

Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico

Giorgia Grilli

Università di Bologna

(Ricevuto 19/08/2016; pubblicato 1/12/2016)

Abstract

Quali sono gli elementi, gli aspetti, le caratteristiche di *Le Avventure di Pinocchio* che ne fanno il libro dopo la Bibbia più tradotto al mondo? Perché Pinocchio è un'icona così capace di parlare a tutti, e che cosa ha, da dire, di così fondamentale, per cui ad ogni latitudine con lui ci si confronta e si ha a che fare? Dagli aspetti propriamente estetico-letterari (il genere, il registro, il linguaggio, il teatro) a quelli pedagogici e legati alle rappresentazioni o metafore d'infanzia (il monello, il Puer), dai riferimenti mitici a quelli antropologici (il briccone divino, il rito iniziatico), dai temi filosofici (la morte, il divenire) a quelli religiosi (i rimandi cristologici), una serie di ipotesi per provare a comprendere l'universalità del personaggio creato da Collodi, ma forse più propriamente giunto a questo autore per le traverse vie di un immaginario collettivo che affonda le proprie radici molto lontano.

Which are the elements, the themes, the characteristics that make *The Adventures of Pinocchio* be the most widely translated book in the world after the Bible? Why is Pinocchio as a character able to speak to everybody and what does he have to say, that is considered so important at all latitudes? From the esthetic-literary aspects (the genre, the register, the language, the theatre) to the educational ones, and the ones linked to the representations or metaphors of childhood (the bad boy, the Puer), from the mythical to the anthropological references (the Trickster, the initiation rhyte), from the philosophical themes (Death, the Becoming) to the religious ones (the Christologic undertones), some hypothesis to understand the universality of the character created by Collodi, but maybe, more properly, come to his mind through the complicated paths of a collective imaginary stretching back a long long time.

Parole chiave: Pinocchio, infanzia, letteratura per l'infanzia, archetipi, mito

Keywords: Pinocchio, childhood, children's literature, archetypes, myth

Si riflette forse troppo poco sul fatto, in sé straordinario, che *Le Avventure di Pinocchio*, un libro per l'infanzia italiano, sia probabilmente il testo (non solo per bambini, ma in assoluto) più tradotto al mondo dopo la Bibbia (Cusatelli, 2002). Si verifichino anche i risultati di ricerche e inchieste recenti su questo aspetto, ripresi da molti siti web editoriali). Se si esclude Dante, l'Italia è così periferica, così marginale, nella storia della letteratura mondiale, che l'idea che le vicende di un burattino di legno apparse per la prima volta su un nostro giornale per bambini dell'Ottocento siano diventate universalmente note è stupefacente e non può non spingerci ad interrogarci sui motivi di questo successo, di questa diffusione, di questo accoglimento, da parte di tutte le culture, del personaggio e della storia di Pinocchio con le lori particolarissime caratteristiche.

Pinocchio tocca, evidentemente, corde molto profonde e, come altri grandi "classici", continua a farlo, lanciando sfide ermeneutiche inesauribili sia ai critici (che non smettono di analizzarlo) che agli editori e agli illustratori (i quali continuano a produrre un numero ormai incalcolabile di edizioni del volume, riproposto

Giorgia Grilli – *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*

con sempre nuove, diverse, spesso sorprendenti “figure” (Faeti, 1973/2011). Con *Pinocchio*, insomma, sembra non si possa smettere di fare i conti, da nessun punto di vista: né come lettori, né come studiosi, né come artisti. Occorre “rileggerlo”, tornarci sopra, reinterpretarlo. Il fatto è che, al di là della trama per così dire di superficie, c’è in *Pinocchio* una dimensione che possiamo definire mitico-simbolica fortissima, una dimensione che è stata peraltro individuata, analizzata, indagata nel corso del tempo da molti studiosi legati ad ambiti del sapere diversi: filosofico, teologico, antropologico, psicanalitico, oltre che ovviamente letterario (Garroni, 1975; Biffi, 2002; Richter, 2002; Jervis, 1968; Manganeli, 2002; Acone, 2012). Da questa dimensione mitico-simbolica non si può prescindere, perché è l’unica in grado non di spiegare o di definire *Pinocchio* una volta per sempre, bensì, al contrario, di rivelarne tutta la complessità, una complessità mai catturabile fino in fondo, perché il burattino sfugge, si divincola, si sottrae alla nostra possibilità di ‘afferrarlo’, ed è proprio questo che di lui inesorabilmente ci attrae. Il suo essere, cioè, come direbbe Giorgio Agamben – o meglio come Agamben dice essere l’infanzia (ma Pinocchio è in questo senso una delle più riuscite icone d’infanzia) – sostanzialmente ineffabile, fantasmatico (Agamben, 1979). Sospeso, cioè, tra noi e qualcos’altro. O meglio tra noi e qualcosa che crediamo essere altro ma forse ci riguarda nel profondo.

Prima di cercare – in modo non definitivo né definitorio – di andare al cuore di ciò che, di Pinocchio come libro e personaggio, risulta evidentemente pregnante a livello universale, proviamo a partire, in questa analisi, da certi elementi di contorno, che pure forse contribuiscono a fare delle *Avventure di Pinocchio* un libro così imprescindibile e diffuso nel mondo.

Il Fantastico

In queste *Avventure* c’è indubbiamente un sottofondo misterioso, una strana atmosfera che aleggia dalla prima all’ultima pagina, qualcosa che sembra vibrare sotto la storia e che fa sì che qualcosa sempre sfugga alla nostra comprensione. Questo sottofondo misterioso è supportato in primo luogo, paradossalmente, dallo stile di Collodi, uno stile capace, come solo pochissimi altri autori al mondo hanno saputo fare (per esempio E.T.A. Hoffmann, o F. Kafka), di parlare con parole chiare, precise, concrete di ciò che non è possibile nel reale. Nel caso di Collodi i termini e le espressioni usate sono addirittura, spesso, dialettali, a sottolineare come appunto sia con parole “vere”, che fanno parte di una realtà anche molto precisa e identificabile, che si può parlare dell’inverosimile.

È con questo stile colloquiale, “normale”, che Collodi getta un pezzo di legno parlante tra gli uomini come se niente fosse, un pezzo di legno che è davvero tale, cioè che conserva, di questa materia, le proprietà, le caratteristiche tipiche: la durezza, la rigidità, l’infiammabilità, il suono sordo. Lo getta tra gli uomini senza che nessuno se ne meravigli, gli chieda ragione del suo essere lì, così, capace di esprimersi, di muoversi, di agire. Il mondo in cui Pinocchio è collocato non è infatti un mondo di burattini, di creature come lui, un regno fantastico tutto spostato da un’altra parte, parallelo a quello quotidiano, ma è, riconoscibilmente – dalle strade campestri alle aie contadine alle case povere dei piccoli artigiani ai moli dei pescatori battuti dalle intemperie alle osterie di paese – lo stesso nostro mondo. Non sembra strano a nessuno dei personaggi del libro che Pinocchio, che agisce come un umano, sia di fatto un burattino. Nel nostro stesso mondo, in maniera ugualmente naturale e paradossale, Hoffmann aveva collocato i suoi manichini, i suoi doppi, i suoi automi, e Kafka tranquillamente il suo scarafaggio, o meglio il suo uomo trasformato in scarafaggio mentre tutto attorno resta uguale e sonnolento, e anche loro lo avevano fatto con uno stile, un tono che appunto era “normale”, cioè non dava adito a nessuna sorpresa, a nessuna esclamazione.

Se è vero che non c’è mai un vero e proprio soprassalto tonale, anche nel libro di Collodi, per ciò che di impossibile accade, è però vero che rimane costante, irriducibile, nel lettore, una perturbazione, un senso come di sottile straniamento. E questo perché Collodi, come Hoffman e Kafka, non si affida, per narrare la propria vicenda, al genere letterario della fiaba, che da sempre prevede a priori la presenza di elementi e di luoghi irreali dati per scontati, convenzionalmente accettati, ma si affida invece al genere del romanzo: tradizionalmente il genere che si è caratterizzato proprio per il suo essere ambientato nel nostro stesso mondo. L’ambientazione del romanzo per convenzione, almeno per tutto l’Ottocento, è realistica, è mimetica (Auerbach, 2000), e quello di Pinocchio è infatti talmente il nostro mondo che è facile riconoscere

nelle sue pagine una certa Italia, addirittura una certa regione dell'Italia, la Toscana, e persino, di quella, una precisa zona, la Val di Nievole, così per come è stata da molti riconosciuta, fin nei minimi dettagli precisata, con quelle particolari stradine, quelle case in pietra, quelle aie, quei campi, quei fossati (Manganelli, 2002).

Ma se è vero che quello in cui si muove Pinocchio è un contesto geograficamente estremamente specificato, è anche vero che Collodi riesce a farlo diventare, nello stesso tempo, uno spazio della mente, una sorta di summa emblematica di tutti quei luoghi che al mondo esistono e sono fatti nello stesso modo o delle stesse cose: in particolare di miseria, di fame, di sogni di abbondanza e di miracoli, di strade percorse di giorno e di notte da figure erranti, di vite vissute all'aperto, di creature semplici e di farabutti, di esempi di pietà umana e di malaffare. Insomma esso diventa in fondo il mondo sociale nella sua forma più elementare che è anche la più archetipica, per cui il lettore italiano o toscano può riconoscerlo come parte della propria storia, topografia e antropologia, ma anche l'eventuale lettore di un villaggio africano o siberiano può sentire che gli appartiene. Il mondo di Pinocchio è insieme fisico e metafisico, reale e simbolico, i suoi elementi esistono nel mondo fuori ma sono anche emblemi: la strada, il bosco, il grande albero, il mare, l'animale divoratore. Ad essere chiamato in causa nelle sue pagine è l'immaginario universale, e ciò che a livello profondo un oggetto o uno spazio può significare (Durand, 2009; Sozzi, 2011; Bachelard, 1992, 2007).

Non solo il mondo di Pinocchio è archetipico, lo è anche la vicenda di fondo, che nella sua forma più elementare, come struttura di base, è sostanzialmente la storia di una creatura giovane che, dopo e grazie a una serie di avventure, cambia, cresce, subisce una trasformazione. La storia è quella cioè di un individuo che passando per prove ed errori, attraversando una serie di tappe e continuando ad errare (nel duplice senso di sbagliare e di girovagare), alla fine perviene alla propria più vera identità. In questo senso *Pinocchio* è simile a tutte le fiabe o a tutti i racconti picareschi, nonché di formazione, che sono nello stesso senso strutturati – con la differenza che qui tutto rimane sospeso tra la realtà e il simbolo, verso l'uno o l'altra dei quali gli altri generi sono invece solitamente sbilanciati. È questa sospensione, anche, a fare di *Pinocchio* qualcosa di misterioso e mesmerizzante, un'opera che continua in modo inesauribile a riverberare, a non esaurire, il proprio significato, a chiedere che venga interpretato.

Maschere, burattini, esseri umani: la vita come teatro

Al di là dell'ambientazione e della vicenda di superficie, anche il mondo dei personaggi tipici del libro di Collodi dà adito a delle riflessioni. Si tratta infatti di personaggi in qualche modo sempre circensi, spettacolari: mangiafuochi, imbonitori, fate con le bacchette magiche, pagliacci. Gli stessi assassini si comportano e si presentano propriamente come delle macchiette, hanno modi, battute, gag tipicamente clownesche. Quello di Pinocchio è un mondo fatto di uomini esageratamente suscettibili, roboanti, recitanti, di gente sempre un po' sopra le righe, di figure comunque caricaturali. È un mondo che ci mostra la vita come finzione, l'esistenza come recita. In Pinocchio è tutto vero, o dato per vero, ma è anche tutto come su un palcoscenico; ci sono le nebbie, le notti di luna, le campagne, i pollai, i campi, il vasto mare, c'è un senso di vera aria aperta, ma sembra anche sempre di scorgere i fili, di riconoscere i costumi di scena, di intravedere, alla fine e all'inizio di ogni capitolo, chiudersi e aprirsi il sipario. Collodi esordisce come critico teatrale e vi è, indubbiamente, dietro il libro, un'idea della vita come teatro e del teatro come vita vera, epurata dalle sue scorie inessenziali e mostrata nella sua essenza più filosofica, secondo tutta quella lunga tradizione di pensiero che ha inteso la vita come rappresentazione. Ma la solennità del teatro si riduce più modestamente e volutamente, qui, a teatrino. Carlo Collodi, o meglio Lorenzini, dotato come era di spirito critico, polemico, irriducibilmente ribelle nei confronti del proprio contesto sociale, contro il quale era solito pubblicamente borbottare, deve aver pensato, sì, che niente come l'uso delle maschere poteva servire a smascherare l'esistenza, a mostrarla quale essa è davvero, ma ha scelto per il proprio discorso una cornice domestica, dimessa, antieroaica, chiaramente popolare. Una che, evidentemente, è stata diffusamente riconosciuta, accolta, sentita come propria a livello globale. Se ogni solenne eroe epico o tragico in fondo ci parla di noi, questi bozzetti, queste figurine, questi omini-burattini che irascibili, commoventi, miseri, si agitano e scalpitano all'interno delle *Avventure*, fanno evidentemente altrettanto e lo fanno in un modo che finisce forse, mestamente, col sembrare a tutti più verosimile, più diretto, più familiare.

Metafore d'infanzia

Un altro aspetto fondamentale rende *Pinocchio* un'opera immortale e capace di colpire al di là della specificità delle culture: Pinocchio, finché resta burattino, è, come si accennava, una delle più riuscite metafore d'infanzia. Pinocchio è la quintessenza dell'infanzia, dell'infanzia se la lasciassimo essere se stessa, se non la costringessimo precocemente a farsi simile a noi. Nei suoi modi aperti di rapportarsi al mondo, nelle sue azioni sincopate, nei suoi discorsi tutti scombinati, nelle sue personalissime interpretazioni di ciò che accade, nel suo continuo movimento, nella sua incapacità, anzi, di stare fermo, nel suo essere fiducioso e pronto ad incontrare tutto ciò che è possibile – e anche quello che non lo è propriamente – Pinocchio incarna, essendo di legno, il modo d'essere non di un burattino ma del “Bambino”. Del bambino inteso, cioè, come condizione dell'anima, una condizione nei fatti forse mai davvero esistente o possibile per via delle variabili culturali che da subito su ogni individuo intervengono e premono, determinandolo in senso storico e psicologico, ma che intuiamo esistere a livello archetipico (Hillman, 1999). Come lui, l'infanzia – quella paradigmatica – è insieme ingenua e spudoratamente bugiarda, capace di fare progetti e propositi ma poi subito smemorata e distratta, contraddittoria, lunatica, tragica e leggerissima, amorale, imprendibile, incomprensibile, aliena, costituita davvero da un'altra “materia” (il legno, rispetto al nostro essere di carne e ossa, nella geniale trovata collodiana). Nel quotidiano, noi adulti vorremmo che l'infanzia fosse fatta a nostra misura e a nostra immagine, ci illudiamo che lo sia, ci attrezziamo ideologicamente per “vederla” così, ma lei, nei rari attimi in cui riesce a rivelarsi, si mostra “altra”, non nostra, estranea (Richter, 2010) in modi per noi sempre sconvolgenti, frustranti, disturbanti, per neutralizzare i quali – secondo una visione radicale ma illuminante – è stata istituita tutta intera l'educazione (Richter, 2010; Philips, 1999). Pinocchio, come altri riusciti bambini letterari (da Peter Pan al Piccolo Principe a Max, protagonista del classico picturebook di Maurice Sendak *Nel paese dei mostri selvaggi*), ha semplicemente più occasioni dei bambini che abbiamo intorno in casa o a scuola: se questi ultimi riescono ad essere veramente se stessi (anziché proiezioni dei nostri desideri e dei nostri schemi valoriali e comportamentali) forse solo in quelle occasioni che noi, turbati, giudichiamo di inspiegabile capriccio, corruccio, o malinconia e per il resto del tempo inevitabilmente si adeguano, a lui – fuggito e senza adulti intorno – è dato di vivere una intera serie di avventure e disavventure, di avere l'equivalente di un libro, di una storia, di una parentesi in cui resistere, non cedere, essere, rimanere e agire da “diverso”, quale è, come Bambino.

Non si racconta nulla di Pinocchio quando diviene poi un bambino “vero”: il libro lì si chiude, come se non ci fosse più niente da raccontare, appunto, di un bambino normalizzato, di un bambino che è come lo vogliamo noi, e che quindi non è più veramente un bambino. Tutta la grande letteratura per l'infanzia, del resto, sembra aderire a questa idea, come se fosse, il suo, una sorta di impegno preso nei confronti dell'infanzia autentica. Nessun autore che sia stato capace di creare, col proprio personaggio, una metafora d'infanzia riuscita, se la sente di prevedere il futuro, il destino di quella età, del proprio iconico bambino. Si fermano tutti prima, dichiarandolo anche in modo manifesto, come fa James Barrie con la creazione di un Peter Pan che ribadisce di non voler crescere (Barrie, 1911), o come fa Mark Twain che, dopo aver dato vita con Tom Sawyer alla quintessenza dell'esuberanza infantile, non riesce a pensare a che tipo di adulto quel ragazzo potrebbe diventare nel villaggio lungo il Mississippi dove è stato il monello dai lettori tanto amato (Twain, 1876). È su questa linea anche l'autore de *La guerra dei bottoni*, Louis Pergaud, che per tutto il libro dà un'idea molto precisa di certe caratteristiche tipiche dell'infanzia – il vitalismo, la fisicità liberamente vissuta, il bisogno di eludere gli adulti e stare fra pari – e poi chiude la sua storia di bambini con la frase rimasta famosa di uno dei protagonisti: “e pensare che da grandi diventeremo scemi come loro” (Pergaud, 1912). La grande letteratura per l'infanzia si occupa del momento in cui l'infanzia è, ed è una cosa a se stante e diversa. Tanto che c'è chi, non potendo immaginare un destino differente da quello del momento infantile mostrato come tale, preferisce, come ne *I ragazzi della Via Pal*, far morire il proprio protagonista eroicamente nel pieno della sua infanzia e mentre combatte per difendere simbolicamente quella, che non vederlo diventare grande. Muore combattendo per il campo, il verde, lo spazio del gioco, Nemetcheck, il più amato dei personaggi di Ferenc Molnar, l'unico soldato semplice della banda, il più piccolo di tutti, il bambino più “bambino” (Molnar, 1906). L'infanzia non si evolve, nei grandi libri per bambini, fino a diventare spontaneamente, naturalmente, adulta. Può solo morire come tale, essere simbolicamente sepolta (come Alice sottoterra, Tom Sawyer nella grotta, i bambini perduti dell'isola-che-non-c'è) o, nel caso di Pinocchio,

far ritrovare il proprio corpo inanimato abbandonato su una sedia. Un corpo morto, appunto, che con il proprio sé cresciuto non ha più niente a che fare, che resta lì e resta “altro”. Con questa immagine finale davvero non fa sconti, *Pinocchio*, rispetto all’idea di uno sviluppo individuale lineare, che può avvenire per fasi progressive e grazie al *continuum* dell’educazione. È un’idea moderna, questa. Collodi si aggrappa a qualcosa di più ancestrale: alla visione secondo la quale per crescere non si può che passare attraverso un drammatico rito di iniziazione (Van Gennep, 1909/ 2002). Un rito che prevede inesorabilmente che l’infanzia muoia, perché l’adulto al posto suo si possa dare. Per chi ha una particolare sensibilità verso la dimensione infantile, la potenza di questo messaggio non può che farsi sentire e continuare a risuonare.

Il briccone divino

Cercando altri motivi di universalità dell’immagine di Pinocchio, contributi all’analisi possono giungere dai paradigmi propri dell’antropologia culturale. Sicuramente, per come è fatto, Pinocchio può essere visto come un tipico esempio di personaggio in generale definibile come “trasgressore del senso comune”, e può essere collocato, come tale, accanto a Socrate, a Till Eulenspiegel, a Bertoldo e a quanti altri hanno assunto su di sé nella storia e nell’immaginario il ruolo di scardinatori dell’ordine, di disturbatori di un certo assetto sociale (Lanza, 1997; Hyde, 2001).

A livello mitico, dietro tutte queste figure, ce n’è una che appunto compare nelle cosmogonie praticamente di tutti i popoli della terra. Dalla Cina all’Africa, dall’America del Nord alla Siberia gli antropologi hanno ritrovato racconti riferiti ad un particolare personaggio che, anche se assume vari nomi e se sono diverse le vicende che lo vedono all’opera, comunque ha tratti talmente simili ovunque da poter essere considerato un’unica figura, che è stata chiamata Trickster – cioè colui che gioca dei tiri, che è un briccone, un briccone però divino (Radin, Kerenyi & Jung, 1965).

Il briccone mitologico è una figura sfuggente, contraddittoria, nomade, in continuo movimento, una figura che attraversa tutti i villaggi ma non vi resta, perché vive piuttosto sulla soglia, nei crocicchi, per strada; una figura che è legata al disordine e che tende a portare disordine, anche suo malgrado, e comunque sempre a buon fine, perché un ordine troppo rigido è sinonimo di mancanza di vita, di vitalità, di invecchiamento e potenziale morte delle culture. Il briccone dunque porta scompiglio, ma anche nuova energia, manda tutto all’aria, ma per consentire di ri-creare, o di non smettere di creare la realtà in modi inediti e rigeneranti. Costringe tutti a correre, a inseguirlo, a mettersi in moto, e lo fa grazie soprattutto a quelle che sono le due caratteristiche più insistite e ribadite in tutti i racconti su di lui, caratteristiche sorprendentemente proprie anche di Pinocchio: il Trickster è sempre, prima di tutto e irriducibilmente, affamato e bugiardo.

La fame è un elemento davvero sostanziale, nel mito e poi nel folklore (Cocchiara, 1956; Levi-Strauss, 1966). È precisamente per la fame, cioè per un’urgenza assoluta, impellente, improcrastinabile, che il briccone si ingegna, si muove, inganna il prossimo e diventa pian piano padrone di quella forma di finzione creativa che è un prerequisito dell’arte. Mentire gli serve, cioè, sì per procurarsi il cibo, ma soprattutto diventa un modo, che gli è proprio, per rivedere il mondo, per ridirlo in modo inedito, per reinventarlo. Tutta l’arte in fondo è menzogna, è bugia, è finzione (Manganelli, 1967), è elaborazione creativa della mente che immagina qualcosa che non c’è, o che è diverso da quello che esiste, che è reale, che è “dato”.

In questo senso la funzione specifica del briccone diventa più evidente: giunge monellescamente dal nulla per portare energia – con il suo fervore, con il suo vitalismo, con il suo mettere tutto sottosopra fondamentalmente perché deve ingegnarsi a mangiare – ad una società che si è spenta, che si è resa inerte, che non è più capace di essere creativa. In ogni contesto che si sia fatto sonnacchioso, sempre uguale, intrappolato in abitudini divenute troppo rigide, il briccone arriva e con le sue capriole, con le sue panzane, con il suo agire mosso non da scrupolo, non da calcolo, non da riserve, non da troppo pensare, perché prima di tutto ha lo stomaco vuoto e si deve nutrire, manda ogni cosa all’aria e consente alla vita di continuare, interrompe la stagnazione. Incarna, in questo senso, il simbolo della speranza di rinnovamento di ogni cultura, che può aver bisogno di un capovolgimento, di una bugia, cioè di prendere in considerazione una verità alternativa rispetto a quella nota, per non rischiare di cristallizzarsi, di spegnersi, di esaurirsi.

È solo finché è burattino, è monello, è imperfetto in termini civili, dunque, che Pinocchio paradossalmente è utile al contesto che così però non lo vuole, ed è in effetti tutta dedicata a lui in questa forma la vicenda del libro, è tutta di lui finché è briccone, fuggitivo e mentitore la fama mondiale, mentre la fine, imposta all'autore per motivi pedagogici dal giornale su cui uscivano a puntate le *Avventure*, non cessa di suonare posticcia, compromissoria, inautentica, se pure memorabile. Anzi, per il contrasto, di fatto ancora più tale.

La morte

Se Pinocchio, scapestrato, consente come ogni divino briccone alla vita sociale di continuare, cioè di non morire, è anche vero che, in modo paradossale, lui la morte come dimensione più profonda, simbolica, universale, se la porta addosso. Con il suo continuo fuggire da ciò che è noto e sicuro, col suo scappare sempre via da tutti e da tutto, con il suo correre come se avesse sempre il fiato sul collo (quello degli assassini, per esempio), Pinocchio il rischio di morire lo sfiora ad ogni passo. La morte riempie in effetti il libro di Collodi come dimensione praticamente onnipresente, o meglio, è proprio Pinocchio a renderla una costante. Il suo, in fondo, altro non è che un viaggio nel mondo dei morti, reso esplicito come tale fin da quando giunge e bussa disperato alla porta della Fata Turchina che abita una casa dove “sono tutti morti”. In quella casa ci sono conigli neri, discorsi su malati terminali, medicine, bare, e del resto Pinocchio vi entra dopo aver già fatto un passo propriamente nell'al di là, impiccato alla quercia grande come era stato, prima di essere salvato. E non sarà il suo unico passaggio oltre la soglia. Verrà gettato in mare con un sasso al collo, disincarnato dal ciuco che era diventato, quasi fritto in padella, inghiottito dal pescecane. Ma la morte come dimensione avvolgente, quasi costitutiva di Pinocchio non corrisponde a quella che solitamente indichiamo e intendiamo come tale: non è, la sua, una morte intesa come fine, come conclusione, come nulla, quale è per il senso comune. La morte che il burattino porta a spasso riguarda non solo e non certo i morti: riguarda noi tutti, riguarda ciò che c'è, ciò che esiste, ciò che è vivente e che ha come sua caratteristica essenziale quella di divenire, di mutare, di cambiare. La morte in *Pinocchio* è una faccia della trasformazione universale. Come tale, è dimensione strettamente intrecciata alla vita, ne consente il proseguimento in veste nuova, si confonde con una capriola morfologico-esistenziale, un passaggio, il varco di una soglia, una rinascita.

Pinocchio per primo muore a se stesso e alla sua forma precedente infinite volte – trasformandosi da ceppo di legno in burattino, da burattino a ciuchino, da ciuchino di nuovo in burattino e da burattino a bambino in carne ed ossa. Ma non è certo l'unico, nel libro, a mutare continuamente sembiante. Si trasforma e risulta sempre in qualche modo inafferrabile la Fatina, che è bambina, sorellina, madre, una donna che passa con la brocca, una capretta, un'apparizione onirica; si trasforma la sua casa, che prima c'è, poi non c'è, poi è una lapide su cui piangere; si trasforma il grillo parlante, che ricompare come sola luce e sola voce dopo essere stato ammazzato, si trasforma l'uovo in un pulcino, il cibo vero in uno finto, la maniglia nelle mani. In *Pinocchio*, tutto sembra immerso in questa dimensione di totale fluidità e precarietà dell'essere, di mutabilità sempre possibile e latente, e la storia sembra insistere sulla necessità di intendere questa condizione come quella più vera di tutte le cose – anche questa, una posizione tipica di molta grande letteratura per l'infanzia (Griswold, 2007), più pronta e più capace di altre forme di discorso ad aderire a una visione (ancestrale ma poi anche scientifico-razionale) considerata sempre e comunque scomoda o perfino sconvolgente, per la cultura occidentale più ufficiale.

Vegetalità

La dimensione però più imprescindibile e centrale, in *Pinocchio*, quella con cui per eccellenza occorre finalmente fare i conti, perché assolutamente potente e originale, è la dimensione riferita alla vegetalità. Pinocchio è un creatura lignea, e si tratta di un'immagine fortissima. Il legno è qualcosa che ci riguarda. Nelle mitologie germaniche e in moltissime religioni precristiane l'uomo è fatto discendere dagli alberi: gli dèi in origine lo intagliarono o lo scolpirono nel legno e lui conserva per questo un legame strettissimo con i

boschi, con le selve e con la sensazione che esse abbiano, come noi, non solo una vita ma un'anima (Brosse, 1994). Il “Green Man”, uomo pianta, la cui immagine tipica è una testa circondata da foglie, è passato dal folklore celtico ai decori architettonici dei palazzi di tutto il mondo occidentale. Di solito è in cima al portone: da lui si deve passare. Sono infinite, in tutte le culture, le leggende che parlano di boschi come luoghi incantati, spiritati, animati, ed è diffusa l'impressione che gli alberi somiglino in molti sensi agli uomini, dalla linfa che scorre in essi alle lacrime che versano se vengono incisi. Per i bambini questa impressione è immediata e Disney, da genio qual era nel cogliere gli stati d'animo e le visioni infantili, gioca spudoratamente su di essa creando scene come quella, indimenticabile, di *Biancaneve* in cui la fanciulla che scappa nel bosco viene afferrata da rami disegnati come arti umani.

Nei miti greci, il nostro più diretto e potente serbatoio di immagini, innumerevoli sono i racconti di alberi trasformati in esseri umani e di uomini e donne trasformati in alberi. E del resto anche Dante nel suo viaggio agli inferi incontra Pier delle Vigne tramutato in pruno nella selva dei morti suicidi. In questo caso, come nella maggior parte dei miti greci, la trasformazione è punitiva. L'essere umano, questo è il messaggio, è un essere più organizzato, più complesso, superiore all'albero, che rappresenta, se in esso ci si trasforma, una forma di regressione. Ma il rapporto tra umanità e vegetalità è in realtà molto più complesso e ambiguo di così. Perché se è vero che all'interno della cultura occidentale l'uomo si è vantato e illuso di rappresentare, nel regno dei viventi, un gradino superiore alle piante (e agli animali) è anche vero che proprio noi, figli di questa particolare visione, da un certo momento storico in poi (l'epoca moderna e ancor più quella industriale) abbiamo iniziato a sentire come propria degli alberi, dei boschi, delle foreste, una 'naturalità', una purezza, una selvatichezza, un'originarietà che tristemente, tragicamente, non appartiene più al nostro modo e alla nostra possibilità di essere. La nostra superiorità, la nostra evoluzione, la nostra sofisticazione come esseri umani ci hanno resi alieni rispetto a quelle che erano, anche per noi, “radici” e questa perdita, su cui si fonda tutta la poetica del Romanticismo, anticipata da Rousseau, diventa disorientamento, isolamento, irriducibile nostalgia per quel momento aurorale in cui – non antropocentrici ancora – eravamo con-fusi, contaminati, mescolati con il tutto e ci sentivamo appartenenti e identici all'universo intorno. Alle foreste, ai boschi, al verde allora si inizia a guardare non come a qualcosa da abbandonare, in favore della civiltà, ma come a una meta, come a un luogo verso cui tornare come a casa (Thoreau, 1988). L'infanzia, soprattutto, secondo l'imprecindibile lezione filosofico-pedagogica rousseauiana, per un periodo almeno lì dovrebbe crescere e restare. Per essa dovrebbe essere previsto un periodo “naturale”, che significa in primo luogo la possibilità di un abbraccio verde, vegetale. È l'assunto che si ritrova al fondo di tutta la grande letteratura per l'infanzia, che esplose non a caso dopo Rousseau, dopo i Romantici, nella seconda metà dell'Ottocento e colloca sistematicamente i bambini non più all'interno della casa (come era stato rigorosamente nei trattati morali del secolo precedente a loro dedicati) ma all'aperto, nella giungla, nei giardini, in prati alpini, sopra un'isola, in cima a un albero o sotto terra tra le radici (si vedano praticamente tutti “i classici”, da *I libri della giungla* a *Peter Pan* a *Il giardino segreto* a *Tom Sawyer* a *Heidi* a *L'isola del tesoro* a *Winnie-Pub* ecc.). In *Pinocchio* si compie un salto perfino ulteriore: non c'è nemmeno bisogno, per lui, di andare verso la natura (cosa che comunque fa, scappando subito di casa), perché la natura è lui, con quel suo corpo vegetale.

Ma nell'immaginario legato al verde restano, ineludibili e stimolantissime, le contraddizioni. Da tutti i popoli le foreste sono state immancabilmente identificate, sia in positivo che in negativo, come il contrario del *logos*, del ragionamento, del discorso, dell'ordine proprio del villaggio, della civiltà; hanno evocato la Natura al di fuori del nostro controllo, nella sua fatalità, nel suo impenetrabile buio, ma anche nel suo seducente mistero e in esse non a caso si sono rifugiati, nel mito come nella realtà, i banditi, i fuorilegge, gli eremiti, i reietti, gli amanti (Robin Hood, Tristano e Isotta, Orlando quando è “furioso”), coloro che non stanno, cioè, dentro le regole che valgono per gli altri, che dalla società in qualche modo sono esclusi, ma che, proprio per questo, assumono un irresistibile fascino agli occhi di chi resta “dentro” e non osa avventurarsi nel bosco. È ai personaggi che escono, che vi si inoltrano, che sono disposti, lì, a perdersi, che seguono con coraggio e abbandonano “il richiamo della foresta” – ben più che agli individui prudentemente domestici – che si dedica gran parte della letteratura di tutto il mondo e prima, universalmente, il Mito (Campbell, 1949/2016). Ma resta il fatto che il bosco costituisce sempre un rischio e un pericolo, da cui il vivere sociale, se non le storie di finzione, ci mette costantemente in guardia perché contaminarsi con esso rappresenta, nel cammino fondamentalmente disboscante della civiltà, una caduta, un passo indietro.

In *Pinocchio* si ritrova tutta intera questa contraddizione, questa indecisione tra il rifiuto e la seduzione dell'anima vegetale. Si indigna il protagonista, quando ancora è un ceppo, all'idea di essere trasformato in una gamba di tavolo, cioè in un semplice oggetto lontano da ogni forma umana, e gli sta bene divenire invece un burattino, che è quanto di più antropomorfo si possa pensare, ma anche così, simile a un uomo come si ritrova, continua a fare ragionamenti da "testa di legno", continua ad essere più ingenuo, più semplice, meno scaltro, meno furbo di coloro che, umani, gli ruotano intorno. Finché è burattino, per quel che riguarda la trama letterale del libro, Pinocchio non è ciò che dovrebbe essere, non è un essere compiuto. Eppure è a lui burattino, è a lui di legno – così primitivo, semplice, ingenuo, spontaneo, selvatico – che va tutta la simpatia e la partecipazione emotiva del lettore. Nel testo i riferimenti alla sua irriducibile natura vegetale sono in molti modi ribaditi. Dai piedi che si bruciano naturalmente sul braciere al naso che cresce come solo un ramo potrebbe fare alla scena incredibilmente potente e suggestiva della sua impiccagione alla quercia grande – una scena che mostrandolo così, inerte pezzo di legno appeso al ramo di un albero, sembra alludere a un ritorno alle origini, ad un cerchio semantico e ontologico che nel modo più "giusto" si chiude. E del resto era quella la fine del libro, nelle intenzioni di Collodi. È stato notato come questa immagine ne richiami una cristologica: quella drammatica di Gesù appeso alla croce. Un'immagine sacra, così solenne e profondamente significativa che non a caso è diventata quella più rappresentativa del Cristo, per i fedeli come per i non fedeli. Non è quella di Gesù risorto, della sua ascesa al cielo, del momento, cioè, di maggior gloria ed esplicitazione del suo essere divino, l'immagine che si è finito col diffondere e lasciare in eredità come la più potente, in tutto il mondo cristiano, bensì, indicativamente, quella di un uomo attaccato mani e piedi ad un legno, reso tutt'uno col legno, un uomo che è anch'esso, tipicamente, intagliato in quel materiale. Collodi sembra avere colto e scavato in qualcosa di davvero fondamentale per il nostro immaginario e anche, forse, per quella che è la memoria ancestrale che, come umani, ci portiamo inconsciamente ma irriducibilmente dentro. A quanto pare non solo l'uomo (e qualunque dio voglia farsi umano) ha qualcosa a che fare con l'albero: l'albero è misteriosamente, inscindibilmente, parte di lui.

È stata fatta una scoperta scientifica considerata importantissima, di recente, in campo paleoantropologico: in Sudafrica, in una angusta grotta del sistema carsico di Rising Star, non lontano da Johannesburg, sono stati rinvenuti i resti di diversi esemplari di un essere che mostra caratteristiche a mosaico fra *Australopithecus* e *Homo*. Questo essere è stato chiamato, dal nome della grotta, *Homo Naledi*. Siamo ancora agli inizi di quelli che saranno studi decennali e approfonditi dei fossili di questo che viene indicato come un nostro ritrovato e stupefacente antenato, ma quel che da subito ha sorpreso i ricercatori e il mondo scientifico tutto intero è il fatto che l'ominide presenta, da un lato, ossa del pollice e morfologia del polso molto simili a quelle dei Neanderthal e degli uomini di oggi (che suggeriscono che la mano fosse adatta a una efficiente manipolazione, di strumenti o di altro), ma, per quel che riguarda le altre dita, ossa lunghe e ricurve, adatte cioè ad afferrare i rami di albero e a muoversi in un ambiente fatto essenzialmente di fronde. Anche le dita dei piedi dell'*Homo Naledi* hanno lasciato stupefatti i ricercatori: da un lato sembrano già compatibili con una posizione eretta, dall'altro sono costituite in modo tale da abbracciare prontamente e saldamente un tronco e poterlo agilmente risalire. In origine, eravamo esseri arboricoli. Prima di scenderne definitivamente, eravamo tutt'uno con gli alberi. La vegetalità era la nostra casa, la nostra sussistenza, la nostra vita, determinava la nostra stessa costituzione fisica. E noi eravamo, anche nel corpo, esseri a metà tra il verde e qualcos'altro: qualcosa che iniziava solo lontanamente a intravedersi, da quel legno. In fondo, e propriamente come esseri umani, siamo insomma tutti Pinocchio. Nessuno come lui sa ricordarci da dove veniamo. I lettori di tutto il mondo evidentemente lo sentono.

Riferimenti bibliografici

- Acone, L. (2012). *Il fanciullino di legno. Immagini letterarie dell'infanzia tra Collodi e Pascoli*. Lecce: Pensa Editore.
- Agamben, G. (1979). *Infanzia e storia*. Torino: Einaudi.
- Auerbach, E. (2000). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1945)
- Bachelard, G. (1992). *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Como: Red.
- Bachelard, G. (2007). *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*. Como: Red.
- Bachelard, G. (2007). *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*. Como: Red.
- Bàrberi-Squarotti, G. (1976). *Gli schemi narrativi di Collodi*. In Fondazione nazionale Carlo Collodi, *Studi collodiani*. Pescia: Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.
- Barrie, J. M. (2003). *Peter Pan*. Milano: Mondadori. (Opera originale pubblicata nel 1911)
- Biffi, G. (2002). *Contro mastro Ciliegia: Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*. Milano: Jaca Book.
- Brosse, J. (1994). *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della croce*. Milano: Rizzoli.
- Campbell, J. (2016). *L'erore dai mille volti*. Torino: Lindau. (Opera originale pubblicata nel 1949)
- Cucchiara, G. (1956). *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*. Torino: Einaudi.
- Cusatelli, G. (2002). *Pinocchio esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*. Roma: Armando Editore.
- Durand, G. (2009). *Strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari: Dedalo.
- Faeti, A. (2011). *Guardare le figure*. Roma: Donzelli. (Opera originale pubblicata nel 1973)
- Garroni, E. (1975). *Pinocchio, uno e bino*. Roma-Bari: Laterza.
- Gnocchi, A. & Palmaro, M. (2001). *Ipotesi su Pinocchio*. Ancora: Milano.
- Griswold, J. (2007). *Feeling Like a Kid. Childhood and Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Harrison, P. R. (1992). *Foreste. L'ombra della civiltà*. Milano: Garzanti.
- Harrison, P. R. (2009). *Giardini. Riflessioni sulla condizione umana*. Roma: Fazi Editore.
- Hillman, J. (1999). *Puer Aeternus*. Milano: Adelphi.
- Hyde, L. (2010). *Il briccone fa il mondo. Malizia, mito e arte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jervis, G. (1968). Prefazione a *Le avventure di Pinocchio*. Torino: Einaudi.
- Lanza, D. (1997). *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*. Torino: Einaudi.
- Levi-Strauss, C. (1966). *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore.
- Manganelli, G. (1967). *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (2002). *Pinocchio: un libro parallelo*. Milano: Adelphi.
- Meslin, M. (a cura di) (1988). *Il Meraviglioso. Misteri e simboli dell'immaginario occidentale*. Mursia: Milano.
- Molnar, F. (2001). *I ragazzi della via Pal*. Milano: Mondadori. (Opera originale pubblicata nel 1906)
- Pergaud, L. (2006). *La guerra dei bottoni*. Milano: Fabbri. (Opera originale pubblicata nel 1912)
- Phillips, A. (1999). *The Beast in the Nursery. On curiosity and other thoughts*. London: Vintage.
- Pierotti, G.L., & Fondazione Nazionale Carlo Collodi (1981). *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*. Milano: Emme, L'Asino d'oro.
- Radin, P., Kerényi, K., & Jung, G. (1965). *Il briccone divino*. Milano: Bompiani. (Opera originale pubblicata nel 1956)
- Richter, D. (2002). *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Richter, D. (2010). *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Sozzi, L. (2011). *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Spinazzola, V. (1997). *Pinocchio & c.*. Milano: Il Saggiatore.
- Thoreau, H. D. (1988). *Walden ovvero vita nei boschi*. Milano: Bur. (Opera originale pubblicata nel 1854)
- Twain, M. (2000). *Le avventure di Tom Sawyer*. Milano: Fabbri. (Opera originale pubblicata nel 1876)
- Van Gennepe, A. (2002). *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1909)

Giorgia Grilli insegna Letteratura per l'infanzia all'Università di Bologna. Tra i suoi volumi: *Ugo Fontana. Illustrare per l'infanzia/ Ugo Fontana. Illustrating for Children* (Con Fabian Negrin, Ets, 2014); *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi* (Carocci, 2012); *La letteratura invisibile* (con Emy Beseghi, Carocci, 2011); *Myth, Symbol and Meaning in Mary Poppins* (Routledge, 2007). Ha curato il doppio volume italiano/inglese *Bologna: Cinquant'anni di libri per ragazzi da tutto il mondo. Bologna: Fifty Years of Books for Children from Around the World* (BUP, 2013).

Contatto: giorgia.grilli@unibo.it