *bindolo* da mane a sera per sostentare il babbo e la mamma, sono, per avidità, durezza di comportamenti e insensibilità, gli antecedenti immediati dei personaggi consimili dell'*Eredità* di Pratesi e del *Podere* di Tozzi, rappresentati da Collodi con realismo non minore.

3.4.1. *Miseria e fame.* Questo in cui l'autore colloca *Le avventure di Pinocchio* è senza ombra di dubbio il mondo della Toscana interna, povera e contadina, che egli conosceva così bene. Ne viene confermata l'ipotesi per cui, se di favola si tratta, questa è però proiettata su di uno sfondo che ha tutti i colori di una dura realtà. L'impressione si accentua, se dai comportamenti umani si passa ad osservare ambienti e situazioni, nei quali i personaggi si collocano.

Miseria, e miseria nera, è quella della casa di Geppetto, dove persino i segni di un modestissimo benessere sono totalmente illusionistici:

La casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da un sottoscala. La mobilia non poteva essere più semplice: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato. Nella parete di fondo si vedeva un caminetto col fuoco acceso; ma il fuoco era dipinto, e accanto al fuoco c'era dipinta una pentola che bolliva allegramente e mandava fuori una nuvola di fumo, che pareva fumo davvero. (III, p. 9).

Anche l'imposizione del nome si presenta come un lasciapassare per entrare nel modo giusto in questo mondo di sconfinata penuria:

– Che nome gli metterò? – disse [Geppetto] fra sé e sé. – Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna [non può sfuggire l'accento sardonico dell'affermazione]. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina. (*ibid.*).

Di questa miseria di stampo bertoldesco il libro è pieno. Si rammenti la prima vestizione di Pinocchio: «Geppetto, che era povero e non aveva in tasca nemmeno un centesimo, gli fece allora un vestituccio di carta fiorita, un paio di scarpe di scorza d'albero e un berrettino di midolla di pane» (VIII, p. 24); e la spoliazione di Geppetto persino della «vecchia casacca di fustagno, tutta toppe e rimendi» (*ibid.*), venduta per comprare l'Abbecedario a Pinocchio, sicché al pover'uomo gli tocca restare in maniche di camicia, mentre è inverno e nevica. Che non sia un po' di colore sparso qua e là per far da contrasto ai toni fiabeschi del racconto, lo dimostra la massima dal tono insolitamente grave che sfugge dalla penna di Collodi quando si tratta di definire questa situazione: «Pinocchio, sebbene fosse un ragazzo allegrissimo, si fece tristo anche lui– perché la miseria, quando è miseria davvero, la intendono tutti: anche i ragazzi» (*ibid.*).

L'inevitabile *pendant* della miseria è la fame. Bisogna risalire a Giulio Cesare Croce e alle sue bertoldesche immaginazioni per trovare qualcosa di analogo alla capacità collodiana di rendere il morso – il morso nel senso autentico, profondo, viscerale – della fame. Pinocchio, appena nato, prova l'impulso irresistibile del

movimento; subito dopo, il suo stomaco di legno produce un bisogno divorante (è proprio il caso di dirlo) di mettere qualcosa sotto i denti:

Intanto cominciò a farsi notte, e Pinocchio, ricordandosi che non aveva mangiato nulla, sentì un'uggiolina allo stomaco, che somigliava moltissimo all'appetito.

Ma l'appetito nei ragazzi cammina presto, e di fatti, dopo pochi minuti, l'appetito diventò fame, e la fame, dal vedere al non vedere, si convertì in una fame da lupi, in una fame da tagliarsi col coltello. (V, p.16).

È di una devastante comicità la scoperta, che Pinocchio fa a quel punto, della illusorietà degli strumenti di cucina poggiati sul fomello di Geppetto: e solo chi ne avesse una diretta esperienza avrebbe potuto con tanta precisione descrivere le varie tappe dell'affannosa ricerca, cui si dedica Pinocchio nel tentativo di soddisfare la propria «fame da lupi»:

Allora si dette a correre per la stanza e a frugare per tutte le cassette e per tutti i ripostigli in cerca di un po' di pane, magari un po' di pan secco, un crosterello, un osso avanzato al cane, un po' di polenta muffita, una lisca di pesce, un nocciolo di ciliegia, insomma qualche cosa da masticare: ma non trovò nulla, il gran nulla, proprio nulla.

(*ibid.*).

Tutto l'armamentario dei resti possibili di un'umile cena contadina è minuziosamente descritto: fino a concludere con quell'espressione: «nulla, il gran nulla, proprio nulla», che coglie alla perfezione il vuoto abissale di una dispensa povera, chiamando a termine di confronto una dimensione quasi metafisica. Questa situazione si ripete molte volte nel corso del racconto, sempre determinando occasioni di rischio per Pinocchio (è per placare i «morsi terribili della fame» che egli scende in un vigneto e rimane preso alla tagliuola; XX, p. 70).

Per colmo di ironia, ma anche a conferma altresì di questa arretrante tendenza a divorare ogni cosa, il corpo di Pinocchio, il quale non smetterebbe mai di mangiare, è a sua volta consumato e mangiato da altri nel corso della vicenda: per esempio, dai *Picchi*, che gli riportano il naso a dimensioni normali (XVIII, p. 59); dai pesci, che, divorando la sua carcassa di ciuco, ne riportano alla luce la lineare struttura (XXXIV, p. 139). Per usare l'espressione di Pinocchio, la fame è una «brutta malattia», di cui molti, anzi moltissimi, in quella condizione soffrono. Pinocchio corre persino il rischio di essere letteralmente scambiato per cibo e mangiato, quando cade nelle mani del Pescatore verde (XXVIII). Ed è nel fondo del ventre del Pesce-cane, con una precisione che non potrebbe essere più eloquente, che egli grida: «– Ma io non voglio esser digerito!» (XXXIV, p. 142).

3.4.2. «*I casi son tanti...*». Si dovrà ammettere che anche la massima, cui s'intitola questo paragrafo, ha sapore malavogliesco: potrebbe essere passata per la bocca di padron 'Ntoni; ed invece è pronunciata per ben tre volte da Geppetto, nel corso del medesimo capitolo, il VII, nel quale viene sviluppata una delle lezioni di maggiore durezza ma anche di più immediata ed efficace verità dell'intero libro. Si tratta, non a caso, di una situazione di fame. Pinocchio, reduce da una notte di disavventure – non ha ancora mangiato e per giunta gli si sono bruciati i piedi –, si lamenta e piange. Geppetto, commosso, gli regala le tre pere che dovevano servirgli da colazione. Pinocchio pretende che le tre pere gli vengano sbucciate.

Geppetto, «meravigliato», insiste perché Pinocchio le mangi come sono, perché «in questo mondo, fin da bambini, bisogna avvezzarsi abboccati e a saper mangiare di tutto, perché *non si sa mai quel che ci può capitare*. I casi son tanti! ...» (VII, p. 21, c.n.). Siccome Pinocchio insiste, Geppetto sbuccia le pere, ma ne conserva le bucce su di un angolo della tavola. E quando Pinocchio sta per gettare i torsoli, mette da parte anche quelli, perché: «– Chi lo sa! I casi son tanti! ...» (VII, p. 22). Arriva il momento in cui la fame risulta più forte della schizzinosità e Pinocchio finisce per mangiare, e persino con gusto, torsoli e bucce. E Geppetto commenta: «–Vedi dunque [...] che avevo ragione io quando ti dicevo che non bisogna avvezzarsi nè troppo sofisticati nè troppo delicati di palato. Caro mio, *non si sa mai quel che ci può capitare in questo mondo*. I casi son tanti!! ...» (*ibid.*, c.n.). Come già sappiamo, il mondo della miseria e della fame è non solo duro e spietato ma anche incerto e precario. Geppetto, che ne è un tipico rappresentante, sa che non vi si può sprecare nulla, che nulla può essere disinvoltamente considerato o superfluo o inutile.

3.4.3. *Allegorie del moderno*. Io direi che, mentre il mondo di Pinocchio e del suo babbo è quello della provincia toscana dura e contadinesca, il mondo cittadino fa la sua comparsa nel libro in veste più mediata, più allegorica, e neanch'esso sembra destinato a fare una gran bella figura. Mi riferisco, ad esempio, al paese di «Acchiappa-citrulli», trasparente metafora – si fa per dire – della metropoli moderna: una rappresentazione in cui vien fatto un uso diverso dal solito anche dei personaggi animali, un uso, appunto, più allegorico che favolistico; una città, insomma, in cui tutte le strade sono popolate di «cani spelacchiati», di «pecore tosate», di «galline rimaste senza cresta e senza bargigli», di «grosse farfalle, che non potevano più volare, perché avevano venduto le loro bellissime ali colorite», di «pavoni tutti scodati», di «fagiani che zampettavano cheti cheti, rimpiangendo le loro scintillanti penne d'oro e d'argento, ormai perdute per sempre»; mentre

«in mezzo a questa folla di accattoni e di poveri vergognosi, passavano di tanto in tanto alcune carrozze signorili con dentro o qualche Volpe, o qualche Gazza ladra, o qualche uccellaccio di rapina» (XVIII, p. 62). Una visione, insomma, nel suo genere quasi balzachiana.

Un'amara allegoria del moderno, fino al limite della caricatura operata su di un soggetto reale, è anche il giudice-Gorilla del capitolo XIX, il quale, com'è noto, fa mettere in prigione Pinocchio *perché* è stato derubato di quattro monete d'oro. La sconsolata rappresentazione di un «mondo alla rovescia» arriva fino al momento della liberazione di Pinocchio dalla prigione. Perché ciò accada, infatti, Pinocchio è costretto a confessarsi un malandrino anche lui. In quanto innocente, secondo logica, sarebbe dovuto rimanere in carcere⁵¹.

Sono allegorie del moderno, a mio giudizio, anche figure come quelle della Volpe e del Gatto e dell'Omino di burro: una coppia immortale di ipocriti approfittatori, i primi, un arricchito in base ad ogni illecito traffico, il secondo (definito, con precisione tecnica rimarchevole, un «milionario»). Il serbatoio cui Collodi attinge per costruire questi personaggi non è certo quello della tradizione fiabesca ma quello del costume contemporaneo, osservato con attitudine critica non dissimile dalla pungente ritrattistica di *Macchiette* e di *Occhi e nasi*. È il Collodi *retro* e conservatore, antimoderno e con lo sguardo rivolto all'indietro, quello che emerge da questa tutt'altro che irrilevante porzione del racconto. Se la campagna è ancora come sempre in passato dura e spietata, la città o più in generale il mondo del moderno appaiono dalla sua penna già infettati dalla corruzione e dal decadimento.

3.5. *Un progetto pedagogico.*

Nasce così stretto in una contraddizione insanabile il progetto pedagogico di Collodi. Da una parte, infatti, c'è il mondo naturale, un mondo fatto di impulsi incontrollabili, di scatti di fuga dal pericolo, di paura, di violenza e di desideri elementari: *non voler studiare e non voler lavorare* significa più semplicemente porsi un obiettivo anti-sociale o a-sociale, rifiutare il connubio con la civiltà costituita,

⁵¹ Tutto il discorso sull'esercizio della giustizia nelle *Avventure di Pinocchio* meriterebbe un'analisi a parte. In tutti gli snodi fondamentali della vicenda Pinocchio s'imbatte nei carabinieri o nei «giandarmi»: e non si direbbe che ne ricavi un grande giovamento, anzi. Il culmine di un certo tipo di procedimento inquisitorio, che anche ai tempi nostri ha avuto illustri manifestazioni, viene raggiunto quando due carabinieri si trovano a passare accanto a Pinocchio, che, riverso a terra, piange la morte presunta del compagno Eugenio, colpito in testa da un pesantissimo *Trattato di matematica*. Chiedono i carabinieri: «E con che cosa è stato ferito? – Con questo libro [...] – E questo libro di chi è? – Mio. – Basta così: *non occorre altro*. Rizzati subito, e vien via con noi. – Ma io... – Via con noi!... – Ma io sono innocente... – Via con noi!» (XXVIII, p. 98, c.n.).

con le gerarchie dei doveri e dei diritti riconosciuti. Il termine giusto per questa scelta di vita – lo abbiamo già visto – lo usa Pinocchio all’inizio: «vagabondo» (IV, p. 14); e non è una metafora, bensì l’indicazione di una precisa condizione sociale nella civiltà toscana del tempo. Del resto, lo stesso babbo di Pinocchio, Gepetto, anche lui all’inizio, quando Collodi scriveva tanto per divertire, senza un preciso programma pedagogico nella testa, aveva disegnato per il suo bambino un programma non molto diverso da quello che poi quel bambino avrebbe pensato per sé. Anche il suo, insomma, è un programma di vagabondaggio e di avventura, limitato entro i confini assai ristretti di un modestissimo soddisfacimento dei propri bisogni: «– Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno: ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchiere di vino [...]» (II, p. 6, c.n.).

Dall’altra, il mondo del moderno non si costituisce come alternativa positiva: la Firenze capitale d’Italia si è limitata a sovrapporre alla mediocrità provinciale della Firenze granducale un’arrembante attitudine faccendiera e cialtronesca. Niente di simile nel *Cuore*. Questo libro può piacere o non piacere: ma la giunzione tra le sue varie componenti – politica, sociale, culturale, ideale – è perfetta. Il progetto pedagogico di De Amicis lavora in sintonia con la società circostante: là dove la società si mostra incompiuta e arretrata rispetto a esso, non mancano mai però le condizioni per delineare in prospettiva una soluzione armonica. Il sadismo pedagogico, insomma, c’è anche lì, ma ha una giustificazione e un lenimento sociali. Nel *Pinocchio* la situazione è molto più dura, molto più elementare. I premi come le pene si aggirano nell’ambito misero e ristretto di alcune fondamentali pulsioni di sopravvivenza. La «buona donnina», per conquistare Pinocchio, non ha che da proporgli una bevuta d’acqua pura e una perfetta refezione contadina, fatta di pane, «cavolfiore condito coll’olio e coll’aceto» e, udite, udite!, «un bel confetto ripieno di rosolio» (XXIV, p. 86): tanto basta per rimettere il burattino sulla strada del Bene. La punizione consiste nella minaccia di cadere, da una condizione di penuria, in una ancora peggiore di sofferenza e di squallore: *l’ospedale* e la *prigione* sono le prospettive concrete e realistiche del vagabondaggio (cfr. le parole del Grillo-parlante a Pinocchio, in IV, p. 14)⁵². La stessa Farina, quando decade misteriosamente dalla sua condizione iper-protetta, finisce immediatamente «in un fondo di letto allo spedale» (XXXVI, p. 158). I sogni, che si possono formulare entro questo quadro, sono conseguenti sia ai premi che alle

⁵² Anche la Fatina, così dolce, usa questi argomenti di persuasione duri e sbrigativi: «– Ragazzo mio, – disse la Fata – quelli che dicono così, finiscono quasi sempre o in carcere o all’ospedale ...» (XXV, p. 90).

minacce: il paese dei Balocchi è un luogo dove si può non studiare, dove le vacanze (letteralmente) sono eterne, dove non ci sono né maestri né ammonimenti; e tutto questo senza incorrere in punizione alcuna: è il luogo del bighellonaggio perpetuo, insomma, ma come tutelato, per così dire, in una struttura istituzionale riconosciuta⁵³.

Il codice morale di Collodi è altrettanto elementare: il disordine, alla lunga, porta danno; bisogna inquadrarsi, come che sia, perché i rischi in caso contrario sono di punizioni sociali pesantissime; avere il cuore buono significa rispettare e amare il babbo e la mamma, non rubare, aiutare quelli che stanno peggio di noi, lottare con decisione per la sopravvivenza, non dare ascolto né ai cattivi maestri né ai cattivi compagni. *Le avventure di Pinocchio* sono, alla lettera, l'applicazione e lo svolgimento puntuale di questo semplice schema morale. La forma concreta della procedura è perfettamente cattolica. All'inizio, e fino al capitolo XV, come abbiamo già visto, la pulsione che spinge Pinocchio all'infrazione e alla colpa, verso la terribile punizione finale, è ancora più immediata ed elementare; poi i vari elementi si compongono in un quadro, sostanzialmente ripetitivo, che potrebbe essere così riassunto: 1) C'è qualcosa o qualcuno che risveglia in Pinocchio il desiderio di un bene gratificatorio, che appare in veste di sogno indeterminato e affascinante (la ricchezza, il benessere, il non-lavoro, il non-studio, ecc.) [Tentazione, Tentatori]; 2) Pinocchio, nel tentativo di dar corpo al desiderio, commette una o più infrazioni [Colpa]; 3) Pinocchio subisce le conseguenze della propria colpa [Punizione, Punitori]; 4) Pinocchio sfugge alle conseguenze della punizione, anche per l'intervento di qualche alleato esterno [Salvazione, Aiutanti]; 5) Pinocchio si pente amaramente del proprio operato e – ciò che è più importante – si confessa pubblicamente [Pentimento, Confessione]; 6) Pinocchio, rimesso in equilibrio dai suoi protettori ed amici, soggiace ad una nuova fase di seduzione [Tentazione, Tentatori] ... ; e così via. Da un certo momento in poi, nell'asse educativo, entra, come promessa forte di premio, l'«umanizzazione»: si chiarisce a questo punto, meglio che in precedenza, che la condizione burattinesca è una

⁵³ Il collodiano «Paese dei balocchi» è una variante del mito immortale del Paese di Bengodi, nel quale «si legano le vigne con le salsicce e avevavisi un'oca a denaio e un papero giunta; e eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavano genti che niuna altra cosa facevano che far maccheroni e ravioli e cuocerli in brodo di capponi, e poi gli gittavano quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva; e ivi presso correva un fiume di vernaccia, della miglior che mai si bevve, senza avervi entro gocciola d'acqua». Si tratta, com'è ovvio, della novella di Calandrino, Buffalmacco e l'elitropia (VIII, 3: G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1980, p. 908). Naturalmente, c'è un paese di Bengodi, in ogni situazione in cui la fame è l'elemento sociale dominante, come ci hanno insegnato gli studi di Camporesi (cfr. in particolare P. CAMPORESI, *Il pane selvaggio*, Bologna 1980). Una scena «bengodiana» è senza dubbio quella della cena del Gatto e della Volpe all'Osteria del Gambero rosso, vero e proprio campionario di leccornie gastronomiche toscane, un autentico sogno, un po' delirante, di chi era abituato ad avere sovente lo stomaco vuoto (XIII, p. 40).

condizione *naturale* inferiore, che di fatto predispone alla tentazione e alla colpa. La metafora pedagogica è trasparente: nel burattino si può riconoscere qualsiasi ragazzino, che, per indisciplina, insofferenza, svogliatezza e predisposizione illimitata all'immaginario si rifiuta di crescere e di diventare uomo⁵⁴.

Si chiarisce qui uno dei punti fondamentali della struttura del libro. Se è vero che il burattino nasconde un bambino, che deve essere persuaso a diventare un uomo, e se è vero che la dura corazza lignea è metafora della resistenza che qualsiasi bambino oppone a qualsiasi processo di educazione, allora, per la proprietà transitiva che congiunge ogni procedura di tipo logico, se ne deve concludere che ciò che Pinocchio deve combattere e superare è il bambino che è in lui, che ciò che è di ostacolo alla sua trasformazione in ragazzo e quindi in uomo è una sviluppatissima, quasi indomabile vocazione infantile presente nel protagonista.

Insomma, il vero nemico per Collodi è il bambino, è la sua opposizione all'età adulta. A meno che non si pensi, come qualcuno ha fatto, che la reiterazione delle "prove", cui il burattino è sottoposto, sia, più che un'occasione di svolgere una dimostrazione pedagogica, un modo per allungare il catalogo delle infrazioni e delle monellerie. Le due ipotesi, d'altra parte, come si capisce, potrebbero non escludersi a vicenda.

3.5.1. Guai, pianti e lagrime. Quel che è certo è che alla elementarietà del progetto educativo corrisponde l'estrema, incredibile durezza del suo svolgimento. Dovrei impiegare diverse pagine per elencare tutti i luoghi in cui, sopraffatto dal dolore, dalla sventura, dalla commozione e dal pentimento, Pinocchio piange, singhiozza, urla, si scioglie letteralmente in lagrime. Ne ha ben donde: quel che il suo caro babbino Collodi gli fa passare, supera davvero ogni limite. Si pensi soltanto a due episodi-chiave: l'impiccagione e la trasformazione in cane da guardia. Tutti e due hanno a che fare con una parte del corpo di Pinocchio – il collo – che appare particolarmente tenera e al tempo stesso esposta alla violenza.

La scena dell'impiccagione è qualcosa di più di una testimonianza eloquente della fine che fanno gli imprudenti e i disubbidienti: è un'efficace rappresentazio-

⁵⁴ Il meccanismo della "tentazione" in *Pinocchio* andrebbe attentamente studiato. Le argomentazioni più seduttive sono sempre quelle che fanno riferimento ad un universo assolutamente libero, non costrittivo: *non* studiare, *non* lavorare, *non* ubbidire, *non* sottostare alle regole, ecc. Si direbbe che Pinocchio continui a rispondere, fin quasi alla fine della storia, al codice genetico in base al quale il burattino era stato creato: una vita di girovago saltimbanco, povero ai limiti della sopravvivenza, ma non soggetto a costrizioni. Sull'altro lato, le figure lucidissime e riuscitissime dei "tentatori", altrettante immagini della fiammella diabolica con cui ognuno di noi, maestro o allievo che sia, è costretto a confrontarsi all'interno di qualsiasi processo di educazione: il Gatto e la Volpe; e Lucignolo, che già nel nominolo porta l'impronta del suo ruolo e del suo destino (Luci-gnolo, Luci-fero).

ne di un quadro di sofferenze, su cui la mano dell'autore si è abilmente soffermata oltre ogni limite consentito ad un ragionevole intento educativo:

– Ho capito – disse allora un di loro – bisogna impiccarlo! Impicchiamolo!

– Impicchiamolo! – ripeté l'altro.

Detto fatto, gli legarono le mani dietro le spalle, e, passatogli un nodo scorsoio intorno alla gola, lo attaccarono penzoloni al ramo di una grossa pianta detta la Quercia grande. Poi si posero là, seduti sull'erba, aspettando che il burattino facesse l'ultimo sgambetto: ma il burattino, dopo tre ore, aveva sempre gli occhi aperti, la bocca chiusa e sgambettava più che mai.

Annoiati finalmente di aspettare, si voltarono a Pinocchio e gli dissero sghignazzando:

– Addio a domani. Quando domani torneremo qui, si spera che ci farai la garbatezza di farti trovar bell'e morto e con la bocca spalancata. –

E se ne andarono.

Intanto s'era levato un vento impetuoso di tramontana, che soffiando e mugghiando con rabbia, sbatacchiava in qua e in là il povero impiccato, facendolo dondolare violentemente come il battaglio d'una campana che suona a festa. E quel dondolio gli cagionava acutissimi spasimi, e il nodo scorsoio, stringendosi sempre più alla gola, gli toglieva il respiro.

A poco a poco gli occhi gli si appannarono; e sebbene sentisse avvicinarsi la morte, pure sperava sempre che da un momento all'altro sarebbe capitata qualche anima pietosa a dargli aiuto. Ma quando, aspetta aspetta, vide che non compariva nessuno, nessuno, allora gli tornò in mente il suo povero babbo... e balbettò quasi moribondo:

– Oh babbo mio! se tu fossi qui!... –

E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito. (XV, pp. 48-49).

Si dovrà ammettere che il quadro metaforico costruito da Collodi – per esempio, il burattino che, appeso per la gola, viene fatto dondolare violentemente dal vento «come il battaglio d'una campana che suona a festa» – ha un valore semantico che trascende l'occasione punitiva. È la prima occasione di morte in cui Pinocchio s'imbatte, e il suo senso va ben al di là della lezione che essa dovrebbe impartire ai piccoli lettori.

Analoghe considerazioni si potrebbero fare per l'inopinata invenzione del Pinocchio trasformato in cane da guardia. In questo caso c'è una doppia punizione: quella fisica, consistente nel duro collare strettogli alla gola: «Detto fatto, gl'infilò al collo un grosso collare tutto coperto di spunzoni di ottone, e glielo strinse in modo, da non poterselo levare passandoci la testa di dentro. Al collare c'era attaccata una lunga catenella di ferro: e la catenella era fissata nel muro» (XXI, p. 72); e quella morale, consistente nell'umiliante retrocessione del burattino di le-

gno, mezzo uomo e mezzo giocattolo, ad una specie inferiore, quella del cane, per giunta in quella sua particolare versione servile che è il cane guardia.

3.5.2. *L'ossessione mortuaria.* Carlo Collodi sembra perseguitato da una vera e propria ossessione mortuaria, che egli riversa continuamente nelle avventure del suo burattino. Il paese in cui questi corre a soddisfare la sua terribile fame, gli si presenta come un vero e proprio cimitero: «Le botteghe erano chiuse; le porte di casa chiuse; le finestre chiuse e nelle strade nemmeno un cane. *Pareva il paese dei morti*» (VI, p. 18, c.n.). Uccide il Grillo-parlante, per non dover sentire i suoi buoni consigli (IV, p. 15). Il Grillo-parlante gli si ripresenta come l'ombra di un trapassato, e infatti gli parla con «una vocina fioca fioca, che pareva venisse dal mondo di là» (XIII, p. 42). La bella Bambina dai capelli turchini sta in una casa dove sono tutti morti e anche lei aspetta la bara che la porti via (XV, p. 47). Gli assassini tentano di bruciarlo, poi lo accoltellano, infine lo impiccano selvaggiamente (XV, pp. 45, 48-49, e XVI, p. 50). Giace in un letto mezzo morto e mezzo vivo (XVI, p. 52). Per indurlo a prendere la medicina, la buona Fata gli fa arrivare al capezzale «quattro conigli neri come l'inchiostro, che portavano sulle spalle una piccola bara da morto» (XVII, p. 55), scherzo senz'altro apprezzabile per qualsiasi ammalato grave. La Fata muore, o per meglio dire sparisce, e Pinocchio trova al posto della sua casina una vera e propria lapide mortuaria riprodotta nel centro del testo a caratteri romani, che è, mi pare, anche questa una bella invenzione terroristica (XXIII, p. 77). Spinto dalla commozione e dal pentimento, Pinocchio proclama che avrebbe voluto morire al posto suo (XXIII, p. 78). Il compagno Eugenio, colpito al capo dal *Trattato* di matematica, cade a terra come morto e come tale viene pianto (XXVII, p. 97). Corre il pericolo di essere fritto in padella come un pesce per essere mangiato e la scampa per un pelo (XXVIII). Trasformato in ciuchino, viene gettato in mare per affogarlo e ne sopravvive solo per l'intervento miracoloso della Fata (XXXIII, p. 136, e XXXIV, pp. 137-39). Lucignolo come ciuchino gli muore sotto gli occhi (XXXVI, p. 156), perché la punizione del re-probo sia completa. Stroncato dalla fatica, sta per affogare («– Babbo mio... ajutatevi... perché io muojo! ...»; XXXVI, p. 151).

La linea nera della morte corre per tutto il libro ad un pelo di distanza da quella della vita. Anche l'*incubo* – e, ovviamente, il *fascino* – del “male peggiore” che ci sia s'accompagna strettamente al processo di crescita e di educazione.

3.5.3. *Redenzione e trasformazione.* Tra ospedale, prigione e morte da una parte e sofferenze, lagrime e pianti dall'altra, Pinocchio ha veramente poco da scegliere.

Si potrebbe osservare che la sostanza del processo di redenzione è tutta concentrata negli ultimi tre capitoli, più esattamente – tenendo conto che il XXXIV e il XXXV appartengono ancora soprattutto al *côté* avventuroso del burattino – nell'ultimo, che invece è tutto dedicato finalmente, e anche un po' troppo programmaticamente, alla definitiva risoluzione e conclusione della meccanica serie ripetitiva "tentazione-colpa-punizione-salvazione", ecc. Qui Collodi ha deciso che la storia *deve* finire e che *deve* compiersi "l'umanizzazione" del burattino, e dice perciò *tutto* quel che c'è ancora da dire in un solo capitolo, piuttosto in fretta dal punto di vista narrativo, ma ciò nondimeno realizzando nell'impresa il capitolo di gran lunga più esteso dell'intero volume. L'«umanizzazione» passa però attraverso ulteriori e durissime prove di esame. Pinocchio si mette a lavorare per il suo babbo e poi anche per la sua mamma e lo fa accettando le condizioni peggiori, cioè quelle che più immediatamente gli si presentano: al posto di Lucignolo-ciuchino ormai morente – come, qualche capitolo prima, al posto del cane da guardia Melampo morto anche lui – gira il *bindolo* per cavare dal pozzo l'acqua per l'orto.

Strano destino, questo di Pinocchio: per diventare un uomo, deve comportarsi come una bestia, e tutto questo dopo che per tutto il corso delle sue avventure si era rifiutato, come aveva fatto il ribelle 'Ntoni Malavoglia, di abbassare la sua dignità burattinesca al livello di una specie animale inferiore («Io non sono un cane!», aveva gridato alle faine ladracchiole, XXII, p. 74; «Io non ho mai fatto il somaro!», al carbonaio delle Api industriali, XXIV, p. 85; «Ma la vuol capire che io non sono un pesce?», al Pescatore che se lo vuol mangiare, XXVIII, p. 103). Ho già manifestato la maggiore prudenza nell'elencare queste possibili analogie fra certe situazioni dei *Malavoglia* e *Le avventure di Pinocchio*, e tuttavia si dovrà ammettere che suscita un brivido ricordare che 'Ntoni aveva gridato a un certo punto a suo nonno: «Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pescicani»⁵⁵; esattamente le cinque cose, che il povero Pinocchio deve accettare e patire, per poter diventare un uomo come 'Ntoni (il quale a sua volta non vuole diventare una bestia né finire in bocca ai pescicani!)

La dedizione indefettibile al lavoro – fin dall'alba a girare il bindolo, e poi ogni altro genere di occupazione industriosa nel corso della giornata – s'accompagna dopo il tramonto, «nelle veglie della sera», agli esercizi formativi del leggere e dello scrivere, congiunti alla più assoluta modestia delle possibilità e dei mez-

⁵⁵ G. VERGA, *I Malavoglia* cit., p. 530.

zi («Quanto allo scrivere, si serviva di un fuscello temperato a uso penna; e non avendo né calamajo né inchiostro, lo intingeva in una boccettina ripiena di sugo di more e di ciliegie»; XXXVI, p. 157). Si potrebbe osservare, celiando alla maniera di Collodi, che, riluttante nel corso di tutta la sua storia a sottomettersi alla ferula del maestro, Pinocchio riesce fino alla fine a sfuggirvi, presentandosi in conclusione come la miglior figura di autodidatta della nostra letteratura⁵⁶.

Sulla chiusura del libro sono state spesso avanzate delle riserve. Sembrava infatti alquanto appiccicaticcio che Pinocchio, diventato «un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un'aria allegra e festosa come una pasqua di rose» (XXXVI, p. 160), osservasse con tanto gelido distacco e senza un'ombra di nostalgia la spoglia burattinesca da cui era uscito: «— Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene! ...» (XXXVI, p. 161). Qualcuno ha persino supposto che il finale fosse stato manipolato dai redattori del «Giornale per i bambini», forse dallo stesso Guido Biagi⁵⁷.

In realtà, questa conclusione è perfettamente coerente con la dimensione umana, nella quale il burattino si è a poco a poco riversato. La spietatezza inconsueta con cui il cuore buono-Pinocchio tratta la Volpe e il Gatto ridotti in miseria all'inizio del capitolo è la logica anticipazione di quello scioglimento.

Si potrebbe se mai osservare che per Collodi la trasformazione del burattino in ragazzo coincide anche con un autentico cambiamento di *status* e di classe. Persino nelle ultime battute della sua vita burattinesca Pinocchio aveva confermato d'appartenere profondamente a quel mondo contadino, in cui la sua vicien-

⁵⁶ Anche questo è un punto che meriterebbe di essere approfondito. Quando il Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino promulgò una legge sull'istruzione elementare obbligatoria, Collodi gli scrisse una spiritosissima lettera aperta (peraltro poi non pubblicata, forse per motivi di prudenza), protestando contro una misura che teneva poco o affatto conto delle condizioni materiali di vita delle classi subalterne: «L'uomo, prima di ogni altra cosa, bisogna che mangi e beva, che sia difeso dalle intemperie e che abbia un giaciglio dove riposarsi dopo le fatiche giornaliere pazientemente durate. Allora, soltanto allora, può trovarsi in tale stato d'animo, da dare ascolto alla propria coscienza e da sentire l'ambizione di migliorare sé stesso» (C. COLLODI, *Pane e libri*, in ID., *Note gaie*, raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze 1892; ora in *Tutto Collodi* cit., p. 779). Il rapporto con l'istituzione scolastica, insomma, non doveva essere in questo autore del tutto pacifico e risolto. Anzi, si può dire che, nonostante fosse rinomato autore di libri di testo, Collodi risultasse permeato da un certo scetticismo pedagogico. Non può non avere un senso – naturalmente ironico – il fatto che i testi scolastici (i *Sillabati*, le *Grammatiche*, i *Giannettini*, i *Minuzzoli*, i *Racconti* del Thouar e il *Pulcino* della Baccini lista in cui ai libri degli altri si mescolano spiritosamente i propri) entrino nel *Pinocchio* soltanto nel ruolo di proiettili, per non parlare del *Trattato di aritmetica*, tanto pesante da ridurre il povero Eugenio in pessime condizioni: XXVII, pp. 96-97); mentre l'unico libro di cui Pinocchio veramente si serva nel suo fastidioso apprendistato scolastico post-lavorativo è «un grosso libro, al quale mancavano il frontespizio e l'indice», «comprato nel vicino paese per pochi centesimi» (XXXVI, p.157), cioè uno strumento così impersonale e comune da restare addirittura anonimo. Niente di simile al vero e proprio culto della scuola, del Maestro e del libro di testo, che permea *Cuore*.

⁵⁷ La supposizione è di F. PISTELLI, *Eroi, uomini e ragazzi*, Firenze 1926; ma Fernando Tempesti fa notare che nell'ultimo capitolo manoscritto il testo è tale e quale a quello stampato (F. TEMPESTI, *Chi era il Collodi*, in C. COLLODI, *Pinocchio* cit., p. 36).

da è sostanzialmente collocata: per vivere, infatti, s'adatta al duro lavoro del *bindolo*, quando può s'ingegna a fabbricare «i canestri e i panieri di giunco», vive col babbo in una capanna, dignitosa, ma capanna. Quando si risveglia, invece, si ritrova in «una bella camerina ammobiliata e agghindata con una semplicità quasi elegante», con accanto al letto il vestiario di un perfetto giovinetto borghese, «un berretto nuovo» e «un pajo di stivaletti di pelle» (XXXVI, p. 160), – insomma, quegli stessi stivaletti per i quali la Giulia protagonista del racconto *Un paio di stivaletti* (I.2), un personaggio più o meno della levatura sociale del burattino, aveva dovuto dare niente di meno che la sua verginità. Persino il babbo Geppetto, in virtù della trasformazione di suo figlio, si risveglia prodigiosamente trasformato, da quasi pezzente che egli era, in un dignitosissimo artigiano del legno.

Insomma, non c'è scampo per chi resta indietro, sia pure il bimbo che scompare inghiottito dall'adulto, e questo del tutto indipendentemente dalla considerazione che il protagonista, in questo modo, invece di fuggire da una prigione di legno per farsi libero, potrebbe addirittura esser pensato come un individuo che smette *definitivamente* d'essere libero per entrare in una prigione senza uscita (quella fatta di carne e di ossa).

Per un essere ormai *compiutamente* umano il burattino è solo la spoglia di una condizione inferiore, della quale ci si può soltanto rallegrare di essersi liberati. L'infanzia non ha dimensione autonoma, non può rivendicare la dignità esauritiva del proprio ruolo: siccome è *status* di transito e di passaggio, vale soltanto in quanto introduce alla condizione superiore. Che questo modo di diventare uomini e di valutare la condizione umana sia palesemente disumano, è cosa che non riguarda tanto la debole ed elementare pedagogia collodiana, quanto più in generale i limiti dell'uomo di considerare i valori connessi con la propria stessa evoluzione biologica.

3.6. *Metamorfosi.*

Giorgio Manganelli, che su *Pinocchio* ha scritto un libro bellissimo⁵⁸, sostiene che sia possibile leggere *un altro libro* su di un piano parallelo a quello su cui si colloca qualsiasi testo scritto – insomma, il *doppio* vero e proprio della carta stampata del primo. Naturalmente, sull'identità di quest'altro libro, ci sarebbe da discutere a lungo: molti e diversi ne potrebbero essere proposti per un testo come il nostro. Io propongo di leggere *Pinocchio*, oltre che come libro di avventure per bambini

⁵⁸ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino 1977.

o come libro di proposta pedagogica, come un libro di metamorfosi. Il meccanismo narrativo fondamentale e al tempo stesso il tema radicale del protagonista è la trasformazione, il continuo passaggio del protagonista da una condizione all'altra. Persino l'incessante dinamismo fisico e le inquietudini psichiche del burattino sono indizi di una costante inclinazione alla trasformazione. Certo, fra queste trasformazioni è compresa anche quella, a lungo potenziale e da un certo momento in poi anche desiderata e ricercata, del burattino in bambino (del resto, com'è ovvio, e come in pratica anche Manganelli ci fa vedere, si dovrebbe parlare più che di più "libri paralleli" di più "libri intrecciati" fra loro: e questo ne è un caso). Però, dal nostro punto di vista, questa trasformazione dal burattinesco all'umano non solo non è esclusiva ma si può giustificare e capire, diventa in un certo senso verisimile, soltanto in un contesto in cui la trasformazione è sempre fantasticamente possibile: verso l'alto, tendenzialmente; ma assai più spesso, in pratica, verso il basso.

Su questo punto ha ragione Garroni di sostenere che l'intero libro, prima e dopo il capitolo XV, non rappresenta che lo sviluppo della fulminante invenzione originaria. Nei primi tre capitoli c'è davvero un nucleo molto denso, molto ricco, frutto di una di quelle intuizioni fantastiche rarissime anche nel mondo della letteratura colta: il resto sono, per l'appunto, «le avventure», «la storia da non potersi credere», il seguito, lo svolgimento, che Collodi avrebbe raccontato «un'altra volta» (III, p. 12), se mai e quando gli fosse venuto in mente. Il nucleo della metamorfosi, se questo è il nucleo del racconto, si trova tutto lì: e su di esso mi soffermerò un po' a lungo, riserbando al resto della narrazione qualche rapida osservazione.

Dunque, quello che sarebbe diventato il protagonista del libro, si presenta in scena come «un semplice pezzo da catasta», destinato a bruciare, che è già in sé un'attitudine trasformativa (questo legno esiste *per* bruciare ...) (I, p. 3; conferma poco più avanti maestro Ciliegia per tranquillizzarsi: «Questo legno eccolo qui, è un pezzo di legno da caminetto, come tutti gli altri, e a buttarlo sul fuoco c'è da far bollire una pentola di fagioli ...», I, p. 4: ancor più limitativo che servire a riscaldare una casa). È assai strano che un pezzo di legno del genere capiti in una bottega di falegname (infatti, l'*Auctor*, che se ne rende conto, enuncia la difficoltà: «Non so come andasse»). Ancora più strano, tecnicamente parlando, che maestro Ciliegia si proponga di fare «una gamba di tavolino»: con «un legno da catasta» non si può fare «una gamba da tavolino». Vuol dire dunque che all'estrema umiltà delle sue origini è destinata a corrispondere una nascita tormentata: la prima metamorfosi non è quella *giusta* e perciò il pezzo di legno si ribella. La prima

manifestazione di Pinocchio, chiuso nel suo guscio originario, è «una vocina sottile sottile», che sembra venire da molto lontano e che prima si raccomanda e poi, subito dopo, protesta. Questo vuol dire due cose, mi pare: primo, che il “principio vitale” era già infuso nel «semplice pezzo da catasta», non ha aspettato l'intervento umano per esserci, se mai soltanto per manifestarsi; secondo, che quella coscienza embrionale ha deciso di non diventare «una gamba di tavolino» e dirige per così dire “dall'interno” la prima fondamentale manifestazione di metamorfosi della sua vita, si mette in una condizione di resistenza. Geppetto-babbo e Pinocchio-figliuolo, invece, si scelgono a vicenda: la predisposizione di Pinocchio-pezzo di legno alla vita e alla coscienza s'incontra prodigiosamente con il desiderio di Geppetto di avere un burattino «meraviglioso», capace di «ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali» (II, p. 6).

Il pezzo di legno, così recalcitrante all'ascia di Maestro Ciliegia, non apre bocca, *pardon*, non emette una sola voce durante la tanto più complicata lavorazione di Geppetto. Il burattino è dunque già cosciente ed operante mentre prende la sua forma. Ciò è abbastanza prodigioso anche rispetto ai miti di metamorfosi classici o druidici. Ma quello che invece è normale rispetto a qualsiasi altro mito di metamorfosi è che questo essere già denominato Pinocchio nasca con una sua natura, con sue attitudini e caratteri già bell'e formati. Il “folletto”, questa volta, invece di uscire dal bosco, nasce dal lavoro umano: è “prodigioso” – ma al tempo stesso ha un attaccamento, che non potrebbe non essere definito filiale, al suo creatore, ha qualcosa di originario che lo inserisce fin dall'inizio nel mondo degli uomini.

Questa singolare creatura, mandata per il mondo, è sottoposta, ahimè per lei, ad ogni sorta di prove, che si esercitano, non esclusivamente ma in maniera preponderante, come delle prove o dei rischi di trasformazione. Due volte Pinocchio rischia di regredire alla sua condizione originaria, il legno di catasta: quando Mangiafoco lo vuole utilizzare per cuocere il suo arrosto di montone («Mi pare un burattino fatto di un legname molto asciutto, e sono sicuro che, a buttarlo sul fuoco, mi darà una bellissima fiammata all'arrosto»; X, p. 31); e quando il compratore del ciuchino vorrebbe rifarsi dei suoi venti soldi perduti («Ti porterò daccapo al mercato, e ti rivenderò a peso di legno stagionato per accendere il fuoco nel caminetto»; XXXIV, p. 140). Un'altra volta regredisce alla condizione di cane da guardia («Intanto, siccome oggi mi è morto il cane che mi faceva la guardia di notte, tu prenderai subito il suo posto. Tu mi farai da cane di guardia»; XXI, p. 72); un'altra, a quella di pesce da friggere e da mangiare («Che razza di pesce è questo? Dei pesci fatti a questo modo non mi ricordo di averne mangiati mai!»; XXVIII, p. 102).

Il grande capitolo della metamorfosi è il XXXII, quello in cui sia Pinocchio sia Lucignolo vengono trasformati in ciuchini. È persino ovvio osservare che la trasformazione in asino è nella tradizione mitologica sia orientale sia occidentale l'espressione di una caduta verso il basso, di un prevalere dei godimenti inferiori. Non a caso tutti i bambini che soggiornano nel Paese dei Balocchi sono destinati a tale trasformazione: anche i bambini, che trascinano il carro dell'Omino di burro – una delle più felici invenzioni figurative dell'intero libro –, provengono da lì. La scena della trasformazione di Lucignolo e di Pinocchio in ciuchini è felicissima: fino all'ultimo i due resistono nella loro condizione monellesca; persino la visione delle orecchie asinine spuntate sulle loro teste strappa a ognuno di loro uno scoppio d'irresponsabile e trascinante *fou rire*. Solo quando la trasformazione è completa, essi si scoprono incarcerati in una condizione che non controllano.

Straordinaria, e del tutto collodiana, è l'invenzione della metamorfosi inversa, che riporta Pinocchio alla sua condizione burattinesca. Perché questo avvenga, è necessario che il ciuchino muoia; ma neanche questo sarebbe bastato, se «un branco infinito di pesci» non ne avesse mangiato brano a brano le carni, restituendo alla nudità originaria la struttura lignea, che evidentemente era sopravvissuta in maniera misteriosa sotto di esse («dati i primi morsi, quei pesci ghiottoni si accorsero subito che il legno non era ciccìa per i loro denti, e nauseati da questo cibo indigesto se ne andarono chi in qua, chi in là, senza voltarsi nemmeno a dirmi grazie»; XXXIV, p. 139). A voler essere precisi, si presenta come una metamorfosi possibile anche quella per cui il ciuchino ammazzato si sarebbe dovuto trasformare in pelle di tamburo: Pinocchio dunque scappa ad una metamorfosi catastrofica in grazia di una metamorfosi provvidenziale.

Naturalmente, è un processo tipico di metamorfosi anche la trasformazione finale del burattino in ragazzo. Ne ho parlato già a lungo più volte, non ci torno sopra. Vorrei soltanto ripetere che questo, che è l'asse pedagogico del libro, non sarebbe stato neanche sostenibile se Collodi non l'avesse inserito in questo più ampio quadro di permutazioni possibili. In ogni caso, se l'esito appare programmaticamente voluto e forzato, un'invenzione letteraria di grande respiro un vero e proprio *coup de théâtre* – è invece la presenza nell'ultima scena della spoglia burattinesca da cui il fanciullo è uscito, questa specie di grande larva svuotata, d'inetto privato del suo soffio vitale originario, che è come il muto testimone di una trasformazione dolorosa come tutte le trasformazioni:

- E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?
- Eccolo là – rispose Geppetto: e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seg-

giola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto. (XXXVI, p.161).

4-5. Uno scherzo ben riuscito.

«Un capolavoro per caso». Si dovrà ammettere che sia più semplice dar ragione della grandezza di un capolavoro pensato e nato a regola d'arte che di «un capolavoro nato per caso». Le logiche collodiane, fin qui descritte, hanno dell'imprevisto e dell'imprevedibile: come abbiamo visto, non è nemmeno certo che Collodi sapesse, di capitolo in capitolo o, forse più esattamente, di gruppo di capitoli in gruppo di capitoli, quale sarebbe stato lo svolgimento della vicenda. Il sagace inventore della formula «un capolavoro per caso»⁵⁹, Pietro Pancrazi, ha persino avanzato l'ipotesi che da queste incoerenze strutturali e compositive sia derivata a Pinocchio «quella naturalissima aria di favola che s'inventa mentre si racconta e che, finché dura, carambola da un imprevisto all'altro, e non si sa, questa volta davvero non si sa come andrà a finire: che non è piccola parte del suo piacere»⁶⁰.

Tutto ciò è senz'altro vero, ed anch'io ho fatto frequente richiamo alla tradizione del «racconto di veglia», così tipicamente toscana, per dar conto di questa «poetica del filo di refe», che impronta la sua narrativa cittadina. Non bisogna però insistere troppo su questo tasto. Se è vero che temi e direzione del racconto sono incerti e cambiano spesso, la cifra stilistica collodiana è invece inconfondibile; così pure talune caratteristiche procedure di organizzazione del racconto; per quanto distratto e sbadato, Collodi non sembra però in nessun momento del libro trascurato o, al contrario, cinicamente opportunista. Sulla «saggezza» e sull'«educazione» dell'*Auctor* vorrei ora soffermarsi, prima di concludere con una personale proposta di lettura.

Uso ironico di linguaggio alto. Non sono in grado di affrontare una ricerca seria sulle fonti folkloriche e favolistiche delle *Avventure di Pinocchio* (stupisce, però, che questa impresa non sia stata finora neanche tentata, mentre, probabilmente, ne potrebbero scaturire delle sorprese). Posso soltanto dire che lo schema fiabesco a cui *Pinocchio* si rifà è quello della «prova», in cui l'eroe è sottoposto ad una serie estenuante di esercizi per esser considerato degno di conseguire un premio o un obiettivo.

⁵⁹ Cfr. la sezione I, nota 24.

⁶⁰ P. PANCRAZI, *Vita del Collodi*, in *Tutto Collodi* cit., p. XXX.

È del tutto evidente, però, che il trattamento di questo schema è da parte del Collodi fondamentalmente ironico: basterebbe la scelta di degradare la figura dell'eroe al livello del burattino di legno, per capire come lo scrittore si muova nei confronti di questa ispirazione.

Anzi, potremmo dire più in generale che tutti i materiali letterari da lui attirati in questa dimensione subiscono il medesimo trattamento. Si può cominciare con un piccolo esempio: Geppetto, trasportato sulle spalle di Pinocchio, si protende a scrutare l'orizzonte: «– Ma dov'è questa spiaggia benedetta? – domandò il vecchietto, diventando sempre più inquieto, e appuntando gli occhi, come fanno i sarti quando infilano l'ago [...]» (XXXVI, p. 150). Ovviamente, Dante, *Inferno*, XV, 20-21, per rappresentare i sodomiti che scrutano da lontano Dante e Virgilio: «e sì ver noi aguzzavan le ciglia | come 'l vecchio sartor fa nella cruna». Il *tópos*, ovviamente, è in questo caso del tutto neutro, non ha cioè niente a che fare per il contesto dantesco: questo non toglie che ricontestualizzare quella citazione dantesca nell'umile prosa della fiaba assuma un valore altamente parodico.

Nella trasformazione di Pinocchio e Lucignolo in ciuchini c'è un'eco delle *Metamorfosi* di Apuleio, almeno in un punto persino al livello di corrispondenza testuale: quando sia il Lucio apuleiano sia i due birbantelli di Collodi esprimono nella loro nuova veste asinina scoramento e desolazione: «A tali parole, i due ciuchini rimasero mogi mogi, colla testa giù, con gli orecchi bassi e con la coda fra le gambe» (XXXIII, p. 129); «E così col capo basso e ciondolante [...] mi avviai verso la stalla [...]»⁶¹. Ma, insomma, quel che soprattutto importa è che l'idea della metamorfosi, inequivocabilmente presente un po' dappertutto nel *Pinocchio*, si precisi in maniera assolutamente circostanziata nell'asinificazione dei due discoli, la quale anch'essa suona implicita riduzione parodica del clima magico ed esoterico dell'*Asino d'oro*.

Un ragionamento analogo andrebbe fatto a proposito di un'altra rilevante citazione colta all'interno del testo. Vittorio Frosini già nel 1971 segnalava che l'episodio di Pinocchio ingoiato dalla balena, che occupa un posto tanto rilevante nei capitoli XXXIV e XXXV del libro e che in virtù di questa posizione strategica precede e influenza lo scioglimento della vicenda, poteva sembrare tratto dal quarto dei *Cinque canti* di Ludovico Ariosto, di cui erano state pubblicate a Firenze nel 1857 le *Opere minori in versi e in prosa*, aperte appunto da quello scritto⁶². In Ariosto è Ruggiero ad essere ingoiato dal mostro marino. La segnalazione

⁶¹ APULEIO, *Le metamorfosi*, in *Il romanzo antico greco e latino*, a cura e con introduzione di Q. Cataudella, Firenze 1981, p. 119.

⁶² V. FROSINI, *La balena di Pinocchio* (1971), in ID., *La filosofia politica di Pinocchio*, Roma 1990, pp. 69-72. Sul

è stata sottovalutata⁶³. Intanto vale la pena di documentare come non ci sia ombra di dubbio che Collodi abbia avuto presente l'Ariosto nella costruzione dell'episodio, tutto tramato di riferimenti testuali. Il grande pesce «beve» ambedue gli eroi: «Il mostro tirando il fiato a sé, si bevve il povero burattino [...]» (XXXIV, p. 141); «Visto il salto, v'accorre, e senza noia | con un gran sorso d'acqua se lo ingoia»⁶⁴; «Quando ritornò in sé da quello sbigottimento, non sapeva raccapezzarsi, nemmeno lui, in che mondo si fosse. Intorno a sé c'era da ogni parte un gran buio [...]» (*ibid.*); «non s'awide al cader, come condotto | fosse in quel luogo tenebroso e chiuso; | ma perché gli pareva fetido e brutto, | esser spirito pensò di vita escluso»⁶⁵; «Che cosa sarà mai quel lumicino lontano lontano? – disse Pinocchio» (XXXIV, p. 143); «un picciol lumicin d'una lucerna | vide apparir lontan per la caverna»⁶⁶; «trovò [...] un vecchietto tutto bianco, come se fosse di neve o di panna montata» (XXXV, p. 144); «La barba alla cintura si congiunge, | le spalle il bianco crin tutto copriva»⁶⁷; «Devi dunque sapere che quella medesima burrasca, che rovesciò la mia barchetta, fece anche affondare un bastimento mercantile. I marinai si salvarono tutti, ma il bastimento calò a fondo e il solito Pesce-cane che quel giorno aveva un appetito eccellente, dopo avere inghiottito me, inghiottì anche il bastimento [...] tutto in un boccone: e risputò solamente l'albero maestro, perché gli era rimasto fra i denti come una lisca. Per mia gran fortuna, quel bastimento era carico non solo di carne conservata in cassette di stagno, ma di biscotto, ossia di pane abbrustolito, di bottiglie di vino, d'uva secca, di cacio, di caffè, di zucchero, di candele steariche e di scatole di fiammiferi di cera. Con tutta questa grazia di Dio ho potuto campare due anni [...]» (XXXV, pp. 146-47); «Poco inanzi, un naviglio da le bande | di Vinigia, spezzato ne le coste, | la balena s'avea cacciato sotto | e tratto in ventre in molti pezzi rotto; | e le botte e le casse e gli fardelli | tutti nel ventre ingordo erano entrati. | Gli naviganti soli coi battelli | ai legni di conserva eran campati: | si che v'è da dar foco, e nei piatti | da condir buoni cibi e delicati | con zucchero e con spezie; et avean vini | e còrsi e grechi, preziosi e fini»⁶⁸.

Le coincidenze e le corrispondenze sono troppo fitte e precise per lasciar spazio a dubbi. Naturalmente si potrebbe osservare che sia l'uno sia l'altro testo po-

rapporto tra *Pinocchio* e il fantastico ariostesco insiste anche R. NEGRI, *Pinocchio ariostesco*, in AA.VV., *Studi collodiani. Atti del Convegno Internazionale*, Pescia 1976, pp. 439-43.

⁶³ Cfr. F. TEMPESTI, *Com'è fatto Pinocchio* cit., pp. 117-18.

⁶⁴ L. ARIOSTO, *Cinque canti*, a cura di L. Caretti, Venezia 1974, p. 151 (IV, XXXII, 7-8).

⁶⁵ *Ibid.* (IV, XXXIII, 3-6).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 152 (IV, XXXV, 7-8).

⁶⁷ *Ibid.* (IV, XXXVI, 5-6).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 169 (IV, LXXXV, 5-8; LXXXVI, 1-8).

trebbero rifarsi al biblico Giona oppure a Luciano di Samosata, ma il riferimento in questi casi sarebbe alquanto generico, mentre tra Ariosto e Collodi esiste una relazione diretta. Ciò che a noi interessa di più è che il procedimento citazionistico appare sempre lo stesso: parodico e riduttivo, alla maniera – il riferimento in questo caso è d'obbligo – dei pezzi giornalistici più riusciti del nostro.

Altri esempi, di tutt'altro livello espressivo, ma di identica natura, possono esser fatti. Quando Arlecchino sta per essere bruciato allo scopo di alimentare il fuoco che cuoce il montone del burattinaio, Pinocchio insorge in maniera vibrante:

In questo caso – gridò fieramente Pinocchio, rizzandosi e gettando via il suo berretto di midolla di pane – in questo caso conosco qual è il mio dovere. Avanti, signori giandarmi! Legatemi e gettatemi là fra quelle fiamme. No, non è giusta che il povero Arlecchino, il vero amico mio, debba morire per me!... – (XI, p. 34).

Secondo Fernando Tempesti, il brano sarebbe ripreso di peso dal dramma *I due sergenti* di Jean Marie Theodore Baudouin d'Aubigny, famoso a quei tempi⁶⁹, una vera e propria apoteosi di spiriti e di atteggiamenti generosi. Questo vuol dire che Collodi recepisce con disinvoltura le fonti più diverse, adeguandole a quell'uniforme atteggiamento ironico e parodico, che costituisce la pratica costante di pressoché tutto il libro. Di questi intarsi è costellato il testo. Un solo altro esempio. Pinocchio e Lucignolo si complimentano a vicenda per aver scelto di andare nel Paese dei balocchi e ricordano le incomprensioni e le chiusure del loro vecchio maestro:

– Povero maestro! – replicò [Lucignolo] tentennando il capo. – Lo so purtroppo che mi aveva a noia, e che si divertiva sempre a calunniarmi; ma io sono generoso e gli perdono!
– Anima grande! – disse Pinocchio, abbracciando affettuosamente l'amico e dandogli un bacio in mezzo agli occhi. (XXXI, p. 122).

Anche questa esclamazione ricorda il dantesco *Inferno*, VIII, 45-45, con conseguente gesto di affettuoso compiacimento: «Lo collo poi con le braccia mi cinsse; | baciommi il volto, e disse: 'Alma sdegnosa, | benedetta colei che in te s'incinse!'».

Altri strumenti stilistici dell'ironia. Ma il tono ironico, dissacrante più che divertente e pungente più che umoristico, copre di una coltre uniforme pressoché tutta la narrazione del *Pinocchio*. Diffusissimo è, ad esempio, l'espedito del *non-*

⁶⁹ F. TEMPESTI, *Com'è fatto Pinocchio* cit., p. 58, nota 4.

sense. Il Grillo-parlante a Pinocchio: «– Povero Pinocchio, mi fai proprio compassione. – Perché ti faccio compassione? – Perché sei un burattino, e, quel che è peggio, perché hai la testa di legno» (IV, p. 14) (ma come potrebbe un burattino non avere la testa di legno?); Pinocchio s'è bruciato i piedi nel caldano e non può alzarsi per andare ad aprire la porta: «[Geppetto:] – Perché non puoi? – Perché mi hanno mangiato i piedi. – E chi te li ha mangiati? – Il gatto – disse Pinocchio, vedendo il gatto che colle zampine si divertiva a far ballare alcuni trucioli di legno [...]» (VII, p. 20; Pinocchio non ha nessun motivo di nascondere che i piedi gli si sono bruciati nel caldano, ma inventa un'associazione qualsiasi, traendola fulmineamente da un accadimento circostante).

Collodi fa uso continuamente di giochi di colore (maestro Ciliegia «pareva trasfigurato, e perfino la punta del naso, di *paonazza* come era quasi sempre, gli era diventata *turchina* dalla gran paura», I, p. 5, c.n.), spesso allo scopo di raggiungere effetti di grottesco. Il grottesco ricorre continuamente nel testo: «Questa volta maestro Ciliegia restò di stucco, *cogli occhi fuori del capo* per la paura, *colla bocca spalancata e colla lingua giù ciondoloni* fino al mento, *come un mascherone da fontana*» (I, p. 4, c.n.). Anche Mangiafoco e il Pescatore verde sono figure del grottesco più che del fiabesco inteso in senso tradizionale, attinte molto probabilmente alla caricaturistica macchiaiola, molto fiorente in quel periodo («Aveva una barbaccia nera come uno scarabocchio d'inchiostro [...] La sua bocca era larga come un forno, i suoi occhi parevano due lanterne di vetro rosso, col lume acceso di dietro [...]», X, p. 30; «Invece di capelli aveva sulla testa un cespuglio foltissimo di erba verde; verde era la pelle del suo corpo, verdi gli occhi, verde la barba lunghissima, che gli pendeva fin quaggiù», XXVIII, p. 101).

Un posto di grande rilievo hanno nel tessuto delle *Avventure* quei discorsi che il burattino tiene in numerose occasioni per raccontare quel che gli è accaduto, gli errori commessi, le punizioni che ne sono seguite, il pentimento d'essersi comportato male, ecc.: insomma, quelle che, nello schema pedagogico precedentemente designato, abbiamo chiamato le “confessioni” (VII, p. 21; XVIII, pp. 57-58; e, particolarmente rilevante, XXXV, pp. 145-46, quando Pinocchio riassume a Geppetto tutto quel che gli è capitato dal capitolo IX al capitolo XXIII). Sono discorsi detti tutti d'un fiato, col cuore in gola, un po' convulsivi, in cui Pinocchio, spogliando la vicenda di tutti i particolari meno essenziali, accosta avvenimenti lontani fra loro, brucia nessi logici, fa capriole sintattiche. Vengono in mente le “scritture automatiche” del surrealismo, ispirate alla teorizzazione bergsoniana della simultaneità dei dati della coscienza⁷⁰: una sorta di *mise en abîme*, ricalcata

⁷⁰ H.-L. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889 (trad. it. *Saggio sui dati immediati del-*

peraltro sulle forme più tipiche dell'affabulazione infantile. Il riferimento dev'essere probabilmente più umile: alla base di questa efficacissima invenzione stilistica sembrano convergere diverse forme ed esperienze dell'oralità, dal racconto infantile, che necessariamente sintetizza e concentra, scegliendo una prospettiva molto determinata, al farfugliamento della confessione intesa in senso religioso e volta anch'essa, naturalmente, in chiave parodica. Fernando Tempesti pensa che in questa modalità stilistica ci sia un riflesso del modo di esprimersi di una celebre "maschera" teatrale fiorentina, Stenterello (dunque, un'altra immedesimazione dell'oralità)⁷¹.

Di tutt'altra natura, ma di famiglia affine, è il discorso del Direttore del Circo al suo pubblico (XXXIII, pp. 132-34), esplicita, intenzionale e rutilante parodia di un'*oratio* pubblica ottocentesca e al tempo stesso, con le sue sconclusionatezze e sgrammaticature, satira pungente dei vari modi possibili d'infocciare la gente. Esso ha a che fare, ovviamente, anche con l'atmosfera spettacolare del Circo, che induce, nelle parole e negli atteggiamenti del suo Direttore, per molti altri versi spietati, come ho già detto, un clima ludico davvero significativo.

Teatralità del testo. Come ho detto più indietro (cfr. § 2.4), la narrazione del *Pinocchio* si colloca a metà strada tra la fiaba e il racconto toscano. Sarebbe però un limite grave ignorare che un forte elemento teatrale s'inserisce sovente a mediare tra questi due possibili versanti della narrazione. Non si tratta di elementi esteriori, che pure esistono; si tratta – come nei *Malavoglia!* – di una forma interiore di visione del mondo, su cui dovette riflettersi l'ambizione assai grande e molto frustrata del Collodi autore di teatro.

Intanto voglio osservare che nella genesi stessa di *Pinocchio* è inserito un elemento di destino teatrale. Devo tornare a citare di nuovo – data la sua straordinaria importanza – l'affermazione famosa di Geppetto:

– Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno: ma un burattino *maraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo*, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare?
(II, p. 6, c.n.).

Dunque, in questo vero e proprio atto di paternità si iscrive anche un preciso progetto sociale per la creatura che deve nascere: ciò che Geppetto descrive è

la coscienza, Firenze 1957); A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, 1962 (trad. it. *Manifesti del Surrealismo*, Torino 1966).

⁷¹ F. TEMPESTI, *Com'è fatto Pinocchio* cit., pp. 60-63.

un autentico “saltimbanco”, per cui il vagabondaggio è al tempo stesso una marca d’irregolarità e una ragione di vita. Come ho già detto, può apparire persino singolare che al povero Pinocchio il babbo Geppetto rimproveri poi di non voler diventare un “burattino per bene” o, a miglior ragione, “un ragazzino per bene”: all’origine non è stato creato per questo.

Quando, più tardi, Pinocchio entra nel GRAN TEATRO DEI BURATTINI (IX, p. 27) e viene riconosciuto e accolto dagli altri personaggi della scena come un fratello, in una delle scene letterariamente più mosse e felici dell’intero libro, la cosa, dunque, si presenta meno imprevista e irragionevole di quanto non appaia ad un’osservazione più superficiale. Bisogna infatti pensare che, in una sua lontana vita prenatale, annidata misteriosamente dentro quel guscio di legno, di cui i burattini sono fatti, Pinocchio, Arlecchino, Pulcinella e Rosaura si siano già conosciuti e abbiano “lavorato” insieme. Questa constatazione è della più grande importanza, perché ci consente di capire meglio certi aspetti del carattere di Pinocchio, come per esempio la sua natura essenzialmente cinetica. La commedia dell’Arte e il teatro popolare fiorentino del tempo possono essere considerati all’origine di questa inclinazione pinocchiesca al “meraviglioso” teatrale. *Féerie* e *vaudeville* sono generi molto vicini a questa ispirazione. Se si pensa al ruolo che il teatro di marionette ha nell’ispirazione teatrale dell’avanguardia moderna, dalle teorie di Edward G. Craig⁷², che scorgeva nella «supermarionetta» il tipo ideale dell’attore moderno, alla *Balagančik* (*La baracca dei saltimbanchi*) di Aleksandr Blok⁷³ alle potenti pulsioni immaginative e antinaturalistiche di Vsevolod Emilevic Meyerhold⁷⁴, si potrebbe anche ipotizzare che l’intuizione collodiana di fare di un potenziale ragazzo un burattino contenesse una carica anticipatrice che nessuno, alla sua comparsa, avrebbe potuto immaginare. Naturalmente, in questo ambito culturale il teatro dei burattini è strettamente ispirato ad un gusto e ad una pratica del grottesco e della deformazione, che Meyerhold chiaramente teorizza⁷⁵, e che a sua volta confina di volta in volta con il gusto simbolista o con quello espressionista (si pensi, ad esempio, al teatro tedesco o a certi aspetti del teatro italiano a cavallo della prima guerra mondiale: e a Pirandello, naturalmente).

⁷² E. G. CRAIG, *The Actor and the Puppet*, 1907 (trad. it. *L'attore e la supermarionetta*, in ID., *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano 1971, pp. 33-57).

⁷³ A. BLOK, *Balagančik*, 1906 (trad. it. *La baracca dei saltimbanchi*, in ID., *Drammi lirici*, introduzione di A. M. Ripellino, Torino 1977, pp. 3-19).

⁷⁴ Cfr. in particolare V. E. MEYERHOLD, *Balagam* (1912) e *Est' dva kukol' nogo teatra* (1912) (trad. it. *Il baraccone* e *Vi sono due teatri di marionette*, entrambi in ID., *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Roma 1962, rispettivamente alle pp. 101-10 e 111-26).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 121.

Il mondo dell'immaginario teatrale – grandi sentimenti, grandi passioni in corpi ridicoli, fatti di materia rozza e pesante, grandi colpi di scena, agnizioni, separazioni e ricongiungimenti clamorosi, ecc. – confina con il mondo dell'immaginario del circo, che ne rappresenta la naturale enfattizzazione. Pinocchio, nato per diventare saltimbanco e passato attraverso l'esperienza travolgente del Teatro dei Burattini, finisce, trasformato in ciuchino, in «una compagnia di pagliacci e di saltatori di corda» (XXXIII, p. 129), dove è addestrato per correre, danzare e recitare. Se di una coincidenza si tratta, è davvero una coincidenza clamorosa. È abbigliato con un costume di scena splendido – sicuramente da burattino non era mai stato vestito così bene – sicché l'*Auctor* non può fare a meno di esclamare ironicamente: «Era insomma un ciuchino da innamorare!» (XXXIII, p. 133).

Dell'uscita veramente teatrale del Pinocchio-ragazzo dalla sua spoglia burattinesca – che appare una vera e propria invenzione dell'avanguardia –, ho già detto (cfr. § 3.6).

Fiorentinismi. La carica ironica, parodica e grottesca, che costituisce la patina di tanta parte dell'opera – se ne sottraggono, nel senso stretto del termine, solo le parti più pedagogiche o ammonitorie e quelle più convenzionalmente fiabesche – si compatta, si omogeneizza e si eguaglia nell'uso, vivo e tuttavia non vernacolare, del fiorentino, inteso come una lingua vera e propria, buona a tutti gli effetti:

La lingua di *Pinocchio* offre un esemplare spaccato del fiorentino vivo di tono medio di un secolo fa: “di tono medio”, in quanto non concede nulla né al forbito (salvo rarissimi sprazzi di letterarietà voluta ed ironica) [che però, come abbiamo visto, non sono né tanto rari né tanto sprazzi], né al veramente popolare; al tempo stesso “vivo”, per le continue incursioni nel registro parlato, più o meno familiare ⁷⁶.

Le locuzioni fiorentine si contano a centinaia nel testo. Collodi scrive «si messe» per “si mise” (I, p. 4); «lavorare a buono» per “lavorare intensamente” (III, p. 9); «mi sta il dovere» per “mi sta bene” (III, p. 12); «grullerello» per “sciocco” (IV, p. 14); «cadde di picchio» per “cadde di colpo, lungo disteso” (VII, p. 20); «berciare» per “gridare” (VII, p. 21); «così boccuccia» per “così schizzinoso” (*ibid.*); «abboccati» per “essere di bocca buona” (*ibid.*); «si mandava a male dalle grandi risate» per “si sentiva male a forza di ridere” (X, p. 29); «studiare a buono» per “studiare seriamente” (XII, p. 36); «mi viene i bordoni» per “sono preso da una grande paura” (XII, p. 37); «trappolare» per “imbrogliare” (XIX, p. 65);

⁷⁶ Il capitolo dedicato da O. CASTELLANI POLLIDORI, *La lingua di Pinocchio*, nella *Introduzione* all'ed. critica de *Le avventure di pinocchio* cit., pp. LXIII-LXXXIV, è particolarmente ricco (la citazione nel testo è a p. LXV).

«Sei peso di molto» per “sei molto pesante” (XXIII; p. 79); «malanni» per “birbanti” (XXVI, p. 12); «bravo berlicche» per “bravo scemo” (XXVI, p. 91); «Povero gnicco» per “Povero scemo” (XXVI, p. 93); «punte scuole» per “nessuna scuola” (XXX, p. 115); e così via, per una moltitudine di casi.

Non c'è dubbio, come ho già detto, che Collodi non abbia intenzione di fare un calco della “parlata” fiorentina dei suoi contemporanei. Piuttosto, compie l'operazione consistente nel ravvivare una lingua letteraria “media”, che egli trovava già operante nel giornalismo e nei libri per ragazzi così diffusi e fortunati in quel tempo a Firenze, con gli apporti di una spontanea colloquialità e dialogicità, ben presente, e come!, anche nelle altre sue opere. È comprensibile, ad esempio, che il dialogo costituisca una struttura fondamentale di questo testo. Esso, infatti, interpreta e realizza al meglio quell'esigenza di immediatezza e di semplicità, che per Collodi costituisce un obiettivo ideale, anche indipendentemente dalle doti di chiarezza necessarie per raggiungere un pubblico almeno all'inizio fondamentalmente infantile.

Forse sarebbe eccessivo parlare di “genio della lingua”: e però è difficile non riconoscere che la parlata fiorentina o più genericamente toscana contenga *in sé* – nella propria tradizione, sia colta sia popolare, nelle proprie spontanee caratteristiche di affabulazione, ironia, sardonicità, nel patrimonio ricchissimo dell'aneddotica e del motto – una *naturale* inclinazione a recepire e realizzare il tentativo più o meno programmaticamente compiuto dal Collodi. Su questo terreno un ulteriore accostamento all'esperimento verghiano dei *Malavoglia* può essere utile. Questo accostamento, come gli altri che lo hanno preceduto, non deve eccessivamente stupire. Nei trent'anni che intercorrono tra le *Confessioni di un italiano* (fine anni Cinquanta) e l'inizio della nuova prosa dannunziana con *Il Piacere* (fine anni Ottanta), *I Malavoglia* e *Pinocchio* rappresentano i due tentativi più alti di creare una narrativa italiana moderna (che gli italiani del tempo non se ne accorgessero né nell'uno né nell'altro caso è un diverso discorso). Ed è particolarmente significativo che ambedue si muovano su quel terreno misterioso e inconsueto, dove le radici nazionali affondano, mentre la normalità “metropolitana” e “borghese” stentava, com'è noto, a mettersi al livello europeo. Sul terreno della lingua, però, la divaricazione non potrebbe essere più netta. Secondo Devoto, il tentativo di Verga è «quello di far confluire la varietà e le intemperanze del parlato nella disciplina del racconto, sia pure in una disciplina che non ha nulla di comune con la traduzione del discorso diretto nell'indiretto»⁷⁷. Quella delle *Avventure* è invece la lingua che Collodi trova bell'e fatta nell'uso fiorentino del suo

⁷⁷ G. DEVOTO, *Giovanni Verga e i piani del racconto*, in ID., *Nuovi studi di stilistica*, Firenze 1962, p. 205.

tempo, e ciò che egli deve fare è semplicemente sistamarla e normalizzarla, ripulendola dalle eccessive incrostazioni vernacolari. Da ciò il carattere più uniforme, più risolto, più colloquiale della sua prosa rispetto a quella verghiana: sebbene la forte presenza di dialogicità nei due esperimenti – spiegabile con il fatto che *quei* personaggi potevano più facilmente esser fatti parlare che esser descritti – dimostri che dove le condizioni antropologiche di partenza sono simili, ne derivano spesso anche soluzioni stilistiche simili.

Il pendolo di Collodi. Riterrei soddisfacente una conclusione che dicesse: siamo di fronte ad una prosa singolare, non facilmente classificabile, un misto di colloquialità e di presa in giro, di minuzioso realismo e di prodigioso confezionato in casa, di divertimento preso sul serio e di serietà ammantata di comico; un quasi non voluto strano *ludus* per bimbi, destinato a diventare quasi involontariamente uno strano *ludus* per adulti, e per adulti particolarmente smalizati. Riterrei soddisfacente questa conclusione: ma... Disgraziatamente c'è sempre un *ma* nelle dimostrazioni di un critico che si rispetti.

Per compiere questo cambiamento di rotta, potrei cominciare da un'osservazione: Collodi colloca buona parte della narrazione (direi quasi sicuramente più di un terzo, forse quasi la metà) in un contesto notturno. Aggiungo: questo contesto notturno è in genere tempestoso e invernale. Ancora: nel contesto notturno tempestoso e invernale si svolgono le (dis-)avventure più clamorosamente catastrofiche del povero Pinocchio. Elenchiamo i casi più significativi.

Pinocchio rientra nella casa di Geppetto dopo la sua prima fuga: «Intanto cominciò a farsi notte [...]» (v, p. 16): sarà la notte della «grande fame» e delle prime sfortunate esperienze di vita. Pensa di uscir di nuovo di casa alla ricerca di cibo (la prima, ripeto, e fondamentale, pulsione esistenziale del burattino), ma: «Per l'appunto era una nottataccia d'inferno. Tonava forte forte, lampeggiava come se il cielo pigliasse fuoco, e un ventaccio freddo e strapazzone, fischiando rabbiosamente e sollevando un immenso nuvolò di polvere, faceva stridere e cigolare tutti gli alberi della campagna» (VI, p. 18). Si badi: Collodi ci tiene a precisarlo: «Pinocchio aveva una gran paura dei tuoni e dei lampi: se non che la fame era più forte della paura [...]» (*ibid.*). Il paese in cui Pinocchio arriva si presenta, a pensarci bene, come un qualsiasi paese toscano dopo le dieci di sera, soprattutto se d'inverno e sotto il cattivo tempo, ma la visione che ne ha il burattino è invece decisamente spettrale e riconduce in maniera evidente all'ossessione della morte: «Ma trovò tutto buio e tutto deserto. Le botteghe erano chiuse; le porte di casa chiuse; le finestre chiuse, e nella strada nemmeno un cane. Pareva il paese dei

morti» (*ibid.*). Pinocchio torna a casa affamato più di prima e gli si bruciano i piedi nel caldano (VI, p. 19).

Ad esser precisi, serale se non notturna è anche la scena in cui Mangiafoco vuol bruciare il burattino per alimentare il fuoco del suo montone, perché è detto chiaramente che si tratta di una cena (X, pp. 30-31).

Pinocchio, la Volpe e il Gatto arrivano «sul far della sera» all'osteria del Gambero rosso (XIII, p. 40). Tutta notturna, e nel senso più clamorosamente tenebroso e orripilante, è la scena dell'inseguimento degli assassini, dei tormenti che ne conseguono per Pinocchio e dell'impiccagione, che avviene sul far dell'alba del giorno successivo. Si può dire soltanto che l'*Auctor* sembra immergersi con voluttà letteraria in queste tenebre così paurose, di cui egli ci dà squarci straordinariamente sapienti anche sul piano psicologico:

Pinocchio pagò uno zecchino per la cena sua e per quella dei suoi compagni, e dopo partì.

Ma si può dire che partisse a tastoni, perché fuori dell'osteria c'era un buio così buio che non ci si vedeva da qui a lì. Nella campagna all'intorno non si sentiva alitare una foglia. Solamente, di tanto in tanto, alcuni uccellacci notturni, traversando la strada da una siepe all'altra, venivano a sbattere le ali sul naso di Pinocchio, il quale facendo un salto indietro per la paura, gridava: – Chi va là? – e l'eco delle colline circostanti ripeteva in lontananza: – Chi va là? chi va là? chi va là? – (XIII, pp. 41-42).

La connessione tra paura delle tenebre e ossessione mortuaria è anche più evidente. Pinocchio incontra, coerentemente con l'ambientazione, non un animale-parlante, ma l'ombra di un animale parlante, il Grillo, da lui ucciso poco prima, che gli parla con voce d'oltretomba (XIV, p. 42). Nella luce incerta dell'alba parla con la Fatina, che «aspetta la bara che venga a portarla via» (XVI, p. 47).

Anche quando viene preso alla tagliuola, si fa notte, e Pinocchio colloquia con un altro animaletto dalla luce vagamente mortuaria, la Lucciola. Il tormento in questo caso è duplice: «Un po' per lo spasimo della tagliuola che gli segava gli stinchi, e un po' per la paura di trovarsi solo e al buio in mezzo a quei campi, il burattino principiava quasi a svenirsi [...]» (XXI, p. 71). Tutta notturna è, nelle pagine successive, la scena di Pinocchio trasformato in cane da guardia.

Quando Pinocchio si getta in mare nel tentativo di salvare il babbo Geppetto, si trova anche questa volta in una tempestosa e sconvolgente situazione notturna: «Pinocchio, animato dalla speranza di arrivare in tempo a dare aiuto al suo povero babbo, nuotò tutta quanta la notte. E che orribile nottata fu quella! Diluviò, grandinò, tuonò spaventosamente e con certi lampi, che pareva di giorno [...]» (XXIV, p. 82).

Quando Pinocchio, sfuggito al Pescatore verde, ritorna alla casa della Fatina, è (naturalmente, verrebbe voglia di dire) notte, e (naturalmente) diluvia: «Arrivò al paese che era già notte buia, e perché faceva tempaccio e l'acqua veniva giù a catinelle, andò dritto dritto alla casa della Fata coll'animo risoluto di bussare alla porta e di farsi aprire [...]» (XXIX, p. 108): ma, com'è noto, resta una notte intera attaccato alla porta sotto il diluvio, sottoposto dalla gentile Lumachina al supplizio dell'attesa.

Straordinaria, e davvero di grandissima genialità narrativa, è tutta la scena in cui, tra capitolo XXXI e capitolo XXXII, il «cattivo compagno» Lucignolo persuade Pinocchio a partire verso il «Paese dei balocchi» e in cui, poi, si svolge il misterioso e un po' delirante viaggio sul carro dell'Omino di burro, che deve arrivare all'appuntamento allo scoccare della fatidica «mezzanotte»⁷⁸: «Intanto si era già fatta notte e notte buia: quando a un tratto videro muoversi in lontananza un lumicino... e sentirono un suono di buboli e uno squillo di trombetta, così piccolino e soffocato, che pareva il sibilo di una zanzara!» (XXX, p. 116). Questa è davvero una notte delle meraviglie e anche degli orrori, con quell'Omino di burro, che non esita a staccare a morsi le due orecchie a uno dei ciuchini, il quale tenta di comunicare a Pinocchio il rischio che sta correndo (XXXI, p. 118); e con i ragazzi immersi nel sonno letargico, che sempre precede i grandi errori: «[...] i ciuchini galoppavano, il carro correva, i ragazzi dentro al carro dormivano. Lucignolo russava come un ghiro e l'Omino seduto a cassetta, canterellava fra i denti: "Tutti la notte dormono | E io non dormo mai..."» (XXXI, p. 120)⁷⁹. L'Omino di burro, in questo contesto, assume una bieca rilevanza.

L'oscurità in cui si svolge la maggior parte delle (dis-)avventure pinocchie-sche è dilatata in maniera estrema da altri due episodi, quello del Pescatore verde e quello del Pesce-cane, in cui il burattino fa per giunta la terribile esperienza di calarsi dentro uno spazio vuoto, interno e sconosciuto, nel quale possono annidarsi e di fatto si annidano pericoli straordinari. L'antro del Pescatore è «una grotta buia e affumicata, in mezzo alla quale friggeva una gran padella d'olio, che mandava un odorino di moccolaia, da mozzare il respiro» (XXVIII, p. 102): Pinocchio, com'è noto, sta per esservi fritto e mangiato. Il ventre del Pescecane, lo abbiamo già descritto (pp. 936-38): anche lì Pinocchio, che ha sempre fame, corre il rischio anche questa volta di essere «consumato» dal mostro («– Ma io non voglio esser digerito! – urlò Pinocchio, ricominciando a piangere»; XXXIV, p.

⁷⁸ Questa è la lezione del «Giornale per i bambini», molto più bella di quella accolta dalla Castellani Pollidori: «Aspetto di partire ...» (p. 113).

⁷⁹ R. BERTACCHINI, *Collodi narratore*, Pisa 1961, p. 398, osserva che la canzoncina, arricchita di altri tre versi, si trova anche in M. PRATESI, *L'eredità*, a cura di V. Pratolini, Milano 1942, p. 57.

142). Nel buio, alla tremula luce di un lumicino, avviene il ricongiungimento del burattino a suo padre, che è un modo di significare, forse involontariamente, un nuovo parto e una nuova genesi di Pinocchio.

Anche la fuga dalla bocca del Pesce-cane è notturna; ma, per la prima volta dall'inizio del libro, si tratta (certo non casualmente) di una notte limpida e serena: «Il mare era tranquillo come un olio: la luna splendeva in tutto il suo chiarore e il Pesce-cane seguiva a dormire di un sonno così profondo, che non l'avrebbe svegliato nemmeno una cannonata» (XXXV, p. 148).

È appena il caso di segnalare che i processi di metamorfosi più importanti quello di Pinocchio in ciuchino e di Pinocchio in ragazzino – avvengono durante la notte.

Una nuova conclusione, allora, potrebbe essere questa. Non possono essere sottovalutati o accantonati nella costruzione del personaggio Pinocchio questo elemento del buio, della “nottumità”, e il terrore dell'oscurità, che accompagna il rapporto di qualsiasi bambino con le tenebre primordiali. Collodi di questo doveva sapere qualcosa. Se introduciamo questa nuova dimensione nell'apprezzamento del racconto, la soglia di comprensione si sposta e gli sdoppiamenti di Collodi – e di Pinocchio – si prolungano fino a mettere in discussione il punto d'arrivo dell'intero processo. Evidentemente, come accade in tutti i temperamenti estroversi, ironici, dissacratori, c'è un versante del carattere collodiano che dà sull'umor nero, la «melancolia», il ripiegamento e la depressione. Insomma, un Collodi saturnino accanto – o dentro – un Collodi motteggiatore e teatrante, macchiettista e “freddurista”. Tutto ciò confina, come è noto, con la perversione e la perversione, com'è noto, alimenta, più facilmente di una qualsivoglia “normalità” (ammesso che esista), stati fantastici e allucinatorii.

Aggiungo che, per quanti sforzi si facciano, non c'è ombra di trascendenza e di spirito religioso in un libro come questo: *Pinocchio* è senza ombra di dubbio il libro più disincantato e più laico dell'intero Ottocento italiano. Questo non significa, come abbiamo visto, che esso non abbia potuto incorporare tutt'intero il codice morale della religione dominante ai suoi tempi, il cattolicesimo (cosa che in Italia è capitata anche ad altri e più famosi “mangiapreti”). Significa invece che nel libro non c'è né ombra di aiuto divino (dove sarebbe la “provvidenza”? Vero è che Pinocchio deve cavarsela da sé, con l'ausilio esclusivamente del babbo e della mamma e con il sistema del tutto autoreferenziale degli animali parlanti) né promessa di salvezza (tutto quel che Pinocchio può – e deve – desiderare è di diventare un «ragazzo per bene» – ciò che gli accadrà nell’“altra vita” è del tutto indifferente, il suo Purgatorio lo ha già fatto in terra come burattino e come uomo).

Ironia e “umor nero” fanno di Pinocchio un personaggio duplice, criticamente parlando: da una parte, veicolo di un’immensa, irruenta libertà fantastica, di cui il dinamismo fisico è prova e prodotto, insieme; dall’altra, umbratile creatura notturna, tormentata da angosce e disperazioni tipicamente infantili e costretta continuamente a fuggire nel buio per scampare ai suoi inesorabili inseguitori. C’è un Pinocchio che corre per energia e un Pinocchio che corre per paura: tutti e due sono straordinariamente e profondamente bambini, ma si direbbe che corrano in due direzioni contrapposte, uno verso la vita, l’altro per sfuggirla. Io, per me, ho scelto fra i due Pinocchi. Ma ammetto che l’esistenza di questa oscillazione – il pendolo di Collodi – tra giorno e notte, tra “avventura” e “sventura”, tra ironia e «melancolia» – abbia favorito l’incredibile fortuna del libro in Italia e nel mondo: ognuno – piccolo o grande, lettore ingenuo o lettore còlto – ha potuto ogni volta trovarvi ciò che ogni volta vi andava cercando.

6. Nota bibliografica.

Delle vicende relative all’edizione critica ho già parlato nel § 1.5. Comunque, ripeto che delle *Avventure di Pinocchio* esistono due edizioni critiche: una a cura di Amerindo Camilli, Sansoni, Firenze 1946; e l’altra, a cura di Ornella Castellani Pollidori, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia 1983. Ho seguito questa seconda per i motivi indicati.

È in commercio, ovviamente, una moltitudine di edizioni, più o meno accurate, delle *Avventure di Pinocchio*. Ci limitiamo a segnalare: C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, prefazione di G. Jervis, e una scelta di illustrazioni di E. Mazzanti e C. Chiostrì, Torino 1982; ID., *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da E. Mazzanti, a cura di M. Paglieri, con «Sette note» di C. Fruttero e F. Lucentini, Milano 1981.

Un capitolo a parte, per la ricchezza delle note e dell’informazione bibliografica, va riservato alle edizioni curate da Fernando Tempesti, che sono tre: quella feltrinelliana del 1972 (Milano), preceduta dai due ampi saggi *Chi era il Collodi, Com’è fatto Pinocchio* (pp. 7-49, 51-99), seguiti da utilissime «Schede»; quella mondadoriana del 1983 (Milano), preceduta da una nuova *Introduzione* e da una amplissima bibliografia; di nuovo, quella feltrinelliana del 1993 (Milano), con un’*Introduzione* più sintetica e un apparato di commento ritoccato in più punti.

Ancora da ricordare l’edizione de *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, apparsa in *Narratori dell’Ottocento e del primo Novecento*, a cura di A. Borlenghi, II, Milano-Napoli 1962, pp. 161-281.

Per le questioni biografiche, con bibliografia relativa, rinviamo a: R. BERTACCHINI, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Milano 1993. Per una chiara e utile recensione dei fondamentali problemi biografici e critici sollevati da *Le avventure di Pinocchio*, cfr. B. TRAVERSETTI, *Introduzione a Collodi*, Bari 1993.

La storia della critica collodiana, e in particolare pinocchiesca, ha seguito, come ho già spiegato, un andamento alterno, con una frenetica moltiplicazione di autori e di titoli, soprattutto da un certo momento in poi, cui però non ha corrisposto sempre la qualità dei risultati, salvo qualche rilevante eccezione. Cercherò di stringere all'essenziale le segnalazioni, allo scopo, anche, di presentare al lettore un quadro più facilmente utilizzabile.

Dopo le prime scritture di carattere prevalentemente biografico e aneddotico, la storia della critica pinocchiesca si apre realmente con P. HAZARD, *La littérature enfantine en Italie*, in «Revue des deux mondes», 15 febbraio 1914, rielaborato e ristampato in ID., *Les livres, les enfants et les hommes*, 1932 (trad. it. *Uomini, ragazzi e libri*, a cura di L. Volpicelli, Roma 1958), e con P. PANCRAZI, *Elogio di Pinocchio* (1921), in ID., *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze 1923. Al Pancrazi si deve anche l'importante articolo *Il capolavoro scritto per caso*, in «Il Corriere della Sera», 15 febbraio 1948, e la *Vita del Collodi*, apparsa sotto forma di prefazione al volume *Tutto Collodiper i piccoli e per i grandi*, Firenze 1948, primo organico tentativo di ripresentare la produzione letteraria di Carlo Lorenzini, sia pure attraverso una scelta, nell'intreccio di motivi che legano l'opera sua maggiore alle altre.

Ricordiamo poi: B. CROCE, «Pinocchio», in ID., *La letteratura della Nuova Italia*, V, Bari 1938, pp. 330-34; P. BARGELLINI, *La verità di Pinocchio*, Brescia 1942; A. SAVINIO, *Collodi*, in ID., *Narrate uomini la vostra storia*, Milano 1944, pp. 177-95; V. FAZIO ALLMAYER, *Commento a Pinocchio*, Firenze 1945 (ristampato col titolo *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, Firenze 1958); A. BALDINI, *La ragion politica di «Pinocchio»* (1876), in ID., *Fine Ottocento. Carducci, Pascoli, D'Annunzio e minori*, Firenze 1947, pp. 118-24; F. DEL BECCARO, *L'uomo Collodi*, in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, edizione nazionale, Firenze 1955; I. MARCHETTI, *Carlo Collodi*, Firenze 1959 (2ª edizione ampliata, Firenze 1966; contiene molti spunti interessanti); R. BERTACCHINI, *Collodi narratore*, Pisa 1961 (il primo tentativo organico di studiare l'attività narrativa del Lorenzini in tutti i suoi momenti e in tutte le sue forme); L. SANTUCCI, *Collodi*, Brescia 1961; R. BERTACCHINI, *Collodi educatore*, Firenze 1964; V. FROSINI, *La satira politica di Carlo Lorenzini*, in «Clio», aprile-giugno 1967 (ristampato,

con l'aggiunta di una postilla su *La balena di Pinocchio*, e con il titolo «*Pinocchio*» come *satira politica*, in ID., *Intellettuali e politici del Risorgimento*, Catania 1971, pp. 147-88); G. CONTINI, *Carlo Collodi*, in ID., *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze 1968, p. 241 (sia pure in estrema sintesi, indica un punto di congiunzione tra Collodi e Verga, che noi abbiamo sviluppato: «Qui si riproduce il terzultimo capitolo del *Pinocchio*, che ha fra l'altro il vantaggio di ricapitolare le vicende del libro fondendole in un unico incantevole periodo saldato da un *historicus* infante e popolare [un narratore a suo modo simbolico, com'è quello del Verga rusticano]»); G. GENOT, *Analyse structurelle de Pinocchio* («Quaderni della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi"», n. 5), Pescia 1970; F. FERRUCCI, *Il teatro dei burattini*, in «Paragone. Letteratura», XXI (1970), 246, pp.129-46; G. RODARI, *Le fiabe popolari come materia prima*, in ID., *Grammatica della fantasia*, Torino 1973, pp. 51-53; ID., *Ma chi è Pinocchio*, in «Paese sera», II ottobre 1974; E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Bari 1975 (in versione ridotta e con il medesimo titolo, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Roma 1976, pp. 571-615: fondamentale); A. GAGLIARDI, *Il burattino e il labirinto. Una lettura di Pinocchio*, Torino 1980; M. T. GENTILE, *L'albero di Pinocchio. I precedenti culturali de «Le avventure»*, Roma 1982; F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari 1985; P. ZANOTTO, *Pinocchio nel mondo*, Milano 1990 (recensione utile, ma necessariamente incompleta, dell'enorme diffusione del libro in quasi tutti i paesi della terra); D. MARCHE-SCHI, *Collodi ritrovato*, Pisa 1990 (raccolge scritti dell'autrice precedentemente apparsi in riviste e in convegni, tutti mossi dal desiderio di legare in un filo unico produzione "minore" e produzione "maggiore" dello scrittore); R. TOMMASI, *Pinocchio. Analisi di un burattino*, Firenze 1992.

Gli scritti di Luigi Volpicelli, molto importanti, sono raccolti in *Studi su Pinocchio*, Vicenza 1983. I saggi "pinocchieschi" di Vittorio Frosini, illustre giurista, che ha però riserbato tanta importanza, giustamente, alla figura del nostro burattino, sono ora raccolti in *La filosofia politica di Pinocchio*, Roma 1990. Del Pinocchio dà una lettura tutta strumentale (strumentale, non illegittima, almeno in alcuni punti) l'arcivescovo di Bologna: G. BIFFI, *Contro maestro Ciliegia. Commento teologico a «Le avventure di Pinocchio»*, Milano 1977.

W. GAYLIN, *Adamo, Eva e Pinocchio. Come e perché possiamo dirci umani*, Milano 1990, usa il caso del burattino per una dimostrazione psicanalitica.

La «Rassegna Lucchese» ha pubblicato (n. 9, 1952) un *Omaggio a Pinocchio* con alcuni importanti saggi (G. DE ROBERTIS, *Pinocchio e il teatro dei burattini*; F. ANTONICELLI, *Note minime a Pinocchio*; G. PETROCCHI, *Un dubbio e*

una confessione, ecc.), poi ripubblicato nel n. I dei «Quaderni della Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”», Pescia 1967.

Da quando è stata costituita, la Fondazione Nazionale «Carlo Collodi» ha svolto una meritoria attività di promozione e ricerca sull'autore toscano e sul suo *Pinocchio*, di cui riportiamo le testimonianze più importanti e più significative per noi. Fra gli Atti dei Convegni: AA.VV., *Studi collodiani. Atti del I Convegno Internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974*, Pescia 1976 (particolarmente importante; fra i molti saggi si vedano: L. VOLPICELLI, *La via di Pinocchio*, pp. 17-36; G. RODARI, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, pp. 37-57; G. CANDELORO, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, pp. 59-79; G. AMERIGHI, *Pinocchio e il repertorio di Stenterello*, pp. 83-86; G. BARBERI SQUAROTTI, *Gli schemi narrativi di Collodi*, pp. 87-108; R. DI BIASIO, *Il notturno in Pinocchio*, pp. 263-72; V. FROSINI, *Chi era la Fatina di Pinocchio*, pp. 295-98; G. GENOT, *Le corps de Pinocchio*, pp. 299-313; M. J. MINICUCCI, *Tra l'inedito e l'edito delle carte manoscritte di Carlo Lorenzini*, pp. 331-403; E. MIRMINA, *La concezione della donna nel capolavoro di Carlo Collodi*, pp. 405-17; E. NASTI, *Pinocchio e i suoi fratelli*, pp. 425-37; R. NEGRI, *Pinocchio ariostesco*, pp. 439-43; P. PAOLINI, *Collodi traduttore di Perrault*, pp. 445-67; G. RAYA, *Collodi prefamista*, pp. 503-11; S. ROMAGNOLI, *La città, il Collodi, i misteri*, pp. 524-38; A. ROSSI, *Modelli culti (iniziazione) e connettivo popolare nella Fiaba di Pinocchio*, pp. 539-45; R. SCRIVANO, *Gioco del caso e fantasia nelle «Avventure di Pinocchio»*, pp. 563-71; F. ULIVI, *Manzoni e Collodi*, pp. 615-20; E. ZOLLA, *Miti arcaici e mondo domestico nelle «Avventure di Pinocchio»*, pp. 625-29); AA.VV., *Pinocchio oggi. Atti del Convegno Pedagogico (Pescia-Collodi, ottobre 1978)*, Pescia-Collodi 1980; AA.VV., *«C'era una volta un pezzo di legno». Atti del Convegno «La simbologia di Pinocchio»* (Pescia, maggio 1980), Milano 1981; *«Interni e dintorni del Pinocchio». Atti del Convegno «Folkloristi italiani del tempo del Collodi»* (Pescia, settembre 1982), a cura di P. Clemente e M. Fresta, Montepulciano 1986. Gli Atti dei successivi Convegni sono apparsi nella collana «Le api industrie», distribuita dalla casa editrice La Nuova Italia: *Pinocchio fra i burattini. Atti del Convegno del 27-28 marzo 1989*, a cura di F. Tempesti, Firenze 1993; *Pinocchio sullo schermo e sulla scena. Atti del Convegno Internazionale di studio dell'8-9-10 novembre 1990*, a cura di G. Flores d'Arcais, Firenze 1994; *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi. Atti del Convegno del 3-4 maggio 1990*, a cura di F. Tempesti, Firenze 1994. La Fondazione Nazionale «Carlo Collodi» pubblica anche la citata collana di «Quaderni».

Come ho accennato nel testo, di *Pinocchio* si sono occupati vari scrittori con-

temporanei, oltre ai Savinio e ai Rodari già citati. Si vedano, ad esempio, E. PEA, *Incontro con Pinocchio*, in AA.VV., *Omaggio a Pinocchio* cit., pp. 88-90; L. COMPAGNONE, *Commento alla vita di Pinocchio*, Napoli 1966; C. BETOCCHI, *Collodi, Pinocchio*, Firenze («Quaderni della Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”», n. 2), Pescia 1968; C. CASSOLA, *Riflessioni su Pinocchio*, in AA.VV., *Studi collodiani* cit., pp.121-25; G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino 1977; L. MALERBA, *Pinocchio con gli stivali*, Milano 1988.

Le idee sulla fiaba le ho tratte da V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, con un intervento di C. Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di G. L. Bravo, Torino 1966 (ma si veda anche ID., *I canti popolati russi*, con una scelta di canti a cura di G. Venturi, Torino 1966; e A. M. CIRESE, *Popolare, infantile, primitivo*, in ID., *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino 1977, pp. 97-104). Spunti, come sempre estremamente sollecitanti, nei saggi raccolti in I. CALVINO, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino 1988.

Nella mia produzione precedente, credo di aver attribuito al *Pinocchio* di Collodi l'importanza che merita fin dalla lontana *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze 1972, pp. 385-87 (poi in *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1985, pp. 519-21); ho collocato una spiritosa riflessione del Collodi sul giornalismo alla base del mio saggio *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, in *Storia d'Italia. Annali*, IV. *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino 1981, pp.1225-57; e soprattutto ho dato grande rilievo a quest'opera, come a *Cuore*, in quanto testimonianza e sintomo di una fase importante di crescita della vita civile e morale nazionale, in *Le voci di un'Italia bambina «Cuore» e «Pinocchio»*, in A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, IV/2. *Dall'Unità a oggi*, Torino 1975, pp. 925-40. Quest'ultima prospettiva, nel presente saggio è stata messa un po' in secondo piano, non tanto perché essa non continui ad apparirmi giusta, quanto perché m'interessava di più questa volta approfondire la tematica testuale e i “valori” intimamente connessi con la figura e la personalità del “burattino”.

