

Alessia Cervini

Della morte e di altre forme di resistenza

Su *Pinocchio* di Matteo Garrone

ABSTRACT: “Who is Pinocchio?” Around this question goes this contribution aimed at exploring the relationship that Collodi's novel has with the cinematographic dimension. In particular, this article is inspired by the latest film version of *Pinocchio*, edited by Matteo Garrone. The remarkable adherence to the spirit that runs through Collodi's text makes Garrone's work one of the most representative of the contemporary film scenario.

Keywords: *Pinocchio*, Death, Resistance, Garrone, Film

1. Permanenze – mutazioni

Chi è Pinocchio? Cosa lo rende più di un semplice personaggio letterario, quasi un archetipo, una figura mitologica¹, e per noi un nome possibile (proprio e comune insieme) di ciò che chiamiamo destituzione (o di ciò che corrisponde, in questo caso specifico, a una radicale messa in questione di ogni identità, al di là di ogni coscienza)?

Come gli antichi miti greci, il racconto di Collodi ha un rapporto del tutto peculiare con il tempo: è – potremmo dire – fuori dalla storia (perché la sopravanza e le sopravvive) eppure sempre in colloquio con epoche e problemi diversi, per il tramite di chi, pur non essendo uomo, di un umano ha almeno le sembianze, e forse molto di più. C'è insomma qualcosa di intramontabile in *Pinocchio*, che, ancora centocinquanta anni dopo, la storia di quel burattino sa dire meglio di qualunque altra storia. Che cosa esattamente resiste in *Pinocchio*?

Come ogni altro racconto che espone in modo così evidente il proprio rapporto con il tempo, anche *Pinocchio* si può dire che sia, prima di ogni altra cosa, una riflessione, in tono semiserio, sul senso della morte. Chiunque ne ricordi lo sviluppo lo sa.

Innanzitutto, per questa ragione, forse non la sola, ma probabilmente la più importante, il capolavoro di Collodi è tanto attraente per il cinema e per il modo specifico in cui il cinema non può, per certi versi, che mettere in scena la morte: una morte che non è mai definitiva, ma si ripete, ogni volta diversa, in tutti i film che vediamo². È celebre l'affermazione di Jean Cocteau per cui il cinema null'altro sarebbe se non

¹ Molte sono le prove a sostegno dell'ipotesi che la figura di Pinocchio sia paragonabile a quelle di un vero e proprio mito. Fra queste, l'esistenza di una enorme quantità di variabili della storia, raccontata nei decenni attraverso medium diversi, dalla letteratura al cinema, dal disegno animato al fumetto, con sfumature talvolta in aperto contrasto fra loro. Per una lettura di *Pinocchio* in questa prospettiva, si veda: Fabbri, Pezzini (a cura di), 2012.

² È forse persino ridondante richiamare qui la riflessione di Régis Debray circa il rapporto che le immagini (non solo quelle cinematografiche) intrattengono con la morte. Si veda, a questo proposito, il noto *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente* (1999).

il ripetersi di attimi di morte, ventiquattro fotogrammi al secondo. Allo stesso modo e con la stessa velocità si moltiplicano, si dispongono una dietro l'altra, le cento, mille avventure di Pinocchio, ciascuna delle quali è la prefigurazione, o, meglio, l'anticipazione di una morte possibile. In questo senso, fra gli altri, c'è un elemento cinematografico in *Pinocchio* che devono aver riconosciuto tutti i registi che, in epoche diverse, hanno lavorato alla trasposizione del romanzo in immagini-movimento: la struttura episodica della narrazione, il potere altamente evocativo-immaginario della parola collodiana e, non ultimo, il rapporto con il senso della morte che il racconto rivendica, non solo come semplice contenuto, ma addirittura in quanto elemento capace di determinare la forma (diremmo pure la lingua) dell'intreccio narrativo (ma Pinocchio non è pure forse anche la crisi della logica della narrazione e già un materiale di montaggio?).

In una prima versione, uscita a puntate su un giornale per ragazzi (tra il luglio e l'ottobre del 1881), il racconto – intitolato, in quel caso, *La storia di un burattino* – terminava al capitolo XV con la morte per impiccagione di Pinocchio: “Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito”³. Il grande successo ottenuto da Collodi spinge l'editore a chiedere che la storia continui. E la storia continua, in effetti, anzi, meglio, smette di essere semplicemente *una* storia (con un inizio e una fine) e diventa *Le avventure di Pinocchio*. La revoca del primo finale consente al burattino di tornare in vita e generare un secondo romanzo che non è semplicemente la prosecuzione del precedente, bensì il suo inveramento, la sua “transvalutazione”⁴.

Le avventure di Pinocchio include in sé *La storia di un burattino* che da parte sua, in un certo senso, determina la forma del nuovo romanzo, insieme “uno e bino”. È la morte negata del burattino a richiedere che Pinocchio diventi bambino, al termine della nuova storia: perché se un pezzo di legno non può morire (e la scelta di Collodi di dare seguito al racconto lo conferma), può farlo il bambino che ne prende il posto. Se insomma Pinocchio diventa bambino è per poter morire e ridare la morte a quel burattino, a cui invece era stata sottratta dal suo stesso autore. In questo senso, il secondo romanzo non è soltanto la continuazione del primo, ma, come si diceva, la sua attuazione più veritiera.

Le avventure di Pinocchio sono scandite, infatti, dalla successione ritmica dei ripetuti tentativi del burattino di scampare a una morte che è sempre in agguato, eppure ogni volta si nega, perché appunto un pezzo di legno non può morire. Solo nel momento in cui smette di avere paura della morte, il burattino Pinocchio può diventare bambino, vivere, crescere e morire davvero. È l'atto di coraggio che compie quando porta il vecchio Geppetto fuori dal ventre del pescecane, affrontando le insidie del mare aperto, ad aprirgli una strada che lo farà diventare definitivamente umano (cioè, prima di ogni altra cosa, un essere mortale).

³ La prima edizione del romanzo a puntate è stata di recente ripubblicata, a cura di S. Ferlita, 2019.

⁴ Prendo in prestito il termine dal celebre studio che E. Garroni (2010) ha dedicato al romanzo di Collodi.

È soprattutto l'accettazione della possibilità della morte, dunque, molto di più che la scuola (istituzione più costrittiva che educativa) e il lavoro, a permettere a Pinocchio di farsi carne, e assumere su di sé lo scorrere del tempo. Direi anzi, meglio, che sono i gesti di rifiuto – potremmo dire anche i gesti destituenti – attraverso i quali Pinocchio semplicemente dimostra di non riconoscere istituzioni e valori consolidati a condurlo, nel secondo finale del romanzo, ad accettare la sola cosa che fa di un uomo ciò che essenzialmente è: *il suo essere* – heideggerianamente – *per la morte*. È anzitutto l'autorità del padre che Pinocchio non riconosce, ogni volta che disattende alle aspettative che in lui ripone fiducioso il povero genitore.

Allo stesso modo, il burattino non riconosce (non può riconoscere) le figure diverse, ma in fondo destinate allo stesso ruolo normativo dentro la società, di maestri, giudici e consiglieri attenti e moralizzatori (dal grillo parlante alla Fata turchina). Ma ciò che fa dei gesti (o mancati gesti) di Pinocchio dei veri e propri tentativi di destituzione dell'umano è che essi rispondono non tanto a una volontà cosciente (a un pensiero, che dir si voglia), quanto piuttosto a un'urgenza, a un non poter fare altrimenti. D'altro canto, impossibile sarebbe anche solo immaginare un burattino dotato di volontà e capacità di decisione. Quelli sono, infatti, attributi specificamente umani e si accompagnano con la più radicale e definitiva delle affermazioni: quella che ha a che fare con l'accettazione della morte.

Diventando bambino, Pinocchio fa insomma, per il burattino che era, ciò che ha fatto per gli uomini il Dio del Nuovo Testamento, incarnandosi in Cristo e accettando di morire: mostrare che se c'è una vita, essa deve essere inscritta nella finitezza del tempo. L'ipotesi, condivisa da molta della letteratura critica, è supportata, a ben vedere, dalla ricorrenza nel romanzo di moltissime figure bibliche, da quella di Giona nel ventre della balena, al vecchio padre falegname⁵.

2. Ancora una volta, il cinema.

Dell'ultima versione cinematografica di *Pinocchio*, firmata da Matteo Garrone, in molti hanno riconosciuto e apprezzato il rigore filologico, l'attenzione alla lettera collodiana; ma è soprattutto nell'adesione allo spirito del testo di Collodi che risiede il senso più intimo di questa recente trasposizione⁶. Il film di Garrone ha in particolare un merito: riconoscere la complementarità, anzi di più la coappartenenza dei due romanzi, facendo sin dalla prima scena di Pinocchio un'entità ibrida, personaggio “bino” o in un certo momento addirittura “trino”, giocato nello spazio di un “tra” che qui significa coappartenenza, più

⁵ Qui mi limito a ricordare Biffi, 1998.

⁶ Il film, scritto e diretto da Matteo Garrone, esce in Italia nel 2019. Attori principali: Federico Ielapi (Pinocchio), Roberto Benigni (Geppetto), Rocco Papaleo (Il Gatto), Massimo Ceccarini (La Volpe). Nell'edizione 2020 dei David di Donatello il film ha ottenuto 5 riconoscimenti tecnici: scenografia, trucco, costumi, acconciature ed effetti speciali visivi.

che distanza o separazione. Pinocchio è burattino *e* asino *e* bambino⁷. È già questa condizione esistenziale, che impedisce di rispondere in termini identitari alla domanda da cui siamo partiti “chi è Pinocchio”, a fare del burattino-animale-bambino una figura riconoscibile della destituzione, negando in questo caso la possibilità stessa di far ricorso a definizioni o categorizzazioni rigide. Pinocchio vive costantemente nella condizione del “non ancora” (bambino) e “non più” (burattino), che è appunto lo spazio della “potenza”, di un “poter essere” o un “divenire”, inteso in quanto revoca o destituzione dell’esistente⁸.

Ora, credo di poter dire che proprio in questo risieda la forza intramontabile di *Pinocchio* e che anche le precise scelte rappresentative di Garrone abbiano a che fare proprio con il modo in cui il romanzo di Collodi tematizza, in maniera pressoché programmatica, la questione della morte e il suo rapporto con lo scorrere del tempo della storia (che è come dire il tempo della vita), oltre che, ovviamente con il tempo del racconto. Quest’ultimo è scandito, nello specifico, in una serie di episodi, ciascuno dei quali altro non è che, lo abbiamo detto, un movimento di avvicinamento/allontanamento dalla morte. Nel film di Garrone questo avvicendamento si dà nella successione di brevi quadri che replicano la natura episodica del romanzo di Collodi, ragione per cui, il testo diventa, nelle mani del regista, prima di ogni altra cosa, il materiale da cui partire per realizzare la propria idea di montaggio. È questa la strada che il regista sceglie di seguire per far sì che le parole di Collodi manifestino sullo schermo tutto il loro potere simbolico, che si dimostrino per ciò che essenzialmente sono: strumenti utili a dischiudere immagini potentissime, più potenti addirittura della storia che esse raccontano. Per due volte, non a caso, quella storia (ri)inizia esattamente laddove finisce: al termine del primo romanzo (a cui il secondo fa seguito) e in conclusione di quello ben più lungo (quando terminano le avventure di Pinocchio burattino e cominciano – senza che il lettore ne sappia più nulla – le avventure di Pinocchio bambino).

L’asciuttezza visiva della parola di Collodi (a cui, sin da subito, gli apparati illustrativi tipici di molta narrativa per l’infanzia hanno supplito in maniera didascalica) non priva il racconto di una evidente dimensione simbolica, che consente un gran numero di letture possibili, dalla superficie del testo, alle profondità più nascoste. A tutte queste interpretazioni, Garrone accosta la sua che consiste inevitabilmente nel rinvigorimento della potenza visiva del testo e, allo stesso tempo, nella radicale rinuncia a ogni sua interpretazione. Il film sceglie, come unico gesto ermeneutico possibile, una prospettiva, un angolo visuale preciso, in cui l’occhio del regista e del narratore sono più prossimi, forse addirittura indistinguibili. Accade, insomma, un po’ la stessa cosa che accade per il modo in cui Garrone

⁷ Vale la pena notare, anche solo marginalmente, che gli anni in cui *Pinocchio* viene concepito da Collodi fanno seguito a quelli in cui aveva cominciato a farsi strada, in maniera massiccia, la riflessione attorno alle forme ibride dell’umano: dal *Frankenstein* di Mary Shelley (1823), alle pagine dedicate al teatro delle marionette di Heinrich von Kleist (1811), solo per fare qualche esempio.

⁸ Va notato che la natura ibrida di Pinocchio, sempre tesa fra natura e cultura, è un altro segno evidente della sua caratura mitologica. Si veda, a questo proposito, la nota 1 a questo testo.

sceglie di rappresentare Pinocchio, sovrapponendo, in ogni caso, il bambino e il burattino. Il regista è sé stesso, ma è anche, allo stesso tempo Collodi; è il creatore delle immagini che compongono il film, ma è anche un semplice medium, letteralmente, dunque, lo strumento di una mediazione possibile, la rivendicazione dell'essere "tra": tra un testo dato e uno da inventare⁹.

Pinocchio è per Garrone una scelta, ma anche una necessità. Significativamente, è attraverso la rinuncia alla sua centralità in quanto autore, che Garrone può replicare il senso più intimo dei gesti destituenti di Pinocchio, ed è attraverso questa strada, fatta di un'apparente negazione, che il regista può riaffermare la propria presenza, pure attraverso uno sguardo, quasi del tutto de-soggettivizzato. Esattamente come Pinocchio può diventare bambino solo dopo aver auto-sabotato più volte il suo stesso cammino verso la possibilità di diventare umano, o meglio dopo aver accettato di essere già da sempre *e burattino e bambino*.

C'è un elemento soprattutto che Garrone riconosce in *Pinocchio*, meglio forse di altri, in passato, e che decide di esplicitare nella sua messinscena del romanzo: è l'anima gotica del racconto, che lo rende praticamente un unicum nella letteratura italiana di fine Ottocento, e lo mette in dialogo con la scrittura di Hoffmann e Poe, riferimenti inaggirabili dentro il genere. È attraverso la restituzione di certe atmosfere decadenti e lucubri (andate perdute in tante trasposizioni cinematografiche precedenti – da Walt Disney a Benigni, passando per Comencini) che qui torna a essere evidente come, nelle intenzioni di Collodi, *Pinocchio* fosse anzitutto una riflessione sul senso della morte. Il recupero di questo "romanticismo fantastico e nero" è certamente l'elemento più riconoscibile di quest'ultimo Pinocchio.

La casina che biancheggia nella notte con alla finestra la fanciulla come un'immagine di cera che incrocia le braccia e dice: "Sono tutti morti...Aspetto la bara che venga a portarmi via", a Poe sarebbe certamente piaciuta. Come sarebbe piaciuto a Hoffmann l'Omino di burro che guida nella notte il carro silenzioso [...] (Calvino, 2014, p. 174).

Se quelle di Calvino erano delle ipotesi più che plausibili, abbiamo le prove che la Fata Turchina, l'Omino di burro, i dottori conigli, il Gatto e la Volpe, siano piaciuti a Garrone che li sceglie come suoi personaggi, figure che provengono dalla penna di Collodi, ma che potrebbero essere stati presi in prestito da *L'imbalsamatore* (2002), *Il racconto dei racconti* (2015) o persino da *Dogman* (2018), e invece sono usciti, più di centocinquanta anni fa, dalla penna di Collodi¹⁰. A essi il regista affida ciò che resta del punto di vista dell'autore, dissoltosi in un'atmosfera che riporta Pinocchio alle sue origini, a quella prima versione del

⁹ Nella sua lettura, Luca Mazzei ha individuato nello spostamento dal registro realistico della lettera collodiana a quello magico del film il segno più evidente dello stile cinematografico di Garrone (Uva, 2020).

¹⁰ Per una ricostruzione dell'intero lavoro di Matteo Garrone, si veda il recentissimo *Matteo Garrone* (Uva, 2020).

romanzo, cioè, che si concludeva con la macabra impiccagione del burattino e che nel film di Garrone riverbera con una certa esplicitzza.

Al di là dei singoli dettagli del racconto, il regista condivide, insomma, con il narratore un certo modo di declinare la lingua di cui rispettivamente fanno uso, lavorando in un caso con le immagini, nell'altro con le parole. È nel rapporto con la realtà, che queste due lingue costruiscono, il punto di vicinanza più rilevante fra il *Pinocchio* di Collodi e quello di Garrone. Pinocchio parla infatti una lingua solo sua: ciò che forse, più di ogni altra cosa, lo ha trasformato in un mito senza tempo, eppure contemporaneamente sempre attuale, che sempre si rimette a battere e a parlare. Accade la stessa cosa, anche questa volta, grazie all'intervento di un regista come Matteo Garrone, che trasforma la potenza simbolica e trasfigurante della parola collodiana in immagini dotate della stessa capacità. In un caso come nell'altro, non si tratta di revocare la realtà e sostituirla con un mondo di favola, che non esiste, quanto piuttosto di sostituire agli aspetti più visibili della realtà, il suo lato nascosto e dunque oscuro, nascosto e per questo inquietante¹¹.

La questione, a ben vedere, ha più di qualcosa a che fare con la famigerata attitudine a mentire del burattino più famoso di tutti i tempi. Eppure, la bugia non è per Pinocchio l'espressione della volontà di sostituire, come fa l'impostore di professione (come fanno per esempio il Gatto e la Volpe), il vero con il falso, e dunque una mistificazione della realtà. La menzogna è piuttosto il sintomo del desiderio di sospendere la condizione data a favore di una del tutto nuova: è insomma il vero gesto destituente di Pinocchio. Non è una semplice coincidenza se – a differenza di quanto accade nella versione disneyana del racconto – il naso cresce a Pinocchio (nel racconto di Collodi, come in quello di Garrone) in una sola occasione e non come forma di disapprovazione morale alle sue bugie, quanto piuttosto come manifestazione del desiderio del burattino di farsi carne e piacere alla Fata Turchina, corrispondendo, anche solo nelle sue promesse, all'idea di un bambino perbene. È raccontando le avventure che lo avevano condotto quasi a morire impiccato a un albero che Pinocchio comincia a mentire, solo per far bella figura con la Fatina. Pinocchio non dice bugie per ingannare: l'inganno appartiene piuttosto al mondo in cui le sue avventure si consumano, una dopo l'altra. Anzi, forse di più, si può dire che quelle avventure altro non siano che il frutto della credenza ingenua di Pinocchio nelle menzogne in cui gli capita di imbattersi. Al contrario, le bugie di Pinocchio sono la sospensione di un intero mondo, quello sì mendace in ogni suo aspetto. Pinocchio semplicemente è la voce del desiderio di essere sempre ciò che

¹¹ Con riferimento questa volta alla questione specificamente linguistica, rimando ancora al saggio di L. Mazzei, (Uva, 2020). Forse l'operazione di adattamento più riconoscibile nell'intervento di Garrone consiste nella decisione di trasformare il toscano ottocentesco del testo di Collodi nell'italiano puro e senza inflessioni che tutti i personaggi del film parlano. È la strada che il regista segue (questa la tesi di Mazzei) per sottrarre il romanzo a una dimensione provinciale e assegnarlo a un orizzonte di fruizione internazionale.

non si è, almeno non ancora: il desiderio del divenire che la lingua del cinema non può far a meno di raccogliere e continuare a raccontare.

Bibliografia

Biffi, G., 1998, *Contro Maestro Ciliegia. Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*, Milano, Mondadori.

Calvino, I., 2014, *Ma Collodi non esiste*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi.

Debray, R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il castoro, 1999.

Fabbri, P., Pezzini, I., (a cura di), 2012, *Pinocchio. Nuove avventure fra segni e linguaggi*, Milano, Mimesis.

Ferlita, S., (a cura di), 2019, *Pinocchio. La storia di un burattino*, Palermo, Il palindromo.

Garroni, E., 2010, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza.

Kleist (von), H., 2003, *Sul teatro delle marionette*, Milano, La vita felice.

Mazzei, L., 2020, *Pinocchio*, in Uva, C., *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio, pp. 147-160.

Shelley, M., 2016, *Frankenstein*, Torino, Einaudi.

Uva, C. (a cura di), 2020, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio.