

re-lab
immagini parole

QUADERNI
2

diretti da Fabrizio Scrivano

Morlacchi Editore

Variazioni Pinocchio
7 letture sulla riscrittura del mito

a cura di Fabrizio Scrivano

Morlacchi Editore

In copertina: foto di scena da *Pinocchio*, compagnia Teatro delle briciole,
Teatro Comunale «Alfredo Testoni» Casecchio di Reno.

ISBN/EAN: 978-88-6074-353-4

© copyright by Morlacchi Editore, Perugia.
Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo
effettuata, non autorizzata. editore@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com
Stampato nel mese di Maggio 2010 da Digital Print-Service, Segrate, Milano.

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione | |
| <i>Il giro di Pinocchio in ottanta mondi</i> | 7 |
| Fabrizio Scrivano | |
| <i>Pinocchio criticato, Pinocchio commentato (L'interpretazione come riscrittura)</i> | 19 |
| Roberto Deidier | |
| <i>«Una storia così strana da non potersi quasi credere»: Giannettino, Pinocchio, Giovannino</i> | 57 |
| Michael Aichmayr | |
| <i>«Pinocchio» di Carlo Collodi. Una chiave d'oro per la letteratura?</i> | 77 |
| Claudio Brancaleoni | |
| <i>«La vita nova di Pinocchio» di Luigi Compagnone o dell'integrazione nel sistema di produzione capitalistico</i> | 89 |
| Davide Messina | |
| <i>La leggenda degli stivali: rileggendo il Pinocchio di Luigi Malerba</i> | 105 |
| Esin Gören | |
| <i>Da Pinocchio a Pinocchia: comparando burattino e cyborg/robot</i> | 133 |
| William Anselmi e Lise Hogan | |
| <i>Pinocchio: tracciato fra modernità, migrazione e tecnologia</i> | 151 |



Negli anni '20, Raffaello Mattiangeli (Ello) realizzò una narrazione figurata delle *Aventure*: una lunga sequenza di disegni che ripropone in modo molto animato, quasi filmico, la storia del burattino. Il tratto di Mattiangeli è fortemente interpretativo nella figurazione dei personaggi e degli ambienti. Geppetto è un uomo vigoroso, burbero e ben piazzato; la Fatina ha ora un aspetto sofisticato, fragile e seducente, quasi da diva del cinema, ora è donna solida e procace, come una popolana. L'invenzione più complessa è sulla figura di Pinocchio, che assume molte espressioni diverse del viso e del corpo – rabbia, disperazione, paura, dubbio, sorpresa, furbizia. Spesso è l'occhio di Pinocchio che rivela qualcosa, altre volte la bocca, ma come nota Marcheschi, è il corpo il grande protagonista di queste sequenze: snodabile, agile, rapido, com'è caratteristica della figurina collodiana, Mattiangeli lavora molto sulla presenza di Pinocchio nel riquadro che fa da spazio scenico. Modulando le dimensioni del suo corpo sugli sfondi, sempre tratteggiati con grande essenzialità, ed elaborandone la plasticità, riesce a comunicare una grande animazione che tiene sempre accesa la tensione del racconto. Raramente il disegno si fa quadro, immagine statica fuori dalla sequenza, e mai a caso, come, per esempio, nel momento dell'impiccagione alla grande cuercia: a guardare il burattino penzolante dall'albero, di spalle, sta la Fatina e in primo piano la sua lunga treccia di capelli, che ribalta e riprende la triste corda al collo dell'impiccato. Un messaggio sottile ma inequivocabile, che mostra una profonda volontà di interpretazione della storia.

Purtroppo, Raffaello Mattiangeli non portò mai a termine il lavoro, che è rimasto inedito fino al 2007. La nipote, Susanna Mattiangeli, insieme a Lorenzo Terranera, che con le loro tavole colorate hanno concluso la narrazione interrotta, Benedetto Tudino, che ha scritto una trama in quartine a rima baciata, Paolo Mattiangeli, che ha curato la splendida grafica, hanno finalmente proposto la conoscenza di questo preziosissimo e originalissimo tassello mancante nella lunga storia dell'illustrazione e dell'immagine di Pinocchio.

Pinocchio, illustrazioni di Raffaello Mattiangeli, Susanna Mattiangeli, Lorenzo Terranera, testi di Benedetto Tudino, grafica di Paolo Mattiangeli, introduzioni di Guido Conti e Daniela Marcheschi, con il patrocinio della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Parma, MUP – Monte Università Parma, 2007.

Il giro di Pinocchio in ottanta mondi

«Ainsi donc Phileas Fogg avait gagné son pari. Il avait accompli en quatre-vingts jours ce voyage autour du monde! Il avait employé pour ce faire tous les moyens de transport, paquebots, railways, voitures, yachts, bâtiments de commerce, traîneaux, éléphant. L'excentrique gentleman avait déployé dans cette affaire ses merveilleuses qualités de sang-froid et d'exactitude. Mais après? Qu'avait-il gagné à ce déplacement? Qu'avait-il rapporté de ce voyage? Rien, dira-t-on? Rien, soit, si ce n'est une charmante femme, qui - quelque invraisemblable que cela puisse paraître - le rendit le plus heureux des hommes! En vérité, ne ferait-on pas, pour moins que cela, le Tour du Monde?»
Jules Verne (1872), *Le tour du monde en quatre-vingt jours*

Andarsene in giro per la vasta letteratura (e non solo) che riprende, riscrive, rielabora e trasforma il mito di Pinocchio assomiglia molto a un viaggio globale che sfida il tempo. Per lo stesso motivo Julio Cortazár, al quale devo l'idea di giocare col titolo inventato dal suo omonimo, non aveva trovato altro modo (o forse questo gli sembrava il migliore) per giustificare una certa mancanza di ordine e di continuità nella sua raccolta di scritti. Ho detto giustificare, ma avrei dovuto dire motivare: *Il giro del giorno in ottanta mondi* (Cortazár 1967) vuole essere la raccolta dell'imprevisto, del ricordo, dell'esperienza, della speranza, della riflessione, dell'estemporaneo, dell'occasione, dell'incontro casuale, dell'incidente, del chiodo fisso, di tutto ciò che accade nel tempo ma va trasferito mentalmente in una

altra cronologia perchè abbia un senso. E non si può mica misurare e prevedere ogni cosa nel viaggio!

In questo volume abbiamo messo insieme i nostri appunti di viaggio, perché sapevamo di essere stati più o meno negli stessi luoghi, in tempi diversi magari, e sapevamo di non avere visto o di non ricordare le stesse cose. Non ci ha riunito solo un interesse per Pinocchio, ma anche un'attenzione per i modi in cui le figure e i temi della letteratura circolano di testo in testo, di immagine in immagine, di paese in paese. La riscrittura di Pinocchio è il nostro argomento comune: e qui si documentano alcuni momenti della molteplicità di *Pinocchio*, cioè i modi in cui *Pinocchio* diventa molteplice e replicato, diverso da sé eppure somigliante, a tratti infedele a tratti incompreso a volte rianimato; esempio eccellente della varietà della disseminazione testuale.

Ci piace pensare che i nostri saggi si muovano in un ambito di verifica empirica, che guarda ai singoli casi con una certa libertà di sguardo, senza decidere prima cosa sia riscrittura e cosa no. In fondo, ogni ripresa di argomento, ogni rielaborazione testuale è una specie di riscrittura, guidata da scopi e progettualità, nonché da motivi poetici ed estetici anche molto, molto differenti dal testo che rielabora e nella quale prevale un particolare tipo di strategia discorsiva. È infatti sul piano del discorso (cioè sui segmenti testuali più o meno definiti e conclusi) che si può apprezzare la varietà dello scarto tra testo di riferimento (modello) e sua attualizzazione nel testo (esecuzione): una varietà che arriva anche a spingere il modello in una posizione del tutto secondaria, come per esempio nel caso in cui è il genere di discorso adottato ad essere obbiettivo di scrittura più di quanto non sia il testo che gli fa da riferimento: sia essa una scrittura creativa o anche una scrittura critica.

Non sono pochi gli interventi che hanno seguito queste corse pinocchiesche fuori dalle *Avventure*. Vale la pena ricordare i contributi raccolti in Bettetini (1994) e Pezzini/Fabbri (2002),

che analizzano e ripercorrono i segni di Pinocchio tra elementi di variazioni e tratti invariati nei diversi codici artistici (letteratura, musica, teatro, cinema, televisione) e che restituiscono anche un ampio quadro della spettacolarizzazione della figurina. Una vita per lo spettacolo che Walt Disney aveva ironicamente previsto quando trasformava il Gatto e la Volpe in spegiudicati impresari teatrali e aggiungeva, tra i desideri devianti di Pinocchio, l'ambizione al successo e alla fama. E poi i saggi di Luciano Curreri (2002,) che pure richiama nel titolo (*Play it again, Pinocchio*) e poi esemplifica nell'esposizione quel destino di ribalta del personaggio collodiano, e quello di Isabella Nardi (2000), che rievoca la vita avventurosa del testo collodiano. E ancora la raccolta di studi curata da Dedola/Casari (2008), che documenta la diffusione e la penetrazione all'estero di Pinocchio, e come il mito nato nella toscana postunitaria si sia amplificato nel mondo globalizzato. Questi tra altri, ovviamente. I nostri contributi si collocano qui, in questo spazio critico delle *Avventure*.

La critica collodiana, assai cresciuta nell'ultimo trentennio, mostra di avere raggiunto molti punti fermi, che non possono non far pensare a un clima assai favorevole.

Non c'è più bisogno di ripetere, come fu necessario per Contini (1974: 241) e per Calvino (1981), tanto più dopo l'inserimento nel museo delle opere diretto da Asor Rosa (1995), che *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* appartiene alla letteratura italiana senza l'aggettivo "minore" né il partitivo "di infanzia"; per quanto motivate, queste specificazioni hanno sempre avuto una portata diminutiva. Se questo libro è un grande capolavoro della letteratura italiana e se ciò lo si può accettare come un fatto assodato, bisognerà farsene una ragione se il genere non è di quelli aulici della tradizione (semmai è un'occasione per allargare il canone). È un capolavoro soprattutto per la straordinaria unicità del testo, non forse e

non tanto per la sua originalità, considerate la scaltrezza con cui viene largamente adoperato un repertorio di luoghi comuni e la riconoscibilità delle situazioni simboliche e metaforiche, ma per la sua totale peculiarità. Questa caratteristica produce una situazione apparentemente contraddittoria, perché da una parte lo rende irreplicabile – è irreplicabile tanto la tendenza ad essere una “narrazione estrema” quanto la miscela di temi e di immagini e di giochi di cui è fatto –, dall’altra, e forse proprio per questo, è un campo di sfida alla riscrittura, alla rielaborazione e alla trasposizione.

Non c’è più bisogno neppure di ricondurre quest’opera al lavoro letterario e giornalistico di Carlo Collodi, che furono importanti e determinanti tutto intorno all’invenzione e al tenore delle *Avventure*; e neppure c’è bisogno di ricollocarla nel suo periodo storico, e scoprire le caratteristiche e l’originalità del suo autore. Grazie agli studi di Tempesti (1972), di Bertacchini (1961, 1993), di Marcheschi (1990, 1995) e di Dedola (2002), sappiamo ormai riconoscere la non casualità della sua apparizione.

Non c’è neppure bisogno di riconoscere in questo libro tracce evidenti di quella italianità sfuggente che, suo malgrado ma in modo implacabile, la contraddittoria figurina rappresenta: intenzionale o involontaria che fosse, la satira di certi costumi, avvalorati da certi modi di dire e da certe reazioni emotive, dai giudizi e dalle soluzioni tanto di Pinocchio come dei personaggi che lo circondano o rincorrono, sono felicemente leggibili, come è stato nel caso dei volumi recenti di Incisa di Camerana (2004) e Stewart-Steinberg (2007).

Tanto meno si sente il bisogno di riconoscerne l’incredibile valore narrativo, per struttura e stile, per lingua e immaginazione: è certamente uno dei più complessi e ricchi repertori di usi linguistici, anche nel rapporto tra autore e lettore, tra citazione e invenzione, tra parlato e scritto; è visionario e concreto allo stesso tempo, magico e realistico; anche il senso si dilata libe-

ramente tra il serio e il faceto; e la narrazione scorre con tanti espedienti di continuità e scarti. Proprio qui si addensa la maggior parte della critica, impossibile citarne qualche titolo anche solo ad esempio.

Insomma, esiste un quadro molto composito e articolato delle *Avventure*, non dico concordante e univoco, ma molto informato e spesso di saperi diversi. Per questo, chi volesse fare il “giro di *Pinocchio* in ottanta mondi” può anche sopportare tutte quelle parzialità di lettura, quelle ermeneusi faziose e pretestuose, quelle libere interpretazioni e quei disinvolti rifacimenti, che tante volte risultano stucchevoli e inutili, senza troppo timore di farsi disperdere nella confusione delle false piste e farsi ingannare da tracce mendaci.

In fondo, la quantità di letteratura e di rappresentazione che si è prodotta intorno a Pinocchio né gli è estranea né è fenomeno di superfetazione. Non voglio dire che si tratti di un unico grande volume o che in esso siano contenibili tutte quelle pagine; né che tutte quelle pagine concorrano a produrre una sorta di ipertesto, che pur nella molteplicità dei livelli e degli spazi aperti alla lettura, finiscano per restituire una qualche immagine coordinata. Certamente nel caso di Pinocchio siamo di fronte ad una ipertestualità diffusa, che ha prodotto tante volte dei processi di deformazione di quel testo collodiano così originale e peculiare: ha sconquassato gravemente la memoria della storia e dei personaggi, ha attribuito e imposto fisionomie estranee ai personaggi collodiani. Ogni singola prova di rielaborazione, anche quelle apparentemente più oggettive o innocue come i commenti, infatti, non concorrono, in genere, a formare un'esperienza collettiva, se non involontariamente. Voglio dire che, spesso, le riscritture e i rifacimenti, ambiscono a riproporre un'incondizionata singolarità, un saggio di acume, una personissima sagace rilettura e interpretazione. Ma anche nei casi più estremi, non si può parlare di tradimenti e di sgarbi, semmai

di una incontrollata disseminazione e forse di una naturale mischia genetica.

La diffusione e le riprese del tema di *Pinocchio* hanno un aspetto diacronico che non può essere sottovalutato e che in una certa misura è raccontabile (lo farò rapidamente e solo in forma di richiamo per chi si inoltrerà nella lettura dei 7 contributi qui proposti) attraverso la serie di mutamenti gradualmente, relazionati alla capacità di espansione della figurina in autonome rielaborazioni e passaggi di codice. Il fenomeno di un *expanded Pinocchio* trova un suo apice di analisi in uno studio americano, che già dal titolo denuncia l'ingresso dell'opera collodiana in un'accezione particolare da parte del pubblico: *Pinocchio Goes Post-modern. Perils of a Puppet in the United States*, di Wunderlich/Morrissey (2002), spiega molto bene quanta deformazione rispetto all'originale il personaggio collodiano abbia vissuto – non solo nella forma bensì anche nelle aspettative e nel suo uso.

Ma il primo capitolo delle riscritture di Pinocchio, sta già nelle stesse vicende editoriali dell'autore. Qualche tempo dopo l'uscita della *Avventura*, infatti, è Collodi (non nuovo a questa serialità, come mostrano le variazioni sul *Giannettino*) a rielaborare una delle principali caratteristiche di Pinocchio, la sua diversità. Con *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*, il tema dell'identità viene più marcatamente spostato dal piano individuale (l'intima assunzione di responsabilità), a quello sociale (l'opzione di appartenenza al gruppo). Già diverso tra i suoi perché colorito da un'improbabile peluria rosa (quasi come la pelle di un bianco), portato a imitare il comportamento degli uomini (proprio scimmiettatore di modi e attitudini), l'avventura di Pipì non usa nella sostanza uno schema tanto differente dalle *Avventure*. Non a caso l'Alfredo che diventa suo amico e tutore, un sodalizio che ricorda un poco le strane avventure del *Piccolo principe* di Saint-Exupéry, è proprio l'ormai cresciuto bambino

fu Pinocchio. Il processo di distacco di Pipì dalla famiglia è doloroso e drammatico (i suoi lo cercano e lo seducono a rientrare nel gruppo, a non abbandonare la sua casa selvaggia, ad ascoltare il richiamo della foresta) e il destino umano che sceglierà non è felice e tanto meno paradisiaco e soprattutto l'esperienza di Pipì mostra che esiste il rischio di accedervi nel posto sbagliato. Quasi vediamo un Pipì insieme contento e malinconico nell'affrontare con successo il suo salto fuori dalla famiglia, che è un salto generazionale ma anche un distacco legato alla scelta dell'esilio. Pipì non si trasforma, magari perde qualche segno della sua animalità, come quando il suo ardire gli fa mettere la coda tra le fauci del cocodrillo, che gliela stacca di netto, ma rimane scimmiotto: se ne va scimmia tra gli uomini, in compagnia di qualcuno che è stato burattino. Si profila una socialità assai più complessa che non quella multietnica, a prenderlo alla lettera si profila una socialità dove si incontrano e convivono mutanti e alieni, che in prospettiva pensano a una vita comune. Chi altro si potrà aggiungere a questa compagnia?

Le cose non sono subito andate in questo modo: Pinocchio per decenni verrà replicato in figure e ruoli strumentali, diventerà eroe di una saga disomogenea di avventure che non possono non sembrare un po' strampalate. Molto presto il racconto di *Pinocchio* viene dilatato, a partire dal 1894 con *Il segreto di Pinocchio: viaggio ignorato del celebre burattino del Collodi* (Firenze, Bemporad) di Gemma Rembadi Mongiardini, e per tutti gli anni Venti sarà un inseparabile compagno dell'infanzia italiana, sempre calato in vestiti un po' stretti: soldato, esploratore, navigatore, colonialista, fascista. E poi affiancato da personaggi collaterali, in un vario allargarsi della famiglia dei Pinocchi in fratelli, sorelle e spose¹. Poi basta. Cioè non proprio basta: dagli anni Quaranta in poi accadrà sempre con meno frequenza che Pinocchio interpreti Pinocchio, come un personaggio televisivo

¹ Sulle "pinocchiate" vedi Aroldi (1994), Biaggioni (1984) e Marini/Zan-gheri (2000).

che perda progressivamente *audience*, sebbene ancora in questo nuovo millennio può accadere che Pinocchio interpreti il ruolo di Pinocchio, come per esempio in *Le avventure di Pinocchio spaziale* di Pietro Masiero (Firenze, L'Autore Libri, 2007).

Il dato importante è che nei primi decenni della sua notorietà, Pinocchio ha sì conosciuto la dimensione alienante di passare di replica in replica, sfondando nel campo letterario della serialità e della ripetizione, ma come mostrano gli interventi di Roberto Deidier e Michael Aichmayr, raccolti in questo volume, già nella prima metà del XX secolo la sua figura è in grado di trasmigrare e ricostituirsi in modo più o meno evidente in racconti che aspirano a una loro propria identità creativa, come nel caso di Lorenzo Viani e Aleksei Tolstoj.

Intorno agli anni della Seconda Guerra mondiale, se il racconto di pinocchierie perde forze e cede, questo si deve anche allo spostamento del grande consumo di massa verso altri mezzi: una storia lunghissima, che qui non intendo ripercorrere, e che coinvolge il cinema d'animazione, il fumetto prima e poi la *graphic novel*, e ancora il cinema e la televisione (vedi anche i riferimenti presenti qui nell'intervento di William Anselmi e Lise Hogan). Ma la sua disseminazione, la cui storia dovrà un giorno essere raccontata con un po' di sistematicità, come ha iniziato a fare Sandra L. Beckett (2004), mentre si allarga tra testi e contesti, soprattutto quelli teatrali dove è largamente presente e riscritto, è parallela alla crescita di considerazione anche nell'ambito della critica. Tra gli anni '60 e '70 in Italia l'attenzione per Pinocchio cresce e fa registrare anche importanti svolte: la spinta agli studi che è in grado di imprimere la Fondazione Nazionale Carlo Collodi certo è importante, ma anche fuori dalle tante occasioni create dalla Fondazione l'attività non ristagna. La bibliografia è nota e in parte già citata in questa introduzione, molta altra sarà trovata negli interventi e non sto qui a ripeterla. Vorrei solo segnalare che un gruppo di interventi qui presentati, in un modo o nell'altro, finiscono per

parlare di esperienze di quegli anni e che hanno come protagonisti gli scritti di Garroni (1975) sul fronte della critica, di Biffi (1977) sul fronte del commento e di Luigi Compagnone (1966, 1971), Luigi Malerba (1977) e Giorgio Manganelli (1977) su un fronte in cui l'elaborazione letteraria è assai più manifesta.

Che gli scrittori in Italia fossero memori della lettura di Pinocchio e ancora presi da qualche emozione, lo aveva voluto sondare Bertacchini (1983) attraverso un questionario diffuso all'inizio degli anni '80 e poi pubblicato nel 1983 (sotenuto dalla Fondazione Collodi, appunto): il curatore nel suo saggio introduttivo definiva Pinocchio un «padrino discolo», ma insomma gli anni di Pinocchio erano già quelli di un nonno per tutti quegli autori (e penso al fatto che per tutti noi sia ormai un antico avo). Ma Pinocchio muore e nasce continuamente, già dentro il racconto di Collodi, figuriamoci fuori da esso quant'è bravo a sfilarsi dal suo destino e a riproporsi con la freschezza di una delle sue rinascite.

E questa osservazione ci conforta, perché riceviamo la conferma che il viaggio non è finito, ma siamo solo a una tappa del *giro di Pinocchio in ottanta mondi*.

Fabrizio Scrivano

- Aroldi, Piermarco (1994), *I parenti terribili*, in *La fabbrica di Pinocchio*, a cura di G. Bettetini, Roma, Nuova ERI.
- Asor Rosa, Alberto (1995), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, in *La letteratura italiana. Opere*, Torino, Einaudi.
- Beckett, Sandra L. (2004), *Le pantin persistent et protéiforme: réécritures de Pinocchio*, in «Quaderni d'italianistica», vol. 25, n. 1, pp. 43-67.
- Bertacchini, Renato (1993), *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*, Milano, Camunia.

- Bertacchini, Renato (1983), *Le Avventure ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi.
- Bertacchini, Renato (1961), *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Biaggioni, Rodolfo (1984), *Le pinocchiate: appendice bibliografica*, in *Pinocchio: cent'anni di avventure illustrate*, Firenze, Giunti-Marzocco, pp. 272-300.
- Biffi, Giacomo (1977), *Contro maestro Ciliegia: commento teologico a Le avventure di Pinocchio*, Milano, Jaka Book; poi Milano, A. Mondadori, 1998.
- Calvino, Italo (1981), *Ma Collodi non esiste*, in "Repubblica", 19-20.04.1981; ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi - B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 801-807.
- Compagnone, Luigi (1966), *Commento alla vita di Pinocchio*, Napoli, Marotta.
- Compagnone, Luigi (1971), *La vita nova di Pinocchio*, Vallecchi, Firenze.
- Contini, Gianfranco (1974), *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni.
- Cortazár, Julio (1967), *Il giro del giorno in ottanta mondi*, trad. di E. Mogavero, Padova, Alet, 2006.
- Curreri, Luciano (2002), *Play it again, Pinocchio*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Torino, Einaudi, pp. 181-202.
- Dedola, Rossana (2002), *Pinocchio e Collodi*, Milano, Bruno Mondadori.
- Dedola, Rossana / Casari, Mario (a cura di) (2008), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Bruno Mondadori.
- Garroni, Emilio (1975), *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza; ora con prefazione di G. Ferroni, postfazione di F. Scrivano, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Incisa di Camerana, Ludovico (2004), *Pinocchio*, Bologna, Il Mulino.
- Manganelli, Giorgio (1977), *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.
- Marini R./Zangheri M. (a cura di) (2000), *Pinocchio e pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana*, catalogo della mostra *I volti di Pinocchio*, prefazione di Francesco Sicilia, introduzione di Maria Prunai Falciani, Firenze, Aida.

- Masiero, Pietro (2007), *Le avventure di Pinocchio spaziale*, Firenze, L'Autore Libri.
- Mercheschi, Daniela (1990), *Pinocchio ritrovato*, Pisa, ETS.
- Marcheschi, Daniela (1995), *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995, pp. IX-LXII.
- Pezzini I./Fabbri P. (a cura di) (2002), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi.
- Nardi, Isabella (2000), *Pinocchio: le avventure di un testo*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I. 6-9 ottobre 1997, a cura di L. Balle-
rini, G. Bardin e M. Ciavolella, Fiesole, Cadmo, pp. 283-289.
- Stewart-Steinberg, Suzanne (2007), *Pinocchio Effect On Making Italians (1860-1920)*, University of Chicago Press.
- Tempesti, Fernando (1972), *Chi era Collodi, com'è fatto Pinocchio*, Milano, Feltrinelli.
- Wunderlich, Richard / Morrissey, Thomas J. (2002), *Pinocchio Goes Postmodern. Perils of a Puppet in the United States*, New York, Routledge.



Abstract. Le tante rivisitazioni del testo delle *Avventure* hanno riguardato non soltanto la scrittura creativa e le trasposizioni di codice: esiste anche una lunga storia di lettura che interpreta il testo e si manifesta in una letteratura, tra la critica e il commento, capace di riscrivere molto in profondità la percezione del mito creato da Collodi. Una rassegna di questa letteratura pone in luce i modi del riscrivere e del rileggere dentro il complesso ipertesto di Pinocchio.

Fabrizio Scrivano si occupa di cultura letteraria e cultura visuale, in prospettiva sia critica sia teorica. Da ultimo ha pubblicato il saggio *Calvino e i corpi* (Morlacchi, 2008) e si è interessato dell'incontro tra nuovi e tradizionali media (*Seminario sulle scritture*, Morlacchi, 2007). È redattore di «Agalma. Rivista di studi culturali», diretta da Mario Perniola e Paolo Fabbri. Insegna Letteratura italiana presso l'Università di Perugia e Retorica per il corso di Scienze della comunicazione.
scrivano@unipg.it

Pinocchio criticato, Pinocchio commentato (L'interpretazione come riscrittura)

Non poteva accadere altrimenti che il bizzarro comportamento di Pinocchio finisse per essere costantemente criticato, costantemente commentato. E in effetti il campo della critica e quello del commento sono molto ricchi e vari a proposito del burattino e della sua storia. Il mio intervento in parte cercherà di documentare la varietà degli scritti che sembrano prefiggersi come scopo principale quello di elaborare e proporre “ragionevoli interpretazioni”, come se ci possa essere qualcosa di ragionevole a proposito di Pinocchio; ma soprattutto cercherà di mostrare come anche questi tipi di interventi, che sempre reclamano fedeltà al testo e spesso rivendicano verità di analisi, siano in realtà forme di riscrittura del testo e come tali si propongano nel libero spazio della lettura.

Si sa bene quanto sia problematico il rapporto tra testo e lettura e quindi anche vario; tanto vario quanto è aperto il campo dell'ermeneutica. Nel caso di *Pinocchio*, mi sembra di poter dire che si ha a disposizione l'intera gamma di elaborazione ermeneutica, da quella che considera il testo come il termine iniziale e ultimo di ogni interpretazione fino a quelle per cui il soggetto-lettore è il generatore stesso del senso, da quella che accetta e indaga il velame delle figure come trasposizione della verità a quella che ritiene che l'interpretazione sia l'arte dell'interroga-

zione del testo. Se esiste, in altri termini, una linea di divisione tra la critica e l'ermeneutica, nel caso di *Pinocchio* questa può essere tracciata all'interno di un'area molto larga e difforme, che con estrema genericità si può chiamare *interpretativa*.

Rispetto alla fenomenologia testuale, invece, cioè al modo con cui i testi interpretativi si presentano, una linea di differenziazione è tracciabile tra i testi critici e i commenti: anche per semplicità espositiva seguirò questa differenziazione. Non è che, a rigore, l'uno escluda l'altro e che spesso anzi non vengano integrate queste due dimensioni esplicative; ma alcune differenze materiali del discorso, che poi incidono profondamente anche sul piano delle possibili astrazioni del significato, si possono riscontrare con una certa evidenza (anche al di là degli aspetti più formali, come la presenza di note, la precisione nelle citazioni, etc.).

1. I testi critici. I testi critici, a prima vista, non sembrano poter essere considerati delle vere e proprie riscritture, perché di certo non hanno intenzione di modificare il testo argomentato. Almeno non quella parte di testo superficiale, rispetto alla quale, invece e al contrario, aspirerebbero, anche per motivazioni di rigore scientifico, a tenersi saldamente ancorati. Nella critica non si tratta mai di proporre varianti possibili di un'immagine o del *cursus* delle parole, a meno che esse non siano ipotizzate da varianti materiali del testo.

La filologia, che si occupa di questo tipo di varianti, rispetto a *Pinocchio* non ha avuto molte cose da dire. Poche le correzioni necessarie e scarse per numero e impegno le differenze tra l'edizione uscita sul periodico e quella in volume. Lo stesso Collodi non ebbe voglia o non ritenne opportuno una revisione profonda e ordinata delle incongruenze logiche o lessicali, pure presenti. Di manoscritto, per altro, rimane assai poco e anzi l'unico vero giallo sulla composizione del testo è affidato a un aneddoto, secondo il quale Collodi avrebbe smentito di ave-

re scritto lui stesso il finale delle *Avventure*. Una testimonianza tanto incerta quanto piccante, che più che la forma propriamente testuale mette in discussione la serietà o meglio il senso letterale di quel finale in cui Pinocchio esce dal corpo del burattino per entrare in un corpo di bambino: fa capire cioè l'enorme carica umoristica e sarcastica con le quali l'autore operava le scelte e suggerisce con quale radicale ironia egli considerasse le figure e le soluzioni narrative adottate, il cui *ethos* poteva anche essere letto nell'esatto contrario.

Ma qui siamo molto presto e con evidenza fuori da un ambito strettamente filologico; piuttosto ci si trova a muoversi in quello delle ipotesi di interpretazione che come tali non hanno incidenza sul testo ma sul giudizio. Garroni (1975), per esempio, prende in seria considerazione l'ipotesi che la trasformazione di Pinocchio in bambino sia in realtà la morte del Pinocchio burattino: sia cioè la sua vera morte, quella transvalutata rispetto alla prima morte per impiccagione nel XV capitolo, che chiude la prima storia (*Storia di un burattino*) poi divenuta primo ciclo delle *Avventure*. Pinocchio muore (e così finisce la sua storia) nel momento in cui cessa di essere un pezzo di legno, quando cioè accetta in pieno il suo destino di essere sociale integrato. L'ambiguità della posizione di Collodi rispetto all'etica implicita, in questo caso risulta davvero sorprendente, perché l'uccisione della metafora che soggiace all'identificazione burattino / essere inconsapevole / bimbo irresponsabile coincide con l'obbligo di diventare adulto e abbandonare il mondo di favola: la crescita come privazione, in altri termini.

Questa esposizione, credo, è sufficiente a mostrare come il piano del discorso critico, pur alla ricerca di una neutralità interpretativa rispetto all'argomento, finisca per riscrivere il testo intervenendo sul momento in cui viene formulato il giudizio: la lettura, in altri termini, che è il risultato dell'interfaccia testuale, riesce a riscrivere il senso, e non solo virtualmente ma fattualmente, sul piano dell'interpretazione. Sotto questo profilo il di-

scorso critico pur non riscrivendo il testo, ne riscrive i criteri di lettura e dunque si pone almeno come avventura co-testuale, se non proprio parallela, alla lettura del testo primario.

Certo, bisogna dire che gli obbiettivi del testo critico non sono solo ermeneutici, cioè non sono rivolti esclusivamente a una migliore e più veritiera comprensione di un testo. Per lo più la critica si occupa di ricollocare un testo nell'ambito dei sistemi di saperi che rappresenta, lambisce o di cui fa parte o rispetto ai quali può rappresentare una lucida o affascinante o intrigante occasione di approfondimento.

Il caso di Pinocchio offre molti esempi di questo tipo.

Un'occasione interessante e riuscita è quella del lavoro di Giovanni Gasparini (1997), *La corsa di Pinocchio*, che unisce una prospettiva sociologica alla visione poetica che il personaggio Pinocchio interpreta. Individuata nella corsa e nella velocità l'immagine costitutiva e principale di un'ipotetica personalità pinocchina (Pinocchio corre, salta, rapidamente impara, velocemente sbaglia e mai indugia o si ferma a riflettere), Gasparini passa in rassegna alcuni *topoi* testuali, abbastanza consolidati nella critica. Il tempo, come parte dello scenario dei progetti, delle attese, delle fughe e in una parola del percorso evolutivo di Pinocchio; lo spazio e il paesaggio, visti anche come luoghi sociali; il denaro e la povertà, quali elementi di relazione tra le persone; la violenza e la morte, e la loro organizzazione e reputazione sociale. Lo stesso Gasparini, nell'introduzione, indica nella poliedricità il tipo di figura che egli reputa di avere realizzato, che per lui non è esauriente ma può essere considerata «uno schema di accesso globale e sintetico» all'interpretazione di *Pinocchio*. Ma cosa succede esattamente in questo testo critico? Si sostiene l'opinione, assai condivisibile, che la rielaborazione e l'utilizzazione di luoghi comuni di pensiero e di azione della comunità alla quale apparteneva, permise a Collodi di produrre una brillante rappresentazione di essa e inoltre estre-

mamente accessibile: i suoi riferimenti diventano quindi capaci di documentare l'ideologia sociale in cui per figure, immagini e miti il racconto poteva circolare. Analizzare le vicende testuali, quindi, permette di esperire il modo con cui potevano essere elaborate le convinzioni diffuse all'epoca, ma anche, a causa della risposta vaga che Collodi dà a grandi e perenni temi della vita sociale (l'educazione, la scuola, il lavoro, la responsabilità, il rispetto, la legge, la diversità – che Pinocchio interpreta con le sue avventure); e questa analisi, infatti, viene condotta sia attraverso il commento dei luoghi narrativi sia attraverso la riconduzione delle figure fantastiche a riscontri storici o critici. A Gasparini non sfugge che su tutto ciò Collodi esercitò un controllo poetico, tanto che nell'ultimo capitolo attribuisce a Pinocchio la visione poetica della corsa e della fuga: la poetica volontà di affermare una contraddizione tra aspirazione al riconoscimento sociale e aspirazione alla fuga da esso (la beata eventualità di un paese dei balocchi). Dunque si può ritenere che l'operazione critica di Gasparini è in larga parte un'operazione di riscrittura commentativa che sviluppa il tema o *topos* della corsa presente in Pinocchio e lo elabora come principale chiave di lettura o di accesso interpretativo al racconto.

Giovanni Jervis (1968), in una straordinaria *Prefazione* all'edizione einaudiana delle *Avventure*, metteva in luce la pericolosa e arbitraria deriva commentativa dilagante sull'immagine di un Pinocchio "istituzionalizzato", quella secondo cui Pinocchio incarnerebbe una specie di catarsi del semi-umano e semi-automa che matura felicemente in «un essere morale, un adulto in nuce, un ragazzino grande e maturo. In realtà la dialettica è interna a tutto il racconto, e non si pone affatto come contrapposizione fra gli errori del discolo a la sua redenzione in extremis. Nel suo infelice tirocinio Pinocchio non incontra mai dei valori assoluti, ma solo figure terrene, oppure le residue personificazioni, contrapposte e distorte, dell'universo manicheo

della prima infanzia» (1968, p. XXVIII). Non lontana dalla lettura di Gasparini, quest'opinione di Jervis di un Pinocchio come personaggio sostanzialmente incline a rappresentare uno spirito antipedagogico e parzialmente ribelle, almeno insofferente e comunque ironicamente distaccato dalle convenienze morali e sociali che alla fine accetterà.

L'aspetto saliente del paradigma jervisiano è il fatto che attribuisca al testo stesso la contraddittorietà del messaggio etico promulgato (inconsapevolmente) da Pinocchio che «è riuscito a trasmettere la sua contraddittorietà al lettore, lasciandogli un unico margine non risolto, lo stimolo alla libertà». Sono le figure irrisolte e sfuggenti e anzi ambigue, che Pinocchio incontra sul suo cammino, a mostrare che il testo di Collodi non è l'elaborazione di un praticabile assunto morale, ma la disincantata e ridanciana registrazione delle meravigliose contraddizioni dell'esistenza, la rissosa e preconcepita lotta tra le parti e i partiti, insomma la confusione esistenziale di ciascuno che voglia capire e vivere allo stesso tempo: Pinocchio infante parte perdente e oppresso dagli adulti e dalla loro visione del mondo, che ritengono superiore e formata. Nel proporre il suo modello di lettura, Jervis respinge gli altri modelli di rilettura del testo. Noi lettori, sostiene, non possiamo partecipare alla vicenda pinocchiesca se non rendendoci conto di quanto questo libro «ci è stato rubato e ci è stato imposto», come se fosse un libro scritto per i grandi perché potessero esercitare sui bambini una preventiva opzione di lettura e di ragionamento: la lettura di *Pinocchio*, in altri termini, che sia condotta sul piano critico o sul piano emotivo del lettore, anche giovane e giovanissimo, non può che produrre una coincidenza, soprattutto se lo si legge come la rappresentazione di quella lotta esteriore e interiore tra accettazione dei compromessi e anelito alla libertà.

In definitiva, la posizione di Jervis, nel rimandare l'interpretazione di Pinocchio alla lettura dei processi di socializzazione della lettura di *Pinocchio*, mette in luce come la percezione del

testo collodiano non possa essere più quella di una prima lettura, ma sempre quella mediata e distaccata di una considerazione ipertestuale della diffusione dell'immagine di *Pinocchio*. Insomma, nel suggerimento di Jervis credo si possa leggere l'idea che la critica, riscrivendo la critica, finisce per riscrivere il testo. Non è un complicato gioco di livelli a dover attirare l'attenzione, semmai il risultato, quello per cui ogni discorso critico produce una sovrascrittura del testo argomentato.

Può essere il caso anche di un'affascinante lettura, quella presente in *Infanzia e storia* di Giorgio Agamben (1978), dedicata a *Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco*. L'episodio delle *Avventure* fa da spunto ad una riflessione sulla temporalità, anzi sul fatto che il gioco diventa uno strumento di sospensione del tempo, una cessazione del flusso storico, un'interruzione del processo dell'esperienza. La ripetizione, che nel gioco ha un ruolo importante, prevede l'inizio e la fine costante della pratica ludica, dando corpo a una circolarità dell'esperienza che di per sé si propone come azione simbolica della nascita, della morte e della rinascita, cioè del passaggio del testimone di generazione in generazione: cosa che si potrebbe intravedere nella figura del burattino di legno, che alla fine si stacca e differenzia dal bambino. L'aspirazione di Pinocchio a un'esistenza tutta ludica, in altri termini, non è banalmente il desiderio di spensieratezza di ogni bambino, ma rappresenta, collegata com'è a tutti i giochi e a tutti i riti del gioco che l'umanità pratica quasi senza eccezioni, anche l'umanità adulta, il desiderio di sconfiggere il senso della fine dell'esistenza, in una perenne ripetizione. Quando Pinocchio smetterà di giocare, sarà suo destino morire, negarsi come Pinocchio e prendere il corpo, altrettanto mortale, di un bambino in carne ed ossa: ma intanto morte e resurrezione coincidono. Il caso della lettura di Agamben, che la si accetti o meno, provoca comunque uno spostamento dell'ambito di azione della narrazione collodiana,

da quello della semplice metafora della crescita a quello globalmente antropologico della paura della morte.

Sto cercando di giustificare, con esempi, per quali motivi anche il discorso critico possa e forse debba essere incluso tra i tipi di riscrittura di *Pinocchio* – e spero che possa anche dare qualche indicazione, fuori dalla circostanza collodiana, sul rapporto tra letteratura e critica.

Per questo torno su un autore già citato, Emilio Garroni (1975), il cui *Pinocchio uno e bino* stabilì un curioso e particolare caso di duplice effetto critico: un effetto diretto sull'analisi testuale delle *Avventure* e un effetto diretto sui criteri e gli strumenti della critica letteraria. Come ha sottolineato Giulio Ferroni (2010) nella prefazione alla recente ristampa, una delle eccezionalità di questo lavoro fu quella di avere stabilito un rapporto dinamico e libero tra strumenti dell'interpretazione e suggerimenti testuali, tra ascolto e domanda, si potrebbe dire. Scrive Ferroni: «l'interpretazione non si svolge come applicazione di una teoria o di un metodo, ma suscita dal proprio interno le linee teoriche: la teoria si costruisce sulla lettura e la comprensione del testo, assume una validità generale proprio perché sono gli stessi dati proposti dal testo a costituirne la ragione e il fondamento problematico. E nello stesso tempo la teoria (come la stessa interpretazione) rifiuta di fissarsi in una sufficienza vincolante, non può né vuole porre dei principi incontrovertibili, ma si apre a continui aggiustamenti, precisazioni, correzioni di rotta, riconoscendo i propri stessi limiti, la propria possibile provvisorietà: lo mostra lo stesso procedere, sempre problematico, mai assiomatico, dell'argomentazione di Garroni».

Garroni valorizzò il fatto che le *Avventure* fossero il risultato di assemblaggio di due testi, quello scritto col titolo *Storia di un burattino*, che si estende per quindici capitoli fino all'im-

piccagione, e la continuazione, concepita successivamente, che allunga la storia poi pubblicata in volume. Non un testo ma due testi, non una fine ma almeno due fini e altrettanti inizi, non una sola storia e non meno di due storie, non un Pinocchio ma due Pinocchi: da qui il titolo *Pinocchio uno e bino*. Questa duplicità, che era la forma particolare di quell'opera, fu per Garroni un'occasione preziosa per mettere in luce la necessità di un'ermeneutica che non celasse i conflitti testuali, ma invece ne esaltasse le spinte dinamiche e centripete, senza paura delle contraddizioni e delle parzialità e delle asimmetrie; rispondeva così a esigenze di ordine teorico e generale, tese a dare conto delle inevitabili divergenze del senso generate dall'accostarsi e dal sommarsi delle tipologie di discorso (semiotica, estetica, critica, psicanalisi), in un coabitare e un sovrapporsi, sui medesimi spazi descrittivi e sui medesimi oggetti, di diverse discipline. A leggere in questa chiave le pagine di Garroni, si ha l'impressione che volessero come seguire l'arco di distorsioni dell'apparenza dell'oggetto prodotte dalla peculiarità del punto di vista prescelto; dimostrandosi, così, sensibilissime a intraprendere un lavoro critico in grado di valorizzare, in modo consapevole, gli echi tra le varie tipologie di discorso che compongono le culture nella loro complessità e ancor più nella loro consistenza magmatica: «*l'interrelazione dei vari livelli in gioco*», si legge in fondo all'*Introduzione quasi teorica* che apre il volume.

Intanto, doppio come il suo oggetto, il lavoro di Garroni proponeva anche un'indicazione di lettura e uno strumento critico del tutto specifici per *Le avventure*, mettendo in crisi un modello di interpretazione che pur conscio di una certa indomabilità del testo, vi si era comunque posto di fronte come a volerne scoprire il lato più autentico, e quindi capace di rivelarne l'unicità. Quelle contraddizioni Garroni riusciva a conservarle come vivezza testuale e a dargli significato narrativo attraverso il concetto di "transvalutazione", che poteva seguire la discontinuità testuale tra un *Pinocchio I* e un *Pinocchio II*, senza an-

nullare il significato specifico di ogni parte, e anzi a metterne in risalto gli effetti di risonanza. Dando un significato assai importante alla circostanza, solo apparentemente esteriore, per cui Lorenzini scrisse *Le avventure di Pinocchio* in momenti e con finalità differenti e quindi senza una visione unica sulla storia, il testo si liberava ad un'imprevedibile autonomia anche rispetto al suo autore: se Lorenzini avesse rivisto la storia e ne avesse limato le incongruenze, forse a causa del *labor limae* non avremmo mai avuto questo curioso testo che contiene al suo interno un principio, per quanto limitato, e vari elementi, per quanto non eclatanti, di transcodificazione.

Proprio su questo ultimo punto mi sembra necessario insistere: l'idea di un racconto che dal momento della sua prima stesura alla sua continuazione e ancora nell'indirizzarsi verso la fine cambia in modo abbastanza radicale motivazioni e intenti narrativi, producendo un insieme fatto di tensioni inconciliabili, di vie senza uscita, di coscienze rimosse, si può attribuire solo a un autore terribilmente pasticcone o al contrario estremamente acuto (stavo per dire cinico) nell'usare gli strumenti retorici, massimamente *topoi* narrativi e linguistici di cui è erto *Pinocchio*. Questo aiuta a capire il ruolo che un testo simile ha avuto e continui ad avere nell'ambito della diffusione dell'immaginario e il lavoro di Garroni, pur non spiegandone la straordinarietà del successo, riesce a fare luce e a dare indicazione di metodo sul funzionamento della permeabilità dei codici, sulle disimmetrie delle convivenze parallele, sulle variazioni dei soggetti artistici.

E in fondo riesce, individuando nelle *Avventure* un modello di doppiezza testuale, a suggerire una motivazione tutta interiore alla straordinaria capacità di questo testo di avere avuto una così ricca serie di emulatori, continuatori, copiatori, riscrittori, amplificatori, rifacitori, traduttori, transcodificatori e commentatori.