



Carlo Collodi  
LE AVVENTURE  
DI PINOCCHIO

a cura di Giancarlo Alfano

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI

BUR Rizzoli classici moderni

Carlo Collodi

LE AVVENTURE  
DI PINOCCHIO

STORIA DI UN BURATTINO

A cura di Giancarlo Alfano

Pubblicato per

**BUR**  
Rizzoli

da Mondadori Libri S.p.A.  
Proprietà letteraria riservata  
© 2022 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-15861-9

Prima edizione BUR Classici moderni: marzo 2022



Nuove edizioni – Classici italiani  
In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti)

*Seguici su:*

[www.rizzolilibri.it](http://www.rizzolilibri.it)

 /RizzoliLibri

 @BUR\_Rizzoli

 @rizzolilibri

## INTRODUZIONE

*per mia figlia*

### 1. *Un'esistenza anteriore*

Quando Pinocchio entra nel Gran Teatro dei Burattini accade un fatto che desta «una mezza rivoluzione». Arlecchino è sul palco, pronto a iniziare l'abituale baruffa con Pulcinella, quando, giratosi verso il pubblico, accenna «colla mano qualcuno in fondo alla platea» e urla, in tono drammatico e con parole che sanno di copione tante volte ripetuto: «Numi del firmamento! sogno o son desto? Eppure quello laggiù è Pinocchio!...». Pulcinella conferma, e conferma anche la signora Rosaura, accorsa dal fondo della scena. «Tutti i burattini», felici, lo acclamano in coro e, ripetendo: «È Pinocchio! È il nostro fratello Pinocchio», lo invitano a salire sul palco per abbracciarli. Spinto da questa grande dimostrazione di affetto, il burattino si slancia verso di loro e, fatti pochi balzi, sale sul palcoscenico in mezzo ai suoi «fratelli di legno» (qui p. 112).

Si tratta di una scena divenuta celebre, che ha ispirato tanti tra gli artisti che si sono misurati col capolavoro di Collodi, da Jacovitti a Comencini e oltre. L'incontro coi burattini evidenzia infatti la natura teatrale dell'opera, il suo legame con la cultura popolare, la sua profonda

connessione con l'infanzia come luogo primo della invenzione fantastica. Ma essa esibisce per un istante anche quel che si potrebbe chiamare l'enigma di Pinocchio: il problema della sua origine, che è innanzitutto origine narrativa.

Se infatti Arlecchino, Pulcinella, Rosaura e tutti gli altri burattini che a mano a mano entrano in scena hanno una identità narrativa determinata in quanto appartengono al gruppo delle maschere fisse del Teatro dell'Arte, Pinocchio è invece un personaggio avulso rispetto a questa tradizione: egli non ha un ruolo fisso, non ha una identità che gli assegni la parte del bastonatore o del bastonato, del servitore o del padrone, del giovane innamorato o del vecchio pedante. Egli, più precisamente, non ha un passato: è nato da soli due giorni e la sua origine è un anonimo pezzo di legno.

Non stupisce allora che il pubblico in sala dopo un po' cominci a rumoreggiare. «Vogliamo la commedia! vogliamo la commedia!» scandiscono a gran voce le signore e i signori che assiepano i posti in platea e nei distinti, accorsi lì per godersi le consuete trame – tanto articolate quanto ripetitive – del Teatro dei Burattini. Il pubblico non riconosce Pinocchio perché non lo conosce: egli sarà pure un «fratello» di quelle creaturine di legno, ma non ha una parte nel glorioso consesso dello spettacolo teatrale; deve allontanarsi. E a ciò provvede per l'appunto Mangiafoco, che attacca al chiodo l'intruso e fa ricominciare la commedia.

Per quanto nel cap. X, quando ha luogo la scena appena descritta, il protagonista del romanzo collodiano abbia ormai ricevuto il «vestituccio di carta fiorita», le «scarpe di scorza d'albero» e il «berrettino di midolla di pane» che Geppetto si è peritato di fargli con le poche

cose trovate nella sua piccola e povera stanza, l'incontro coi burattini sembra lasciar intendere che Pinocchio non è completo, che gli manca ancora qualcosa per assumere l'identità di un burattino. Adottando il gergo tecnico dei pupari palermitani, sembrerebbe quasi di poter dire che egli è ancora soltanto "ossatura", termine col quale s'intende «il corpo di legno del pupo, completo di tutte le sue parti e le sue articolazioni, prima che venga vestito con il costume», prima cioè che gli venga assegnata una parte precisa nel repertorio delle marionette (Di Bernardi 2019, p. 18).

E in effetti è difficile capire che tipo di personaggio sia quello di Collodi: se sia furbo o sia sciocco (cfr. Lanza 2020), se faccia parte del gruppo dei deboli o di quello dei potenti. Né ci aiuta il suo nome, che non fa che confermarne la natura vegetale, dichiarandolo frutto del pino, il pinolo, ossia il "pinocchio", come appunto si diceva nella Toscana dell'Ottocento (cfr. cap. III, n. 2).

## 2. *Movimento*

Personaggio senza storia previa, Pinocchio è dunque l'ultimo arrivato nel mondo della narrativa. Ma la sua potenza mitologica – un essere vivo e mobile sorto da un inerte pezzo di legno – gli ha permesso di affermarsi molto velocemente nell'immaginario mondiale. Non c'è dubbio che al suo successo abbia contribuito la possibile declinazione pedagogica, col premio conclusivo che consente a una creatura instabile di assumere in maniera definitiva un'identità antropomorfa. Ma ancora più importante appare il mistero che presiede alla sua apparizione e una sua certa costitutiva instabilità.

Si rileggano le pagine fantastiche del primo capitolo, con la vocina che prende spazio nella bottega di maestro Ciliegia: è il «pezzo da catasta» che parla? È l'artigiano falegname che si è immaginato tutto? Del resto, non è forse vero che il suo naso rubizzo ne denuncia la propensione al bere? Siamo nel dominio delle allucinazioni alcoliche, o siamo invece nell'universo delle materie prime, ancora prive di una forma precisa?

Espressione del delirio o mero essere in potenza che sia, quel che è certo è che, ancor prima di assumere l'immagine del burattino, Pinocchio agisce in maniera dinamica: non ha ancora bocca, e già parla e ride; non ha ancora arti, e già si slancia verso le gambe dei presenti. E poi: non appena ha le braccia, percuote; appena ha le gambe, scappa via. Il doppio incipit del romanzo – diviso tra il capitolo I, con maestro Ciliegia deciso a cavare dal generico «pezzo da catasta» che ha trovato nella sua bottega una «gamba di tavolino» (qui p. 57), e il capitolo II, quando Geppetto rivela il suo progetto di costruirsi un burattino (qui p. 65) – mostra la strutturale “indisciplina” morfologica del protagonista, il quale non solo afferma la sua “presenza” sotto forma di «vocina» e di colpi agli stinchi prima ancora di “essere” (quando cioè è ancora soltanto un “pezzo” di legno), ma prende l'iniziativa dell'azione quando non è «ancora finito di fare» (qui p. 74).

Quando poi è stato compiutamente reso burattino dal suo artefice, ecco che si anima nella fuga. Lo ha scritto Giorgio Manganelli (1977, p. 31): «la fuga è una delle forme, delle strutture del solitario Pinocchio». E lo ha confermato, tra gli altri, il poeta Mariano Bàino (2000), quando ha scritto che Pinocchio, col «levare / chiodoso delle gambe», è, prima di ogni altra cosa, un essere «fuggitore», una realtà in movimento: un esse-

re, come propone Giorgio Agamben (2021, p. 114), di «indefinita natura», caratterizzato da un «costitutivo disvivere». Personaggio senza ruolo, essere metamorfico e ancora incompiuto, Pinocchio è inoltre esposto a una costante minaccia di distruzione, in particolare nella prima parte del romanzo, quando deve ripetutamente fronteggiare la minacciosa potenza del fuoco, a partire da quel capitolo VI in cui si addormenta innanzi a «un caldano pieno di brace accesa» che finisce col carbonizzargli i piedi (qui p. 93).

Pinocchio, dunque, non solo non è ancora finito di fare, ma è anche sempre sul punto di scomparire. Alla plasticità del personaggio, alla sua disponibilità ad assumere le diverse forme che gli vengono via via attribuite si contrappone una sorta di debolezza morfologica che si direbbe addirittura costitutiva. Ma non basta, se è vero che la stessa immagine di burattino, quella che tutti gli attribuiamo – longilinea, dinocolata e al tempo stesso nocchiuta effigie di legno –, è radicalmente messa in discussione dalla più profonda delle instabilità che la lettera del testo lasci emergere: quella tra pezzo di legno ed essere umano, tra burattino e ragazzo.

Numerosi sono i luoghi che mostrano con chiarezza come sia il protagonista sia la gran parte dei suoi interlocutori non facciano effettiva differenza tra le due nature (ne diamo conto nel commento; e cfr. in sintesi Asor Rosa 1995). Ma tra i tanti, appare rivelatore il passaggio del capitolo XXV, in cui la Fata spiega a Pinocchio che i «burattini non crescono mai», in quanto «nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini» (qui p. 206). La dichiarazione è radicale e non priva di una profonda verità: Pinocchio, in quanto burattino, non ha alcuna possibilità di cambiare. Ma la dichiarazione

è anche depistante, giacché la Fatina intende contrapporre un'esistenza moralmente riprovevole all'opposto ideale di «ragazzo ubbidiente» (Tempesti 1972, p. 75).

Ecco che allora al personaggio privo di carattere, non schiacciato da un'identità narrativa obbligata e pertanto disponibile alla metamorfosi, viene a contrapporsi la rigida e compiuta *facies* del ragazzino (monello o perbene che sia: sempre univoco nella sua esistenza): da una parte l'"ossatura", il semplice insieme articolato delle membra di legno; dall'altra l'effigie umana, con la sua pretesa di senso, di univocità, di compiutezza. Questa seconda "forma" rivendica il diritto ad avere un destino, una storia definita, una "formazione" che possa concludersi con l'"integrazione" nel mondo sociale. L'altro personaggio assurge invece a una paradossale «miticità», che, come ha scritto Paolo Fabbri (2002, p. 297), consisterebbe nella sua «mancanza di coerenza».

### 3. *Verso la cenere*

L'opera di Collodi (1881-1883) vive di questa contraddizione interna: romanzo e fiaba, costruzione realistica e montaggio fantastico; orientamento mimetico (più o meno borghese, più o meno nazionalistico e pedagogico) e apertura mitica; chiusura e incompletezza; morte e vita. Una contraddizione che molto probabilmente ha inciso anche sui modi e i tempi della pubblicazione, tanto frenetica in alcuni momenti, quanto incerta e inconcludente in altri. Una contraddizione che senza dubbio ha attraversato lo stesso autore: partecipe assertore della necessità di costruire i nuovi italiani e però

anche umorista sottile e conoscitore del fondo immaginale della cultura folklorica.

Dopo gli studi di Tempesti e Garroni e poi Marcheschi, dopo la ricostruzione filologica di Castellani Pollidori, dopo il raffronto tra personaggio e autore di Rosanna Dedola (2002), dopo gli affondi psicoanalitici di Jervis (1968) e prima di Servadio (1954) e poi della scuola junghiana (da ultimo Dedola 2019), dopo la ricostruzione accorta di Bonanni (2020) sulle traduzioni collodiane delle fiabe francesi del Seicento, noi oggi possediamo una visione molto articolata dell'identità letteraria dello scrittore toscano. Possiamo pertanto riconoscerne l'abilità giornalistica, il legame con la cultura umorista europea, certe velleità di conoscitore musicale e la scarsa conoscenza del contemporaneo mondo artistico-figurativo. Ma forse proprio per questo facciamo fatica a ridurre questi diversi aspetti a un risultato così complesso come *Le avventure di Pinocchio*, dentro il quale intravediamo comunque sempre l'azione della prima "forma" del romanzo, quella *Storia di un burattino* che brucia tutta la vicenda in un'unica corsa frenetica verso l'impiccagione alla Quercia grande.

Certo, anche in quelli che oggi risultano essere i primi quindici capitoli del romanzo (cioè le prime otto puntate apparse su rivista nel 1881) si vede bene la spinta moralista e "borghese": il burattino è solo la controfigura di un discolo che dev'essere punito. Ma il mondo della fame vi è troppo potentemente attivo, le identità narrative troppo radicalmente irrisolte: tanto definitiva è la conclusione quanto irriducibile a una semplice trascrizione pedagogica. Perché mai la punizione dovrebbe addirittura essere la morte del protagonista? Una morte peraltro non melodrammatica, né eroica, né patetica: