

Giancarlo Alfano

Pinocchio, ovvero l'ostinazione dell'incompiutezza

ABSTRACT: The essay interprets *The Adventures of Pinocchio* as a work of morphological instability. To this end, while acknowledging the importance of the pedagogical intention from which Collodi could move, the work presents evidence relating to the stylistic level (§ 1), the narrative organization (§ 2) and the figural construction of the conclusive sequence (§ 3). The analysis of these three levels confirms that the metamorphism so characteristic of the Collodian protagonist cannot be reduced to a teleological determinism.

Keywords: Stylistics, Narratology, Literary genres and narrative modes, Body, Metamorphosis

1. L'immagine del personaggio

Probabilmente tutti hanno in mente una "idea" di Pinocchio, una forma sua specifica che lo rende perfettamente distinguibile da chiunque altro. Tutti s'immaginano una sorta di *silhouette* slanciata, per quanto alta "appena un metro", nodosa alle giunture, dai movimenti secchi, con la testa sproporzionata (troppo piccola) e il torace messo lì solo per tenere insieme il resto. E poi il naso, certo, il proverbiale naso di Pinocchio. E semmai il vestitino a fiori e il cappellino, anche se a un certo punto del racconto egli resta nudo e deve coprirsi con un vecchio sacco per i "lupini" (quasi fosse il figlioletto che Mena Malavoglia non ha mai avuto).

Il fatto che a nessuno venga mai in mente di mettere in questione l'immagine di Pinocchio, la sua consistenza di figura si spiega forse con la sua storia multimediale, iniziata fin dalla prima apparizione in volume con le celebri vignette di Mazzanti (1883) e da allora mai più interrotta, tra illustrazioni, interpretazioni cinematografiche e televisive o riscritture teatrali. A pensarci bene, la consistenza eidetica del personaggio di Collodi sarebbe allora da attribuire alla sua versatilità polimorfa, alla sua disponibilità a trasformarsi, adattarsi ai diversi mezzi della rappresentazione artistica, alla sua passività plastica.

In effetti, se lo si rilegge con attenzione – semmai lasciandosi guidare da alcuni dei suoi più attenti interpreti –, ci si accorge che il romanzo collodiano non sembra favorire una "saturazione" della immagine del protagonista: non solo mancano sue descrizioni accurate, ma capita anche che alcuni suoi fondamentali attributi subiscano importanti trasformazioni nel corso della vicenda. A partire dagli orecchi: dapprima assenti o quasi, se è vero che Geppetto "si era dimenticato di farglieli" (Collodi, 1995, p. 370) – "forse distratto (ha commentato Manganelli, 2002, p. 168) da qualche nodo o vena del legno" che ne "aveva forma o finzione" –, poi destinati a una crescita spropositata fino a raggiungere lunghezza (e pelosità) asinina (cfr. cap. XXXII).

La plasticità di Pinocchio si fa poi evidente sul piano del suo trattamento stilistico, quando si prendono in considerazione le metafore e le similitudini a lui applicate. Basti pensare alla corsa, che è tra le sue

prerogative principali,¹ per la quale egli è volta a volta assimilato a “un barbero” (Collodi, 1995, p. 369: cavallo arabo), “un capretto o leprottino” (p. 371), ancora “una lepre” (p. 407), o “un can levriero” (p. 430). “Nella fuga” – come ha osservato ancora Manganelli – “il vegetale Pinocchio trova le movenze degli animali dei boschi e delle maremme” (Manganelli, 2002, p. 31): ne deduciamo che l’applicazione in fin dei conti banale, fraseologica o catacretica, della *animal analogy* sembra svolgere una funzione più profonda di una semplice attribuzione qualitativa (“correva veloce”).

Ne siamo messi sull’avviso dalla similitudine con l’anguilla, che nella seconda delle tre occorrenze in cui è riferita al protagonista (cap. VIII, XXVIII, XXXIV) viene interpretata drammaticamente “alla lettera”. Rimasto impigliato nella rete del Pescatore verde, Pinocchio, al pari di un’anguilla, si agita nel tentativo di liberarsi dalla situazione in cui è venuto a trovarsi: ma il terribile orco non molla, e infarina alacramente il suo “pesce burattino” per gettarlo nella padella dell’olio (Collodi, 1995, p. 469). Come si vede, il protagonista è “realmente” un’anguilla: egli cioè si trova nella medesima situazione di quel pesce quando viene catturato.

Né questo è l’unico caso apparentabile a quel peculiare ambito che Pier Massimo Forni (2008) ha definito della “metafora realizzata”, ossia di quel dispositivo stilistico in base al quale l’“immaginazione retorica” rende possibile la trasformazione in racconto di “frammenti metaforico-discorsivi”, facendo diventare “reale”, almeno sul piano diegetico, ciò che sarebbe soltanto metaforico (Forni, 2008; cfr. Forni, 1992). La medesima logica è attiva infatti anche nella celeberrima metamorfosi del burattino in asinello (cap. XXXII).

L’episodio del Paese dei Balocchi è anzi particolarmente significativo della costruzione letteraria del capolavoro di Collodi. Si deve infatti notare a un primo livello la coerenza dei riferimenti interni: nel cap. XXIV Pinocchio si rifiuta di tirare un carrettino dichiarando di non voler lavorare come un “somaro” (Collodi, 1995, p. 449); nel successivo capitolo XXVII egli viene provocato dai compagni di scuola che lo minacciano di picchiarlo appunto come “un somaro” (p. 459); nell’ultimo capitolo infine, dopo esser tornato burattino e aver salvato Geppetto dal ventre del pesce-cane, egli si abbassa volontariamente al lavoro di un “ciuchino”, tirandolo il bindolo di un pozzo (p. 521). L’odiosa metamorfosi asinina si chiarisce insomma come l’evidente punizione di un ragazzo per la sua cattiva condotta e, si direbbe, per lo scarso rendimento, così da “realizzare” quel banale giudizio scolastico che sintetizzava la mediocrità di un alunno stigmatizzandolo come “somaro” (del resto, così l’espressione va intesa nelle parole di Giangio alla fine dell’opera, p. 522).

¹Cfr. Bairo, 2000, il cui incipit settenario – “pinocchio fuggitore/ all'alba, nel levare/ chiodoso delle gambe” – sigilla splendidamente la silhouette di un adolescente che tenta di sottrarsi alla legge del protagonista. Del resto, la “fuga è una delle forme, delle strutture del solitario Pinocchio” (Manganelli, 2002, p. 31).

La “asinizzazione” del protagonista si offre dunque davvero come 'realizzazione' di una metafora. Sia nel senso individuato genialmente da Giorgio Manganelli quando nel suo “libro parallelo” ha spiegato che la metamorfosi “coincide con l’assunzione corporale di una metafora sociale; egli viene ‘cambiato’ perché il linguaggio della società lo ha raggiunto, lo ha stregato” (Manganelli, 2002, p. 169; cfr. Bonanni, 2020). Sia nel senso, ancora più sottile e inquietante, del compimento narrativo della vicenda di Pinocchio: appena assunta la forma asinina, il protagonista viene infatti venduto al padrone di un circo che intende ammaestrarlo a “saltare e ballare” (Collodi, 1995, p. 495), così da “inverare”, o insomma realizzare diegeticamente il proposito originario di Geppetto che aveva chiesto a Mastro Ciliegia un pezzo di legno per costruirsi un burattino che sapesse “ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali” (p. 364).

I nostri primi passi nella trama di associazioni semantiche e sviluppi narrativi del capolavoro collodiano sembrano così confermare l’instabilità formale del più celebre dei burattini, la cui stessa natura lignea ne esalta del resto le possibilità plastiche e metamorfiche. Come rivela il doppio incipit del romanzo, diviso tra il capitolo I, con Mastro Ciliegia deciso a cavare dal generico “pezzo da catasta” che ha trovato nella sua bottega una “gamba di tavolino” (p. 361), e il capitolo II, dove Geppetto rivela il progetto di trarre dal “pezzo di legno” un burattino vivace e agilissimo (p. 366).

Il doppio esordio narrativo mostra anche un altro aspetto della “indisciplina” morfologica del protagonista, il quale non solo afferma la sua *presenza* sotto forma di “vocina” e di colpi agli stinchi prima ancora di *essere*, cioè di aver assunto una forma distintiva (a quel tempo è *ancora soltanto* un “pezzo” di legno), ma prende l’iniziativa dell’azione quando non è “ancora finito di fare”, prima irridendo il “padre”, poi rubandogli la parrucca e infine colpendolo con un calcio (p. 368). Quando poi è stato compiutamente reso burattino dal suo artefice, ecco che si anima nella fuga, salvo scoprire poco dopo che ancora gli mancano dei pezzi: le già ricordate orecchie.

Ai due aspetti fin qui rilevati – il metamorfismo letterale e metaforico, l’incompiutezza fisica – va aggiunto un terzo elemento che mette in pericolo la riconoscibilità, e anzi la stessa possibilità di esistenza del burattino collodiano – che peraltro, com’è noto, non è un burattino ma una marionetta (cfr. Collodi, 2016, p. 25 e Collodi, 1995, p. 927): la costante minaccia di distruzione cui viene sottoposto nel corso dell’intero romanzo, in particolare quando si trova a fronteggiare la minacciosa potenza del fuoco, a partire da quel capitolo VI in cui si addormenta innanzi a “un caldano pieno di brace accesa” che finisce col carbonizzargli i piedi (Collodi, 1995, p. 378).

Pinocchio, in altri termini, non solo non è ancora finito di fare, ma è anche sempre sul punto di scomparire, semmai ridotto in cenere come le sue estremità (poi ricostruite, ma con altro legno, da Geppetto: p. 383). Proprio il fuoco riveste a questo proposito un ruolo narrativo decisivo nella prima parte dell’opera (capp. I-XV), stabilendo un evidente sistema di rimandi interni tra l’episodio dei piedi,

quello di Mangiafoco che vorrebbe utilizzare il burattino per cuocere meglio il suo montone (p. 391) e quello degli “assassini” che danno fuoco all'albero di pino sopra il quale egli si è rifugiato (p. 407).²

Vediamo qui una seconda conferma del sistema formale che regge il testo collodiano basato sulla stretta associazione tra sviluppo diegetico e tramatura semantica. In questo caso, il susseguirsi dei capitoli fa emergere una isotopia del fuoco che connette tra loro i diversi episodi in una *climax ustoria* che dai piedi arriva a lambire l'intero corpo di Pinocchio e addirittura la stessa materia prima di cui è costituito. Il pinocchio, o pinolo, non è forse il frutto dell'albero di pino?³ Col passaggio dal braciere alla fiamma di cucina e infine all'incendio boschivo il fulcro narrativo si sposta dall'incidente domestico alla combustione della matrice vegetale.

Alla plasticità del personaggio, alla sua disponibilità ad assumere le diverse forme che gli vengono via via attribuite si contrappone dunque una sorta di debolezza (o *infirmitas*) morfologica che si direbbe addirittura costitutiva. Ma non basta, se è vero che la stessa immagine di burattino, quella che tutti gli attribuiamo – longilinea, dinoccolata e al tempo stesso nocchiuta effigie di legno –, è radicalmente messa in discussione dalla più profonda delle instabilità che la lettera del testo lascia emergere.

Il punto è davvero decisivo, e per spiegarlo è utile partire dal capitolo xxv, nel quale, a Pinocchio che invoca per sé la facoltà di crescere e cambiare, la Fata replica che i “burattini non crescono mai”: essi “Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini” (p. 452). La dichiarazione è radicale e non priva di una profonda verità: Pinocchio, in quanto burattino, non ha alcuna possibilità di cambiare. Ma la dichiarazione è anche depistante, giacché la Fatina intende contrapporre un certo modo di essere moralmente riprovevole alla opposta identità di “ragazzo ubbidiente” (Tempesti, 1972, p. 75).

In effetti, se proviamo anche in questo caso a rileggere il testo con attenzione e senza pregiudizi, ci accorgiamo che quella che potrebbe sembrare una netta contrapposizione burattino vs. ragazzo in realtà nel romanzo collodiano risulta estremamente sfumata. Certo, alla fine del romanzo il burattino *diventa* un ragazzo (cfr. Collodi, 1995, p. 525), ma nel corso della storia nessuno distingue veramente tra i due poli. Da una parte, Geppetto costruisce un burattino di legno, che come tale viene riconosciuto da Arlecchino e dagli altri membri della “compagnia drammatico-vegetale” (p. 390), col consenso – si direbbe – dello stesso Pinocchio che in più occasioni dichiara di essere un burattino (cfr. p. 438 e p. 474). Dall'altra parte, tuttavia, sono numerosi i personaggi che non gli si rivolgono come a un burattino: è il caso del contadino che lo ha ridotto alla schiavitù canina (capp. XXI-XXII) il quale lo chiama sempre “ragazzo” (per es. p. 439), mentre “bambino” lo apostrofa il Colombo del capitolo XXIII (p. 441) e un “ragazzetto” lo

² Nella seconda parte dell'opera parrebbe invece prevalente una isotopia dell'acqua (di mare): è del resto a mare che Pinocchio perde la buccia asinina per riacquistare la sua dura consistenza lignea (cfr. p. 505).

³ Per una ricostruzione del nome del protagonista, cfr. Tempesti, 1972, pp. 110-11.

considerano i pescatori che lo vedono scomparire nel mare in tempesta mentre tenta di raggiungere Geppetto (pp. 443-444). Ragazzo è infine Pinocchio anche ai suoi propri occhi, e come tale si raffigura a se stesso durante il soliloquio notturno nel bosco prima dell'incontro con gli assassini (p. 405) o ancora nel dialogo con la Fata dal quale siamo partiti (p. 452; cfr. Pezzini., 2002, p. 11).

E allora sarà pure vero che i burattini nascono, vivono e muoiono come tali; ma pare altrettanto vero che il burattino chiamato Pinocchio è una sorta di creatura polimorfa, pronta a trasformarsi – alla lettera o per metafora – in lepre, coniglio, ciuchino e semmai anche in ragazzo: una creatura instabile e polimorfa la cui “miticità”, ha scritto Paolo Fabbri, consisterebbe nella sua “mancanza di coerenza” (Fabbri, 2002, p. 297).

2. Il senso della fine

La metamorfosi, come abbiamo visto sin qui, ha due implicazioni: una semantica (nel senso della trasvalutazione dei valori) e una diegetica (di sviluppo dell'intreccio), che almeno nel caso di *Pinocchio* risultano regolarmente intrecciate. Ma, almeno a giudicare dalle evidenze filologiche, l'impianto narrativo del romanzo non ha sempre previsto la trasformazione conclusiva del protagonista. La *Storia di un burattino*, ossia la sequenza di episodi che fu pubblicata sul «Giornale per i Bambini» tra il 7 luglio e il 27 ottobre 1881 e che corrisponde agli attuali capitoli I-XV, terminava infatti con l'impiccagione alla Quercia grande di Pinocchio, che chiude gli occhi, apre la bocca, stira le gambe e “rima[n]e lì come intirizzito” (Collodi, 1995, p. 411): parole difficilmente equivocabili, cui peraltro seguiva la perentoria dichiarazione “FINE”.

In un primo progetto, Collodi aveva dunque pensato di far morire il burattino, per quanto sia difficile concepire la morte di un essere inanimato. Il trattamento stilistico, l'incompletezza figurale e il tema della distruzione per fuoco erano già presenti nell'opera, ma la metamorfosi in ciuchino e la successiva sublimazione in ragazzo in carne e ossa, cioè quella che potremmo chiamare la “sezione apuleiana” del romanzo, mancavano.

Le fratture interne alla gestazione dell'opera, così come possono essere ricostruite attraverso le irregolarità della pubblicazione in rivista, hanno incuriosito gli studiosi che hanno provato a darne una interpretazione in chiave strutturale. In particolare, Emilio Garroni ha proposto la formula *Pinocchio uno e bino* per sintetizzare l'ipotesi secondo cui il capolavoro collodiano si potrebbe leggere “come due romanzi in uno”: “il primo (*Pinocchio 1*), costituito da quel romanzo non solo fulmineo, ma anche fulminante” che coincide coi capitoli pubblicati in rivista nel 1881; “il secondo” che invece prosegue “sino alla fine” del

capitolo XXXVI (Garroni, 1975, p. 51).

Commentando l'importante libro di Garroni, Isabella Pezzini ha giustamente sottolineato che la distinzione tra due *Pinocchi* – uno che corre verso la fine per impiccagione, un altro che si destina alla metamorfosi in essere umano – mette in discussione la possibilità di concepire l'opera di Collodi come “una romanzo ‘aperto’” e “potenzialmente ‘continuabile all’infinito’”: nella prospettiva di Garroni, la “conclusione definitiva” sarebbe la “posticipazione parzialmente rovesciata di quella conclusione più perentoria e significativa” rappresentata dalla morte per impiccagione, che sarebbe così al tempo stesso negata e conservata, ossia “spostata” a “un ulteriore livello di elaborazione del senso” (Pezzini, 2002, p. 9).

In virtù del rapporto tra sviluppo diegetico e distribuzione semantica che crediamo di aver riconosciuto in quest'opera, appare evidente che una simile interpretazione ha una conseguenza importante sulla *immagine del personaggio*. Lanciato verso una morte “catastrofica” oppure indirizzato dall'autore alla *katastrophé* palingenetica, in ogni caso il processo compositivo del *Pinocchio* implica una “particolare qualità dello *stato*” del protagonista: come ha sintetizzato ancora Pezzini, si tratta di “uno stato *di passaggio*” e dunque “in apparenza mobile, instabile” che però è anche uno stato “obbligato” giacché in fondo disegna “una sorta di circuito sempre uguale” (p. 10). A metà tra il passaggio e la ripetizione identica, il protagonista risulta allora come una entità che “non può modificarsi realmente e neppure a rigore piegarsi: è tutto d'un pezzo come il legno di cui è fatto, monoplanare, sempre attualmente presente, già nato e nascente, con coscienza e senza coscienza, già esperto e privo di ogni esperienza. Egli è insomma “un corpuscolo puntiforme sollecitato da due forze uguali e contrarie” (Garroni, 1975, p. 67). Se però, nelle parole di Daniela Marcheschi, dal punto di vista semantico *Pinocchio* oscilla tra l' “elemento trasgressivo e il principio d'ordine” (Collodi, 1995, p. 1006), dal punto di vista della struttura narrativa ciò implica che il passaggio dalla rottura della regola al ristabilimento della legalità (sancito da una punizione e/o dal proponimento di cambiare vita) sia destinato a restare aperto, cioè suscettibile di riprese infinite fino alla conclusione (Genot, 1970): qualunque essa sia (impiccagione o metamorfosi), ma in ogni caso definitiva. Apertura, dunque, o chiusura del racconto e del suo significato? Così posta, la questione – decisiva perché riguarda la natura stessa del capolavoro collodiano – rischia di fomentare una contrapposizione in fondo inerte dal punto di vista ermeneutico, che invece spinge a individuare il punto comune di queste due interpretazioni in un impianto diegetico (“a schidionata”, avrebbero detto i Formalisti Russi), il cui orientamento risulta leggibile solo a partire dalla fine. *Pinocchio* sarebbe allora un romanzo di tipo retrospettivo, che cioè si offre a diverse interpretazioni a seconda della conclusione prescelta. Esso sarebbe dunque un tipo di romanzo che prescinde dal *senso della fine* giacché, pur conferendo alla “fine” il massimo rilievo per quanto riguarda l'interpretazione che ciascun lettore dà della sequenza degli episodi,

non le concede invece alcuna funzione per quanto riguarda la loro successione e la loro direzione narrativa. Quello di Collodi, insomma, è un romanzo privo di *intreccio*, svincolato dalle logiche del concatenamento diegetico, e che pertanto non sembra riconducibile al modo romanzesco quanto piuttosto al regime narrativo fiabistico, nel quale, come ha spiegato Max Lüthi nel suo classico libro sulla fiaba europea, le cose si presentano nella loro “giustizia” al di là di ogni spiegazione causale e al di là – aggiungiamo noi – di ogni possibile controllo da parte dell’autore (cfr. Todorov, 1968; Kermode, 1972; Lüthi, 1979).⁴

Per tornare alle considerazioni di Fernando Tempesti, il *Pinocchio* collodiano è insomma un “breve, precipitoso romanzo”, il cui “fasto inventivo”, ammirato da tutti i lettori, deriva dalla “sua forma base”, o “schema compositivo” o insomma struttura che dir si voglia, la quale è “felicitemente elementare” (Collodi, 2016, p. 60). Com’è noto, Tempesti ha creduto di riconoscere l’origine di questa soluzione “semplice” nel teatro popolare, e più precisamente nella tradizione fiorentina legata alla figura di Stenterello. L’intuizione, originariamente formulata da Paul Hazard, è stata accettata nella sostanza dagli interpreti successivi, i quali hanno tutt’al più riconosciuto l’apporto anche di altro materiale, ma sempre confermando l’ipotesi che l’impianto diegetico abbia la sua prima matrice nel teatro popolare.

Ritroviamo allora qui il senso della incompiutezza e della plasticità polimorfica del personaggio, il quale si offre alla metamorfosi in quanto in sé è amorfo, cioè fornito solo di caratteri deboli, appunto elementari, non individualizzanti: la consistenza lignea, la propensione alla fuga e l’incapacità di “disubbidire alla disubbidienza” (Manganelli, 2002, p. 139). Tutti elementi che non possono che orientare il racconto nel senso di una catastrofe sempre rimandata e rinnovata: da una parte, infatti, come ancora ha scritto Manganelli, il legno di Pinocchio “è materia che chiama la distruzione e la cenere” (p. 14); dall’altra, la storia del burattino è “le schéma d’une histoire, un programme narratif plusieurs fois rejoué” (Genot, 1976, p. 312). Una pira sempre accesa giace al fondo di quest’opera straordinaria, in attesa della combustione conclusiva, che non potrà che essere casuale, sganciata dai nessi logico-causali di una *fabula*, che però la rende, al tempo stesso, inevitabile.

⁴ Vale la pena segnalare che proprio a questo livello, anche per influenza della tradizione tedesca, e specialmente heniniana, la scrittura di Collodi dichiara la sua appartenenza al filone della scrittura umorista (cfr. Marcheschi in Collodi, 1995, Mazzacurati *et alii*, 1990, Alfano, 2016).

3. L'esistenza anteriore, ossia ciò che rimane

Alla prova di una lettura ravvicinata del testo, la spinta metamorfica che agita il muoversi compulsivo del protagonista collodiano appare dunque sganciata da ogni ragione teleologica. Ed è forse per questo che, a chi gli diceva di ammirare la trasformazione del burattino in ragazzo, l'autore rispondeva di non ricordare che il suo romanzo avesse una conclusione simile.⁵ Ovviamente l'affermazione, se non è pura leggenda, non va intesa alla lettera, come dimostrano gli autografi dei capitoli finali (che sono peraltro gli unici sopravvissuti), pubblicati prima da Tempesti e poi dalla Castellani Pollidori. Essa va invece interpretata come il desiderio da parte dell'autore di distinguere con chiarezza tra *Pinocchio* e i vari libri di *Giannettino* che egli pubblicò nello stesso periodo in cui apparve il capolavoro, tra il 1877 e il 1886.

Nonostante una interpretazione che pure è stata dominante almeno a partire dall'intervento di Hazard – poi sostanzialmente ripreso nell'analisi strutturale di Genot (che distinguendo le diverse sequenze del racconto definisce *récompense* quella conclusiva), e presente sottotraccia in numerosi contributi anche recenti –, va dunque profondamente rivista l'ipotesi secondo cui il romanzo sarebbe orientato alla formazione dei giovani, esprimendo così una qualche preoccupazione didattica (cfr. Hazard, 1958; Genot, 1976; Viscardi, 2018, pp. 289-306). Certo, l'uomo Collodi potrà anche aver pensato a un percorso allegorico a carattere disciplinare, e anzi la chiusa (scritta ma non pubblicata) con cui il narratore extradiegetico commentava la conclusione di *Pinocchio 1* avvalorava una tale possibilità (Collodi, 1995, p. 973). Ma la struttura compositiva da cui egli è stato guidato, o che in ogni caso si è imposta alla sua scrittura appare “perfettamente priva di intenzioni ‘pedagogiche’” (Collodi, 2016, p. 86; la tesi opposta è ben presentata da Bonanni, 2020).

Per questo motivo pare difficile leggere *Pinocchio* all'interno dell'affermazione anche in Italia di una cultura “borghese”, così come difficile – benché suggestivo – risulta il suo inserimento nel processo di nazionalizzazione delle masse italiane (cfr. Jossa, 2013, pp. 154-165; Collodi, 1995, p. 1031). Simili approcci ermeneutici si spiegano forse con l'impatto della “riscrittura” cinematografica di Walt Disney, che sicuramente ha “ri-orientato” il senso dell'intreccio collodiano trasformandolo nello sviluppo progressivo di una personalità in vista di un premio conclusivo – che viene peraltro indicato sin dall'inizio⁶ E tuttavia essi non riescono a dar conto di quel continuo rilancio verso l'incompiutezza, riconoscibile nel testo a più livelli, che più che guardare in avanti verso un futuro di progresso, di inserimento nella realtà

⁵ La notizia fu fornita da Ermenegildo Pistelli in un suo ricordo del 1927; Daniela Marcheschi ha parlato di “rivendicazione di un'ambiguità e pluralità di significati”, sottolineando le figure di reticenza presenti nelle ultime righe del libro (cfr. Collodi, 1995, p. 1031 per il rinvio a Pistelli e p. 1032 per il commento).

⁶ Cfr. almeno le osservazioni di D'Angelo, 2002, p. 91, e di Dusi, 2002, p. 192. Necessario inoltre il rimando a Bettetini, 1994., (a cura di).

sociale, di responsabilità civile, sembra guardare indietro verso quella che si sarebbe tentati di chiamare *l'esistenza anteriore* di Pinocchio.

Da questo punto di vista, si potrà facilmente convenire sul fatto che *Pinocchio* non è facilmente incasellabile tra i diversi sotto-generi romanzeschi. In particolare, per quanto abbiamo appena detto, pare improprio definirlo un *Bildungsroman* o comunque un romanzo di formazione. È ben vero che nell'ultimo capitolo il protagonista recita una sorta di decalogo delle cose che ha appreso (cfr. in particolare Collodi, 1995, pp. 518-519). Ma un simile apprendimento non è il frutto di un percorso progressivo, lineare o meno che sia. Gli episodi vissuti dal protagonista nel corso della sua vicenda sono dei movimenti tutti equipollenti dal punto di vista del "contenuto di apprendimento": se l'ultimo episodio riesce risolutivo, potremmo dire che ciò accade "per caso", non perché sia il frutto di una catena causale.

In questo senso mi pare sintomatico che due dei massimi interpreti dell'opera abbiano commentato l'ultimo capitolo parlando di "suicidio" del protagonista. Così ha fatto Fernando Tempesti nel suo più volte ricordato *Com'è fatto Pinocchio*, dove ha spiegato che nelle pagine conclusive il protagonista si riduce "a fare come vogliono gli altri, a 'collaborare', cioè a negare l'autentica struttura del racconto", così da dare l'impressione come di una "estenuata dolcezza" destinata a culminare nella "insofferente frettolosità di un suicidio". Analogamente ha fatto Giorgio Manganelli, che nel suo *libro parallelo* ha così descritto "le ultime righe" del romanzo, lì dov'è raccontata la "trasformazione di Pinocchio", ossia la sua "morte":

Durante la notte, durante il sogno, Pinocchio ha scelto di morire: ha chiamato a sé gli "assassini", tutte le forme del fuoco e dell'acqua, l'Omino di burro, i febbroni, i fulmini delle sue "nottatacce", il Serpente, il pescatore verde. Egli ha usato tutta la sua leggenda, tutto il suo destino per uccidersi: e con il suo suicidio tutti i mostri che esistevano come destino di Pinocchio scompaiono per sempre (Manganelli, 2002, p. 203).

La destinazione suicidaria del protagonista è stata indirettamente confermata anche da Casare Garboli, che in un suo scritto collodiano osservò che interpretare la conclusione del romanzo come una catarsi del personaggio, cioè come un suo *compiersi* nella forma umana in quanto *eidos* ultimo e definitivo del personaggio significa tradirne la dimensione "assoluta", sfigurarne la "natura squisitamente "inpredictable"" (Garboli, 1969, p. 277). Se infatti Pinocchio "si suicida" diventando un ragazzo per bene, ciò accade solo per interrompere una serie di episodi che avrebbe potuto continuare indefinitamente secondo il medesimo schema della "disubbidienza" e della "fuga", ossia della disponibilità plastica: a un romanzo retrospettivo è infatti inevitabile che corrisponda una certa "inconcludenza" del personaggio. Ed è interessante che nelle righe davvero conclusive dell'opera questa vocazione alla incompiutezza formale sia raffigurata con una immagine di rigidità. Bisogna infatti ricordare che Pinocchio non si *trasla*

nel ragazzino per bene, che cioè non subisce una metamorfosi vera e propria. Certo, il burattino – ha osservato ancora Manganelli – *sceglie di morire* perché possa “cominciare a vivere il Pinocchio – se così si chiamerà – di carne”. Ma il “suicidio” non comporta la trasformazione del pezzo di legno nel “legno storto dell’umanità”. Il burattino è invece destinato a restare *accanto* al bambino: al pari di una “salma”, esso resta “appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo” (Collodi, 1995, p. 526; Manganelli, 2002, p. 204).⁷

Dunque, la fine della storia non si dà come sublimazione pienamente conseguita, soluzione catartica senza “resto”; essa al contrario esibisce quel “resto”, l’insistenza pesante di un corpo che, se ha finalmente raggiunto la sua forma – un burattino di legno cui sono stati tolti anche quei fili che potrebbero almeno offrirgli la vita simulata del movimento eterodiretto –, è solo per esserne fissata nella rigidità del cadavere. L’emblema allegorico del burattino inerte sulla sedia ci avverte che la “verità” del testo non è nella conclusione palinogenetica, e che quindi non è il *sensu della fine* a guidare le *Avventure di Pinocchio*. E se è vero che Pinocchio (il “primo” come il “secondo”) viene trascinato verso la fine, ciò accade perché egli è spinto in un vortice di trasformazioni che non può che concludersi in modo brusco. La morte per impiccagione o per umanizzazione costituisce insomma il segno più chiaro della vocazione al divenire, che è propria di un essere configurato dalla incompiutezza.⁸

Si spiega così, io credo, il dialogo permanente che il burattino di legno ha con il mondo del vivente, tutto il vivente: dal pulcino che uscendo dall’uovo lo saluta per nome e lo ringrazia (Collodi, 1995, p. 375) al tonno che riporta a terra sani e salvi lui e Geppetto (p. 517). Un dialogo che non è un semplice passaggio “dal burattino all’animale”, una “re-immersione” del protagonista “nel mondo organico” che gli permetterebbe di “ripercorrere il cammino evolutivo che porta dal pre-umano all’umano” (Garroni, 1975, p. 117). La comunicazione di Pinocchio con il mondo animale è l’altro volto della sua fatale attrazione per la carbonizzazione, per la trasformazione del vegetale in minerale: è contatto con il mondo nella sua interezza.

Del resto, come avrebbe potuto essere diversamente per un pezzo di legno che era stato destinato a essere una gamba di tavolino, cioè una entità meramente cosale? E come il burattino è il risultato del sottrarsi del materiale alla forma prevista, così tutte le successive avventure del burattino consistono in un analogo sottrarsi, in un destinarsi plastico che è innanzitutto fuga dalla forma.

⁷ Questo è forse l’unico passaggio del racconto collodiano per il quale è legittimo utilizzare la categoria freudiana dello *Unheimlich*. In particolare, sembra qui affiorare il concetto secondo cui il sentimento del perturbante va ricollegato alla apparizione di qualcosa “che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto”, ossia, in questo caso, il fascio di membra inerti e disarticolate cui il burattino è ridotto da “morto”. cfr. Freud, 1975, p. 86.

⁸ Ha scritto molto bene Fabbri, 2002, p. 297: “*Pinocchio corre verso un’incompletezza continua*, che è poi quella con cui comincia”.

Bibliografia

- Alfano, G., 2016, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci.
- Bàino, M., 2000, *Pinocchio (moviole)*, Lecce, Manni.
- Bettetini, G., 1994 (a cura di), *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Rai VQPT-Nuova ERI.
- Bonanni, V., 2020, *La fabbrica di Pinocchio*, Roma, Donzelli.
- Collodi, C., 1972, *Pinocchio*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Feltrinelli.
- Collodi, C., 1995, *Pinocchio*, in Id., *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori.
- Collodi, C., 2016, *Pinocchio*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Feltrinelli.
- D'Angelo, M., 2002, *Lettore avvisato, burattino salvato. Strategie seriali*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 75-94.
- Dusi, N., 2002, *Pinocchio nella balena*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 175-202.
- Fabbri, P. 2002, *Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 277-298.
- Forni, P.M., 2008, *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al «Decameron»*, Napoli, Liguori.
- Freud, S., 1975, *Il perturbante*, in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Boringhieri, 1975, vol. IX.
- Garboli, C., 1969, *La stanza separata*, Milano, Mondadori.
- Garroni, E., 1975, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza.
- Genot, G., 1970, *Analyse structurelle de «Pinocchio»*, Firenze, Industria Tipografica Fiorentina («Quaderni della Fondazione Nazionale Carlo Collodi», numero 5).

Genot, G., 1976, *Le corps de Pinocchio*, in AA. VV., *Studi collodiani*, Atti del I Convegno internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, - Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 299-313.

Hazard, P., 1958, *Uomini, ragazzi e libri*, Roma, Armando.

Jossa, S., 2013, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Bari-Roma, Laterza.

Kermode, F., 1972, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli.

Lüthi, M., 1979, *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia.

Manganelli, G., 2002, *Pinocchio: un libro parallelo* [1977], Milano, Adelphi.

Mazzacurati G. et alii, 1990, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi.

Pezzini, I., 2002, *Tra un Pinocchio e l'altro*, in Pezzini-Fabbri, 2002, pp. 7-33.

Pezzini, I.-Fabbri, P. (a cura di), 2002, pp. *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Milano, Meltemi.

Tempesti, F., *Chi era Collodi. Com'è fatto «Pinocchio»*, in Collodi 1972, pp. 7-138.

Todorov, T., 1968, (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi.

Viscardi, 2018, *Il romanzo bambino: «Pinocchio» e «Cuore»*, in Alfano-de Cristofaro, 2018, (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. II, *L'Ottocento*, Roma, Carocci, pp. 289-306.