



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università Degli Studi Di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale In Lettere

Classe L-1

Tesi Di Laurea

**Temi e forme del soprannaturale in *Le
avventure di Pinocchio***

Relatore

Prof. Luigi Marfè

Laureanda

Emma Peron

n° matricola 1230102/LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Alle donne della mia vita

INDICE

INTRODUZIONE	1
<i>Capitolo primo</i>	3
COLLODI, PINOCCHIO E L'OTTOCENTO	3
1.1. Contesto storico-letterario	3
1.2. Vita di Collodi	6
1.3. Introduzione a <i>Pinocchio</i>	12
1.4. Oltre il romanzo	19
1.5. Riassunto de <i>Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino.</i>	22
<i>Capitolo secondo</i>	25
TEMI E FORME DEL SOPRANNATURALE PINOCCHIESCO	25
2.1. Morfemi fiabeschi	25
2.2. Il lato oscuro di Pinocchio	30
2.3. Alcuni temi soprannaturali in <i>Pinocchio</i> : tra gastronomia e metamorfosi	34
<i>Capitolo terzo</i>	41
LA TEORIA ORLANDIANA	41
3.1. Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme	41
3.2. Logica e forma della teoria orlandiana	47
3.3. Classificazione	51
3.4. Il soprannaturale di indulgenza	54
3.5. Pinocchio: un caso di soprannaturale di indulgenza	55
CONCLUSIONI	69
BIBLIOGRAFIA	73
SITOGRAFIA	78

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha come oggetto lo studio di uno dei capolavori della letteratura italiana, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*¹. L'elaborato focalizza l'attenzione in particolare su un aspetto strutturale dell'opera: la presenza di eventi, personaggi e tematiche soprannaturali.

L'interesse per l'argomento nasce dalla volontà di andare oltre la visione edulcora, e in parte corrotta, presentata da innumerevoli adattamenti e interpretazioni che si sono susseguiti in quasi centocinquanta anni. Ho sperimentato in prima persona che il contatto diretto con il libro di Collodi da parte delle nuove generazioni è sempre più limitato e superficiale. La speranza finale che muove questa ricerca è il desiderio di instillare la curiosità e l'amore verso Pinocchio, un personaggio poliedrico e divertente che da decenni insegna ai più piccoli e senza mai essere pedante.

L'elaborato si articola in tre capitoli. Nel primo, si ripercorrerà un breve excursus storico-culturale sul secolo Ottocento per inquadrare, insieme alla presentazione della biografia dell'autore, il contesto in cui nascono e crescono le *Avventure*. Si procederà alla presentazione dell'opera in quanto capolavoro italiano e internazionale, si parlerà del suo valore in ambito letterario ma non solo, anche dei risvolti culturali che trascendono l'originale ambiente di appartenenza.

Nel secondo capitolo si passerà all'analisi delle forme soprannaturali che l'opera assume, in particolare si approfondiranno le forti componenti fiabesca e romantico-gotica, si proseguirà con la trattazione di alcuni temi conduttori della narrazione, quali il meraviglioso gastronomico e la metamorfosi.

Nella terza ed ultima sezione si intende fornire una possibile chiave di lettura dell'opera secondo l'interpretazione della teoria sul soprannaturale letterario di Francesco Orlando. Si inizierà quindi con l'introdurre la teoria e la sua classificazione per poi procedere, in ultima istanza, con l'applicazione di essa all'opera di Collodi.

¹ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi, 1968.

Capitolo primo

COLLODI, PINOCCHIO E L'OTTOCENTO

1.1. Contesto storico-letterario

L'Ottocento storico europeo è caratterizzato da rapidi cambiamenti economico-sociali e politici, in particolare a partire dalla metà del secolo. La diffusione di tecnica e di industria modifica la vita quotidiana, nascono le masse e gli operai lottano per la tutela dei loro diritti, si apre la «questione femminile» e si diffondono le idee di progresso positiviste.

L'Italia dopo la liberazione napoleonica abbraccia all'unisono l'idea di indipendenza e per riflesso si divulga per la prima volta il concetto di unità. Si diffondono le idee federaliste del chierico Vincenzo Gioberti (1801-1852) e quelle repubblicane di Giuseppe Mazzini (1805-1877) che dividono l'opinione pubblica italiana nella prima metà del secolo, fino al 1848.

È l'anno della «primavera dei popoli» e l'Europa intera si ribella al congresso di Vienna e alla restaurazione del tedesco Klemens von Metternich (1773-1859). La prima insurrezione si ha a Palermo: il popolo chiede con la forza una costituzione al governo borbonico, che viene concessa. In pochi mesi vengono approvate le costituzioni anche da Leopoldo II di Toscana (1797-1870), Papa Pio IX (1792-1878) e Carlo Alberto di Sardegna (1798-1849), similmente accade nelle principali capitali europee.

Dopo le vittorie di Milano e di Venezia contro l'Impero austriaco e l'instaurazione di governi provvisori, il re Carlo Alberto, del Regno di Sardegna, dichiara guerra all'Austria nel marzo del 1848. Ha avviato la prima guerra di indipendenza che terminerà con una sconfitta e con il ritorno dei sovrani dell'Ancien Regime, nel 1849, a sfavore dei governi liberali instauratisi. L'unica costituzione ad essere preservata è lo Statuto Albertino della casata piemontese.

Alla guida del regno di Savoia, delle aspirazioni unitarie e di liberazione dell'intera penisola ci sono ora Vittorio Emanuele II (1820-1878) e il ministro Cavour (1810-1861). L'eccellente lavoro svolto dal primo ministro piemontese e il fallimento dei moti rivoluzionari mazziniani spingono l'opinione pubblica e il popolo ad affidarsi al

Regno di Sardegna. Attraverso la diplomazia di Cavour si giunge agli accordi di Plombiers² e allo scoppio della seconda guerra di indipendenza nel 1859 che vede rapide e facili vittorie dei franco-sabaudi contro le truppe austriache. Nell'anno successivo viene annessa la Lombardia e, attraverso votazioni popolari, anche altri regni minori come la Toscana.

L'impresa garibaldina e lo storico incontro con il re Vittorio Emanuele II a Taverna rendono l'Italia un paese unito nel 1861. Si completa l'unificazione nel '66 e nel '70. Alla destra storica, divenuta impopolare per le pesanti tasse imposte per pareggiare il bilancio nazionale, segue la sinistra storica a fine anni '70. Gli eredi politici di Mazzini e Garibaldi (1807-1882) vengono guidati dal presidente del consiglio Depretis (1813-1887) che mette in atto un programma di riforme volto all'istruzione, alla cura popolare, alla diminuzione delle tasse e al protezionismo economico.

Fondamentale per l'educazione è la legge Coppino del 1877, che prevede istruzione infantile obbligatoria e pubblica e scuole serali per gli adulti.

In politica estera Depretis firma la partecipazione italiana alla Triplice Alleanza e ha inizio la politica coloniale che viene proseguita dal nuovo presidente del consiglio con scarso successo, l'ex garibaldino Crispi (1818-1901).

A Crispi si deve l'abolizione della pena di morte e un nuovo Codice Penale ma la conquista dell'Etiopia è un fallimento tale che lo porta alle dimissioni e, dopo vent'anni, alla fine del governo di sinistra nel 1892.

L'Ottocento letterario è caratterizzato nella prima parte della produzione dal movimento del Romanticismo. Gli ideali romantici hanno origine nell'ambiente tedesco e tra gli innumerevoli esponenti si citano lo scrittore Goethe (1749-1832) e il poeta Novalis (1772-1801). Questo movimento prende piede velocemente in tutta Europa, attecchisce con successo in Inghilterra mentre giunge in Italia con qualche difficoltà e in ritardo.

Centrale nel panorama letterario italiano è la disputa tra classicisti e romantici scatenata nel 1816 dall'articolo di Madame de Staël (1766-1817) *Sulla maniera e*

² Accordi del 1858, firmati in segreto dall'imperatore francese Napoleone III e Vittorio Emanuele II. Prevedono l'entrata in guerra del sovrano francese in favore del Regno di Sardegna e contro l'impero austriaco qualora quest'ultimo avesse dichiarato guerra ai Savoia, in cambio il sovrano piemontese cede Nizza e Savoia.

*l'utilità delle traduzioni*³. La studiosa francese invita gli intellettuali italiani allo studio dei moderni autori europei e in particolare alla traduzione di opere inglesi e tedesche. Il consiglio è conseguente all'accusa di non essere al passo con i tempi, di avere un'idea di letteratura legata alla mitologia del mondo classico e di essere totalmente estranei al dibattito letterario europeo.

In risposta all'articolo si mobilita il movimento neoclassicista ed entra nel dibattito uno degli scrittori italiani più eclettici: Giacomo Leopardi (1798-1837). Gli scritti leopardiani riguardanti la querelle classico-romantica sono raccolti nell'opera *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*⁴.

Oltre all'apporto poetico di Giacomo Leopardi, nonostante non sia riconosciuto all'unanime dalla critica come autore romantico, e in tal senso sembra la scelta migliore usare l'etichetta di «romanticismo neoclassico», per quanto paradossale, o di «atteggiamento romantico» utilizzate da Walter Binni (1913-1997)⁵; si unisce al movimento un altro grande scrittore: Alessandro Manzoni (1785-1873), il quale si impegna nella stesura del romanzo storico e di formazione intitolato *I promessi sposi*⁶. Il secondo ottocento apre le porte alle feconde menti dei pensatori francesi, da cui derivano i movimenti cardine nello sviluppo della letteratura italiana ed europea. Si tratta di Naturalismo, Simbolismo e Realismo.

Celebri sono i romanzi naturalisti di Zola (1840-1902) e le poesie pre-simboliste di uno dei più noti autori francesi, il poeta Baudelaire (1821-1867). Il realismo di Flaubert (1821-1880) e Balzac (1799-1850) si diffonde particolarmente in Russia con Tolstoj (1828-1910) e Dostoevskij (1821-1881). In Italia Giovanni Verga (1840-1922) fa proprie le esperienze naturaliste francesi ed elabora la scrittura verista.

Sul finire del secolo, a seguito dell'unità nazionale, nella Penisola si assiste alla edificazione di un sistema letterario ben definito: la letteratura per ragazzi e scolastica. La letteratura scritta per l'infanzia nasce in Italia negli anni '30 del 1600 grazie alla raccolta di testi per l'infanzia di Giambattista Basile (1566-1632) intitolata *Lo cunto*

³ Pubblicato sulla rivista «Biblioteca italiana», Milano, gennaio 1816.

⁴ Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Rizzoli Editori, 1998.

⁵ Cfr. Walter Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1984.

⁶ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di N. Sapegno e G. Viti, Firenze, Le Monnier, 1971.

*de li cunti*⁷. Il genere prosegue con successo nei secoli successivi, arrivando alla stesura di poesie per i giovani in epoca romantica.

A seguito dell'unità d'Italia territoriale il nuovo governo sceglie di sfruttare la scuola pubblica per completare il processo di unificazione e rendere l'unione un fatto concreto, non solo teorico. Si configurano per la prima volta la scrittura e la pubblicazione sistematiche di letteratura per ragazzi. Alla necessità di formazione e cultura comune basata sull'etica della virtù si unisce il naturale bisogno di divertimento ed evasione dei piccoli lettori. Nascono storie irriverenti, buffe e fatte di viaggi che presentano episodi tragicomici con intento moraleggiante⁸.

I maggiori scrittori dell'infanzia di fine secolo sono Carlo Collodi, ricordato per il personaggio di Pinocchio ma noto all'epoca per i numerosi libri scolastici con protagonista Giannettino ed Edmondo De Amicis (1846-1908), lo scrittore del libro *Cuore*⁹ (1886).

1.2. Vita di Collodi

Carlo Lorenzini nasce il 24 novembre 1826 a Firenze, è il primo figlio di una numerosa famiglia di umili origini. Le difficili condizioni economiche spingono la madre Angiolina ad allontanarsi da Firenze per tornare a Collodi, suo paese d'origine, e lavorare come sarta. Gli studi dei figli Carlo e Paolo presso il Seminario di Colle Val d'Elsa vengono finanziati, invece, dalla famiglia del marchese fiorentino Ginori, presso cui lavora il padre come cuoco.

Nel 1842 la madre Angiolina torna a Firenze, nasce l'ultimo figlio e il primogenito Carlo rientra dal seminario minacciando di voler abbandonare gli studi per dedicarsi ad altro. Tuttavia, essi continuano per qualche mese presso gli Scolopi con poco profitto quanto al latino, come riporta Giuseppe Rigutini (1829-1903) in *Note gaie*¹⁰, all'interno della prefazione biografica¹¹.

⁷ Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 2003.

⁸ Cfr. Roberto Pellerrey, *Pinocchio tra dialogo e scrittura*, in «Belfagor», vol. 60 n.3 (2005), p. 267. Online <https://www.jstor.org/stable/26150287> (consultato il 23/06/22).

⁹ Edmondo De Amicis, *Cuore*, Milano, Rizzoli, 1965.

¹⁰ Carlo Collodi, *Note gaie* raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, Bemporad, 1892.

¹¹ Franco Tempesti sottolinea l'importanza del lavoro svolto dal filologo Rigutini in vita e anche in morte del Collodi, quando raccoglie due volumi di articoli sparsi dell'autore fiorentino e consegna al pubblico alcune delle poche informazioni sulla vita dell'autore che si hanno: «Per sapere qualcosa della

Terminata l'esperienza con gli Scolopi trova impegno presso la libreria di Giulio Piatti e a ventun anni si dedica a giornalismo e politica, attività che lo accompagnano per il resto della vita, eloquente è un passo di *Occhi e nasi*¹², scritto dello stesso Collodi, intitolato «Giornali e giornalisti»:

«Si nasce poeti, ma non c'è bisogno di nascere giornalisti. Vero è che una volta giornalisti si muore giornalisti. *Semel abbas, semper abbas*. Il giornalismo è la camicia di Nesso: una volta infilata e messa addosso, non c'è verso di levarselà più».¹³

Il legame indissolubile di Collodi scrittore con il Collodi giornalista viene colto da Vittorio Frosini (1922-2001), per lo studioso quegli anni sono: «il quadro di fondo, su cui campeggia la sua più felice creazione satirica, il Pinocchio»¹⁴.

Carlo frequenta i circoli mazziniani e conosce il professore Aiazzi¹⁵, figura di non scarso rilievo per l'autore fiorentino. Aiazzi lo aiuta, infatti, nel 1848 a divenire messaggero del Senato toscano, lavoro che gli permette una vita dignitosa e la frequentazione dell'ambiente letterario. Tutto ciò accade dopo l'impegno volontario al fronte, durante la guerra che il Piemonte intraprende contro l'Austria per l'indipendenza: Collodi si arruola nel Battaglione Toscano e combatte la battaglia di Curtatone e Montanara¹⁶.

Dopo una brevissima parentesi con il giornale politico-satirico «Il Lampione»¹⁷, da lui fondato e presto soppresso, collabora con «Il Fanfulla» e «La Gazzetta d'Italia» in cui si firma con lo pseudonimo Nasi¹⁸.

vita di Carlo Lorenzini bisogna aspettare il 1892 [...]. Nel 1892 Giuseppe Rigutini, [...] alle *Note Gaie*, fece precedere una prefazione biografica che disegnava a grandi linee il percorso della vita di Collodi». Carlo Collodi, *Pinocchio* preceduto da *Chi era il Collodi, Com'è fatto Pinocchio* di Franco Tempesti, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 11.

¹² Carlo Collodi, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero*, Firenze, Paggi, 1881.

¹³ Renato Bertacchini, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Milano, Camunia, 1993, p. 23.

¹⁴ Vittorio Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento. Pinocchio come satira politica e altri saggi*, Catania, Bonanno editore, 1971, p. 151.

¹⁵ Gestore della libreria Piatti. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. XXXIX.

¹⁶ Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento. Pinocchio come satira politica e altri saggi*, cit., p. 152.

¹⁷ Come spiega Nunzia Zoccoli: «[...] un giornale di principi repubblicani mazziniani *Il Lampione* col programma di «far lume a chi brancolava nelle tenebre»; il tono satirico è abbastanza toccante, l'ironia sottile troppo allusiva per il governo granducale restaurato. Il giornale viene soppresso, ma ne esce presto un altro: *La Scaramuccia*, a carattere teatrale, inizialmente; in seguito finisce per accogliere articoli vari.» Nunzia Zoccoli, *La narrativa per l'infanzia*, Cremona, Padus, 1986, p. 137.

¹⁸ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. XL.

Nel 1853 prende la guida del giornale teatrale «La Scaramuccia». Collodi è nell'ambiente da qualche anno, aveva infatti pubblicato precedentemente alcune commedie e un dramma: lavori di scarso successo. L'esperienza teatrale viene descritta come: «la sua stagione di traviamiento»¹⁹ dallo studioso Renato Bertacchini (1921-2011), che riporta di incontri galanti, relazioni amorose impegnative, amici bohémien e gioco d'azzardo. I vizi continuano e iniziano a manifestarsi alcuni problemi di salute a seguito delle dipendenze da alcol e da gioco, che si aggravano qualche anno più tardi, al ritorno dal secondo arruolamento in favore della causa piemontese e unitaria: insorgono manie di persecuzione²⁰.

Inizia negli anni '50 il suo primo e concreto approccio alla scrittura di romanzi: nel 1856 pubblica *Un romanzo a vapore da Firenze a Livorno*²¹ e successivamente *I misteri di Firenze*²², entrambi poco considerati dalla critica e dal pubblico. La seconda opera resterà incompiuta, l'idea originaria prevedeva la pubblicazione di due volumi ma ne realizza solamente il primo.

Prosegue l'impegno letterario e politico. Nel 1860 viene incaricato dal Governo provvisorio toscano di rispondere all'esortazione ai toscani di Eugenio Albéri²³ (1807-1878), il quale invitava ad opporsi all'annessione al Piemonte. Nello scritto pubblicato con il titolo *Il signor Albéri ha ragione!*²⁴ si firma per la prima volta con il nome di Carlo Collodi. Lo pseudonimo scelto per omaggiare la madre e la sua terra di origine viene mantenuto per il resto della vita. Nel finto dialogo apologetico scritto ai danni dell'Albéri

«c'è già in pieno il miglior Collodi: nel quale – come ha scritto il suo critico più attento, Renato Bertacchini – passione pubblicistica e spinta narrativa, generosa oratoria e divagazioni critico-umoristiche, anticonformismo e bizzarria, temperamento libertario e umanità nel senso più

¹⁹ Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 43.

²⁰ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. XL.

²¹ Carlo Collodi, *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica*, Firenze, Mariani, 1856.

²² Carlo Collodi, *I misteri di Firenze. Scene sociali, vol. I*, Firenze, Fioretti, 1857.

²³ Il federalista cattolico Eugenio Albéri pubblica nel 1859 *La politica napoleonica e quella del governo toscano* (Eugenio Albéri, *La politica napoleonica e quella del governo toscano*, Parigi, F. Klincksick, 1859). La risposta del Collodi è sarcastica e umoristica, il dialogo apologetico è in realtà un'accusa alle visioni dell'avversario politico. Lo studioso Albéri di origini padovane era favorevole alla politica di Napoleone III e contrario all'unificazione italiana, spingeva per la formazione di un Regno d'Italia centrale dipendente dal potere napoleonico. Posizione opposta allo scrittore fiorentino.

²⁴ Carlo Collodi, *Il Sig. Albéri ha ragione!... Dialogo apologetico*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1859.

alto, poetica e arte, nascono da un medesimo centro, confluendo e condizionandosi reciprocamente sul fondo vivo dell'opera»²⁵.

La sregolatezza dello scrittore è controllata e frenata grazie all'intervento del fratello Paolo e del marchese Ginori, per il quale lavora il terzo genito della famiglia Lorenzini. Grazie a loro assume per qualche anno un incarico per la Prefettura fiorentina.

Nel 1868 avviene la svolta della vita: entra a far parte della giunta per la compilazione del Dizionario della lingua italiana e conosce personaggi influenti tra cui il professore e studioso, già citato, Giuseppe Rigutini. È la conoscenza con Rigutini ad avvicinarlo alla letteratura infantile²⁶. L'avvicinamento alla letteratura d'infanzia in realtà «nasconde ragioni più segrete e personali»²⁷. Bertacchini si riferisce alla delusione e scottatura di Carlo Lorenzini come giornalista militante. Gli interventi giornalistico-parlamentari dello scrittore mirano alla denuncia del corrotto e mal funzionante sistema politico romano e il «Fanfulla» è il principale teatro in cui si svolgono le sue inchieste. In seguito alle lamentele dell'allora Ministro degli Interni Nicotera (1828-1894), da cui Collodi dipende in quanto segretario di prima classe in organico alla Prefettura di Firenze, riguardo agli articoli dello scrittore fiorentino segue il silenzio giornalistico²⁸.

Non servono a nulla gli inviti e le rassicurazioni di amici e colleghi per convincere il quasi cinquantenne Collodi a rientrare in attività, inoltre:

«da qualche tempo la pratica del giornalista militante sembra abbia perduta importanza ai suoi occhi. Gli interessi di Carlo Lorenzini si vanno orientando verso la letteratura per l'infanzia»²⁹.

Nel 1875 ha avvio un nuovo inizio per Collodi quando traduce per la casa editrice Paggi alcune fiabe di C. Perrault (1628-1703) dando vita a *I racconti delle fate*³⁰ e pubblica due libri educativi intitolati *Giannettino*³¹ e *Minuzzolo*³². Le opere riscuotono grande successo e spingono il fiorentino a continuare a scrivere per i bambini.

²⁵ Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento. Pinocchio come satira politica e altri saggi*, cit., p. 153.

²⁶ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. XL.

²⁷ Bertacchini, *Il padre di Collodi*, cit., p. 172.

²⁸ Ivi, p. 171.

²⁹ Ivi, p. 172.

³⁰ Carlo Collodi, *I racconti delle Fate* traduzioni di C. Collodi, Firenze, Paggi, 1876.

³¹ Carlo Collodi, *Giannettino*, Firenze, Paggi, 1877.

³² Carlo Collodi, *Minuzzolo*, Firenze, Paggi, 1878.

Nel frattempo nel 1878 viene nominato cavaliere della Corona d'Italia per l'impegno nella stesura di opere pedagogiche e scolastiche³³.

Proseguono gli scritti che vedono protagonista il giovane monello Giannettino: *La geografia di Giannettino*³⁴, *La grammatica di Giannettino*³⁵, *Il viaggio di Giannettino per l'Italia, vol. I: L'Italia superiore*³⁶.

In affanno per il suo lavoro letterario interrompe il servizio alla prefettura e continua a scrivere raccogliendo i suoi articoli e racconti da cui derivano, nel 1881, le raccolte *Occhi e nasi*³⁷ e *Storie allegre*³⁸. Lo stesso anno inizia a scrivere le prime puntate di *Storia di un burattino* sul «Giornale per i bambini», un editoriale fondato e diretto da Ferdinando Martini (1840-1928). L'evoluzione della storia del burattino Pinocchio è travagliata e lenta, continua fino al 1883 alternando silenzi a fasi prolifiche.

Lo scrittore Collodi tenta di concludere l'esperienza pinocchiesca facendo terminare il racconto alla quindicesima puntata nella narrazione, con un tetro epilogo. Dopo le ribellioni dei suoi piccoli lettori viene convinto a proseguire, l'anno seguente, nel febbraio del 1882, la storia riprende con il nuovo e definitivo titolo de *Le avventure di Pinocchio*³⁹.

Il rapporto con la casa editrice di Felice Paggi (1822-1895) è centrale nella produzione del fiorentino e per la continuazione del suo maggiore successo. I modi e ritmi di lavoro sono quelli di una casa editrice collaudata⁴⁰ e

«Paggi è un editore che esamina le richieste del mercato, commissiona agli autori la stesura di testi, e sollecita l'autore a continuare storie di successo richieste dal pubblico anche dopo la loro conclusione, come era accaduto anche per *Pinocchio*, che Collodi aveva terminato con l'impiccagione del burattino dopo l'agguato notturno degli assassini perpetrato dal Gatto e dalla Volpe, nel capitolo XV»⁴¹.

³³ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. XLI.

³⁴ Carlo Collodi, *La geografia di Giannettino*, Firenze, Paggi, 1886.

³⁵ Carlo Collodi, *La grammatica di Giannettino per le scuole elementari*, Firenze, Paggi, 1883.

³⁶ Carlo Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte prima (L'Italia superiore)*, Firenze, Paggi, 1880.

³⁷ Collodi, *Occhi e nasi*, cit.

³⁸ Carlo Collodi, *Storie allegre*, Firenze, Paggi, 1887.

³⁹ Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento*, cit., p. 154.

⁴⁰ Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale italiana in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

⁴¹ Roberto Pellerey, *Pinocchio tra dialogo e scrittura*, cit. p. 267.

È sempre l'editore Paggi a seguire e completare l'evoluzione del romanzo, quando nel 1883 raccoglie le puntate in un volume intitolato *Le avventure di Pinocchio* a cui vengono affiancate le illustrazioni di E. Mazzanti (1850-1910).

Dal 1883 al 1885 Collodi terrà la direzione del «Giornale per bambini» per volere del fondatore Martini e in una lettera del 10 aprile 1883⁴² ringrazia l'ormai ex direttore Martini per aver proposto all'editore Ernesto Emanuele Oblieght (1838-1900) il suo nome come futura guida della rivista.

Collodi accoglie con entusiasmo l'invito che tra le condizioni presentate dall'editore prevede L. 600 semestrali e un compenso a parte per ogni articolo firmato⁴³. Ma i fervori iniziali vanno spegnendosi, sia per Collodi sia per Oblieght, in pochi anni:

«L'Oblieght gli scriverà una lettera di ben servito alla fine dell'86. A questa lettera sono rimaste cinque minute di risposta del Lorenzini, tutte scritte in stato di grande agitazione (nella prima sbaglia anche l'anno e scrive 1866) evidentemente offeso dai modi burocratici dell'Oblieght e dai ritardi nel pagamento del compenso pattuito. Ma è chiara l'obiezione che sente pronta dall'altra parte: «è vero che ha prestato il proprio nome come direttore del giornale, e al giornale continuano a servirsene, per esempio in avvisi pubblicitari per gli abbonamenti del nuovo anno, ma di fatto, stando a Firenze, non ha mai agito come tale, insomma non ha lavorato». Da qui il senso di colpevolezza e l'agitazione conseguente»⁴⁴.

Il nome di Collodi come direttore scompare dalla rivista. L'autore porta a termine gli impegni presi contemporaneamente con la «Paggeria»: prosegue la scrittura del suo primo personaggio di successo pubblicando: *L'abbaco di Giannettino, per le classi elementari*⁴⁵ e *Il viaggio di Giannettino per l'Italia, vol. II: L'Italia centrale*⁴⁶. Qualche anno dopo arriva *La lanterna magica di Giannettino*⁴⁷.

Carlo Lorenzini muore all'età di sessantaquattro anni mentre rientra in casa dalla visita ad un amico. È colpito da un malore e a soccorrerlo ci sono il fratello Paolo, la cognata e il portiere, ma a nulla servono la chiamata e le cure del medico. Muore per un aneurisma polmonare il 26 ottobre 1890.

⁴² La lettera viene pubblicata in apertura del «Giornale per bambini», anno III, n. 15, Roma 12 aprile 1883, che porta nella testata: C. Collodi Direttore. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 280.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Tempesti, *Chi era Collodi in Pinocchio*, cit., pp. 43-44.

⁴⁵ Carlo Collodi, *L'abbaco di Giannettino per le scuole elementari*, Firenze, Paggi, 1885.

⁴⁶ Carlo Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte seconda (L'Italia centrale)*, Firenze, Paggi, 1883.

⁴⁷ Carlo Collodi, *La lanterna magica di Giannettino*, Firenze, Bemporad, 1890.

1.3. Introduzione a *Pinocchio*

Sono molti gli studi riguardanti l'opera e il personaggio Pinocchio. Cercare di trattare approfonditamente il materiale che in centocinquanta anni circa è stato raccolto risulta un lavoro assai oneroso e non è questo l'intento della presente trattazione.

Con il seguente paragrafo si cercherà di presentare il romanzo in quanto classico della letteratura mondiale. Si daranno alcuni dati numerici ed informazioni di cronaca per prendere coscienza della vastità e della complessità che si nascondono in un libro di poco meno di duecento pagine; al contempo si indagherà il valore dell'opera e il motivo del suo successo.

Il romanzo di Collodi vanta il primato di essere uno dei libri più tradotti al mondo, come riporta Maurizio Stefanini in un articolo del 13 ottobre 2021 per «Il Foglio»⁴⁸: tralasciando la Bibbia e altri testi religiosi, *Pinocchio* è secondo solo al capolavoro del francese Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) *Il piccolo principe*⁴⁹, tra le cui traduzioni si annoverano in ben trecentottantadue lingue mentre per il romanzo italiano si arriva a trecento. Tra le trecento lingue compaiono anche il latino e molti dialetti italiani⁵⁰.

Interessante notare che nella classifica riportata da Stefanini compaiono principalmente libri per ragazzi e che la letteratura infantile sia una delle più apprezzate al mondo.

Un altro dato imponente lo registra Marino Parenti affermando che il libro abbia superato la vendita di sei milioni di copie⁵¹ nel 1952 e questo, nonostante le ipotesi

⁴⁸ Maurizio Stefanini, *I libri più tradotti al mondo (con una sorpresa dagli Stati Uniti)*, in «Il Foglio», 12 ottobre 2021. Online <https://www.ilfoglio.it/societa/2021/10/13/news/il-libri-piu-tradotti-al-mondo-con-una-sorpresa-dagli-stati-uniti--3154215/> (consultato il 12/06/22).

⁴⁹ Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, Milano, Rizzoli, 2016.

⁵⁰ Piero Dorfles, *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Milano, Garzanti, 2018, p. 165.

⁵¹ Marino Parenti, *Storia di Pinocchio*, in «Rassegna Lucchese. Periodico di cultura», 9 (1952), pp. 10-14.

avanzate successivamente⁵², resta l'ultimo dato certo che viene confermato anche dallo studio di Frosini⁵³ negli anni '70.

L'interesse e il clamore suscitati dall'opera hanno spinto alla creazione di un tempio del sapere pinocchiesco e collodiano: viene costituita con il Decreto del Presidente della Repubblica n. 1313 del 18 luglio 1962 la Fondazione Nazionale Carlo Collodi, che attraverso *Le avventure di Pinocchio* promuove la cultura dei bambini e per i bambini⁵⁴.

La Fondazione Nazionale Carlo Collodi ha sede a Collodi, presso Villa Arcangeli. Nella piccola frazione toscana la Fondazione organizza attività didattiche e culturali, concorsi, mostre e convegni che si svolgono principalmente nella Villa Arcangeli e nello Storico Giardino Garzoni, i luoghi d'infanzia dello scrittore e della madre Angiolina Orzali⁵⁵.

L'ente collodiano è in realtà uno degli ultimi risultati delle iniziative che da decenni omaggiano Pinocchio e il suo creatore. È il seguito, infatti, del «Comitato per un Monumento a Pinocchio» presieduto, all'epoca, dal professore Rolando Anzilotti (1919-1982), il quale coordinò i lavori per la realizzazione della parte originaria del «Parco di Pinocchio».

Il parco in onore di Pinocchio inizia a prendere forma nel 1956, quando viene indetto un concorso per celebrare il famoso burattino con la realizzazione di un monumento: la vittoria del bando è di Emilio Greco per «Pinocchio e la Fata» e di Venturino Venturi per la «Piazzetta dei Mosaici». Successivamente il progetto si allarga, nel '63, con l'inaugurazione dell'Osteria del Gambero Rosso, un ricordo della cena consumata dal burattino insieme al Gatto e alla Volpe prima di imbattersi negli Assassini.

Del 1972 sono, invece, il complesso di ventuno sculture in bronzo di Pietro Consagra e le costruzioni dell'architetto Marco Zanuso che danno vita al «Paese dei Balocchi», un progetto di Pietro Porcinai.

⁵² Non esistono dati ufficiali e affidabili sulle vendite finora avvenute in quanto i diritti d'autore sono scaduti nel 1940 rendendo possibile la libera riproduzione dell'opera. Tuttavia, in un articolo online del «Il Sole 24 ore» di Fabio Santoni del 1 settembre 2018 si stima la vendita complessiva di ottanta milioni di copie. Fabio Santoni, *La classifica più recente dei libri più letti di sempre. Il vincitore è sempre lui...*, in «Il Sole 24 ore» 1 settembre 2018. Online <https://www.infodata.ilssole24ore.com/2018/07/06/la-classifica-piu-recente-dei-libri-piu-letti-sempre-vincitore-sempre/> (consultato il 24/06/22).

⁵³ Cfr. Frosini, *Intelletuali e politici del Risorgimento*, cit., p. 160.

⁵⁴ Per maggiori informazioni e per reperire quanto segue riguardo la Fondazione e il suo operato si rimanda al sito online <https://www.fondazionecollodi.it> (consultato il 17/07/2022).

⁵⁵ Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 3.

Nel «Paese dei Balocchi» i visitatori sono guidati lungo tutte le avventure del burattino mediante un sentiero popolato dalle figure del romanzo. Si incontrano i personaggi più noti, come il Gatto e la Volpe, ma anche quelli che spesso vengono dimenticati e che rendono magiche le marachelle del bambino di legno, quali la Lumaca portinaia, il Campo dei Miracoli con l'Albero dagli zecchini d'oro o i Quattro coniglietti vestiti di nero che portano la bara per far bere la medicina al malaticcio bambino di legno. Il viaggio finisce con l'arrivo alla bocca del Grande Pescecane nella quale si può entrare e incontrare Geppetto.

Il parco riserva altre attrattive tra cui giostre e teatrini meccanici del primo '900, che riportano i visitatori indietro nel tempo, o il «Salone del Grillo Parlante», una struttura multimediale per incontri e convegni in cui vengono organizzate mostre sulle illustrazioni per l'infanzia e con opere di artisti di tutto il mondo.

Le attività proposte e il connubio tra letteratura ed ambiente costituiscono il successo del parco che ospita ogni anno più di centomila bambini ed adulti.

«Il Parco di Pinocchio non è un consueto parco di divertimenti, ma piuttosto un'unità fantastica di rara suggestione, un prezioso esempio di creazione collettiva di artisti di grande personalità, un luogo in cui si ha la sensazione di ripercorrere una fiaba vivente divertendosi in modo spontaneo, naturale e stando a contatto con la tranquilla bellezza dell'arte e della natura»⁵⁶.

Parallelamente al «Parco di Pinocchio» è nata la «Biblioteca Collodiana», sostenuta dalla Fondazione e situata all'interno di Villa Arcangeli. Attraverso l'archivio bibliotecario, l'ente opera da oltre sessant'anni per il recupero, la catalogazione e la conservazione di documenti riguardanti lo scrittore Lorenzini e le sue opere più famose, solo i libri superano i sei mila titoli.

Quanto descritto finora è il conseguente e meritato tributo ad un'opera monumentale che ha riscosso successo fin dai primi mesi di pubblicazione, prima tra i bambini e successivamente tra gli adulti. È proprio questo uno dei fattori che hanno portato Pinocchio a divenire un personaggio popolare: le *Avventure* uniscono, seppur in modi differenti, grandi e piccoli.

⁵⁶ <https://www.fondazionecollodi.it/it/il-parco-di-pinocchio> (consultato il 17/07/22).

Certo, non era tra i propositi di Collodi essere letto e commentato da un pubblico adulto: l'intento era scrivere per bambini e guadagnare molto, e infatti, mentre spedisce l'opera al suo editore, la definisce «una bambinata»⁵⁷.

Tuttavia, il risultato va oltre le aspettative e la critica ritrova in *Pinocchio*: «un libro di satira sociale, di antropologia culturale, di sperimentazione linguistica e, insieme, anche una sorta di indagine sulla dimensione infantile»⁵⁸.

Di simile avviso è Vittorio Frosini:

«che è un capolavoro non soltanto della letteratura per l'infanzia, come ormai è stato universalmente riconosciuto, ma che è altresì un capolavoro della satira politica: un libro dunque che andrebbe collocato accanto a quegli altri esemplari di genio arguto e mordace, in cui è ritratta la immagine d'una società, deformata dalla fantasia comica. [...] come *I viaggi di Gulliver* [...], o come *La fattoria degli animali*»⁵⁹.

Le interpretazioni accumulate negli anni sono delle più disparate, quasi che la fiaba contenuta in *Pinocchio* sia andata perduta e la morale favolistica, quella che ammonisce i piccoli lettori di non fare i «discoli», abbia lasciato posto solo a quella sociale, che ricerca nelle fiabe i segni di una coscienza più profonda⁶⁰.

Le parole di Luigi Volpicelli (1900-1983) ben descrivono la sensazione di «saturazione» che aleggia attorno al romanzo:

«e parrebbe che nessuno più possa veramente parlare di Pinocchio, in legno e chiodi, di Pinocchio, il burattino col quale il Collodi credette di poter muovere tranquillo incontro ai ragazzi, per trattenerli allegramente un paio di giornate»⁶¹.

Le interpretazioni avanzate spaziano in molti campi del sapere, primo su tutti la satira politica. C'è chi ha visto in questo romanzo il Collodi scrittore e polemista, che inconsciamente sfrutta la scrittura disimpegnata per ragazzini come strumento di denuncia. *Pinocchio* diviene allora mito risorgimentale: «mito tipicamente risorgimentale, al tramonto di un'epoca; e anzi proprio d'un risorgimentalismo di stampo repubblicano e mazziniano»⁶².

⁵⁷ Dorflies, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 16.

⁵⁸ Ivi, p. 17.

⁵⁹ Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento*, cit., p. 147.

⁶⁰ Ivi, p. 149.

⁶¹ Luigi Volpicelli, *Studi su Pinocchio*, Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno, 1983, p. 5.

⁶² Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento*, cit., p. 151.

Lo spirito repubblicano e gli ideali di rinnovamento si palesano attraverso la descrizione di una società immaginata, con personaggi realistici e fantastici mescolati insieme, che riflette gli usi e i costumi di quel tempo. Non ci sono castelli, re e principesse al centro del racconto, la fiaba ambientata nel fasto delle corti non è presente nella mente di Carlo Lorenzini che ormai ha superato l'era dell'Ancien Régime e sceglie così l'ambientazione popolare di metà '800, come osserva Frosini, e l'inizio ne è emblema:

«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...»⁶³.

I riferimenti alla regalità sono lontani e apertamente satirici: quando Pinocchio si ritrova nel villaggio di Acchiappacitrulli per denunciare il furto delle monete d'oro, ha davanti a sé un giudice bizzarro e borioso che applica leggi sommarie e inverosimili. Per assurdità, in quanto innocente, il burattino viene incarcerato. Altrettanto assurde, con evidenti toni satirici, sono le ragioni della liberazione dopo quattro mesi di prigionia:

«Perché bisogna sapere che il giovane Imperatore che regnava nella città di Acchiappacitrulli, avendo riportato una gran vittoria contro i suoi nemici, ordinò grandi feste pubbliche, luminarie, fuochi artificiali, corse di barberi e di velocipedi, e in segno di maggiore esultanza, volle che fossero aperte le carceri e mandati fuori tutti i malandrini»⁶⁴.

Vittorio Frosini ha visto in queste righe:

«la disapprovazione dell'istituto della grazia e clemenza sovrane, che si risolve in palese ingiustizia e offesa al sentimento civico, al solo fine di esaltazione cortigiana. È così palese l'atteggiamento politico dell'autore, sottostante agli scanzonati giudizi»⁶⁵.

Il viaggio di *Pinocchio* nel mare della critica lo ha portato a toccare le sponde dell'interpretazione psicanalitica. Sulla spinta del già citato Volpicelli, lo psicanalista

⁶³ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 3.

⁶⁴ Ivi, cit., p. 71.

⁶⁵ Frosini, *Intelletuali e politici del Risorgimento*, cit., p. 152.

Emilio Servadio (1904-1995) ha appuntato alcune riflessioni⁶⁶ su Pinocchio e tutte le figure che lo accompagnano. La premessa dello studioso è chiara: alle fondamenta dei prodotti letterari ci sono spesso l'inconscio e i «reconditi meandri» della psiche⁶⁷.

L'analisi condotta da Servadio mette in luce, come lui stesso ammette, che le connotazioni simboliche del burattino sono: «sin troppo chiare per chi abbia qualche nozione di psicoanalisi: prima tra queste il lungo naso, che può, per giunta cambiare dimensione»⁶⁸.

Pinocchio è un bambino-burattino dominato dagli istinti, che si ritrova a fare i conti con le difficoltà del seguire il «principio del piacere» senza l'uso della ragione e della coscienza morale, che per Servadio è il Grillo parlante.

Gran parte dell'opera letteraria è infatti incentrata sul continuo scontro di istinto interiore e realtà esterna rappresentata dalle figure degli adulti. Ed è attorno ai personaggi che popolano il viaggio di Pinocchio che si svolge la riflessione più interessante mossa dallo psicanalista italiano: le «potenze» che incontra il protagonista sono tutte figure maschili, di diversa tipologia, certo, ma accomunate dal fatto di essere uomini. Tutte tranne la Fata.

L'amata Fatina rappresenta l'unico rapporto con la figura femminile intrattenuto da Pinocchio e questo, secondo l'ottica psicanalitica, è un dato fertile per l'analisi dell'inconscio collodiano. Tale dato offre informazioni sul rapporto psicologico ed emozionale di Collodi con le figure femminili. Secondo Servadio, lo scrittore non era

⁶⁶ L'utilizzo del verbo «appuntare» è ricercato in quanto, in chiusura del suo articolo, lo stesso Servadio precisa che lo studio non vada oltre la forma di semplici appunti e si augura possano servire per un successivo e adeguato sviluppo delle riflessioni.

⁶⁷ Emilio Servadio, *Le «Avventure di Pinocchio» all'esame della psicoanalisi*, in «Il Tempo», ottobre 1954. Online <https://www.emilioservadio.it/psicoanalisi-anni-50/le-avventure-di-pinocchio-allesame-della-psicoanalisi/> (consultato il 20/07/22).

⁶⁸ *Ibid.* Per comprendere appieno il riferimento al naso allungabile di Pinocchio, che poi viene reciso dagli uccellini, si deve precisare che Servadio si è formato direttamente dai testi freudiani e ha lavorato assieme a psicanalisti molto fedeli all'originale teoria di Sigmund Freud, come Edoardo Weiss e Anna Freud. Lo studioso sostiene che il naso di legno che si allunga e si accorcia sia simbolo fallico ovvero: «Distinto dal termine «pene», che designa l'organo sessuale maschile nella sua realtà anatomica, il termine fallo si è imposto nella teoria psicoanalitica per connotare una funzione simbolica che ha un ruolo essenziale riguardo alla corretta posizione del soggetto umano in rapporto al desiderio – sessuale – e che, nelle sue alterazioni, è all'origine dei differenti tipi di nevrosi e di perversioni. [...] L'essere umano, qualunque sia il suo sesso, può espletare il suo ruolo nella relazione di coppia solo se ha spezzato la sua identificazione immaginaria al fallo, solo se è stato segnato dalla castrazione». Moustapha Safouan, Claude Conté, *Phallus* tradotto da Moreno Manghi, in «Enciclopedia Universalis», Vol. 12, pp. 914-915.

«psicologicamente adulto nei confronti dell'altro sesso; e, come avviene di regola in questi casi, era notevolmente fissato alla figura materna, sia nella realtà, sia, e probabile più ancora, nell'inconscia fantasia»⁶⁹.

In questa direzione vanno letti alcuni degli episodi contenuti nel romanzo e nella vita del Lorenzini, come la scelta di mutare cognome, da Lorenzini in Collodi, per omaggiare la madre Angiolina. Le testimonianze dei suoi biografi, riprendendo il ragionamento di Servadio, parlano di un rapporto morboso, di profondo rispetto verso la figura materna e non a caso la Fata dai capelli turchini sembra inizialmente non essere umana e provenire da un'altra dimensione, l'Aldilà suggerisce lo psicanalista, che è il riflesso letterario dell'idealizzazione materna da parte del figlio. C'è poi l'episodio della fuga dalla pancia della balena, che è la rappresentazione simbolica del processo del concepimento e del desiderio di tornare regressivamente nel ventre materno.

Nonostante questi siano riferimenti a uno studio appena abbozzato⁷⁰, risulta chiaro che *Pinocchio* abbia in sé gli elementi (non solo quelli della simbologia tratta dalla riflessione freudiana e psicoanalitica) per non passare mai di moda, per essere attuale in ogni tempo e in ogni ambito, anche in quello religioso⁷¹.

La simbologia di *Pinocchio* rimanda infatti a temi, desideri e angosce universali nell'animo umano, come la paura di diventare adulti, il conflitto tra bene e male, tra piacere e dovere, le attrattive e le incognite del viaggio (sia interiore che fisico) come momento di formazione e di passaggio dall'infanzia all'età adulta, ma anche la paura della morte e la perdita dell'illimitata fiducia – tipica dell'infanzia – nella bontà del mondo esterno.

Pinocchio si presta, come si è visto, a molte interpretazioni, le quali costituiscono una cifra importante del suo successo a distanza di decenni, ma rappresenta anche un tassello essenziale all'interno della storia della letteratura italiana. A parlarne è Italo

⁶⁹ Emilio Servadio, *Le «Avventure di Pinocchio» all'esame della psicanalisi*, cit.

⁷⁰ Si rimanda, oltre che all'articolo sopracitato di Emilio Servadio, a Michel David, *Critica psicanalitica della letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri*, in «Lettere italiane», vol.15 n.1 (1963), pp. 94-95. Online <https://www.jstor.org/stable/26248849> (consultato il 30/07/22).

⁷¹ Tra le varie interpretazioni si ci accenna e rinvia a quella cattolica, la quale non viene qui affrontata, e si indicano gli studi di Piero Bargellini, *Il canto alle rondini*, Firenze, Vallecchi, 1953; Piero Bargellini, *La verità di Pinocchio*, Brescia, Morcelliana, 1942; Alessandro Gnocchi, Mario Palmaro, *Ipotesi su Pinocchio*, Milano, Ancora editrice, 2001.

Calvino (1923-1985) nel saggio del 1981⁷², in occasione del centenario dell'uscita della prima puntata di *Pinocchio*. Calvino lo innalza a classico maggiore ricordando il lascito di quest'opera: riempie il vuoto nel romanzo picaresco⁷³; presenta una qualità di prosa che condivide con pochi altri⁷⁴; colma la lacuna «propria del nostro Ottocento: il romanticismo fantastico e nero»⁷⁵.

Nelle *Avventure di Pinocchio* sono infatti presenti elementi che possono rimandare al genere gotico, poco praticato in Italia: fantasmi, assassini, avventure pericolose, persecuzioni subite dal protagonista, rischio di morte, scenari e ambientazioni connotati come lugubri, misteriosi, strani e oscuri.

1.4. Oltre il romanzo

Pinocchio è un personaggio *pop*. Non solo in Italia ma anche all'estero.

La fortuna di Pinocchio si è estesa oltre il romanzo, e ha invaso a partire dal primo Novecento ogni altra forma di comunicazione di massa:

«il burattino di legno continua a fecondare l'immaginario narrativo moderno, assumendo valore paradigmatico non soltanto nel campo della letteratura per ragazzi e della letteratura in generale, ma divenendo un *exemplum* figurale valido ben al di fuori del testo di partenza»⁷⁶.

Giulio Luoghi sta parlando, in riferimento alla figura di Pinocchio, della «tenuta» del personaggio narrativo ovvero della capacità di muoversi nello spazio e nel tempo, manifestandosi in contesti diversi da quello originale.

Il burattino di legno è comparso inizialmente sul grande schermo sotto la forma di cartone animato con vestitino alla tirolese e guanti bianchi alla Mickey Mouse.

⁷² Pubblicato il 19-20 aprile 1981 in «La Repubblica» e consultabile in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, tomo I, pp. 801-807, Milano, Mondadori, 1995.

⁷³ Ivi, p. 801. Calvino stesso precisa che oltre al *Pinocchio* rientrano nel genere picaresco alcune novelle del *Decamerone*.

⁷⁴ «È uno dei pochi libri di prosa che per le qualità della sua scrittura invita a esser mandato a memoria parola per parola, come fosse un poema in versi, dote che condivide nel nostro Ottocento solo con i *Promessi Sposi* e alcuni dialoghi leopardiani.» Ivi, p. 802.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Giulio Luoghi, *Il personaggio tra narrativa e nuovi media*, in *Pinocchio nella pubblicità* a cura di Pier Francesco Bernacchi, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 111.

La pellicola che porta la firma dello studio cinematografico Walt Disney esce nelle sale nel 1940 e diviene uno dei classici Disney più amati, s'impone nell'immaginario delle generazioni future a discapito dell'opera letteraria originale.

Altre versioni cinematografiche si sono susseguite negli anni, fino a perderne il conto. Nel 1972 viene proiettato per la prima volta il film per la televisione di Luigi Comencini (1916-2007), improntato al realismo:

«Un realismo che sembra trasparire dall'ambientazione, dai costumi, dai volti stessi dei personaggi e dalle loro condizioni di vita: un realismo che chiameremo "povertà". Ma si sottolinea anche un realismo dei fatti, una secchezza delle azioni: un realismo che chiameremo "crudeltà"»⁷⁷.

Qualche decennio più tardi una delle figure dello spettacolo e della cultura italiana più apprezzate nel mondo ha sentito la necessità di dedicare al burattino collodiano ben due momenti della sua vita: Roberto Benigni dirige e interpreta nel 2002 «Pinocchio», mentre nel 2019 dona il suo volto al personaggio di Geppetto nel film di Matteo Garrone.

L'ultima grande impresa cinematografica appartiene alla produzione americana Walt Disney Pictures, la cui prima proiezione è prevista nell'autunno 2022, con il *live-action* diretto da Robert Zemeckis e interpretato, tra gli altri, da Tom Hanks.

Pinocchio passa anche per i disegni e le vignette dell'editore Renato Bianconi (1928-1993), negli anni '70. La forma che assume il burattino è inedita, con avventure e scenari nuovi.

Da vero personaggio *pop* della cultura italiana non poteva mancare la realizzazione di figurine: nel 1972 esce l'album Figurine Panini in onore del lungometraggio di Comencini.

Non mancano *gadgets*, pupazzi ispirati a Pinocchio e neppure il *merchandising* legato al marchio Walt Disney (successivamente regolamentato da una collaborazione con la Fondazione Nazionale Carlo Collodi). I primi prodotti risalgono al 1939, data di produzione del film di animazione.

Similmente accade decenni prima, nel 1910, con la produzione di una raccolta di giochi di prestigio della casa editrice Nerbini. Settant'anni più tardi, negli anni Ottanta,

⁷⁷ Stefano Annibaleto, *Pinocchio al cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 37.

Pinocchio approda nel mondo della cancelleria e dell'abbigliamento grazie alla München Merchandising⁷⁸.

Avvicinandosi al presente si cita la moda che spopolò nel 2021 dei *Funko pop*, modellini miniati da collezione di personaggi celebri reali o di finzione, noti per avere la testa ciondolante.

Tra le miniature delle celebrità contemporanee spunta, ancora una volta, a distanza di più di un secolo il berretto di mollica di pane di Pinocchio accompagnato dal Grillo Parlante, Geppetto e la Fata.

Nel parlare di Pinocchio e dei suoi amici sembra dunque lecita la descrizione che ne dà Piermarco Aroldi nel trattare l'assunzione di *Pinocchio* nella pubblicità:

«In senso stretto, l'adozione di Pinocchio e dei suoi amici da parte della pubblicità è un'operazione *intermediale*; siamo, cioè, di fronte al passaggio di temi e personaggi da un *medium* letterario [...] ad un altro *medium* quale quello pubblicitario. E se fosse solo così, l'arruolamento pubblicitario di Pinocchio sarebbe da considerare alla stregua dei suoi tanti passaggi al cinema, al fumetto, al cartone animato, al multimedia: un capitolo in più in quella lunga storia che è la fortuna del burattino nell'industria culturale»⁷⁹.

Si deve tener conto anche, continua Aroldi, che la pubblicità è intermediale in senso più forte in quanto sfrutta la sintesi di discorsi, immagini e idee appartenenti altri *media* ed ambienti. Ecco perché Pinocchio ha avuto, nel corso della sua vita, un impiego nella pubblicità consistente, in quanto la pubblicità sfrutta un sistema referenziale che funziona come:

«una sorta di enciclopedia multimediale cui attingere come a un patrimonio comune al destinatario, un sapere già dato per scontato e che dunque rende possibile una comunicazione di *secondo grado*, più sintetica ed efficace»⁸⁰.

Quale miglior referente pubblicitario se non il burattino più famoso al mondo?

È stato impiegato da importanti marchi italiani come Ferrarelle, United Colors of Benetton e nella politica: come manifesto del Comitato per il SI ai referendum sulle

⁷⁸ Piermarco Aroldi, *Pinocchio tra intermedialità e pubblicità*, in *Pinocchio nella pubblicità* a cura di Pier Francesco Bernacchi, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 146.

⁷⁹ Ivi, p. 142.

⁸⁰ Ivi, p. 143.

televisioni dell'11 giugno 1995 e per la campagna di incoraggiamento dell'affluenza alle urne per l'elezione del Parlamento Europeo⁸¹.

1.5. Riassunto de *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*.

Il romanzo *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino* di Carlo Collodi è ambientato nella toscana povera di metà '800. Il protagonista Pinocchio si presenta al lettore inizialmente sotto forma di un pezzo di legno in casa del falegname mastro Ciliegia. Non appena il vecchio artigiano diventa consapevole della natura soprannaturale di quel tronco non esita un istante per liberarsene e coglie l'occasione perfetta: l'arrivo del vicino Geppetto che elemosina un ciocco di legno per farne una marionetta e tentare la fortuna.

Hanno così inizio le avventure di Pinocchio.

Con amore e pazienza Geppetto intaglia il ciocco, gli dà forma umana e ancora prima di terminare, il legno Pinocchio mostra al babbo e ai lettori di essere monello, vispo e curioso. La sua indole lo porta a fare marachelle, finendo addirittura con il bruciarsi le gambe sul fuoco. Tuttavia, si è solo alle prime battute delle sue incredibili avventure. La storia acquisisce una forte spinta narrativa quando svogliatezza e desiderio di divertimento lo portano al teatro dei burattini. La neonata marionetta corre, invece che a scuola, ad assistere ad uno spettacolo di fantocci. I suoi fratelli di legno lo riconoscono e lo invitano sul palco per stringerlo in calorosi abbracci. Il commovente momento d'agnizione viene interrotto dal burattinaio Mangiafoco che rapisce Pinocchio e minaccia di usarlo come legna da ardere per completare la cottura della sua cena. Ma la marionetta racconta la sua storia e riesce a impietosire il grosso omone dalla lunga barba il quale non solo la risparmia ma le dona anche cinque monete d'oro. Sulla strada del ritorno incontra il Gatto e la Volpe, strana coppia⁸² di malfattori buffi ma senza scrupoli, che si prendono gioco di lui rubandogli le monete e facendolo infine giungere ad Acchiappacitrulli, paesino in cui sconterà lunghi mesi di prigionia.

⁸¹ Si veda Ivi, pp. 175-176 per altri esempi pubblicitari.

⁸² Il famelico duo rappresenta una delle più iconiche figure collodiane. A renderlo affascinante agli occhi del lettore, e anche di Pinocchio, è il suo richiamo all'ozio e alla sfera del piacere all'interno di una società contadina povera, dedita alla fatica e al lavoro. Secondo Brugnolo Gatto e Volpe possono rientrare appieno all'interno della stirpe dei gretti della Commedia dell'arte: sono figure complementari che si fanno l'uno eco dell'altra; sono individui che vivono in miseria e tentano l'arricchimento

Il viaggio verso casa per riabbracciare il babbo Geppetto è appena iniziato. La sorte lo porta a divenire un cane da guardia e poi lo trasforma in asino; incontra il furbo compagno di scuola Lucignolo con cui si metterà nei guai, il malvagio omino di Burro e non solo, diventa anche la principale attrazione di un circo.

A scongiurare la peggior sorte giunge in aiuto più di una volta la Fata dai capelli turchini. Questa figura magica svolge il ruolo prima di sorella e poi di madre fino a quando il piccolo monello si ricongiunge al padre nella pancia di un grosso Pescecane⁸³.

truffando il prossimo; hanno grande senso dell'umorismo e abilità sofisticata che si manifestano specialmente nel contrasto tra ciò che enunciano e il loro comportamento, un esempio è la cena consumata presso l'osteria il Gambero Rosso in cui i due malfattori si dicono nauseati dal cibo di cui si stanno ingozzando senza riserve. Non è da tralasciare inoltre, sottolinea Brugnolo, la forte complicità che caratterizza il rapporto tra Pinocchio e la strana coppia: Collodi riserva alle due parti un'intesa e una complementarità decisive per rendere simpatici i due antagonisti che si manifestano nell'ingenuità del burattino. Pinocchio è un credulone, ed è davvero convinto che piantando le monetine in terra possa crescere un albero di zecchini d'oro che lo renda un gran signore. La semplicità con cui Pinocchio crede alle bugie non è conseguenza della cupidigia, perché in fondo Pinocchio è un bravo bambino e con quei soldi avrebbe voluto comprare una giacca nuova al babbo, ma una credulità dovuta all'ignoranza del mondo agricolo, che non conosce il valore e il sistema produttivo del denaro e perciò lo interpreta in chiave soprannaturale. Cfr. Stefano Brugnolo, *Le strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 38-54.

⁸³ Il viaggio all'interno della pancia del mostro marino è un archetipo letterario, sia biblico (si vedano gli scritti del profeta Giona, *Il libro di Giona*, Milano, TS-Terra Santa, 2013) sia profano (cfr. Herman Melville, *Moby Dick o La balena*, Mantova, Gilgamesh Edizioni, 2022: per la presenza di un grosso mostro marino simile a quello delle *Avventure*, in origine il mostro collodiano era un pescecane e solo successivamente si è trasformato in una balena grazie alla trasposizione cinematografica Disney; e per la vicinanza di stesura delle due opere, trentadue anni di differenza, nonostante sia improbabile che Collodi conoscesse l'opera di Melville (1851), in quanto la prima traduzione italiana si deve a Cesare Pavese (1932)). Tuttavia, risulta più pertinente individuare i riferimenti collodiani per la stesura dell'opera, come suggerisce Frosini, nella *Storia Vera* di Luciano di Samosata (Luciano di Samosata, *Storia Vera*, Milano, Mondadori, 2017) e, in particolare, nel quarto Canto dei cinque che Ludovico Ariosto escluse dalla redazione definitiva dell'*Orlando furioso* (1532) (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Rizzoli, 2012) e che nel 1857 vennero pubblicati a Firenze in *Opere minori in verso e in prosa* di Ludovico Ariosto, curate da F.L. Polidori (Ludovico Ariosto, Filippo Luigi Polidori, *Opere Minori In Verso E In Prosa*, Firenze, Nabu Press, 2011).

La vicenda narrata nella *Storia Vera* condivide con *Pinocchio* (e con i canti di Ariosto) solamente alcuni temi (cfr. Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento*, cit., p. 187): la presenza di un vecchio e di un giovane all'interno della pancia del mostro; i riferimenti al mondo mercantile, la possibilità di rendere abitabile per l'uomo l'interno della balena.

Gli elementi in comune tra *Pinocchio* e l'opera di Ariosto sono, al contrario, più precisi. Ariosto narra l'avventura in mare del paladino Ruggero che, dopo essersi gettato in acqua da una nave, viene ingoiato da una grossa balena. Ruggero si ridesta all'interno della pancia e vede un piccolo lumicino in lontananza, si avvicina e di fronte a lui trova un vecchio con i capelli bianchi, a sinistra il piccolo lume e a destra una rete. I vocaboli e le sequenze presenti in *Orlando* vengono recuperate con precisione da Collodi in più momenti: nel modo in cui i protagonisti vengono ingeriti dai mostri; la descrizione di come i due si rianimano dopo l'accaduto; la presenza di una piccola luce in lontananza; l'associazione del colore bianco al vecchio che è, in entrambe le opere, già presente all'interno della pancia dell'animale all'arrivo dei protagonisti. Questi richiami fanno propendere verso la tesi di Frosini, secondo cui il modello di riferimento collodiano per l'episodio della balena fosse il canto ariostesco (cfr. Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento*, cit., pp. 184-188).

Il giovane fanciullo di legno impara la lezione e finalmente diviene ciò che ha sempre desiderato: un bravo e ubbidiente bambino in carne ed ossa.

Capitolo secondo

TEMI E FORME DEL SOPRANNATURALE PINOCCHIESCO

2.1. Morfemi fiabeschi

Le *Avventure di Pinocchio* sono una vera fiaba? A questo interrogativo risponde in modo esaustivo lo studio di Piero Dorfles intitolato *Le palline di zucchero della fata turchina. Indagine su Pinocchio*. Il decimo capitolo del libro si apre con lo stesso quesito e Dorfles non ha alcun dubbio: *Pinocchio* è una fiaba ma «è fiaba nelle valenze etimologiche del latino *fabula*», come spiega Daniela Marcheschi, «[...] accogliendo tradizioni e aspetti diversi della cultura in un caleidoscopio di rimandi incrociati»⁸⁴. Dorfles riscontra nell'opera la convivenza di più forme, quali il racconto sociale o il romanzo di formazione, solo per citarne alcuni, e una tale mescolanza di generi ne rende difficile la classificazione. Allargando la visione e andando oltre le specifiche tipologie narrative, anche Luigi Baldacci nota la commistione di più elementi. Scrive infatti che «in questa fiaba gli animali parlanti convivono con i carabinieri e tale mescolanza di realismo e di magia provoca un effetto di straniamento»⁸⁵. La poliedricità del testo spinge Luca Marangolo a considerare l'opera non come una fiaba moderna contaminata da altri elementi⁸⁶ bensì come un vero racconto realista, con innesti fantastici di varia natura, in cui la forma del romanzo diviene «un territorio franco dove differenti logiche e differenti connotazioni ideologiche possono sovrapporsi e contaminarsi»⁸⁷. Il caleidoscopio di rimandi incrociati a cui si riferisce Marcheschi appartiene a *Pinocchio* fin troppo bene, tanto da sconsigliare una classificazione dell'opera rigida e vincolante ma, allo stesso tempo, permettere di annoverarla a pieno titolo tra il genere fiabesco.

⁸⁴ Daniela Marcheschi, *Il naso corto: una rilettura delle Avventure di Pinocchio*, Bologna, EDB, 2016, p. 13.

⁸⁵ Luigi Baldacci, *Ottocento come noi*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 339.

⁸⁶ Cfr. Veronica Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in «Cahiers d'études italiennes» [Online], 15 | 2012. Online <https://doi.org/10.4000/cei.1040> (consultato il 20/10/22).

⁸⁷ Luca Marangolo, *Le forme dell'innocenza. Un'indagine sulle fiabe-romanzo di fine Ottocento*, in «Enthymema», XIX 2017, pp. 159-160. Online <https://doi.org/10.13130/2037-2426/9170> (consultato 12/09/22).

Quel «c'era una volta» contenuto nel primo rigo, classico *incipit* favoloso, è sufficiente per rendere l'opera una fiaba⁸⁸ ma non esaurisce i morfemi fiabeschi contenuti nel capolavoro collodiano. Sono infatti presenti molti elementi che lo fanno rientrare nella tipologia delle «fiabe di magia» di Vladimir J. Propp (1895-1970).

In *Morfologia della fiaba*⁸⁹ vengono enunciate, spiegate ed esemplificate le *funzioni dei personaggi* ossia «gli elementi principali della favola, quelli sui quali si fonda lo svolgimento della vicenda»⁹⁰. Vagliando tutte le funzioni fiabesche proppiane si constata che il testo collodiano è manchevole di ben pochi elementi⁹¹.

È presente l'*antagonista*⁹², il quale ha il compito di turbare la pace, causare sciagure, danni o menomazioni al protagonista. L'antagonista può assumere diverse forme, può essere un drago, una strega o un bandito, spiega Propp. E proprio travestito da bandito appare Mangiafoco nelle prime illustrazioni di Enrico Mazzanti e Carlo Chiostri, nota Alberto Carli, con una barba lunga e incolta, un cappello ornato di piuma e sguardo cupo⁹³. Ma non è l'unico, gli antagonisti pinocchieschi sono molti e ben più feroci del burattinaio. Il pescatore verde, il Direttore del circo, il compratore di Pinocchio in forma di asino che vuole usare la sua pelle per farne un tamburo, il Pescecane e il perfido Omino di burro⁹⁴.

Innumerevoli sono anche gli «aiutanti prodigiosi»⁹⁵, così Dorflies indica ciò che Propp raggruppa sotto la funzione di *mezzo magico*⁹⁶. Questa complessa funzione accorpa varie casistiche in cui il protagonista, o eroe, viene soccorso da oggetti e animali magici o personaggi che si mettono volontariamente a sua disposizione. Nel caso di *Pinocchio* sovrabbondano: si hanno la Fata, il Grillo, il Colombo, il Tonno, la Lumaca e anche i pesci che mangiano la pelle asinina e liberano Pinocchio dalla forma animalesca. Si potrebbe continuare ad elencarne ancora, tuttavia sono sufficienti questi esempi per riconoscere la natura magica degli aiutanti e il loro necessario intervento per superare prove altrimenti superiori alle forze del burattino. Si presti attenzione

⁸⁸ Cfr. Dorflies, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 94.

⁸⁹ Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

⁹⁰ Ivi, p. 76.

⁹¹ Cfr. Dorflies, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 95.

⁹² Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 34.

⁹³ Cfr. Alberto Carli, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXVI, 2, 2018, p. 129.

⁹⁴ Cfr. Dorflies, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 95.

⁹⁵ Ivi, p. 95.

⁹⁶ Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 49.

inoltre che, escludendo la Fata, tutti gli aiutanti sono animali ed è un tratto tipicamente fiabesco, spiega Nicole Belmont. È infatti ricorrente nei «racconti dei tempi in cui le bestie parlavano»⁹⁷ che gli animali si mostrino «soccorrevoli verso l'eroe o l'eroina»⁹⁸. Proseguendo nell'analisi: le continue disubbidienze a moniti ed a indicazioni da parte del burattino rientrano nella funzione del *divieto infranto*⁹⁹: Pinocchio ci insegna fin dalle prime pagine di avere una «testa di legno»¹⁰⁰, come la definisce il Grillo, e di non essere incline all'ubbidienza. Il burattino infrange uno degli obblighi più fiabeschi: tornare a casa prima che faccia notte. Al capitolo XXX il giovane di legno esce di casa per invitare i suoi compagni di scuola ad una festa del giorno seguente ma non farà ritorno al tramonto come promesso, nonostante la Fata lo abbia istruito severamente:

«– Vai pure a invitare i tuoi compagni per la colazione di domani, ma ricordati di tornare a casa prima che faccia notte. Hai capito?

– Fra un'ora prometto di essere bell'e ritornato, – replicò il burattino.

– 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.

– Vedremo. Caso poi tu disubbidissi, tanto peggio per te»¹⁰¹.

Altra funzione presente nelle *Avventure* è quella dell'*abbandono della casa*¹⁰² da parte dell'eroe: gli allontanamenti di Pinocchio sono più di uno e avvengono da case diverse. Si allontana dalla casa di Geppetto due volte e da quella della Fata tre, in tutte le occasioni Pinocchio si distrae e «perde di vista l'obbiettivo, [...] quello di diventare un bravo ragazzo» per «lanciarsi nelle sue avventure scellerate»¹⁰³, spiega Dorfles. C'è la funzione proppiana dell'*antagonista che tenta di ingannare la vittima per impadronirsi di lei o dei suoi averi*¹⁰⁴: le più evidenti, e ricordate anche in *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, sono le figure del Gatto e della Volpe, bramosi degli

⁹⁷ Nicole Belmont, Sergio Della Bernardina, *L'animalità nella fiaba: Metamorfosi degli animali nella fiaba*, in «La Ricerca Folklorica», No. 48, Retoriche dell'animalità/ Rhètoriques de l'animalité (ott., 2003), pp.77-88, cit., p. 77. Online <https://www.jstor.org/stable/1480076> (consultato il 15/10/22).

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., pp. 33-34.

¹⁰⁰ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 15.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 120.

¹⁰² Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 45.

¹⁰³ Dorfles, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 95.

¹⁰⁴ Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 35.

zecchini. Tuttavia, lungo le sue avventure Pinocchio incontra anche chi desidera la sua persona e non i suoi averi, come l’Omino di burro o il pescatore verde.

Pinocchio è continuamente *messo alla prova*¹⁰⁵, aderendo così ad un’altra funzione proppiana. Sono presenti prove circostanziali a singoli episodi, come fuggire dagli «orchi» che abitano il viaggio pinocchiesco, e una duratura, che lega tutte le avventure e consiste nel comportarsi da bravo ragazzo per ottenere sembianze umane.

*L’eroe si trasferisce, è portato o condotto sul luogo in cui si trova l’oggetto delle sue ricerche*¹⁰⁶, Collodi rispetta anche questa funzione e un esempio su tutti è contenuto nel capitolo XXIII. Pinocchio è solo e disperato nel bosco ma, magicamente, viene condotto nel luogo delle sue ricerche grazie ad un Colombo che gli permette di colmare la distanza incommensurabile tra lui e il padre Geppetto¹⁰⁷.

In *Pinocchio* è presente la *proposizione di un compito difficile*¹⁰⁸, che secondo Dorflès è individuabile nella prova suprema del salvataggio di se stesso e del padre dalla pancia del Pescecane, a cui segue direttamente un’altra funzione: *l’esecuzione del compito*¹⁰⁹, e Pinocchio riesce nell’impresa.

Infine, si hanno: *l’assunzione di nuove sembianze*¹¹⁰, senza soffermarsi a lungo, si ricorda che in conclusione dell’opera Pinocchio diviene un bambino in carne ed ossa e, a differenza dell’altra grande metamorfosi – in asino – quest’ultima è positiva; e la *punizione dell’antagonista*¹¹¹, funzione rispettata, in un certo senso, se si considera il finale incontro dell’eroe Pinocchio con il Gatto e la Volpe – i veri antagonisti presenti nel testo originario e gli unici ad accompagnare Pinocchio in tutta l’opera – i quali sono diventati, l’uno cieco e l’altra menomata per davvero:

«Erano il Gatto e la Volpe, ma non si riconoscevano più da quelli che erano una volta. Figuratevi che il Gatto, a furia di fingersi cieco, aveva finito coll’accecarsi davvero; e la Volpe invecchiata, indignata e tutta perduta da una parte, non aveva più nemmeno la coda. Così è: quella trista ladracchiola, caduta nella più squallida miseria, si trovò costretta un bel giorno a vendere perfino la sua bellissima coda a un merciaio ambulante che la comprò per farsene uno scacciamosche»¹¹².

¹⁰⁵ Ivi, p. 46.

¹⁰⁶ Ivi, p. 54.

¹⁰⁷ Cfr. Dorflès, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 96.

¹⁰⁸ Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 65.

¹⁰⁹ Ivi, p. 66.

¹¹⁰ Ivi, p. 67.

¹¹¹ Ivi, p. 68.

¹¹² Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 162.

Le funzioni teorizzate da Vladimir J. Propp non si esauriscono in quelle sopra riportate e a cui *Pinocchio* aderisce, e Dorfles ne è consapevole quando afferma:

«Ma sia pure con qualche forzatura, anche senza seguire la sequenza temporale che suggerisce Propp, non è ardito affermare che le principali caratteristiche strutturali della fiaba ci sono, e sono abbastanza evidenti da costituirne un'ossatura riconoscibile. Le *Avventure*, dunque, sono in gran parte costruite sui morfemi codificati del genere»¹¹³.

Ancora una volta è Propp a guidare Dorfles verso una classificazione fiabesca del racconto di Collodi. In questo caso lo studioso italiano confronta gli elementi canonici delle fiabe, individuati da Propp e ordinati in *Le radici storiche dei racconti di fate*¹¹⁴, trovando numerose corrispondenze, come ad esempio: il duello con il serpente¹¹⁵ (capitolo XX), l'attraversamento della foresta¹¹⁶ – in più occasioni lungo il racconto –, il frequente fenomeno della morte temporanea¹¹⁷ – è il caso di Pinocchio al capitolo XV, ma anche la prima apparizione della Fata in veste di Bambina defunta che sta aspettando la bara –, gli animali servizievoli nei confronti di Pinocchio per precise ragioni contrattuali¹¹⁸ e non per compassione – il cane Alidoro che lo salva dal pescatore verde affinché «quel che è fatto è reso»¹¹⁹ –, poi l'immagine dell'uomo inghiottito da un serpente, da un pesce o da una balena dove incontra l'ombra dei genitori¹²⁰ e in questo caso Pinocchio viene inghiottito dal Pescecane, ad oggi confuso con una balena a causa della versione Disney, dove incontra il padre, anche se vivo. Volendo cercare corrispondenze, invece, con l'ambiente favolistico italiano non mancano gli elementi e a riguardo scrive Italo Calvino nell'introduzione alla sua raccolta di fiabe italiane. Calvino elenca i principali elementi costitutivi del genere e di seguito si riportano quelli affini alle *Avventure*:

«La giovinezza, [...] la nascita che porta con sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo. [...] La divisione dei viventi tra ricchi e poveri, [...] la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto, [...] il soggiacere a incantesimi

¹¹³ Dorfles, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 96.

¹¹⁴ Vladimir Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972.

¹¹⁵ Ivi, p. 343.

¹¹⁶ Ivi, p. 90.

¹¹⁷ Ivi, p. 149.

¹¹⁸ Ivi, p. 247.

¹¹⁹ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 114.

¹²⁰ Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 374.

[...] e lo sforzo per autodeterminarsi inteso come dovere elementare, [...] la fedeltà a un impegno, [...] l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste»¹²¹.

Da questa seconda analisi Dorflès trae la conclusione che le *Avventure di Pinocchio* non hanno coincidenza solo con le funzioni morfologiche della fiaba, ma che più o meno consapevolmente Collodi abbia ripreso e rielaborato i principali *topoi* della narrazione fiabesca¹²².

2.2. Il lato oscuro di Pinocchio

Si approfondisce ora un aspetto del romanzo collodiano a cui si è accennato in chiusura del paragrafo «Introduzione a Pinocchio» nel primo capitolo della trattazione. Il valore di *Pinocchio* è inestimabile e ne è prova la capacità di muoversi da un ambiente letterario all'altro. Le *Avventure* trovano il proprio posto anche nella letteratura nera ottocentesca, così scrive Calvino a riguardo:

«è ora di dire che va considerato tra i grandi libri della letteratura italiana, di cui alcune componenti necessarie, senza *Pinocchio*, verrebbero a mancare. [...]

Altra lacuna, questa propria del nostro Ottocento: il romanticismo fantastico e «nero». (I tentativi fatti di recente di documentare il racconto fantastico dell'Ottocento italiano convincono che è meglio non parlarne). Ora Collodi non è certo Hoffmann né Poe; però la casina che biancheggia nella notte con alla finestra la fanciulla come un'immagine di cera che incrocia le braccia sul petto 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, dalle ruote fasciate di stoppa e di cenci, tirato da dodici pariglie di ciuchini calzati di stivaletti...»¹²³.

Le apparizioni oscure che Collodi dissemina lungo il romanzo restano impresse nell'immaginario del lettore turbandolo in modi latenti e rievocano momenti spaventosi «non subito evidenti, che furono in origine una delle chiavi di volta del successo dell'opera»¹²⁴.

La forza figurativa del testo emerge dirompente in molti episodi del romanzo, ci si riferisce ai Conigli neri che trasportano una bara, agli Assassini senza scrupoli, al

¹²¹ Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 19-20.

¹²² Cfr. Dorflès, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 99.

¹²³ Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 802.

¹²⁴ Carli, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, cit., p. 132.

pescatore verde affamato e all’Omino di burro che strappa a morsi gli orecchi di un asino e così via. Ma come dimenticare l’impiccagione del povero Pinocchio, descritta con dovizia di particolari e fedelmente rappresentata dalle illustrazioni originali di Mazzanti. Il valore di questo episodio non risiede solamente nel grande potere figurativo della penna di Collodi¹²⁵, che non tralascia nessun dettaglio e imprime nella mente del lettore un’immagine di dolore e agonia, ma concerne anche l’investitura di Pinocchio come *figura cristi* attraverso evidenti calchi della passione di Cristo¹²⁶. Si riporta di seguito il passo per esemplificare quanto affermato:

«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 su l’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.

[...]

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 compagna che suona a festa. E quel dondolio gli cagionava acutissimi spasmi, 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, proprio 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»¹²⁷.

Le sfumature più profonde di alcune delle creazioni gotico-romantiche di Collodi sono forse impalpabili per i lettori moderni ma non per i contemporanei. Si prenda l’episodio dei quattro Conigli neri: Pinocchio malato non vuole bere l’amara medicina, nemmeno con la dolcezza o le insistenze della fata, ecco allora che improvvisamente si spalanca la porta della stanza e compaiono quattro conigli neri con in spalla una «piccola bara da morto»¹²⁸, il più grosso di loro lo minaccia di essere venuti a prendere proprio lui perché di lì a qualche minuto sarebbe morto.

¹²⁵ Cfr. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 802.

¹²⁶ Cfr. Luciano Zappella, *La radice e il legno: echi biblici in Pinocchio*, in «Il mondo della Bibbia», 110 Novembre-Dicembre 2011, pp. 56-58. Online <http://www.bicudi.net/node/191> (consultato il 15/10/22).

¹²⁷ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 53.

¹²⁸ Ivi, p. 60.

In merito a questa visione, ciò che si constata in una prima lettura, è che essa avviene in un momento della narrazione proliferato di atmosfere funebri. I Conigli infatti sono solo uno degli ultimi elementi *noir* che si susseguono in poche pagine: il lettore ha appena incontrato gli Assassini e assistito all'impiccagione del burattino, ha conosciuto la bella bambina defunta dai capelli turchini e ha ascoltato il dialogo grottesco riguardo alla salute di Pinocchio da parte dei medici – si ricorda che sono una Civetta e un Corvo: animali lunari e funebri¹²⁹ – mentre ora assiste ad una figura di morte «potenziata», a riguardo riflette il giornalista Rodolfo Tommasi:

«Di nuovo il tema della bara, questa volta materializzata; di nuovo figure nere, come gli assassini, ma non più due, quattro, in una visione certamente pensata sul reale abbigliamento nero adottato dagli «Incappucciati», ossia dai Fratelli della fiorentina e antichissima Confraternita della Misericordia (ai quali si chiedeva l'anonimato), addetta appunto al prelievo e al trasporto dei malati defunti»¹³⁰.

Ciò che evidenzia Tommasi in questo passo è il raddoppiamento delle figure di morte, prima due ora quattro, a cui si unisce una forte componente realista che lo scrittore individua nel rimando alla Confraternita della Misericordia. Il macabro pinocchiesco non concerne solo l'immaginario e la forte componente visiva delle apparizioni ma dialoga indirettamente con scene di morte e di dolore ben ancorate nella mente dei lettori della Toscana di fine Ottocento.

Ad affinare la trama macabra dell'opera ci pensa, secondo Carli, il sottile stile di scrittura adottato da Collodi e ce ne offre un esempio¹³¹: l'apparizione della bianca Bambina defunta. La Bambina dai capelli turchini è morta, tiene «gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto», «senza muovere punto le labbra» e parla «con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo»¹³². Dello stesso valore è l'atmosfera che Collodi crea per l'apparizione della figura malvagia e melliflua dell'«orco» di burro, al capitolo XXXI, che prepara il terreno alle vette *splatter* della violenza ai danni di un bambino-ciuchino¹³³. Si è di fronte ad una padronanza del soprannaturale nero che è

¹²⁹ Cfr. Rodolfo Tommasi, *Pinocchio. Analisi di un burattino*, Firenze, Sansoni Editore, 1992, cit., p. 66.

¹³⁰ Ivi, cit., pp. 68-69.

¹³¹ Cfr. Carli, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, p. 131.

¹³² Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 51.

¹³³ Cfr. Carli, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, cit., p. 128.

possibile solo attraverso l'interiorizzazione della materia e Carli percepisce, come già Calvino, l'influenza su Collodi della letteratura soprannaturale europea.

L'analisi di Carli prosegue e si addentra ulteriormente nel lato oscuro di *Pinocchio*. Ritrova nel capolavoro collodiano i semi del genere *horror*¹³⁴, i quali sarebbero fioriti più di un secolo dopo con le pinocchiate di Stefano Bessoni (*Pinocchio. Anatomia di un burattino*¹³⁵) e Ausonia (*Pinocchio. Storia di un bambino*¹³⁶). In Bessoni Pinocchio è frutto di un Geppetto esperto preparatore di cadaveri che crea il proprio figlioccio a partire dalla radice di mandragola. La penna di Bessoni dà vita a un «piccolo mostro creato da un Frankenstein nostrano, che nella sua figura riesce a far collimare la pazienza del falegname creato da Collodi con la genialità morbosa dello scienziato di Mary Shelley»¹³⁷. In Ausonia – pseudonimo di Francesco Ciampi – si è di fronte ad un automa fatto di carne che marcisce, il padre è sempre Geppetto ma questa volta in veste di macellaio che lo compone e cuce. Con Ausonia trova realizzazione il tema tipicamente ottocentesco dell'automa che nell'originale collodiano era già presente anche se celato. Calzante è l'interpretazione in chiave gotica da parte di David Del Principe in *Gothic Pinocchio: Pedagogical Approaches to Collodi's classic*¹³⁸, che scrive:

«consider Pinocchio's creation – his brutally carved and frightfully emaciated frame – as suggestive of a botched science experiment; they (students) can then attribute the puppet's superhuman tolerance of pain – he survives being knifed, hanged, tortured, starved, frozen, and drowned – to his artificial nature. These connections prime students for a discussion of reproductive fantasies – such as vitalism and the homunculus, a miniature adult created in an alchemist's vial – circulating during Collodi's time. Pinocchio is, himself, an artificial mutant that, born wooden of two “fathers” and no mother, possesses an inherently vindictive desire to take revenge for an aberrational birth. [...] The puppet is, after all, generated in a wombless birth, a miscreant whose unprocreated nature draws on a tradition of misbegotten others, such as Shelley's Creature and the vampire»¹³⁹

¹³⁴ Ivi, cit., p. 130.

¹³⁵ Stefano Bessoni, *Pinocchio. Anatomia di un burattino*, Modena, Logos, 2014.

¹³⁶ Ausonia, *Pinocchio. Storia di un bambino*, Torino, Pavesio, 2006.

¹³⁷ Carli, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, cit., p. 130.

¹³⁸ David Del Principe, *Gothic Pinocchio: Pedagogical Approaches to Collodi's classic*, in «Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy», Vol. 17, No. 2, Teaching in Translation (Fall 2006/Winter 2007), pp. 31-44.

¹³⁹ Ivi, cit., p. 34.

Secondo Del Principe, quindi, Pinocchio appartiene al filone ottocentesco di creazioni mostruose e artificiali. In lui vivono diverse tradizioni, quali marionette, mostri e automi, ma in una nuova forma, fatta di legno, senza sangue e priva di sessualità¹⁴⁰. Il «nero» pinocchiesco trascende la natura stessa del burattino e investe le scelte comportamentali che Collodi riserva al protagonista. Del Principe parlando dei tratti oscuri del romanzo si sofferma in più occasioni su un aspetto: l'aurea maligna che circonda il protagonista. Pinocchio è di fatto un cattivo bambino, e non ci si riferisce alle monellerie bonarie che compie, ma ad un atto ben più grave: l'uccisione senza rimorsi del Grillo parlante al capitolo IV. Pinocchio uccide senza scrupoli e minaccia di far del male in più occasioni, è bugiardo e si circonda di personaggi poco raccomandabili, violenti e spaventosi. Tutto questo, insieme alla sua falsa motivazione di diventare un bravo ragazzo, contribuisce ad osservare il capolavoro in un'ottica maggiormente onesta con l'originale intento collodiano e priva dei filtri derivanti dall'edulcorata versione disneyana, che Del Principe definisce «rassicurante»¹⁴¹ e che non fa altro che confermare la reale esistenza del lato oscuro di Pinocchio.

2.3. Alcuni temi soprannaturali in *Pinocchio*: tra gastronomia e metamorfosi

Il cibo è ovunque in *Pinocchio*. Si potrebbe quasi considerare un personaggio, e non una semplice comparsa ma uno dei protagonisti, perché occupa pressoché ogni capitolo del romanzo. Non è un caso che la parola «fame» sia una delle più frequenti: la si incontra per ben trentasette volte, è seconda solo a «povero» e viene prima di «oro»¹⁴², termini con i quali comunque è legata indissolubilmente. È bene sottolineare, infatti, che il tema del cibo – declinato in vari modi: fame, nutrirsi, cucinare, rubare, elemosinare o comprare – si manifesta in due grandi tipologie che sono in contrasto tra loro: povertà e ricchezza¹⁴³. A volte si mostra in opulenti banchetti, altre sotto forma di avanzi o scarti come quel «po' di pane, magari un po' secco, un crosterello, un osso avanzato al cane, un po' di polenta ammuffita, una lisca di pesce, un nocciolo di

¹⁴⁰ Cfr. *Ibid.*

¹⁴¹ Ivi, pp. 32-33.

¹⁴² Cfr. Giorgio De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, Milano, Nino Aragno Editore, 2009, p. 76.

¹⁴³ Cfr. Ivi, p. 179.

ciliegia»¹⁴⁴. In altre occasioni ancora si palesa in veste di indumento, si pensi alla mollica di pane di cui è fatto il berretto di Pinocchio, o di nome, quello di maestr'Antonio detto «maestro Ciliegia, per via della punta del suo naso che era sempre lustra e paonazza come una ciliegia matura»¹⁴⁵ e quello di Geppetto chiamato «Polendina, a motivo della sua parrucca gialla che somigliava moltissimo alla polendina di granturco»¹⁴⁶.

Come è già stato affermato, il tema culinario accompagna il romanzo dall'inizio alla fine: aleggia nelle primissime pagine in veste di soprannome ma si palesa per la prima volta nella sua naturale sostanza al capitolo V, quando Pinocchio tenta invano di nutrirsi facendo una frittata con un uovo di fortuna ritrovato in casa. Il burattino prende una pentola, rompe l'uovo e ciò che esce non sono chiara e tuorlo ma è un pulcino «allegro e complimentoso»¹⁴⁷. L'ultimo elemento commestibile del libro, invece, si ritrova nell'episodio finale ed è il bicchiere di latte dell'ortolano Giangio che Pinocchio porta a casa, grazie al duro lavoro, per curare il padre malato.

Tra questi due estremi si annoverano numerosissime comparse gastronomiche: le tre pere con i relativi torsoli e bucce (capitolo VII); Mangiafoco e il montone (capitolo X); l'osteria del Gambero rosso (capitolo XIII); le palline di zucchero della Fata turchina (capitolo XVIII); l'uva rubata (XX); Pinocchio quasi fritto in padella (capitolo XXVIII) e poi ingoiato dal Pescecane (capitolo XXXIV) e molte altre.

Gli attenti lettori del libro avranno notato che buona parte degli elementi culinari sono adornati di un'aurea meravigliosa e favolistica. Il meraviglioso delle *Avventure* è infatti spesso un «meraviglioso mangereccio»¹⁴⁸ e secondo De Rienzo «costituisce un'altra prova di quel fiabesco naturale di Collodi»¹⁴⁹. Si pensi alla cena sontuosa consumata dal Gatto e dalla Volpe al Gambero rosso o, soprattutto, alla carrozza del Can barbone Medoro «foderata nell'interno di panna montata e di crema coi savoiardi»¹⁵⁰ in cui non si può non scorgere la casetta di marzapane di *Hänsel e Gretel*. Tuttavia, le connessioni con la fiaba dei fratelli Grimm sono più profonde. Divengono

¹⁴⁴ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 16.

¹⁴⁵ Ivi, p. 3.

¹⁴⁶ Ivi, p. 5.

¹⁴⁷ Ivi, p. 17.

¹⁴⁸ De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, cit., p. 179.

¹⁴⁹ Ivi, p. 180.

¹⁵⁰ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 55.

strutturali quando si presta attenzione al piccolo mondo in cui nascono e agiscono da un lato Pinocchio e dall'altro Hänsel e Gretel. È un mondo estremamente povero, crudele e legato ad una aggressività di tipo «orale-cannibalico»¹⁵¹. In *Pinocchio* non c'è la stessa Strega mangiatrice di bambini di *Hänsel e Gretel* ma è presente il pescatore verde che ricopre perfettamente il ruolo di «tradizionale mostro antropofago»¹⁵²:

«Siccome Pinocchio dichiara a gran voce la propria natura di burattino e non di pesce, l'orco marino gli lascia scegliere come venire cucinato, dando così sfogo alla perfidia umoristica propria di un vero orco da fiaba»¹⁵³.

Questo passo ci porta ad uno dei principali temi soprannaturali che conducono, insieme alla metamorfosi, l'intera opera collodiana: l'opposizione tra il mangiare e l'essere mangiato.

Pinocchio è alla continua ricerca di cibo ed è spesso affamato ma sono poche le occasioni in cui mangia, e quando ne ha la possibilità spesso non la coglie:

«Such issues can be raised by taking an enlightened look at the puppet's puzzling eating habits and acknowledging that, although he has ample opportunities, he often chooses not to eat. For example, Pinocchio is finicky about eating pear peelings, fails to eat the chick, eats very little, unsubstantially, or low on the food chain – sugar, candy, vetch, straw and hay – or simply refuses to eat a walnut and bread»¹⁵⁴.

Il cibo circonda costantemente Pinocchio, in un modo o nell'altro, ma come è possibile allora che sia sempre affamato e che non mangi mai? Secondo Del Principe si tratta di un'auto-imposizione. La fame autoimposta ha una funzione palliativa, nel senso che astenersi dal cibo, e quindi da tutto ciò che lo riguarda, anche dall'atto di cucinare, sia un meccanismo di difesa per allontanarsi dalla minaccia di divenire lui stesso cibo ed essere mangiato¹⁵⁵. Ed effettivamente, ripercorrendo le sue rocambolesche avventure, incappa più volte nel rischio di essere cucinato – dal pescatore verde, ma

¹⁵¹ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 172.

¹⁵² Carli, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, p. 127.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ David Del Principe, *Gothic Pinocchio: Pedagogical Approaches to Collodi's classic*, cit., p. 38.

¹⁵⁵ *Ibid.*

indirettamente anche da Mangiafoco –, o di essere ingoiato, dal serpente (capitolo XX) ad esempio.

In altre occasioni invece viene mangiato per davvero: viene consumato dai picchi (capitolo XVIII) che gli beccano via il lungo naso e viene mangiato fino all'osso dai pesci (capitolo XXXIV):

«La buona Fata [...] mandò subito intorno a me un branco infinito di pesci i quali, credendomi davvero un ciuchino bell'e morto, cominciarono a mangiarmi. E che bocconi che facevano! Non avrei mai creduto che i pesci fossero più ghiotti anche dei ragazzi... Chi mi mangiò gli orecchi, chi mi mangiò il muso, chi il collo e la criniera, chi la pelle delle zampe, chi la pelliccia della schiena;... e fra gli altri vi fu un pesciolino così garbato, che si degnò ho perfino di mangiarmi la coda.

[...]

– Del resto, dovete sapere che quando i pesci ebbero finito di mangiarmi tutta quella buccia asinina che mi copriva dalla testa ai piedi, arrivarono, com'è naturale, all'osso... o per dir meglio, arrivarono al legno»¹⁵⁶.

Alla minaccia di divenire il pasto di altri Pinocchio risponde con una resistenza alimentare su due assi: quello del non mangiare per non essere mangiato, e di cui si è appena trattato, e quello del non digerire o di non ingoiare per non essere digerito e ingoiato a sua volta¹⁵⁷. L'episodio emblematico a cui si riferisce Del Principe quando teorizza l'ultimo asse è quello del Pescecane, ma si nascondono molti esempi nelle pagine del libro. Rifiuta inizialmente di ingoiare il fieno (capitolo XXXIII) o l'amara medicina (capitolo XVII) per non essere a sua volta digerito e ingoiato ed effettivamente il Pescecane lo trova indigesto.

Il tema del soprannaturale culinario si declina in *Pinocchio* in «meraviglioso gastronomico» e opposizione tra mangiare ed essere mangiati, due *topoi* tipici della tradizione favolistica, che sono reinterpretati dalla fantasia di Collodi lungo tutto il romanzo in cui cita, riusa e riprogetta simboli, luoghi e personaggi fiabeschi¹⁵⁸.

Il secondo grande tema che domina le *Avventure* è la metamorfosi, *topos* classico della letteratura soprannaturale. Non solo Pinocchio, ma molti altri personaggi acquisiscono sembianze differenti, di volta in volta rinnovate secondo diversi moventi: per magia (la bambina-fata), per un travestimento (il Gatto e la Volpe vestiti da Assassini), per

¹⁵⁶ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 149.

¹⁵⁷ David Del Principe, *Gothic Pinocchio: Pedagogical Approaches to Collodi's classic*, cit., p. 39.

¹⁵⁸ Cfr. Carli, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, cit., p. 126.

dissolvimento dell'involucro corporeo (l'ombra del Grillo parlante) o per «gli effetti di un destino luttuoso»¹⁵⁹ (è il caso di Lucignolo)¹⁶⁰. Un grande personaggio in continuo divenire è la Fata, subisce tre metamorfosi. Appare inizialmente in sembianze puerili e innocenti, è una candida bambina; la seconda volta mostra il suo vero volto e natura aparendo apertamente una Fata; si trasforma poi in una donna del popolo che vive nella città delle Api industriali; infine, giunge alla terza ed insolita trasformazione di capretta quando Pinocchio sta fuggendo del Pescecane. Il percorso evolutivo della Fata si presenta inconsueto per un personaggio così rilevante nei racconti di Fate. Secondo Marangolo la Fata turchina non svolge il ruolo classico di mediatrice che spetterebbe ad una Fata: il personaggio subisce un'involuzione da Fata a Capra, e il suo ruolo nelle due ultime apparizioni perde progressivamente di consistenza. Marangolo è per questo spinto a dubitare che la finale metamorfosi di Pinocchio sia realmente opera sua. L'involuzione del personaggio è forse da ricondurre alla doppia redazione dell'opera. Nella prima e fulminea versione di *Pinocchio* molti personaggi, tra cui la stessa Fata, non hanno un ruolo ben preciso e strutturato, il quale andrà a delinarsi insieme al divenire dell'opera stessa e a seconda delle necessità¹⁶¹, non possiedono quindi una propria identità stabile.

A trasformarsi nelle *Avventure di Pinocchio* sono in molti, ma ad attirare l'attenzione con le sue infinite e sorprendenti metamorfosi è il protagonista Pinocchio, un «animale da fuga»¹⁶² che fin dal suo esordio fugge la condizione di pezzo di legno per addentrarsi nella realtà degli umani.

Durante la sua corsa in giro per il mondo diviene una marionetta da teatro, un cane da guardia, un asino, un granchio e subito dopo un pesce-burattino, si trasforma in bestia da soma per servire l'ortolano e poi un bambino in carne ed ossa. Non tutte le trasformazioni sono vere e proprie metamorfosi fisiche ma partecipano al raggiungimento dello sdoppiamento finale e definitivo. Le infinite possibilità del continuo divenire corporeo del burattino si interrompono quando da uno diventa

¹⁵⁹ Nicola Catelli, Simona Scattina, *Introduzione a Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, in «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, p. 258. Online <http://www.arabeschi.it/introduzione-a-il-corpo-plurale-di-pinocchio-metamorfosi-un-burattino/> (consultato il 02/11/22).

¹⁶⁰ Cfr. *Ibid.*

¹⁶¹ Cfr. Marangolo, *Le forme dell'innocenza. Un'indagine sulle fiabe-romanzo di fine Ottocento*, cit.

¹⁶² Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 23.

due¹⁶³. Pinocchio-burattino appoggiato ad una sedia senza vita e Pinocchio-bambino che osserva il suo doppione di legno ed esclama «come ero buffo, quand'ero burattino! E come ora son contento di essere diventato un ragazzino per bene!»¹⁶⁴.

Quale significato si nasconde dietro all'incessante moto verso il cambiamento e la sperimentazione di nuove forme? Le metamorfosi pinocchiesche acquisiscono all'interno dell'opera la forma di prove che l'eroe deve superare. E non è una casualità perchè i racconti di fiabe sono ricchi di sfide rivolte ai protagonisti. Ogni prova è finalizzata all'educazione e alla crescita dell'eroe per il raggiungimento, alla fine della fiaba, di una nuova e migliore versione di sé. La parabola educativa esemplifica il valore pedagogico tipico della fiaba, in altre parole:

«La fiaba, del resto, come spiega Bettelheim, ha per sua natura il compito di rendere i più piccoli consapevoli di cosa li attende nella vita [...]. E insieme quello di renderci avvertiti della caducità della vita dell'incombenza della morte della presenza di pericoli che durante l'infanzia sono tenuti lontani dall'ambiente protetto della famiglia»¹⁶⁵.

In quest'ottica le prove da superare divengono un'allegoria dei riti di passaggio delle società umane. Significa, secondo Dorflès, che Collodi recupera i criteri e i canoni usati da secoli nella descrizione dei riti di passaggio e li trasforma in narrazione fiabesca. I riti di iniziazione delle società tribali sono spesso intrecciati con la rappresentazione della morte, il perché lo spiega Propp: «Si riteneva che durante il rito il fanciullo morisse e quindi risuscitasse come un uomo nuovo. [...] Per la celebrazione di tale rito si costruivano apposite capanne aventi la forma di un animale»¹⁶⁶.

Buona parte delle metamorfosi pinocchiesche sono intrise di morte, prevedono infatti l'abbandono del proprio corpo o status in favore di altri, e avvengono tutte, tranne quella finale, passando attraverso la forma animale.

Il tema delle metamorfosi e il modo in cui viene trattato mettono in luce che Collodi si sia inconsciamente riferito ad un modello di racconto primordiale e primitivo, non soltanto fiabesco¹⁶⁷.

¹⁶³ Cfr. Catelli, Scattina, *Introduzione a Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, cit., p. 258. Online <http://www.arabeschi.it/introduzione-a-il-corpo-plurale-di-pinocchio-metamorfosi-un-burattino/> (consultato il 02/11/22).

¹⁶⁴ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 170.

¹⁶⁵ Cfr. Dorflès, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 97.

¹⁶⁶ Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 89.

¹⁶⁷ Cfr. Dorflès, *Le palline di zucchero della Fata Turchina*, cit., p. 101.

Capitolo terzo

LA TEORIA ORLANDIANA

In questo capitolo viene presentata la teoria sul soprannaturale condotta dal professore e critico letterario Francesco Orlando come possibile prospettiva di analisi del soprannaturale pinocchiesco. Dopo aver affrontato nei principali punti lo studio e la classificazione della teoria si proseguirà nell'applicazione di essa al romanzo di Carlo Collodi.

3.1. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*¹⁶⁸

Una delle più recenti teorie sulla materia soprannaturale è opera dello studioso siciliano Francesco Orlando (1934-2010). Orlando è un critico letterario e un professore universitario che negli ultimi anni della carriera si dedica alla comparatistica e alla teoria letteraria, affrontando il caso del soprannaturale. La morte improvvisa gli impedisce la personale conclusione e rielaborazione delle ricerche che vengono però riordinate successivamente in un lavoro postumo: *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*.

Il saggio è l'unica opera organica riguardante gli studi condotti da Francesco Orlando sul soprannaturale. Il libro viene pubblicato nel 2017, sette anni dopo la sua morte. È un'opera inedita, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, che recupera e organizza il materiale orlandiano accumulatosi in un ventennio di studi, di ricerca e di corsi universitari.

Francesco Orlando si avvicina alla tematica del soprannaturale negli anni Ottanta, dopo aver concluso la raccolta di libri appartenenti al «ciclo freudiano» ed aver iniziato la riorganizzazione del materiale che darà vita, nel 1993, a *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

¹⁶⁹ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

Una prima stesura degli studi giunge a fine anni Novanta ed è realizzata da Orlando stesso, il quale consegna a Franco Moretti un breve saggio¹⁷⁰ che tuttavia non ha l'ambizione di essere un lavoro organico e completo¹⁷¹.

Negli anni seguenti la riflessione sul tema aumenta sensibilmente e il testo che i curatori presentano è infatti tratto, principalmente, dai corsi universitari tenuti nel 2005 e nel 2006¹⁷².

È doveroso sottolineare che l'impegno letterario precedente l'approdo alla tematica del soprannaturale, così come la sua primissima formazione a casa del principe Tomasi di Lampedusa, abbiano posto le basi, o quanto meno abbiano accompagnato Orlando verso un naturale incontro con la materia oltremondana. Nell'introduzione al saggio del 2017, Luciano Pellegrini individua una decisiva relazione tra il termine degli studi freudiani – rappresentato dalla pubblicazione di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*¹⁷³ –, l'opera che si stava appresentando a scrivere – *Gli oggetti desueti* – e l'interesse per il soprannaturale:

«(in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*) si era interrogato sui destini della letteratura in un momento di razionalizzazione estrema del mondo. Quale spazio l'immaginario riesce a riservarsi di fronte a una Ragione che ne mette in discussione per fino il diritto di esistenza? Ne *Gli oggetti desueti* aveva concepito una critica che non solo comparasse testi dell'intera tradizione occidentale, ma ponesse costantemente il quesito dei rapporti che la letteratura intrattiene con il mondo: non tanto cioè in termini di rispecchiamento quanto di reazione agli imperativi, come quello di utilità e funzionalità, che ogni vivere civile impone agli esseri umani. Elemento mancante di un trittico, il libro su un tema come il soprannaturale doveva dunque costituire un ulteriore esercizio di critica tematica e comparata condotto su lunghissime durate e sullo sfondo degli equilibri mutevoli fra esigenze della ragione e la necessità di fantasticare»¹⁷⁴.

Orlando era un uomo che, a suo dire, sapeva fare egregiamente solo una cosa: «mettersi davanti ad un testo per riceverlo con tutta la disponibilità di cui fosse capace»¹⁷⁵, ne consegue così uno studio sul soprannaturale prettamente letterario, non contaminato

¹⁷⁰ Cfr. Francesco Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo, vol. I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 195-226.

¹⁷¹ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XIV.

¹⁷² Nell'introduzione all'opera i curatori riportano di avere utilizzato le sbobinate complete del corso del 2006, oltre ad appunti e scalette, e di averle integrate con analisi testuali risalenti al corso dell'anno precedente (2005), di cui si conservano le registrazioni. *Ibid.*

¹⁷³ Francesco Orlando, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1996.

¹⁷⁴ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. XIII-XIV.

¹⁷⁵ Valentino Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 18.

da ideologie, che indaga primariamente il testo e solo in secondo luogo si affaccia alla storia umana pur mantenendosi fedele alla letteratura¹⁷⁶.

L'interiorizzazione dell'influenza lampedusiana e freudiana emerge chiaramente, invece, nella visione orlandiana della letteratura: agli occhi di Valentina Sturli, Orlando considera la letteratura «come negativo fotografico della civiltà»¹⁷⁷, ovvero l'espressione artistica del rifiuto, della resistenza nei confronti del pensiero logico-razionale imposto dalla collettività. Il saggio sul soprannaturale e le lezioni orlandiane possono essere considerati la prosecuzione delle riflessioni sui meccanismi del ritorno del represso, sul rapporto tra razionalità, irrazionalità e l'essere umano iniziato anni prima con gli studi su Freud.

La letteratura è sempre stata vista da Orlando come fuga dalla realtà, immaginazione e sospensione dell'incredulità, ne consegue che il soprannaturale lo sia doppiamente essendo finzione nella finzione¹⁷⁸.

Le prime trattazioni riguardo il dato soprannaturale risalgono a circa trent'anni prima gli studi del professore. Roger Callois (1913-1978) propone nel 1958 una prima descrizione del fantastico:

«Il fantastico manifesta uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo della realtà. [...] Il fantastico è dunque rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale»¹⁷⁹.

Il fantastico nasce dunque dal reale, vive dentro alla normalità per poi emergere come evento straordinario, insolito. Anche Tzvetan Todorov (1939-2017), costante riferimento per Orlando, recupera gli studi di Caillois e afferma:

«Così penetriamo nel cuore del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare»¹⁸⁰

¹⁷⁶ L'approccio di studio adoperato è definito da Orlando stesso «materialista». Cfr. Orlando *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XVII.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. XVII-XVIII.

¹⁷⁹ Roger Caillois, *Fantastique*, a cura di C. Grégory, in «Encyclopaedia Universalis», E.U. Paris, France, VI, 1980, *ad vocem*.

¹⁸⁰ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2022, p. 28.

ma compie un passo in avanti:

«Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di una illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza»¹⁸¹.

Lo studioso bulgaro chiama fantastico l'incertezza, il dubbio che si insinua nella narrazione riguardo l'esistenza del soprannaturale. La successiva rottura dell'incertezza mediante una scelta che avviene quanto meno nel lettore, se non nel personaggio, comporta in un senso o nell'altro l'abbandono del fantastico. Se si sceglie di spiegare il funzionamento degli eventi insoliti a cui si è assistito con le leggi della natura, l'opera appartiene al genere che Todorov chiama «strano»; se, invece, si opta per una spiegazione che non usufruisce delle leggi naturali ma ricorre a nuove logiche di funzionamento, allora si è di fronte ad un testo appartenente al genere «meraviglioso». Il fantastico abita un momento della narrazione che è effimero, che è facile guastare, e questo porta il teorico a considerarlo non un genere autonomo bensì la «frontiera di due generi, il meraviglioso e lo strano»¹⁸².

Lo schema adottato da Todorov presenta molti elementi contraddittori, in *primis* riduce lo spettro di azione del fantastico, minimizzandolo ad una linea distintiva; in secondo luogo utilizza categorie che presentano, secondo Remo Ceserani (1933-2016), degli squilibri:

«C'era, inoltre, un qualche squilibrio fra le categorie messe in campo, non tutte chiaramente definite, non tutte basate sugli stessi principi logici, non tutte probabilmente dotate della stessa concreta capacità di riassumere le caratteristiche strutturali di una serie di testi. Lo stesso Todorov riconosceva implicitamente questo problema proponendo di suddividere ulteriormente lo schema in cinque categorie diverse fra loro per tipi di discorso narrativo: il meraviglioso, il meraviglioso-fantastico, il fantastico, il fantastico-strano, lo strano»¹⁸³.

La classificazione todoroviana risulta quindi insufficiente e problematica. Inoltre, il termine fantastico designa solo una produzione tardiva del soprannaturale letterario e

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 45

¹⁸³ Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 59.

non la totalità. Emanuele Zinato ha la premura di risaltare questo aspetto del rapporto tra Orlando e Todorov:

«è significativo innanzitutto che questo libro oltrepassi i limiti cronologici del fantastico studiato da Todorov: mentre il fantastico poteva darsi soltanto in un preciso momento storico, all'indomani dell'Illuminismo, quando la moderna razionalità si era da poco imposta nel mondo e la letteratura ne rivelava la precarietà, il soprannaturale invece viene da Orlando messo in relazione al modo in cui la letteratura può sempre ospitare la tentazione della mente umana di fingere e di credere all'incredibile»¹⁸⁴.

Il fantastico subentra in letteratura in concomitanza con l'avvento del pensiero razionale illuminista, momento in cui scompare il credo nell'esistenza di entità invisibili, governate da leggi sconosciute all'uomo che interferiscono con il mondo reale. Orlando sostiene che il fantastico sia possibile solo a partire dal Settecento, perché gli elementi, i personaggi e le avventure appartenenti alla finzione letteraria soprannaturale, che fino a quel momento erano considerati possibili nel mondo reale, sono ricondotti esclusivamente alla *fiction* in quanto non concordi con i criteri logici della nuova ragione imposta dai Lumi. L'instaurazione del dubbio e dell'esitazione nei confronti del soprannaturale, che come si è visto è tipica del fantastico, si ottiene se il lettore ha una mente razionale, che rispetta il principio di realtà, che richiede evidenze e dati tangibili¹⁸⁵.

Tutta la produzione soprannaturale precedente la svolta illuministica non può quindi rientrare nel soprannaturale fantastico, mancando di un tale tipo di pensiero, e andrebbe racchiusa secondo la classificazione todoroviana nel genere «meraviglioso». Tuttavia, anche l'ordinamento di Todorov presenta alcune questioni poco chiare come nota Lucio Lugnani, ben riassunto da Ceserani nell'opera *Il fantastico*:

«Le due categorie del meraviglioso e dello strano sono «non simmetriche e non omogenee [...] e neppure reciprocamente esclusive; sono ricavate empiristicamente da generi letterari storici di consistenza diversa: lo strano «relativamente ristretto e recente» rispetto al meraviglioso «di enorme ampiezza e varietà e costruito da un patrimonio millenario». Le due categorie non sono «adeguate a definire dei generi letterari». Lo strano «è caratterizzato da una semantica esclusivamente contrastiva» e si contrappone illogicamente a un inesistente genere «normale»; il meraviglioso, come accettazione piena del soprannaturale, è proprio di molti generi letterari, fortemente diversi fra loro.

¹⁸⁴ Emanuele Zinato, *La storicità delle forme e dei temi letterari nella teoria di Francesco Orlando*, in «Comparative Studies in Modernism», n. 18 (primavera) 2021, pp. 73-80. Online <https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/download/5920/5179> (consultato il 20/09/22).

¹⁸⁵ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., prefazione di Thomas Pavel, p. VII-XI.

Todorov crea «dissimmetria ed eterogeneità fra le due categorie, caratterizzando l'una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l'altra attraverso la natura degli eventi che narra»¹⁸⁶.

Gli studi fino ad allora condotti non sono sufficienti perché non riescono a raccogliere in modo organico tutte le esperienze letterarie oltremontane e non sono dotati di equilibrio. In un intervento tenuto all'Università di Pisa il 31 ottobre 2017, Giuseppe Lo Castro sottolinea che:

«il punto di partenza di Orlando è la registrazione di un'insufficienza della teoria allora – e tuttora – in voga di Todorov sul fantastique, secondo una definizione rigorosa che tuttavia liquidava con molta approssimazione i testi collocabili ai suoi margini, e cioè lo strano e ancor più il meraviglioso. D'altronde la teoria di Todorov è la teoria di un genere letterario, la narrativa fantastica, anzi soprattutto il racconto. Orlando non ha mai mostrato simpatia per una teoria limitata ai generi, il suo intento di categorizzazione e anche classificazione riguarda sempre il letterario nel suo insieme. E infatti gli esempi e le analisi su cui Orlando costruisce la riflessione trascendono le specificità di genere come escludono limitazioni cronologiche, anche se non ne trascurano le peculiarità. Il soprannaturale diviene allora un macrotema che ambisce a includere e include tutte le forme possibili di rappresentazione»¹⁸⁷.

Francesco Orlando si impegna nel tentativo di riordinare e di classificare l'ampio e informe materiale letterario sul soprannaturale per consegnare alla critica un sistema agile e funzionale, in grado di prestarsi sia alle analisi testuali sia ad una visione d'insieme organica che, se richiesto, sappia intersecarsi con le varie epoche storiche. Il saggio *Il soprannaturale letterario* ha riformulato gli snodi teorici e argomentativi contenuti nelle ricerche orlandiane recuperando, quando necessario, alcuni contenuti delle opere precedenti; ha snellito le ridondanze tipiche del discorso orale, non si è soffermato sui *tòpoi* o sulle origini del soprannaturale così come non si è impegnato nella spiegazione dei significati che i prodigi soprannaturali assumono all'interno delle opere analizzate¹⁸⁸, ma ha cercato di conservare lo stile didascalico, ironico e appassionato del professore.

¹⁸⁶ Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, cit., p. 59. Per reperire il materiale di Lucio Lugnani si rimanda a Lucio Lugnani, *Per una delimitazione*, in Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 41-42.

¹⁸⁷ Giuseppe Lo Castro, *Il soprannaturale letterario: tavola rotonda (2). Le forme della letteratura oltre mimesis*, 31 ottobre 2017, Università di Pisa. Online <http://www.mimesis.education/uncategorized/il-soprannaturale-letterario-tavola-rotonda-2/> (consultato l'11/10/2022).

¹⁸⁸ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 18-19.

3.2. Logica e forma della teoria orlandiana

Il sistema orlandiano si fonda su «una delle messe a punto teoriche più promettenti e originali del saggio»¹⁸⁹: la necessità di inserire limiti e regole che definiscano il soprannaturale all'interno della narrazione.

«La presenza del soprannaturale corrisponde innanzitutto alla presenza di regole. Il soprannaturale nelle sue forme e articolazioni letterarie [...] non può che essere configurato, tratteggiato, ritagliato da regole, al punto da tendere a consistere in esse. [...] Esse possono inoltre essere frutto della fantasia dell'autore, valide nel suo testo e soltanto in esso, oppure potranno provenire da codici preesistenti, siano essi religiosi, folklorici, oppure letterari, come ad esempio accade per le riprese rinascimentali della materia di Francia e Bretagna. [...] Viene da chiedersi se quando un testo ci fa aderire al soprannaturale ci interroghiamo davvero sulla motivazione delle regole, o se condizione dell'adesione al soprannaturale non sia proprio il fatto che prendiamo le regole per quello che sono. Si potrebbe cioè sospettare che l'evidenza testuale di esse prevalga sulla loro motivazione, e che quindi la loro stessa presenza basti a giustificarle»¹⁹⁰

Qualche riga più avanti Orlando propone la propria definizione di soprannaturale, fondata sul ruolo svolto dalle regole nella narrazione:

«Per dare una definizione minimale, la più generale possibile, del soprannaturale all'interno della *fictio*, possiamo dire che esso costituisce una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data. [...] Non è infatti pensabile un soprannaturale che immaginariamente sostituisca in tutto l'ordine della realtà»¹⁹¹.

Le consuetudini e l'ordine logico abituale vengono sovvertiti dal soprannaturale nella narrazione, perciò al fine di ricomporre un sistema narrativo organico, funzionante e comprensibile si ricorre a nuove norme che lo ridefiniscano.

Si prendano in considerazione le coordinate spazio-temporali. Esse sono decisive nella *fictio*, infatti il soprannaturale non si manifesta ovunque e in ogni momento ma ha preferenze di luogo e di tempo che variano secondo il sentire proprio di ogni epoca. La localizzazione presente nelle opere gotiche di Ann Radcliffe (1764-1823), ad esempio, non è improntata ad uno spazio fisico preciso ma più ad un luogo fatto di

¹⁸⁹ Ivi, p. XXI.

¹⁹⁰ Ivi, pp. 17-18.

¹⁹¹ La definizione coniata da Orlando presuppone una visione materialistica del soprannaturale, infatti lo stesso autore così definisce il suo approccio, che veda la letteratura, e in questo caso la letteratura soprannaturale, come un «mera proiezione antropomorfa, creazione esclusiva dello spirito umano». Ivi, p. 18.

atmosfera lugubri e smarrimento in cui nasce e cresce l'incertezza rispetto ad una tipologia di soprannaturale che continuiamo a indicare, per il momento, con la denominazione todoroviana di «fantastico»¹⁹².

La limitazione spazio-temporale tipica del genere fantastico del secolo Ottocento è del tutto diversa dalla localizzazione presente nel romanzo soprannaturale di materia bretone. Nel dodicesimo secolo, Chrétien de Troyes (1130ca.-1180ca.) dedica, all'interno del romanzo in versi *Il cavaliere del Leone*¹⁹³, molti ottosillabi per spiegare con la voce di un *vilain* quale via debba prendere il cavaliere Calogrenant per giungere al dato soprannaturale: la fontana che è insieme sia calda sia fredda. Il *vilain* descrive con esattezza il percorso fisico e gli eventi magici in cui si imbatte chiunque scelga di intraprendere il sentiero, e nessun dubbio nasce riguardo la reale esistenza della fonte d'acqua. In *Il cavaliere del Leone* il lettore e il protagonista non sono posti di fronte ad una scelta tra il credere a ciò che il *vilain* narra, e quindi ammettere l'esistenza di un mondo magico, o cercare spiegazioni razionali di natura fisica che giustifichino la compresenza di acqua bollente e acqua ghiacciata. Il soprannaturale è dato per vero e per questo spiegato minuziosamente¹⁹⁴.

Ad un soprannaturale di tipo «meraviglioso», come quello della materia di Bretagna, corrisponde una localizzazione precisa e articolata, che non sarebbe invece funzionale al manifestarsi del soprannaturale «fantastico» di Radcliffe, basato proprio sulla poca chiarezza di informazioni.

Il passo del *Cavaliere* a cui ci si è riferiti poco innanzi permette di esemplificare il caposaldo della teoria orlandiana: l'esistenza di regole. In più di vent'anni di analisi testuali Orlando appunta la presenza costante di regole che garantiscono la coerenza dell'opera, decidono gli snodi principali e rendono la lettura dinamica¹⁹⁵.

Per maggiore accessibilità si riporta il passo:

«Ma se tu volessi andare
a una sorgente qui vicino,
e se rendessi ciò che esige,
non ritorneresti senza difficoltà.
Qui vicino troverai subito un sentiero

¹⁹² Ivi, p. XXI.

¹⁹³ Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

¹⁹⁴ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 6-8.

¹⁹⁵ Ivi, p. 10.

che ti ci condurrà.
 Seguilo sempre dritto,
 se vuoi impiegare bene i tuoi passi,
 ché potresti facilmente perderti,
 ci sono molti altri sentieri.
 Vedrai la sorgente che bolle,
 anche se è più fredda del marmo.
 Le fa ombra il più bell'albero
 che mai Natura abbia creato.
 Il suo fogliame è sempreverde,
 e resiste a ogni inverno.
 Vi è appeso un bacile di ferro
 a una catena tanto lunga
 che arriva fino alla sorgente.
 Accanto alla sorgente troverai
 una grossa pietra, vedrai di che tipo,
 non saprei descrivertela,
 non ne ho mai visto una simile,
 e dall'altra parte una cappella,
 piccola ma molto bella.
 Se attingi di quell'acqua con il bacile
 e se la versi sulla pietra,
 vedrai una tale tempesta
 che nel bosco non rimarrà animale:
 caprioli, cervi, daini, cinghiali,
 anche gli uccelli scapperanno via,
 perché vedrai saette,
 vento, alberi spezzati,
 pioggia, tuoni e fulmini.
 Se riesce a venirne fuori
 senza grande danno e dolore,
 sarai il più fortunato
 dei cavalieri a essere stato là»¹⁹⁶.

Nei versi si leggono svariate indicazioni di norme da seguire per raggiungere la fonte, ma non solo, è anche indicato che si può fare ritorno esclusivamente alla condizione di rispettare un rituale¹⁹⁷, il quale viene esplicitato qualche verso dopo: attingere dalla fonte dell'acqua con un bacile e versarla sulla pietra. Non appena il gesto sarà compiuto un altro fenomeno soprannaturale, con una forza mai vista prima, assalirà il cavaliere e il bosco circostante. Le indicazioni e le prescrizioni del *vilain* vengono ripetute altre quattro volte durante la narrazione e da personaggi diversi, esse invitano

¹⁹⁶ De Troyes, *Il cavaliere del leone*, cit., vv. 368-404, pp. 81-85.

¹⁹⁷ «Ma se tu volessi andare / a una sorgente qui vicino / e se rendessi ciò che esige, / non ritorneresti senza difficoltà». Ivi, p. 81.

il lettore alla massima attenzione in quanto preannunciano le svolte narrative del poema e spiegano il funzionamento degli avvenimenti stessi¹⁹⁸.

Un altro grande esempio di estrema regolamentazione del soprannaturale è la *Commedia*¹⁹⁹ di Dante (1265-1321). È utile alla trattazione osservare il rigore con cui nell'opera vengono continuamente presentate e determinate da regole le varie situazioni affrontate da Dante *actor* durante il viaggio ultraterreno. Orlando si chiede, per esempio, come sia possibile che i dannati rispettino docilmente l'ordine di andare verso la propria punizione infernale²⁰⁰. La spiegazione è data al lettore all'inizio del poema: è il frutto di un desiderio irresistibile che la divina giustizia infonde nelle anime, «e pronti sono a trapassar lo rio, / ché la divina giustizia li sprona / sì che la tema si volve in disio»²⁰¹.

Il poema è disseminato di regole, si passa da una all'altra continuamente e, non di rado, le norme esplicitate dai vari personaggi durante il viaggio svolgono la funzione di limitare le possibilità del fenomeno soprannaturale, così da permettere la continuazione della trama narrativa. È contenuto un esempio nel canto XXIII dell'*Inferno*²⁰²: Virgilio e Dante stanno fuggendo dai diavoli della bolgia quinta, i quali sono irati contro i due per essere stati ingannati e abbandonati nella pece che tormenta i barattieri, i poeti riescono nell'intento rifugiandosi nel cerchio successivo, la bolgia degli ipocriti. Essersi allontanati dal luogo che compete ai diavoli guidati da Malacoda è sufficiente: «ché l'alta provvidenza che lor volle / porre ministri de la fossa quinta, / poder di partirs'indi a tutti toglie»²⁰³. Dante inventa una regola per potersi liberare facilmente dei diavoli e proseguire nella narrazione: la provvidenza divina che li pone nella bolgia quinta come custodi non permette a nessuno di loro di allontanarsi da lì. Risulta chiaro che il soprannaturale sia determinato da regole e da limiti che lo fanno emergere rispetto a ciò che è naturale, abituale e che mantenga sempre una posizione di compresenza con la realtà senza sostituirsi ad essa completamente.

¹⁹⁸ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 8.

¹⁹⁹ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Milano, Mondadori, Oscar Classici, 2022.

²⁰⁰ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 9.

²⁰¹ Dante Alighieri, *Inferno*, Milano, Mondadori, Oscar Classici, 2022, canto III, vv. 124-126, p. 96.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ivi*, vv. 55-57, p. 687.

3.3. Classificazione

Dopo aver compreso la logica che governa secondo Orlando il soprannaturale, si cerca ora di definire, nei punti salienti, le forme che esso assume e ha assunto dalle più antiche manifestazioni letterarie alle più recenti. Una delle sei tipologie di soprannaturale sarà in seguito affrontata più approfonditamente perché concorde con la forma e i temi di soprannaturale trattati in *Pinocchio*.

La classificazione tipologica orlandiana è incentrata sul concetto di «credito» e di «critica». Con i termini «credito» e «critica» ci si riferisce alla quantità di adesione e fiducia che il testo di materia soprannaturale pretende dal lettore, ovvero in quale misura un dato elemento soprannaturale spinga il pubblico a interrogarsi sulla sua reale esistenza.

Attraverso un rifiuto minimo e una fiducia massima nei confronti degli elementi soprannaturali si avrà un'opera con un tasso di «credito» alto e un tasso di «critica» basso; di conseguenza con una negazione massima e un'adesione minima al fenomeno oltremondano si ha un tasso di «credito» esiguo ed un tasso di «critica» massimale. Dal rapporto tra i due parametri si determina la tipologia di soprannaturale a cui Orlando affianca una variabile cronologica.

Sfruttare i concetti di «credito» e «critica» indistintamente a testi appartenenti a tutte le epoche può sembrare anacronistico. Nel corso di tutta la produzione letteraria si sono susseguiti *ratio*, modi di sentire e di percepire il reale sempre nuovi e variabili. Come applicare quindi un criterio appartenente ad una razionalità di recente acquisizione a tutte le opere, anche a quelle che la precedono? Orlando specifica a più riprese che il motore della sua trattazione è di origine freudiana e Zinato lo indica come elemento portante dello studio sul soprannaturale specificando che è implicata, più che in altri lavori, la teoria freudiana della formazione di compromesso²⁰⁴.

Per meglio comprendere la premessa da cui muove il pensiero di Orlando è bene ribadire che cosa rappresenta il soprannaturale per lo studioso. Agli occhi di Raffaele Donnarumma questo specifico tema esercita grande fascino su Orlando perché «per

²⁰⁴ Emanuele Zinato, *Fra mente e storia*, in «Allegoria 77», No. 77 gennaio/giugno 2018, Vol. 3, anno XXX, pp. 188-193. Online https://www.academia.edu/36958903/Fra_mente_e_storia_Sul_soprannaturale_di_Francesco_Orlando (consultato il 20/09/22).

lui [...] il soprannaturale letterario porta allo scoperto la natura stessa della letteratura come formazione di compromesso²⁰⁵»²⁰⁶, in altri termini, il soprannaturale rappresenta il momento in cui la letteratura smaschera il pensiero umano mostrandone la molteplicità di forme. Freud (1856-1939) stesso considera ogni attività fantastica un esempio della formazione di compromesso in quanto ribellione della mente umana all'imposizione di «pensare correttamente»²⁰⁷, di seguire una logica durevole che distingue tra ciò che è vero e ciò che è falso. Tale ribellione è presente in ogni tappa dello sviluppo umano e anche in ogni epoca perché non sono mai esistiti, sostiene Orlando, momenti storici in cui l'obbligo di educare a distinguere il vero dal falso sia venuto meno²⁰⁸. Se il soprannaturale è un mezzo per far emergere la neutralizzazione della differenza tra realtà e finzione, che è presente nell'uomo fin dalle origini, ad ogni forma di soprannaturale sono applicabili i criteri orlandiani.

Di seguito si elencano le tipologie di soprannaturale individuate da Orlando per avere un quadro più chiaro della struttura tipologica: 1. Soprannaturale di derisione; 2. Soprannaturale di indulgenza; 3. Soprannaturale di ignoranza, sul se o sul che cosa; 4. Soprannaturale di trasposizione; 5. Soprannaturale di imposizione; 6. Soprannaturale di tradizione, con figurazione di problemi o senz'altra limitazione che regole.

Alla geometria finale che queste categorie hanno assunto non sono stati risparmiati, negli anni, ripensamenti e indecisioni. Si è infatti assistito ad una evoluzione della riflessione orlandiana che è stata documentata attraverso i corsi universitari, come spiega Lo Castro, il quale ricorda di aver assistito ad un corso dei primi anni Ottanta nel quale Orlando si dimostrava dubbioso sulla scissione del terzo statuto²⁰⁹ e considerava ancora indistinti il quarto e il quinto perché accomunati dalla presenza di un'istanza allegorica, inoltre, la sesta categoria non prevedeva uno sdoppiamento ed

²⁰⁵ Così Orlando definisce la formazione di compromesso: «manifestazione linguistica in senso lato che faccia posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significanti in contrasto». Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], Torino, Einaudi, 1993, p. 211.

²⁰⁶ Raffaele Donnarumma, *Orlando, il soprannaturale e la sua lezione*, in «Allegoria 77», No. 77 gennaio/giugno 2018, Vol. 3, anno XXX, pp. 177-187, p. 177. Online <https://www.allegoriaonline.it/PDF/1097.pdf> (consultato il 24/09/22).

²⁰⁷ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [1905], in Id., *Opere*, vol. V. *1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 113.

²⁰⁸ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 22.

²⁰⁹ Con «statuto» Orlando si riferisce alla tipologia di soprannaturale.

escludeva «molte opere di taglio ludico e fiabesco»²¹⁰. Sempre Lo Castro sottolinea che la classificazione elaborata da Orlando presenta alcune debolezze organizzative tuttavia, in termini di analisi e illustrazione del soprannaturale e delle opere, funziona egregiamente. Le perplessità a cui si riferisce riguardano alcuni snodi della classificazione, e specifica che nonostante l'ordine si basi su un criterio valido – quello del dosaggio tra credito accordato al soprannaturale e critica del soprannaturale –, il confine tra il quarto e il quinto statuto rimane «abbastanza sfumato»²¹¹, la terza categoria potrebbe andare a costituire due diverse tipologie a sé stanti, invece che sdoppiarsi, e «nell'insieme la classificazione è particolarmente aperta»²¹². In merito ai dubbi di Lo Castro sulla classificazione è corretto ricordare che gli stessi curatori del libro *Il soprannaturale letterario* hanno precisato che «la volontà di classificare si fa assai meno pronunciata» e che «non è la costruzione di una griglia a scandire le letture ma sono gli esempi che portano il critico a operare distinzioni»²¹³. Queste riflessioni portano alla luce la metodologia seguita dal professore siciliano, lo studio è infatti scandito da un metodo induttivo in cui l'analisi dei testi precede la classificazione²¹⁴. Orlando fa corrispondere all'ordinamento tipologico una declinazione cronologica, così facendo fornisce anche una determinazione storica alle opere analizzate seppur non senza eccezioni, non esiste infatti «un'aderenza rigorosa e pregiudiziale tra le opere, le epoche e le categorie individuate»²¹⁵.

La classificazione procede dallo statuto di *derisione* in cui le opere concedono il minore credito possibile attraverso il riso che nasce da un «atteggiamento [...] dissacrante, impertinente e blasfemo»²¹⁶, fino alla tipologia di più lungo corso, quella del soprannaturale di *tradizione* in cui il credito accordato al dato soprannaturale è massimo. Tra i due statuti agli antipodi se ne individuano altri con dosaggio diverso di

²¹⁰ Lo Castro, *Il soprannaturale letterario: tavola rotonda (2). Le forme della letteratura oltre mimesis*, cit. Online <http://www.mimesis.education/uncategorized/il-soprannaturale-letterario-tavola-rotonda-2/> (consultato l'11/10/2022).

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XV.

²¹⁴ Cfr. Lo Castro, *Il soprannaturale letterario: tavola rotonda (2). Le forme della letteratura oltre mimesis*, cit. Online <http://www.mimesis.education/uncategorized/il-soprannaturale-letterario-tavola-rotonda-2/> (consultato l'11/10/2022) e Donnarumma, *Orlando, il soprannaturale e la sua lezione*, cit., p. 177.

²¹⁵ Cfr. Lo Castro, *Il soprannaturale letterario: tavola rotonda (2). Le forme della letteratura oltre mimesis*, cit. Online <http://www.mimesis.education/uncategorized/il-soprannaturale-letterario-tavola-rotonda-2/> (consultato l'11/10/2022)

²¹⁶ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 129.

di credito e di critica. Non è intenzione della presente trattazione approfondire la suddivisione, l'analisi e la formazione di tutti e sei gli statuti – per le quali si rinvia all'opera *Il soprannaturale letterario* –. L'attenzione è rivolta solamente allo statuto di *indulgenza* che risulta accogliere il soprannaturale pinocchiesco in modo esaustivo.

3.4. Il soprannaturale di indulgenza

Il soprannaturale d'indulgenza presenta un dosaggio di credito e critica fortemente sbilanciato verso la critica, la quale non assume, tuttavia, toni aspri e sarcastici tipici dello statuto di *derisione*. La critica si trasforma, attraverso la regressione razionale del lettore che è caratterizzata da un atteggiamento di superiorità compiaciuta, in momentaneo credito. Si abbandona il principio di realtà consapevolmente per lasciarsi al piacere della lettura fantastica e meravigliosa.

Gli iniziatori dello statuto abitano la terra dell'Emilia rinascimentale e danno inizio alla diffusione di un innovativo trattamento della materia bretone. Il particolare momento storico, in cui la via del meraviglioso cristiano e di quello classico risultava difficilmente praticabile, sposta l'attenzione sulla materia folklorica e popolare. Gli scrittori riadattano i temi e i miti cavallereschi ad una narrazione in cui «da Boiardo e Ariosto, fino ad oggi, non troveremo più tracce di un soprannaturale a cui si possa credere integralmente»²¹⁷. Le tradizionali credenze sono ormai superate e indebolite ma continuano ad esercitare fascino grazie alle atmosfere magiche e fantasiose, per non rinunciare ad esse si ricorre ad un riadattamento che ne conservi la natura ma che non richieda la rinuncia delle consapevolezze acquisite.

Il trattamento riservato al soprannaturale nello statuto di *indulgenza* è giocoso e leggero, ciò non significa che si rinunci ad esso, anzi, è largamente presente ma presentato in modo «malizioso, ironico e in qualche modo modernizzante»²¹⁸. Nell'*Orlando furioso* si assiste al superamento della tradizione dei romanzi di cavalleria, e delle loro storie rocambolesche ma false e insensate, attraverso avventure altrettanto incredibili ma divertenti e simpatiche, da non pretendere sul serio. La modernizzazione sta proprio nella superiorità con cui ci si avvicina al testo: si legge

²¹⁷ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 32

²¹⁸ Ivi, p. 130.

con la consapevolezza della non veridicità dei fatti ma si sceglie comunque di concedere ad essi la dose di credito minima per continuare nella lettura.

Lo statuto si basa su uno stile di scrittura scherzoso, in cui ogni elemento di tensione e terrore viene subito ricondotto al gioco. Il soprannaturale si muove in un campo minato da regole futili e canzonatorie, ed è spesso presentato come qualcosa di vago e di raro, mai visto prima perché appartenente ad un tempo lontano.

3.5. Pinocchio: un caso di soprannaturale di indulgenza

Uno degli esempi più emblematici di soprannaturale d'indulgenza studiati da Orlando è il caso di Ludovico Ariosto. Orlando riconosce ad Ariosto il merito di aver ripreso la materia bretone-cavalleresca con il fine di trattare in modo «leggero e giocoso»²¹⁹ il dato soprannaturale, segnando così un punto di non ritorno nel modo di fare letteratura soprannaturale: «da Boiardo e Ariosto, fino ad oggi, non troveremo più tracce di un soprannaturale a cui si possa credere integralmente»²²⁰.

Una delle tecniche più utilizzate da Ariosto per far immergere il lettore in una narrazione frivola e compiaciuta è la moltiplicazione delle norme che regolano gli elementi soprannaturali. Nell'*Orlando furioso*²²¹ i limiti e le prescrizioni del soprannaturale sono spropositati e futili, spesso gratuiti e inseriti con lo scopo di far divertire il lettore o per creare svolte narrative. Non è un caso che i protagonisti dei poemi ariosteschi siano raramente a conoscenza delle regole vigenti negli spazi che abitano e attraversano: la loro ignoranza crea situazioni bizzarre e dona dinamicità alla trama.

In merito alla moltiplicazione di regole tra Ariosto e Collodi sono presenti similitudini nel modo di intendere le norme che governano il soprannaturale. In *Pinocchio* le indicazioni non incidono nello sviluppo della materia e della trama oltremondana ma sono funzionali, invece, alla crescita dell'ironia. Se ne ritrova un esempio degno di nota al capitolo XVII:

²¹⁹ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 32.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Torino, Einaudi, 1995.

«Fatto sta che di lì a pochi minuti Pinocchio saltò giù dal letto bell'e guarito; perché bisogna sapere che i burattini di legno hanno il privilegio di ammalarsi di rado e di guarire prestissimo»²²².

La regola sopra enunciata assume l'accezione di smascheramento di Pinocchio e di compiaciuta constatazione dell'inesistenza della malattia. Il giovane di legno si dà indebolito per ricevere le attenzioni della bella Fata che lo invita ad assumere un'amara medicina per sentirsi meglio. Il burattino testardamente si rifiuta ma non appena incombe il presagio di morte – i conigli neri con in spalla una bara vuota – si convince a bere l'amaro rimedio e all'istante si sente meglio, forse per scongiurare l'obbligo di assumerne ancora nelle successive ore. In fondo non era veramente malato, d'altronde com'è possibile che un pezzo di legno si ammali?

L'autore istituisce una regola ironicamente fittizia, che ironizza sul materiale legnoso di cui è fatto il fanciullo, e attraverso l'affermazione «i burattini [...] si ammalano di rado e guariscono prestissimo»²²³ intende «non si possono ammalare». In questo modo mina la credibilità del dato soprannaturale per ricordare al lettore che ciò che sta leggendo è finzione e che il piacere della lettura deriva dal momentaneo credito concesso a storie di fantasia.

Anche il capitolo XI presenta una regola futile, istituita per attirare l'attenzione su un dettaglio che è irrilevante ai fini della trama ma che fa sorridere: il curioso modo in cui il burattinaio Mangiafoco dimostra la sua compassione.

Pinocchio è stato rapito dal proprietario della compagnia di burattini, il quale minaccia di farlo bruciare sul fuoco per ravvivare la fiamma e completare la cottura del montone. Fortunatamente la storia del povero burattino orfano di madre intenerisce Mangiafoco che lo lascia libero, non prima però di aver starnutito:

«– Buone nuove, fratello! Il burattinaio ha starnutito, e questo è segno che s'è mosso a compassione per te e oramai sei salvo.

Perché bisogna sapere che, mentre tutti gli uomini quando si sentono impietositi per qualcuno, o piangono, o per lo meno fanno finta di asciugarsi gli occhi, Mangiafoco invece, ogni volta che s'inteneriva davvero, aveva il vizio di starnutire»²²⁴.

²²² Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 60.

²²³ Ivi, p. 60.

²²⁴ Ivi, p. 34.

Ciò che Arlecchino sussurra al «fratello» Pinocchio e la spiegazione che il narratore fornisce al lettore è irrilevante per il proseguimento della narrazione eppure Collodi ci si sofferma anche nelle pagine successive, si contano infatti ben altri dieci starnuti. Dettagli come questo divertono il lettore e allontanano l'attenzione dal dato davvero sorprendente: l'esistenza di marionette parlanti, che si muovono senza fili, che provano sentimenti e che quando vedono Pinocchio lo riconoscono come fratello. L'episodio dell'agnizione tra Pinocchio e le marionette ha la forza di amplificare il soprannaturale pinocchiesco perché allude all'esistenza di una e vera e propria famiglia di pezzi di legno che si nasconde nei teatri di tutto il mondo e smarca così Pinocchio dalla condizione di caso isolato. Giorgio De Rienzo ha ben visto in queste pagine un Collodi pieno di sé che con «uno scatto d'orgoglio»²²⁵ dona «al suo burattino la dignità di una maschera tradizionale, lo fa entrare cioè nella storia del teatro»²²⁶. L'agnizione è introdotta senza clamore e passa in secondo piano rispetto alla bizzarra figura di Mangiafoco.

Lo scarso utilizzo di regole da parte di Collodi nelle *Avventure* lascia posto ad altri espedienti ironici che si fondono sull'*elocutio* e non più sull'*inventio*. Secondo Francesco Orlando l'*elocutio* è fondamentale in questo statuto e acutamente osserva:

«Se riassumessimo il contenuto della trama dell'*Orlando furioso*, dell'ironia non resterebbe alcuna traccia. Per caratterizzare lo statuto di cui, con Boiardo, Ariosto è il fondatore moderno, il piano della scrittura è quindi assolutamente fondamentale»²²⁷.

La scrittura collodiana ne è esempio, stratagemmi simili a quelli del maestro Ariosto vengono adottati. Si ha l'esagerazione del dato soprannaturale, e anche di quello naturale. Se Ariosto accentua, come nota Orlando, le caratteristiche fisiche dell'ippogrifo scrivendo che aveva «più lungo di tre braccia il rostro» e «l'ale [...] grandi, che parean due vele»²²⁸, Collodi enfatizza la descrizione di Mangiafoco:

«Aveva una barbaccia nera come uno scarabocchio d'inchiostro, e tanto lunga che gli scendeva dal mento fino a terra: basta dire che quando camminava, se la pestava coi piedi. La sua bocca

²²⁵ De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, cit., p. 64.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. 37.

²²⁸ Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., canto XXXIII, ott. 84, vv. 3, 8, p. 1008.

era larga come un forno, i suoi occhi parevano due lanterne di vetro rosso col lume acceso di dietro»²²⁹.

Oppure la cena che consumano il Gatto e la Volpe a spese di Pinocchio:

«Entrati nell'osteria, si posero tutti e tre a tavola; ma nessuno di loro aveva appetito. Il povero Gatto, sentendosi gravemente indisposto di stomaco, non potè mangiare altro che trentacinque triglie con salsa di pomodoro e quattro porzioni di trippa alla parmigiana; e perché la trippa non gli pareva condita abbastanza, si rifece tre volte a chiedere il burro e il formaggio grattato.

La Volpe avrebbe spelluzzicato volentieri qualche cosa anche lei; ma siccome il medico le aveva ordinato una grandissima dieta, così dovè contentarsi di una semplice lepre dolce e forte con un leggerissimo contorno di pollastre ingrassate e di galletti di primo canto. Dopo la lepre si fece portare per tornagusto un cibreo di pernici, di starne, di conigli, di ranocchi, di lucertole e d'uva paradisa; e poi non volle altro. Aveva tanta nausea per il cibo, diceva lei, che non poteva accostarsi nulla alla bocca»²³⁰.

Non si trovano solo esempi così ampi e minuziosi, Collodi dissemina per tutto il romanzo anche incisi brevi e semplici, come questo:

«E il povero Pinocchio cominciò a piangere e a berciare così forte, che lo sentivano da cinque chilometri lontano»²³¹.

Le descrizioni riportate alleggeriscono il tono della narrazione e addolciscono le disavventure del monello burattino che se lette senza il compiacimento tipico della regressione favolistica diventerebbero veri e propri drammi. Collodi ci offre una narrazione ironia caratterizzata da un «atteggiamento affettuoso e un po' canzonatorio»²³² secondo De Rienzo, che utilizza le parole di Pietro Pancranzi (1893-1952). Essa scatena il sorriso ed è ricca di immagini di tenerezza, come quella contenuta nella presentazione di Mangiafoco sopra riportata: il narratore lo descrive certamente come un uomo che incute timore, con una bocca grande e gli occhi rossastri ma parla anche della sua lunga barba «ad uso grembiale»²³³ nella quale inciampa camminando, e del vizio di starnutire se commosso. Spogliando la narrazione di questi elementi ciò che resta è angoscioso, ovvero il rapimento di un bambino – anche se di legno – da parte di uno sconosciuto.

²²⁹ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 32.

²³⁰ Ivi, p. 43.

²³¹ Ivi, p. 22.

²³² De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, cit., pp. 68-69.

²³³ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 34.

L'indulgenza che il lettore accorda al dato soprannaturale si ottiene grazie all'*elocutio* perché i termini scelti sono esagerati, ingigantiscono Mangiafoco senza però creare timore. Dice che è brutto e che «mette paura solo a guardarlo»²³⁴ tuttavia, l'aneddoto della barba pestata con i suoi stessi piedi gli dona una veste simpatica, attenua la ruvidezza con cui inizialmente viene presentato e mina il rispetto che la sua stazza pretende. Di questo avviso è De Rienzo che afferma in *Pinocchio uno, due, tre*:

«Basterà la sua «barbaccia nera come uno scarabocchio d'inchiostro, e tanto lunga, che gli scendeva dal mento fino a terra», così da essere pestata «coi piedi», a svuotare il ritratto di paura. Basterà il suo «vocione d'Orco gravemente infreddato di testa», prima ancora della serie di starnuti [...], ad annullare qualsiasi apprensione in chi legge»²³⁵.

Le descrizioni esagerate vengono interpretate dal lettore come una sorta di iperbole, di finzione a cui non credere fino in fondo. Lo statuto di indulgenza non intende spaventare e non vuole nemmeno convincere il lettore a credere nell'esistenza di quanto sta leggendo, per questo motivo vengono inserite delle anomalie, delle stramberie che rinviano al mondo della fantasia e dell'immaginario per divertire e trovare piacere nella letteratura.

L'ironia dell'opera non si esaurisce nelle regole gratuite o nelle descrizioni caricaturali, ancora una volta è sul piano dell'*elocutio* che si verificano scelte consapevoli improntate al divertimento. Sono ironici molti dei nomi scelti per luoghi e personaggi. È ironica la denominazione del villaggio in cui Pinocchio si imbatte, per mano del Gatto e della Volpe, dopo aver lasciato la «casina bianca» della Fata per raggiungere il babbo: Acchiappacitrulli.

La descrizione che accompagna l'ingresso in città mette in luce ciò che il nome lascia intendere:

«Appena entrato in città, Pinocchio vide tutte le strade popolate di cani spelacchiati che sbadigliavano dall'appetito, di pecore tosate che tremavano dal freddo, di galline rimaste senza cresta e senza bargigli che chiedevano l'elemosina d'un chicco di granturco, di grosse farfalle che non potevano più volare, perché avevano venduto le loro bellissime ali colorite, di pavoni tutti scodati che si vergognavano a farsi vedere, e di fagiani che zampettavano cheti cheti, rimpiangendo le loro scintillanti penne d'oro e d'argento ormai perdute per sempre.

²³⁴ Ivi, p. 32.

²³⁵ De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, cit., p. 63.

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»²³⁶.

Pinocchio vede, ma non capisce. Non servono a nulla il nome della cittadina, le prove viventi di cosa accade nel vendere la propria fiducia agli estranei o le volpi signorili che vengono scarrozzate in giro. Non serve nemmeno il monito chiaro e diretto del Grillo parlante qualche capitolo precedente: «Non ti fidare, ragazzo mio, di quelli che promettono di farti ricco dalla mattina alla sera. Per il solito, o sono matti o imbroglianti. Dai retta a me, ritorna indietro»²³⁷.

Da lì a poco il burattino sarà derubato nel campo dei miracoli, nel luogo in cui piantando e annaffiando le quattro monete rimaste sarebbero dovute crescerne a migliaia, stando a quanto promesso da Gatto e da Volpe. Al danno economico segue anche quello fisico perché ciò che accade a Pinocchio dopo aver chiesto giustizia al Giudice di Acchiappacitrulli è la letteralizzazione del significato del nome della città. Il bambino di legno corre al tribunale, racconta i fatti, fornisce i nomi dei delinquenti e detto fatto, viene «acchiappato» e imprigionato per quattro mesi: «Allora il Giudice, accennando a Pinocchio ai gendarmi disse loro: - Quel povero diavolo è stato derubato di quattro monete d'oro: pigliatelo e mettetelo subito in prigione»²³⁸.

Altri nomi ironici sono contenuti in una delle più famose avventure di *Pinocchio*: Lucignolo che lo guida nel Paese dei Balocchi.

L'amichetto ribelle e dall'estro irriverente spinge Pinocchio lontano dalla retta via – proprio come ci si aspetterebbe da un bambino soprannominato Lucignolo – appena prima di giungere alla grande svolta della sua vita, quella di diventare un bambino in carne ed ossa. A persuaderlo sono le insistenze di Lucignolo che sale sulla carrozza dell'Omino di Burro verso il paese dei divertimenti, per divertirsi giorno e notte, verso il paese in cui:

«Il giovedì non si fa scuola, e ogni settimana è composta da sei giovedì e di una domenica. Figurati che le vacanze dell'autunno cominciano col primo di gennaio e finiscono con l'ultimo di dicembre»²³⁹.

²³⁶ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 66.

²³⁷ Ivi, p. 45.

²³⁸ Ivi, p. 70.

²³⁹ Ivi, p. 122.

I balocchi a cui si riferisce non sono solamente i palloni, le giostre e la musica con cui centinaia di bambini si divertono giorno e notte; sono anche le prese in giro da parte dell'Omino di Burro. Dopo mesi di festeggiamenti i due compagni di sventura si ritrovano trasformati in asini e venduti al miglior offerente. La tragicità del momento è velata di comicità: ancora una volta il narratore e il lettore si divertono alle spalle di Pinocchio perché nelle pagine finali del romanzo risuonano con eco lontano le parole del Grillo parlante: «- Povero grullerello! Ma non sai che, facendo così, diventerai da grande un bellissimo somaro e che tutti si piglieranno gioco di te?»²⁴⁰.

Così è stato. Pinocchio ha ripetutamente disubbidito, ha inseguito il sogno di mangiare bere e dormire, divertirsi e fare la vita di vagabondo e ancora una volta la metafora si trasforma in realtà: è un somaro per davvero, venduto al Direttore del circo. Pinocchio si ritrova in un palcoscenico, come quello del teatro dei burattini, ma questa volta non è trionfante, ora è un «attore conscio del suo ruolo degradato»²⁴¹.

Prima di passare all'analisi di altre due particolari modalità di formazione del soprannaturale di indulgenza è utile ribadire che il trattamento riservato alla materia soprannaturale in tale statuto è caratterizzato dal consapevole e momentaneo abbandono della razionalità superiore in favore di una compiaciuta e ludica regressione irrazionale. Per giungere a tale regressione è possibile ricorrere a due espedienti retorici: *minimizzazione e normalizzazione*.

Francesco Orlando individua questi meccanismi in abbondanza nelle favole di Charles Perrault, autore che rappresenta il punto di riferimento per questo snodo argomentativo.

La figura di minimizzazione consiste nello spostare l'attenzione dal dato soprannaturale verso altri elementi e Perrault la sfrutta con ricorrenza nel momento di ingresso del soprannaturale nella narrazione, ad esempio in *Peau d'âne*: l'evento straordinario e innaturale è l'esistenza di un asino che defeca monete d'oro, ma la notizia passa in secondo piano perché il *focus* narrativo è incentrato sulla sorpresa che le grandi orecchie di quest'ultimo suscitano sui visitatori²⁴².

Un analogo trattamento del soprannaturale si ha al capitolo X: Pinocchio entra nel teatro dei burattini, viene riconosciuto dalle altre marionette che interrompono la recita

²⁴⁰ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 14.

²⁴¹ De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, cit., p. 200.

²⁴² Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 131.

e lo invitano sul palco per abbracciarlo, ciò che agita il pubblico non riguarda la caotica è innaturale festa tra marionette di legno a cui si assiste ma l'interruzione della commedia:

«Questo spettacolo era commovente, non c'è che dire, ma il pubblico della platea, vedendo che la commedia non andava avanti, s'impazienti e prese a gridare: – Vogliamo la commedia, vogliamo la commedia!»²⁴³.

Ancora una volta il meraviglioso e straordinario spettacolo soprannaturale viene introdotto senza l'attenzione e le premure che ci si aspetterebbe. Non si accenna alla sorpresa del pubblico nel vedere pupazzi di legno prendere vita e parlare, ma solamente alle richieste di riprendere lo spettacolo per cui hanno pagato, come se fosse tutto nella norma. Di simile effetto è l'introduzione che Collodi riserva alla Fata turchina:

«– 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 buonissima Fata che da più di mill'anni abitava nelle vicinanze di quel bosco)»²⁴⁴

Si è di fronte ad un esempio di *normalizzazione*, figura in cui il dato soprannaturale è presentato come raro, particolare ma non impossibile. Gli studi di Orlando su questo espediente narrativo individuano una correlazione tra quest'ultimo e l'intervento del narratore, che è spesso accompagnato dall'uso di segni di punteggiatura – come le parentesi –. Il narratore onnisciente prende parola per spiegare quanto sta accadendo in modo conciso, chiaro e senza esitazioni. Nello statuto di *indulgenza* si cerca di evitare qualsiasi occasione di *suspense* o di inquietudine perché è nell'interesse dell'autore, spiega Orlando, attenuare la forza del dato soprannaturale in quanto «in un racconto destinato all'infanzia – come lo è abitualmente il trattamento indulgente della materia soprannaturale – si deve capire subito, e non si deve tenere la suspense troppo a lungo»²⁴⁵. La *normalizzazione* del soprannaturale si ritrova in altre avventure pinocchiesche, ad esempio quando Pinocchio viene pescato da un marinaio che lo scambia per una rara specie di pesce: «– Tu scherzi! Ti pare che io voglia perdere l'occasione di assaggiare un pesce così raro? Non capita mica tutti i giorni un pesce burattino in questi mari»²⁴⁶. Anche in questo caso Collodi presenta una situazione mai

²⁴³ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 32.

²⁴⁴ Ivi, p. 54.

²⁴⁵ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 135.

²⁴⁶ Ivi, p. 112.

vista prima, come il ritrovamento in mare di un burattino parlante, e attraverso l'ironia allude all'assurdità dell'accaduto trattandolo come qualcosa che nessuno ha mai visto con i propri occhi ma solo perché è raro, e non perché impossibile.

Un altro accorgimento frequente in Perrault e funzionale al soprannaturale di indulgenza è l'avvicinarsi di momenti ironici e scherzosi, anche solo impercettibilmente specifica Orlando, ad altri più tetri e portatori di un soprannaturale delicato ma sinistro. È un dispositivo che ottiene effetti vicini a quelli derivanti da *normalizzazione* e *minimizzazione*, permette infatti di avere una gestione ironica e distesa del dato soprannaturale che sarebbe altrimenti inquietante, pauroso e quindi non adatto ad una narrazione per lo più indirizzata ad un pubblico infantile.

Tutto *Pinocchio* è disseminato di tali successioni, si veda il momento in cui un bianco Merlo cerca di avvertire Pinocchio sulle cattive intenzioni di Gatto e di Volpe:

«– Pinocchio, non dar retta ai consigli dei cattivi compagni: se no, te ne pentirai!
Povero Merlo, non l'avesse mai detto! Il Gatto, spiccando un gran salto, gli si avventò addosso e, senza dargli nemmeno il tempo di dire ohi, se lo mangiò in un boccone, con le penne e tutto. Mangiato che l'ebbe e ripulitosi la bocca, chiuse gli occhi daccapo e ricominciò a fare il cieco come prima.
– Povero Merlo, – disse Pinocchio al Gatto, – perché l'hai trattato così male?
– Ho fatto per dargli una lezione. Così un'altra volta imparerà a non mettere bocca nei discorsi degli altri»²⁴⁷

Oppure quando Pinocchio viene braccato dagli assassini che desiderano portargli via le monete:

«E cavati fuori due coltellacci lunghi lunghi e affilati come rasoi, zaff e zaff, gli affibbiarono due colpi nel mezzo alle reni.
Ma il burattino per sua fortuna era fatto d'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»²⁴⁸.

Si riporta anche un altro esempio in cui l'avvicinarsi dei due atteggiamenti narrativi è ancora più fulmineo e leggiadro:

²⁴⁷ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 40.

²⁴⁸ Ivi, p. 52.

«Alla vista di quel burattino che sgambettava a capo fitto con una velocità incredibile, il Serpente fu preso da una tal convulsione di risa, che, ridi ridi ridi, alla fine, dallo sforzo del troppo ridere, gli si strappò una vena sul petto: e quella volta morì davvero»²⁴⁹.

In tutti e tre gli estratti riportati si notino i dettagli assolutamente agghiaccianti: sono crudi, inerenti alla morte e inseriti in un romanzo per l'infanzia caratterizzato da una narrazione giocosa e divertente, tuttavia, non risultano fuori luogo o eccessivi. L'agile penna di Collodi assimila la lezione del maestro Perrault²⁵⁰ – di cui è anche traduttore – e riesce facilmente a muovere la narrazione dall'ironico e divertente al tragico e angosciante per più di centocinquanta pagine.

Un espediente narrativo ancora più interessante nella formazione del soprannaturale di indulgenza riguarda ciò che Orlando chiama «doppia motivazione»²⁵¹. È frequente nello statuto la compresenza di due spiegazioni dell'evento soprannaturale, una magica e una razionale. La spiegazione verosimile e realistica esercita un'influenza su quella soprannaturale, causandone l'indebolimento e creando nuovi equilibri nella mistura letteraria di credito e critica.

Tuttavia, il punto focale esula dalla scelta di una delle due spiegazioni perché ritenuta più valida, e riguarda piuttosto la «formazione di compromesso tra verosimile e inverosimile»²⁵² il quale è possibile proprio grazie alla convivenza di due spiegazioni contrapposte.

Di seguito riportiamo la doppia motivazione che fornisce mastro Ciliegia durante il primissimo incontro con Pinocchio, ancora confinato nella forma di un pezzo di legno da catasta.

«– Questo legno è capitato a tempo: voglio servirmene per fare una gamba di tavolino. [...]

– Non mi picchiar tanto forte!

Figuratevi come rimase quel buon vecchio di maestro Ciliegia. Girò gli occhi smarriti intorno alla stanza per vedere di dove mai poteva essere uscita quella vocina, e non vide nessuno; [...].

– Ho capito, – disse allora ridendo e grattandosi la parrucca: – si vede che quella vocina me la sono figurata io. Rimettiamoci a lavorare.

E ripresa l'ascia in mano, tirò giù un solennissimo colpo sul pezzo di legno.

– Ohi, tu m'hai fatto male! – gridò rammaricandosi la solita vocina. [...]

Appena riebbe l'uso della parola, cominciò a dire tremando e balbettando dallo spavento:

²⁴⁹ Ivi, p. 74.

²⁵⁰ Cfr. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit. Online <https://doi.org/10.4000/cei.1040> (consultato il 24/10/22). Bonanni insiste copiosamente sul valore dell'influenza dell'autore francese in Collodi.

²⁵¹ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., 136.

²⁵² *Ibid.*

– Ma di dove sarà uscita questa vocina che ha detto ohi?... Eppure qui non c'è anima viva. Che sia per caso questo pezzo di legno che abbia imparato a piangere e a lamentarsi come un bambino? Io non lo posso credere»²⁵³.

Alla spiegazione soprannaturale – l'esistenza di un pezzo di legno animato – si affianca quella verosimile – che sia tutto frutto dell'immaginazione – e quest'ultima influisce sulla prima diminuendo la dose di credito accordata, senza dimenticare che è lo stesso mastro Ciliegia a dichiararsi perplesso riguardo alla spiegazione soprannaturale.

Infine, si consideri la morale. Anch'essa risulta essere frequentemente più di una nel soprannaturale di *indulgenza*, come dimostrano le fiabe contenute in *I racconti di mamma oca*²⁵⁴ di Perrault, addirittura se ne contano cinque nel racconto *Peau d'âne*²⁵⁵. Orlando descrive la morale presente nei testi d'indulgenza come una finta morale, si tratta di «doppia *moralité*»²⁵⁶ che ha l'intento di «fare il verso al moralismo serio»²⁵⁷. Analizzando la morale contenuta nelle *Avventure di un burattino* ci si accorge che su questo aspetto l'indulgenza divertita e ironica che finora ha caratterizzato il romanzo e lo annovera nello statuto orlandiano vacilla. Sulla morale pinocchiesca si è interrogata a lungo la critica e tra le varie ricerche, in ottica orlandiana, risulta di maggiore pertinenza lo studio svolto da Emilio Garroni e pubblicato nel 1975 con il titolo *Pinocchio uno e bino*²⁵⁸. La proposta del professore Garroni apre la strada ad un nuovo modo di considerare e leggere il romanzo collodiano. Come suggerisce il titolo, il saggio parte dall'ipotesi che si possa leggere *Pinocchio* come due romanzi distinti e successivamente unificati.

Se si ripercorre la travagliata storia editoriale questa chiave di lettura risulta avere un fondamento solido. I fatti vogliono che Collodi interrompa la scrittura degli episodi nel 1881, in questa occasione le avventure si concludono con una tragica morte per impiccagione del burattino: si è di fronte a *Pinocchio I*, un'opera con specifiche caratteristiche di cui si parlerà a breve.

Nel febbraio del 1882 la storia riprende mutando la morte di *Pinocchio* in una morte apparente, attraverso una ripresa che Garroni definisce «geniale»²⁵⁹ e che trasvaluta il

²⁵³ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. 3-4.

²⁵⁴ Charles Perrault, *I racconti di mamma oca*, Torino, Einaudi, 1974.

²⁵⁵ Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 136.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Emilio Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma, Laterza, 1975.

²⁵⁹ Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 95.

primo romanzo, ormai già costruito e concluso secondo una logica interna: nasce così Pinocchio II, che non ha l'intento di «continuare Pinocchio I e dilatarlo in un romanzo più ampio, ma transvalutare Pinocchio I in Pinocchio II, cioè in un romanzo diverso, tale da continuare e trasformare nello stesso tempo il primo romanzo breve»²⁶⁰.

Considerare le due fasi di scrittura del romanzo come due opere distinte permette a Garroni di analizzare separatamente le morali e le logiche che scandiscono la narrazione. Si individuano due nature profondamente diverse in Pinocchio I e Pinocchio II: il primo romanzo è fulmineo, costruito su poche articolazioni strutturali e volge velocemente alla conclusione. Il protagonista è un pezzo di legno che cambia forma – diviene burattino – ma non l'essenza perché resta pur sempre un pezzo di legno, come nota Veronica I. Bonanni definisce il primo Pinocchio «incapace di imparare dal suo vissuto e quindi di cambiare e di crescere»²⁶¹ proprio a causa della conservazione della natura legnosa, nonostante la trasformazione in marionetta. Il Pinocchio della prima versione è immutabile e quindi destinato alla sconfitta e ad una fine catastrofica, come la definisce Garroni, ovvero la morte. Per il critico, l'impiccagione non assume i toni di una vera e propria punizione per gli errori commessi e le disubbidienze continue: è priva, infatti, di un reale pentimento. La morte è dominata, invece, dal senso di solitudine e di disperazione che porta con sé l'invocazione finale del padre da parte di Pinocchio, riecheggiando il vangelo di *Matteo*²⁶², («– Oh, babbo mio!...se tu fossi qui!...»²⁶³ / «Eli, Eli, lama sabactani»²⁶⁴)²⁶⁵.

Bonanni ritiene che il primo romanzo non abbia dunque un vero e compiuto intento pedagogico ma che sia più che altro «un semplice racconto ammonitorio»²⁶⁶, Collodi presenta un anti-modello da non seguire, piuttosto che un modello positivo da imitare. Il secondo romanzo è, invece, più complesso. Così lo descrive Garroni:

²⁶⁰ Ivi, p. 96.

²⁶¹ Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., Online <https://doi.org/10.4000/cei.1040> (consultato il 20/10/22).

²⁶² *Il Vangelo secondo Matteo*, in *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, edizioni dehoniane, 1974.

²⁶³ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 53.

²⁶⁴ *Il Vangelo secondo Matteo (27,46)*, cit., p. 2153.

²⁶⁵ Cfr. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit., cap. V, pp. 93-129.

²⁶⁶ Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 235. Online <https://doi.org/10.4000/cei.1040> (consultato il 20/10/22).

«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 reinterpretazione»²⁶⁷.

Secondo il giudizio di Garroni non è possibile far rivivere Pinocchio continuando la narrazione semplicemente, c'è necessità di un lavoro più profondo che Collodi compie, nonostante non sia perfetto, ma d'altronde l'operazione era quasi impossibile da attuare. Con l'inserimento di stereotipi narrativi e morali del tempo scrive la reinterpretazione dell'opera che avviene attraverso, osserva il critico, la modifica della natura del protagonista. Collodi lo rende capace di trasformarsi e imparare, permettendogli così, nel secondo libro, di giungere ad un finale diverso, non più tragico. *Le Avventure* acquistano in questo modo caratteristiche tipiche del romanzo di formazione che si fondono con l'evidente sottofondo fiabesco, «divenendo un romanzo fiabesco in cui il meraviglioso si fonde con il realismo»²⁶⁸. La morale ne risente e passa da «ammonimento» ad insegnamento, comunque non risparmiato da un tocco di esagerazione ed ironia:

«– Levatemi una curiosità, babbino: ma come si spiega tutto questo cambiamento improvviso?
– gli domandò Pinocchio saltandogli al collo e coprendolo di baci.
– Questo improvviso cambiamento in casa nostra è tutto merito tuo, – disse Geppetto.
– Perché merito mio?
– Perché quando i ragazzi di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far perdere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie»²⁶⁹.

Il passo riportato è collocato proprio in chiusura dell'opera e si riferisce al momento della scoperta della nuova e permanente forma assunta da Pinocchio: quella di bambino. Il piccolo protagonista si meraviglia nel vedersi in carne ed ossa e corre a chiedere spiegazioni al padre Geppetto che, sorprendentemente, da morente che era la sera prima, in una sola notte, si risveglia arzillo e in forze. La spiegazione che fornisce il padre contiene l'essenza della morale pinocchiesca, almeno di quella più immediata e fruibile – i bambini monelli, che desiderano fare di testa propria senza ubbidire

²⁶⁷ Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 51.

²⁶⁸ Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, cit., p. 239. Online <https://doi.org/10.4000/cei.1040> (consultato il 01/11/22).

²⁶⁹ Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 170.

finiscono nei guai recando dolori e dispiaceri ai genitori – e porta con sé dell’ovvia ironia, come se bastasse realmente diventare «bambini per bene» e lavorare sodo per ottenere qualsiasi cosa si voglia, anche cambiare connotati e guarire i malanni dei propri cari.

Il «verso al moralismo serio» di cui si parlava in qualche riga precedente, e che andrebbe a caratterizzare le opere appartenenti allo statuto d’indulgenza, non è presente nelle *Avventure di un burattino* anche se, nota De Rienzo, *Pinocchio* non è un libro che «induca direttamente a una seria riflessione»²⁷⁰. L’altro tratto tipico del soprannaturale di *indulgenza*, la doppia morale, è invece presente. Sono contenute infatti due diverse morali: la prima appartiene a Pinocchio I, una «morale di riflesso» in cui Collodi mostra come ogni bambino non si dovrebbe comportare; la seconda appartiene a Pinocchio II, che inglobando e reinterpretando anche la morale del primo ne crea una nuova, con toni educativi più seri, in cui Pinocchio cresce ed impara dai propri errori, senza rinunciare allo stile ironico che caratterizza tutta la narrazione pinocchiesca.

²⁷⁰ De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, cit., p. 69.

CONCLUSIONI

Si elabora ora la conclusione di questo percorso in cui saranno riepilogati brevemente i punti salienti della trattazione nel tentativo di trarre un epilogo.

Le avventure di Pinocchio rappresentano uno dei più grandi successi letterari italiani. Nel primo capitolo dell'elaborato si è abbondantemente illustrata l'immensa cultura «pinocchiesca» che in quasi un secolo e mezzo dalla prima pubblicazione si è formata e continua tuttora a formarsi. Si è detto essere uno dei libri più tradotti al mondo, che esistono molteplici trasposizioni e che sono numerosi gli eventi e le celebrazioni dedicate a Collodi o al suo burattino. Il romanzo è stato recepito fin da subito con favore dal pubblico, il quale si è spontaneamente affezionato al bambino di legno. Il grande successo dell'opera ha attirato l'interesse di critici e di artisti, i quali si sono prodigati in studi e numerosi adattamenti. In particolare, le trasposizioni cinematografiche hanno contribuito a creare nell'immaginario dell'opinione pubblica il mito di Pinocchio, un personaggio letterario che vive ormai sotto ogni forma possibile, da figura teatrale, passando per giocattolo fino a metafora pubblicitaria²⁷¹. È un personaggio che appartiene da centocinquanta anni al popolo e che si ha la percezione di conoscere anche senza essersi mai relazionati con l'originale testo collodiano. Ed è proprio in questo che il successo mondiale diviene rischioso, perché il valore e la complessità originarie sembrano essere state dimenticate e corrotte in favore di interpretazioni semplicistiche e maggiormente fruibili, contemporaneamente il materiale raccolto in decenni di studi e di ricerche resta appannaggio della ridotta cerchia di cultori e di appassionati. *Le Avventure* sono confinate da lungo tempo all'interno della narrativa d'infanzia e il loro protagonista è rimasto ingabbiato nell'immagine popolare di un burattino molto ingenuo, a cui cresce il naso quando dice le bugie e insieme al quale i bambini possono trascorrere allegramente un paio di giornate. Tale condizione è ben sintetizzata da Calvino: «il posto che in cent'anni *Pinocchio* s'è conquistato nella storia letteraria è sì quello d'un classico, ma d'un classico minore»²⁷². Il reale valore del romanzo trascende la forma di fiaba per

²⁷¹ Cfr. Luoghi, *Il personaggio tra narrativa e nuovi media*, cit., p. 111 e Aroldi, *Pinocchio tra intermedialità e pubblicità*, cit., p. 146.

²⁷² Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 801.

bambini. È un romanzo per adulti, un romanzo di formazione, di satira sociale e un affresco della Toscana risorgimentale²⁷³. Si è consapevoli che una lettura in chiave soprannaturale dell'opera, come quella qui presentata, permette di affrontare solamente alcune delle molte sfaccettature, le quali, tra l'altro, riservano ulteriori e proliferare riflessioni.

A rendere la struttura e la trama delle *Avventure* così polimorfe sono la propulsione, il movimento continuo e le infinite metamorfosi che le caratterizzano e in cui è racchiusa la natura imprevedibile del protagonista Pinocchio. In questa dinamicità risiede il reale valore di *Pinocchio*: un libro che custodisce tra le sue pagine un sapere infinito e che necessita della «perpetua collaborazione del lettore per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato»²⁷⁴.

Lo spirito con cui si è proceduto nell'intera ricerca è dominato dal desiderio di avvicinare le nuove generazioni ad un classico della letteratura che, al di fuori degli appassionati, viene sempre meno letto e studiato ma che ha ancora molto da dire.

Con il presente scritto si è cercato di fornire quindi una prospettiva di analisi dell'opera che, attraverso l'approfondimento di due aspetti del soprannaturale pinocchiesco apparentemente inconciliabili tra loro – quello fiabesco e quello romantico-gotico – riesca a mettere in luce l'originale complessità, spesso dimenticata in favore di interpretazioni o versioni riduttive e accomodanti.

In conclusione, di fronte ad un'opera tanto poliedrica e inclassificabile si è voluto presentare la teoria di Francesco Orlando come una possibile via interpretativa in cui trovino posto molti degli aspetti del soprannaturale di *Pinocchio* che difficilmente sarebbero conciliabili secondo una classica interpretazione di genere.

Si ribadisce che sottoscrivere l'opera al genere fiabesco non sia affatto fuori luogo, ma allo stesso tempo che alcuni degli aspetti dominanti, come il gusto per il macabro o la forte componente realista²⁷⁵, ne risulterebbero sacrificati. D'altro canto paragonare il soprannaturale pinocchiesco a quello *noir* in voga nell'Europa ottocentesca

²⁷³ Cfr. Frosini, *Intellettuali e politici del Risorgimento*, cit., pp. 147-151.

²⁷⁴ Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 806.

²⁷⁵ «*Pinocchio* [...] si distingue dalle altre fiabe per la sua vocazione profondamente realista, sia da un punto di vista estetico sia da un punto di vista strutturale», Marangolo, *Le forme dell'innocenza. Un'indagine sulle fiabe-romanzo di fine Ottocento*, cit., p. 159. Online <https://doi.org/10.13130/2037-2426/9170> (consultato 20/11/22).

risulterebbe un azzardo, nonostante abbia in sé le fondamenta per un'interpretazione in tal senso.

Sebbene questo elaborato non si sia mai proposto di analizzare nella totalità l'opera scelta, si è comunque cercato di trattare in modo organico la tematica del soprannaturale. Considerare *Le avventure di Pinocchio* come un esempio di soprannaturale d'*indulgenza* permette di far collimare elementi del meraviglioso letterario che altrimenti non sarebbero compatibili, pur mantenendo la consapevolezza che *Pinocchio* è anche molto altro e che continuerà a vivere, a crescere e a cambiare in ogni nuova «pinocchiata».

BIBLIOGRAFIA

ANNIBALETTO, Stefano, *Pinocchio al cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

AROLDI, Piermarco, *Pinocchio tra intermedialità e pubblicità*, in *Pinocchio nella pubblicità* a cura di Pier Francesco Bernacchi, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

BALDACCI, Luigi, *Ottocento come noi*, Milano, Rizzoli, 2003.

BALDI, Valentino, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015.

BELMONT, Nicole, DELLA BERNARDINA, Sergio, *L'animalità nella fiaba: Metamorfosi degli animali nella fiaba*, in «La Ricerca Folklorica», N. 48, Retoriche dell'animalità/ Rhètoriques de l'animalité (ott., 2003), pp. 77-88. Online <https://www.jstor.org/stable/1480076> (consultato il 15/10/22).

BERTACCHINI, Renato, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Milano, Camunia, 1993.

BINNI, Walter, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1984.

BONANNI, Veronica, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, Cahiers d'études italiennes [Online], 15 | 2012. Online <https://doi.org/10.4000/cei.1040> (consultato il 01/11/22).

BRUGNOLO, Stefano, *Le strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Bologna, Il Mulino, 2013.

CAILLOIS, Roger, *Fantastique*, in C. Grégory (a cura di), *Encyclopaedia Universalis*, E.U. Paris, France, VI, 1980, *ad vocem*.

CALVINO, Italo, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

CALVINO, Italo, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, tomo I, pp. 801-7, Milano, Mondadori, 1995.

CARLI, Alberto, *Fate, briganti, Mostri e ministri. Ipotesi esegetiche fra testo e immagine nelle Avventure di Pinocchio*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXVI, 2, 2018, pp. 121-132.

CATELLI, Nicola, SCATTINA, Simon, *Introduzione a Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, in «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 258-262. Online <http://www.arabeschi.it/introduzione-a-il-corpo-plurale-di-pinocchio-metamorfosi-un-burattino/> (consultato il 02/11/22).

CESERANI, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

COLLODI, Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Torino, Einaudi, 1968.

COLLODI, Carlo, *Pinocchio preceduto da Chi era il Collodi, Com'è fatto Pinocchio* di Franco Tempesti, Milano, Feltrinelli, 1972.

COLOMBO, Fausto, *La cultura sottile. Media e industria culturale italiana in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

DAVID, Michel, *Critica psicanalitica della letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri*, in «Lettere italiane», vol. 15 n. 1 (1963). Online <https://www.jstor.org/stable/26248849> (consultato il 30/07/22).

DE RIENZO, Giorgio, *Pinocchio uno, due, tre*, Milano, Nino Aragno Editore, 2009.

DEL PRINCIPE, David, *Gothic Pinocchio: Pedagogical Approaches to Collodi's classic*, in «Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy», vol. 17, No. 2, Teaching in Translation (Fall 2006/Winter 2007), pp. 31-44.

DONNARUMMA, Raffaele, *Orlando, il soprannaturale e la sua lezione*, in «Allegoria 77», No. 77 gennaio/giugno 2018, vol. 3, anno XXX, pp. 177-187. Online <https://www.allegoriaonline.it/PDF/1097.pdf> (consultato il 24/09/22).

DORFLES, Piero, *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Milano, Garzanti, 2018.

FREUD, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [1905], in Id., *Opere*, vol. V. 1905-1908, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

FROSINI, Vittorio, *Intellettuali e politici del Risorgimento. Pinocchio come satira politica e altri saggi*, Catania, Bonanno editore, 1971.

GARRONI, Emilio, *Pinocchio uno e bino*, Roma, Laterza, 1975.

LO CASTRO, Giuseppe, *Il soprannaturale letterario: tavola rotonda (2). Le forme della letteratura oltre mimesis*, 31 ottobre 2017, Università di Pisa. Online <http://www.mimesis.education/uncategorized/il-soprannaturale-letterario-tavola-rotonda-2/> (consultato l'11/10/2022).

LUGNANI, Lucio, *Per una delimitazione*, in Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

LUOGHI, Giulio, *Il personaggio tra narrativa e nuovi media*, in *Pinocchio nella pubblicità* a cura di Pier Francesco Bernacchi, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

MANGANELLI, Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.

MARANGOLO, Luca, *Le forme dell'innocenza. Un'indagine sulle fiabe-romanzo di fine Ottocento*, in «Enthymema», XIX 2017, pp. 159-160. Online <https://doi.org/10.13130/2037-2426/9170> (consultato il 20/11/22).

MARCHESCHI, Daniela, *Il naso corto: una rilettura delle Avventure di Pinocchio*, Bologna, EDB, 2016.

ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], Torino, Einaudi, 1993.

ORLANDO, Francesco, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo, vol. I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 195-226.

ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

PARENTI, Mario, *Storia di Pinocchio*, in «Rassegna Lucchese. Periodico di cultura», 9 (1952).

PELLEREY, Roberto, *Pinocchio tra dialogo e scrittura*, in «Belfagor», vol. 60 n. 3 (2005), pp. 267-284. Online <https://www.jstor.org/stable/26150287> (consultato il 23/06/22).

PROPP, Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

PROPP, Vladimir Ja., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972.

SAFOUAN, Moustapha, Claude Conté, *Phallus* tradotto da Moreno Manghi, in *Enciclopedia Universalis*, vol. 12, pp. 914-915.

SANTONI, Fabio, *La classifica più recente dei libri più letti di sempre. Il vincitore è sempre lui...*, in «Il Sole 24 ore», 1 settembre 2018. Online <https://www.infodata.ilsole24ore.com/2018/07/06/la-classifica-piu-recente-dei-libri-piu-letti-sempre-vincitore-sempre/> (consultato il 24/06/22).

SERVADIO, Emilio, *Le «Avventure di Pinocchio» all'esame della psicanalisi*, in «Il Tempo», ottobre 1954.

STEFANINI, Maurizio, *I libri più tradotti al mondo (con una sorpresa dagli Stati Uniti)*, in «Il Foglio», 12 ottobre 2021. Online <https://www.ilfoglio.it/societa/2021/10/13/news/il-libri-piu-tradotti-al-mondo-con-una-sorpresa-dagli-stati-uniti--3154215/> (consultato il 12/06/22).

TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2022.

TOMMASI, Rodolfo, *Pinocchio. Analisi di un burattino*, Firenze, Sansoni Editore, 1992.

VOLPICELLI, Luigi, *Studi su Pinocchio*, Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno, 1983.

ZAPPELLA, Luciano, *La radice e il legno: echi biblici in Pinocchio*, in «Il mondo della Bibbia», 110 Novembre-Dicembre 2011. Online <http://www.bicudi.net/node/191> (consultato il 15/10/22).

ZINATO, Emanuele, *Fra mente e storia*, in «Allegoria 77», No. 77 gennaio/giugno 2018, Vol. 3, anno XXX, pp. 188-193. Online https://www.academia.edu/36958903/Fra_mente_e_storia_Sul_soprannaturale_di_Francesco_Orlando (consultato il 20/09/22).

ZINATO, Emanuele, *La storicità delle forme e dei temi letterari nella teoria di Francesco Orlando*, in «Comparative Studies in Modernism», n. 18 (primavera) 2021,

pp. 73-80. Online
<https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/download/5920/5179> (consultato il 20/09/22).

ZOCCOLI, Nunzia, *La narrativa per l'infanzia*, Cremona, Padus, 1986.

SITOGRAFIA

<https://www.fondazionecollodi.it> (consultato il 17/07/22).

<https://www.fondazionecollodi.it/it/il-parco-di-pinocchio> (consultato il 17/07/22).