



Il caso Pinocchio

Lucia Strappini

ABSTRACT: In questo articolo si discutono i motivi della straordinaria attrattiva esercitata dall'invenzione di Carlo Collodi, anche fuori dei confini nazionali.

PAROLE CHIAVE: Pinocchio; Carlo Collodi; letteratura per l'infanzia.

Come è capitato a tutti i libri di grande successo (e del resto non solo ai libri), anche *Le avventure di Pinocchio* è stato sottoposto a moltissime e svariate analisi e interpretazioni, che, almeno in larga misura, hanno finito per allontanarsi e allontanare dalla sua prima e autentica natura: quella cioè di libro per ragazzi, di favola, che richiede perciò, prima di tutto, di essere letto e capito per questa sua qualità.

Dunque converrà ricordare innanzitutto che l'opera collodiana si colloca, dal punto di vista cronologico, tra il 1865 di *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll e il 1886 di *Cuore* di Edmondo De Amicis: tre libri per l'infanzia che rappresentano in modo esemplare, nelle più diverse sfaccettature, il modo di porsi della cultura ottocentesca europea di fronte, appunto, ai bambini e ai ragazzi, dopo la grande stagione romantica delle fiabe dei fratelli Grimm. Inutile sottolineare le diversità tra i tre autori e le tre opere. Importa qui ricordare che, prima di ogni altra considerazione, è opportuno ricollocare *Pinocchio* nel suo «ambiente», quello della letteratura per l'infanzia, per un verso, e della società e della cultura toscana-italiana del secondo Ottocento per altro verso.

Il libro di Collodi mantiene tanti tratti tipici della letteratura favolistica o comunque per ragazzi: animali antropomorfizzati che parlano, prodigi e paradossi fantastici, irrealistici tempi interni alla narrazione, frequenti appelli diretti al lettore, eccetera. Quello tuttavia che conta di più è che, muovendo da questa base, Collodi riesca a innovare in modo tale da produrre un personaggio ed evocare situazioni che hanno toccato le corde di intere generazioni, nelle parti più disparate del mondo.

Un discorso analogo si può fare per il radicamento toscano, ancor più che italiano, sul quale la critica ha voluto molto insistere. E lo ha fatto a ragione, perché il racconto delle avventure di Pinocchio è intessuto di toscanerie lessicali e sintattiche¹ e di modalità narrative che richiamano la tradizione orale, trasmessa poi in quel tipico filone novellistico che furono le *veglie*, ovvero le narrazioni del focolare (come *Le veglie di Neri* di Renato Fucini, per esempio). Ma anche su questo punto, è necessario andare oltre. Perché se fosse davvero così prepotente e totalizzante il radicamento toscano della invenzione collodiana, non se ne spiegherebbe la straordinaria attrattiva fuori dei confini regionali-nazionali, mentre è invece proprio quest'ultimo elemento che attende di essere compreso e spiegato, essendo il tratto certamente più interessante ancora oggi del fenomeno *Pinocchio*.

Che a distanza di più di un secolo si sia pensato al burattino di Collodi per un felice esperimento come il *Pinocchio nero* di Marco Baliani e dell'AMREF² dice che quell'invenzione non è per nulla confinata alla sonnolenta Toscana ottocentesca, anche se di molti succhi di essa si è nutrita, e che dunque bisogna guardare più in là per tentare di capire il caso *Pinocchio*.

1. I toscanismi si troveranno puntualmente segnalati nelle note esplicative al testo. Qui basti solo qualche esempio: «un cibreino di pernici» a p. 43 [cito qui e in seguito dall'ediz. einaudiana delle *Avventure di Pinocchio* del 1979], «rivivisci» a p. 83; «sdigiunare» a p. 91; «ma il bambino, che era d'occhio svelto e ammalizzato, faceva sempre civetta a tempo» a p. 103; «un odorino di mocolaia» a p. 110.
2. La AMREF (organizzazione per l'Africa con sede a Nairobi, che gestisce oltre 140 progetti di sviluppo sanitario e sociale) ha avviato tre anni fa un progetto di recupero attraverso il teatro (*Acting from the Street*). Il progetto si è realizzato attraverso uno spettacolo teatrale, *Pinocchio nero*, adattamento teatrale della favola di Collodi

Intanto ricordando che il suo autore era stato mazziniano e combattente nelle guerre d'indipendenza antiaustriache nel 1848 e nel 1859, ma anche pigro e svogliato impiegato pubblico, e ancora giocatore e bevitore vizioso, per ricordare solo qualche tratto contraddittorio e ambivalente della sua vita solo apparentemente piana e priva di seri turbamenti. Soprattutto poi cercando di rileggere la storia del burattino con maggiore attenzione alle tipicità dei personaggi, delle situazioni, dell'andamento narrativo e abbandonando decisamente due prospettive, entrambe devianti e quindi scarsamente produttive.

La prima è cresciuta sulla scia del giudizio che espresse Pietro Pancrazi in un articolo di molte decine di anni fa e che sintetizzava nel titolo con la formula del «capolavoro scritto per caso», una convinzione piuttosto diffusa tra i critici, prima e dopo di lui. Che venga applicata a *Pinocchio* o ad altre opere, si tratta in ogni caso di un'opinione fondata sull'idea che uno scrittore possa generare qualcosa di significativo, in modo indipendente dal controllo e dalla cura razionale e intellettuale impegnati in quella attività. È un'idea insomma, quella della involontarietà degli esiti, che solleva non poche perplessità, soprattutto se venga adottata da chi, come un critico, presume di poter ripercorrere, almeno in parte, i tracciati della creatività dell'autore per comprenderne le ragioni più riposte.

L'altra prospettiva, che in qualche misura confermerebbe l'involontarietà del capolavoro, attribuisce all'intenzione di Collodi un «progetto pedagogico» di cui il libro sarebbe una sorta di illustrazione. Se ne vedrebbero con chiarezza le tracce prima di tutto nell'asse principale del racconto, quello disteso attorno all'aspirazione

realizzato da AMREF in collaborazione con il regista Marco Baliani e il Teatro delle Briciole di Parma e con venti ex-ragazzi di strada di Nairobi. Accanto allo spettacolo (portato in tournée in Italia nel 2004 e 2005), è stato realizzato su questa esperienza un lungometraggio di Angelo Loy (prodotto da National Geographic Channel, Indigo Film e AMREF) e sono stati pubblicati due libri: *Pinocchio Nero. Diario di un viaggio teatrale* (Rizzoli ed.), in cui Marco Baliani ripercorre due anni di lavoro al fianco dei ragazzi di Nairobi e *The Black Pinocchio. Le avventure di un ragazzo di strada* di Giulio Cederna e John Muiruri (Giunti ed.; al libro è allegato un dvd con lo spettacolo) che racconta la storia collettiva dei ragazzi-spazzatura di Nairobi.

del burattino a potersi trasformare in ragazzo; e poi in tutti quei personaggi (il grillo parlante sopra tutti, con la sua funzione antonomastica) e in tutte quelle situazioni (esemplare il paese dei balocchi) disegnate allo scopo di esaltare, per contrasto, le buone usanze e le buone qualità che ogni ragazzo dovrebbe conquistare, nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza, come fase preparatoria alla maturità sul piano della moralità sociale e civile.

Ora, certamente queste componenti sono presenti in *Pinocchio*, se non altro perché anche questo libro è pervaso di quel diffuso fervore etico che si ritrova facilmente in tanta intellettualità italiana dell'età risorgimentale, pure con tutte le distinzioni individuali, culturali e regionali. Eppure non è questo che caratterizza la sostanza del libro, non è questo che ne ha fatto quell'esemplare specchio della condizione infantile, straordinariamente suggestivo per tante generazioni di lettori in tutto il mondo.

E se si provasse ad abbandonare l'idea che c'è un preciso progetto pedagogico a sorreggere le invenzioni narrative che fanno la storia di Pinocchio? Non risulterebbe più leggibile il libro e non ci si avvicinerrebbe di più alle ragioni del suo successo? A me pare che solo con una forzatura si possa pensare a un'intenzione progettuale di questo genere; e la dimostrazione piuttosto semplice e diretta sta nella prima genesi del *Pinocchio*, nel fatto cioè che cominciò a uscire a puntate sul "Giornale dei bambini", che, com'è noto, Collodi decise di concludere la storia dopo i primi quindici capitoli con la morte del burattino e che, solo dietro le insistenze dei lettori e del direttore del giornale, si acconciò a resuscitarlo per continuare il racconto delle sue avventure per altri ventuno capitoli.

Dunque si è scambiato per progetto pedagogico (con quel tasso di coerenza e di intenzione che ogni progetto deve avere) il pervasivo e diffuso ricorso a sentenze, motti, proverbi, luoghi comuni³ che servono per comporre lo sfondo degli avvenimenti raccontati, facendo reagire, come spesso nelle favole, quotidianità e normalità

3. Per esempio: «in questo mondo quel ch'è fatto è reso» a p. 109; con trovate, a volte, trasparentemente paradistiche: «L'esser fritto in compagnia è sempre una consolazione» a p. 112, ad esempio.

con immaginario e fantastico. Ed è intessuto dei proverbi più vieti l'ultimo incontro di Pinocchio (ora assistito da Geppetto) con il Gatto e la Volpe, inchiodati proprio dai proverbi emessi dal Pinocchio "normalizzato" alla loro fantastica (e maldestra) furfanteria. Da questa ben dosata miscela discende l'andamento altalenante tipico dei racconti, come questo, fondati sulle peripezie. È sempre per questo, per inciso, che un tal genere di narrazione potrebbe accumulare episodi ben più numerosi e variati di quelli presentati, senza alterare minimamente il valore e il senso dei personaggi e delle loro vicissitudini.

Su questo sfondo il burattino Pinocchio, «testardo e piccoso», «ingrato e senza cuore», «svogliato», «vagabondo», «bugiardo», e ancora scansafatiche, vigliacco, disubbidiente, eccetera, è modellato sui tratti caratteristici e riconoscibili di una tradizione italiana stereotipata che è quella delle maschere della commedia dell'arte; e naturalmente non è per nulla casuale l'evocazione, proprio all'inizio, del «gran teatro dei burattini» e dell'impresario Mangiafuoco, con Arlecchino e Pulcinella che in palcoscenico di fronte a una «platea tutta attenta» che «si andava a male dalle grandi risate» (p. 31), si sentono quasi obbligati a interrompere la recita quando riconoscono tra il pubblico un loro pari. Ma è significativamente proprio in questo episodio che veniamo a scoprire in Pinocchio, accanto al suo lato vizioso e riprovevole, le qualità che, senza rimanere fino al finale stabilizzate in un comportamento costante, esprimono l'altra potenziale faccia del tipo italico: la generosità fino all'eroismo (proprio con Mangiafuoco), l'abnegazione, il «buon cuore», e, conquista conclusiva, l'assennatezza, finalmente trasfusa perennemente nel «ragazzo perbene» che abbandona ogni conato di vano ribellismo per imboccare la strada della normalità.

Pensando alla lunga vita delle maschere della commedia dell'arte, fino alla commedia all'italiana nel cinema degli anni Cinquanta e Sessanta, e pensando a quella straordinaria maschera moderna che è stato Alberto Sordi, non risulterà improprio ritrovare accomunate figure ambivalenti e intimamente contraddittorie che sono pure così diverse per tanti motivi, ma sembrano poter essere utilmente allineate su un ideale filo di continuità.

Così Pinocchio viene a incarnare una delle tante rappresentazioni del carattere degli italiani e dei loro «costumi» e la specifica e singolare genialità dell'invenzione di Collodi consiste nella sua capacità di manipolare con tanta maestria i reperti della tradizione letteraria italiana ed europea, i frutti della toscana orale e intellettuale, i frammenti del suo vissuto di cittadino e di individuo, da aver generato un prodotto che non può essere identificato più pienamente, come avviene nei casi felici come questo, in nessuna delle particolari fonti della creatività, ma le combina per regalarci un inedito sguardo sul nostro mondo.

RESUMO: Neste artigo se analisam as razões do extraordinário poder de atração exercido pelo livro de Carlo Collodi, dentro e fora da Itália.

PALAVRAS-CHAVE: Pinóquio; Carlo Collodi; literatura infantil.