Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 7 (1985)

Artikel: Realtà e/o fantasia : due note per Pinocchio

Autor: Papini, Gianni A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-254430

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

REALTÀ E/O FANTASIA

Due note per Pinocchio

I

Littera gesta docet.
. . .
Planior historia, levis transvadari.

Con miglior piede non poteva muoversi la critica su Pinocchio, sia pure otto lustri dopo l'uscita del libro. Correva l'anno 1921 (quanto scritto prima è in vero men che lieve nebbia mattutina), e il piede era quello di Pietro Pancrazi; l'andatura, poi, moderata, prudente, casalinga: «Ogni anno, alla cara stagione della neve e delle castagne, cavo dallo scaffale dei miei più vecchi libri, *Pinocchio*; cerco un posto quieto vicino alla stufa, e me lo rileggo»[1]. E te lo immagini il Pancrazi che esce, verso l'ora di cena, dalla farmacia del Marri, a Cortona, e s'incammina per Ruga Piana; i radi passanti che lo riconoscono lo salutano: «Felice notte, sor Pietro»; e poi a casa, e dopo cena, appunto: «C'era una volta...»

Quelle brevi pagine del 1921 hanno quale epigrafe il verso di Gozzano: «E vedevo Pinocchio e il mio destino», che da quel che vien dopo acquistano un ben franco significato. E queste sono le principali proposizioni:

> Gli voglio bene [a Pinocchio], prima di tutto, per la sua onestà casalinga.
>
> Le sue avventure, anche le più straordinarie, hanno un senso domestico e vicino. Pinocchio è prima di tutto un ragazzo povero e i suoi casi sono quelli che anche un ragazzo povero, sognando, può immaginare per sé, nel freddo di una notte d'inverno.
>
> Mastro Ciliegia, Polendina, lo stesso Lucignolo (che però somiglia a un *signorino*) sono come lui: buona gente e poveri diavoli. E, in fondo, son tutti contenti di essere quel che sono...
>
> Dunque anche Pinocchio sa che quando si può riparare con un po' d'iniziativa propria all'ingiustizia degli altri, e magari della legge...,

> è meglio non perder tempo. Chi glie l'ha insegnato? È la semplice morale dei poveri diavoli.
>
> E neppure le trasformazioni fantastiche, i viaggi impossibili e i personaggi irreali, – Mangiafoco e il Pescatore Verde, il Pescecane, il Piccione-aeroplano e la buona Fata, – servono ad aprire sul cielo di Pinocchio un'aria di fantasia, d'avventura, oltre il domestico e il comune.

Questa sana, effettuale realità di Pinocchio fa bene e piacere recuperare dopo che tanta forza dî studi collodiani ha portato il burattino in mondi strani e lontani, con figurazioni e simboli che a volte, anche ad essere di buona indole, fanno un po' accapponare la pelle[2]. Tutti i sensi certo del dettato pinocchiesco possono essere investigati, chiedendo ausilio a qualsivoglia metodo e ideologia. Ma c'è da ricordare che la validità interpretativa d'una favola culturale novellamente costrutta (a volte si tratta proprio di nuova costruzione) è direttamente proporzionale alla logica dei rapporti col senso letterale del testo (la fabula dei fatti, delle linee, dei colori), che non sempre è tanto *levis transvadari* come dice una delle epigrafi di questa nota.

Siccome l'interpretazione figurativa di Pinocchio è cominciata prima della sua fortuna nell'àmbito della critica letteraria, l'epifania dei tralignamenti interpretativi è stata precoce. E prende l'avvio (certo con splendida originalità, per sfruttare poi una fortuna superbissima di mezzo secolo) dalle illustrazioni a colori di Alberto Mussino (1911), con i suoi stravolgimenti caricaturali, la straripanza delle folle e degli oggetti, l'antropomorfismo degli animali, la stessa invasione fisica del testo da parte dell'illustrazione; e poi quegli ambienti che san proprio di Torino giolittiana[3].

Quale abisso con la Toscana rurale e artigianale di fine Ottocento, riecheggiante dappresso quella granducale (e chiamatela pure Toscanina, che a me mi va bene l'istesso). Ed ecco qui le illustrazioni di Carlo Chiostri (1901), illustrazioni ridotte al minimo, ma questo minimo minuziosamente descritto, concreto, reale della realtà della vita (di quella vita, di quel mondo). E Pinocchio che pare un'irrealtà nel reale, un diverso nel comune, ed ha sempre quel suo viso triste, amaro, allucinato, a volte cupo, che quasi non riesce a sorridere neppure di

fronte alla tavola imbandita per la sua festa, rivolto in sé stesso e impaurito degli altri, come chi già prima di cominciare a vivere sa che il suo statuto (esistenziale e narrativo) è quello di subire sempre, atti e parole; e per questa strada acquista cittadinanza legittima in quel mondo, mutando la naturalità straniante in quotidianità reale.

I disegni del Chiostri andrebbero visti, ma non si può fare a meno di ricordarne qui alcuni, non foss'altro per menzionare, sul particolare, la sua (e collodiana) attenzione alla realità effettiva. Ecco dunque Pinocchio che vola in groppa al colombo su un mucchietto di tetti da cui svetta il campanile della Badia fiorentina; il circo che pare il teatro della Pergola; i precisi modelli dei vestiti dei ragazzi che lottano con Pinocchio in riva al mare; la friggitoria del Pescatore verde; la modesta cortina del letto e il semplicissimo abito della Fata quando arrivano i conigli neri a mo' di Fratelli della Misericordia (e invece di dire: «Dio te ne renda merito», vanno via bofonchiando!); e l'essenzialità della porta e finestra nella scena della catinella d'acqua (ché le case del racconto sembra sempre che abbiano soltanto una porta e una finestra); il lungo banco di scuola e il maestro dalla papalina; il tavolinetto coperto con un panno del giudice scimmione; e il carabiniere che prende Pinocchio per il naso? e quelli che lo arrestano?

Si è in lungo e largo investigato i precedenti, gli stimoli, le suggestioni, i suggerimenti, l'ambiente, la cultura in cui poteva affondare le radici (qualche radice almeno) il capolavoro del Lorenzini, che non poteva essere, non è casuale, figlio di ignoti (che il Collodi si sia accorto in ritardo di avere scritto un capolavoro è tutt'altro discorso). E vien fuori sùbito il teatro dei burattini, svago e divertimento popolare molto comune nella Firenze *du temps jadis*. E i burattini di Mangiafoco qualificano senz'altro Pinocchio come loro fratello; per cui le scene che seguono han fatto parlare addirittura di teatro nel teatro. Ma già a mettere sull'avviso che altro è Pinocchio altro sono i burattini mangiafocheschi (e di tutti gli altri teatrini in circolazione) basterebbero le battute là all'inizio del cap. X, integrate con le essenziali didascalie, che, a ben vedere, si versificano così:

– Numi del firmamento!
sogno o son desto? Eppure

quello laggiù è Pinocchio!
– È Pinocchio davvero –
[e'] grida Pulcinella.
– È proprio lui – strilla
la signora Rosaura,
facendo capolino
di fondo alla scena.
– È Pinocchio! è Pinocchio! –
urlano in coro tutti i burattini,
uscendo a salti fuori dalle quinte.
– È Pinocchio!
È il nostro fratello Pinocchio!
Evviva Pinocchio!

Pinocchio ha poco o nulla a che vedere con gli altri burattini (o anche con le maschere); la sua qualità di burattino-ragazzo, molto più tendente al secondo che al primo elemento, lo rende, per così dire, assoluto; non è un tipo che si misuri su scene prefabbricate, su stereotipi buffoneschi o melodrammatici (i burattini di Mangiafoco interpretano sempre la solita recita, pronunziano sempre, e per loro natura, le solite battute). Pinocchio si misura col mondo reale, sia pur solo per un desiderio fisico di vedere, sentire, toccare; esperienza puramente sensoriale, tattile, olfattiva (senza scienza, senza ideologia, senza religione; il che non significa che non esista una morale, e che anche Pinocchio sappia trarre una morale dalle sue vicissitudini).

Che vi siano nel racconto scene teatrali, melodrammatiche, chi lo nega?; non più di quanto siano nella nostra vita di tutti i giorni. E il pane di gesso, il pollastro di cartone e le quattro albicocche di alabastro («colorite al naturale»!) non stanno al posto delle corrispondenti cose vere, come nel teatro; son vere esse stesse di quella loro finzione reale, o se mai stan per segno di castigo (o gastigo!), siccome il carbone (quello vero, non quello di zucchero) che ci portava la Befana da bambini, per ricordarci che almeno qualche marachella s'era fatta. E il fuoco e la pentola dipinti nel caminetto della casa di Geppetto non hanno né maggiore né minore realtà o teatralità delle finestre dipinte sulla facciata d'una casa vera accanto alle finestre vere. Certi dialoghi poi a battute montanti (a botta e risposta in progressione) sino alla stoccata finale, non riproducono soltanto un meccanismo teatrale (da teatro di burattini o di commedia

dell'arte), hanno anche, e a mio parere soprattutto, del frizzetto popolare, della disturna, del battibecco (con tanto di acida o malvagia o bruciante conclusione, spesso divertita e divertente). Se ne ritroveranno esempî negli splendidi racconti popolari lucchesi di Idelfonso Nieri[4].

Al linguaggio del melodramma paiono richiamare alcune battute di tono ironicamente eloquente che appaiono qua e là nei dialoghi. Nulla da eccepire (a parte che certe battute di melodrammi erano entrate nei dettati popolari, tipo «Pari siamo», «Tuona e pioverà fra poco», «Ultimo avanzo di una stirpe infelice», «L'amore è un dardo» [sic], ecc.); vorrei solo notare che la battuta più melodrammatica di tutte le *Avventure*: «Potrei punirvi, ma sì vil non sono», è un verso di Giovanni Fantoni (Labindo, fra gli Arcadi) dalla poesia, in saffiche settecentesche, «Ad alcuni critici»[5]:

Potrei punirvi, ma sì vil non sono:
spezzo l'ultrice licambèa saetta.
Degni non siete della mia vendetta...
Io vi perdono.

Chi sa quanto si sarà divertito il Collodi a leggere questi versi. E che non ci sia anche, nel citare il verso (messo in bocca a un contadino che si rivolge a delle faine), un'ironia impertinente in direzione della poesia laureata, della cultura alta, magari accademica? Il Fantoni era ancor ben noto a quei tempi, e aveva trovato ampio spazio nella fortunata e felice antologia carducciana dei *Lirici del secolo XVIII*[6]; e del Fantoni ammiratore grande fu il Carducci (poeta se altri mai accademico e laureato), la cui poesia non poco sugge dei moduli fantoniani. C'è poi da aggiungere che il cane da guardia, cane da pagliaio Melampo, già in combutta con le faine e di cui Pinocchio prenderà il posto, ha lo stesso nome del cane, ma da caccia, di Carlo Emanuele Malaspina, marchese di Fosdinovo, cui si indirizza un carme, molto sostenuto, di Labindo[7]:

Carlo, germe d'eroi, terror di belve,
dall'infallibil braccio;
invano fiuta per l'incerte selve,
rendi Melampo al laccio.

Ambedue le liriche qui citate sono presenti nella sullodata antologia carducciana, e son lì spalla a spalla, l'una di séguito all'altra, alle pagine 398–402. Sarà un caso?

E sarà per caso che i tre medici («i medici più famosi del vicinato») chiamati a visitare Pinocchio appena spiccato dalla Quercia grande, mi somiglino un po' o mi richiamino i quattro medici («quattro celebrità, quattro professoroni, quattro commendatori, quattro Senatori del Regno») che la Salmojraghi-Orsenigo chiama a consulto per l'amante ferito in duello, nel romanzo *Dio ne scampi dagli Orsenigo* di Vittorio Imbriani?

Che fra gli antecessori di Pinocchio sia stato visto anche Stenterello non fa maraviglia[8]; solo che anche qui sarà d'uopo usar prudenza! Stenterello sta come epigono di una filiera blasonatissima; nobile decaduto, rappresenta il popolo fiorentino quand'era anch'egli decaduto, un po' negletto, magari rinnegato (e felice!). Parlo di quella linea che mi sembra esser descritta dal Pedante della commedia cinquecentesca, dal Dottore della commedia dell'arte, fino appunto agli Stenterelli (e simili), con la loro saccenteria, gli sproloquî, le battute fra il senso e il nonsenso. Che qualcosa del linguaggio stenterellesco si trovi nella loquela dei personaggi delle *Avventure* è pur vero; ma il segno di Stenterello lo vedrei soprattutto nella splendida e folle discorsa del direttore del circo quando presenta lo spettacolo col ciuchino Pinocchio. Sulla mimesi delle discorse ciarlatanesche il Collodi s'era esercitato più volte (mai peraltro con questa misura). E nel dire «ciarlatanesco» si punta il dito su un elemento di cultura popolare che trionfava nelle fiere, nelle feste patronali: qualcosa da ascoltare con meraviglia, ma anche da impararci[9].

Non direi però che i resoconti, riassunti, flash-back di Pinocchio richiamino certi sproloquî di Stenterello (fra equivoci, giochi di parole, maliziose insensatezze ecc.); quel che non torna nel resoconto di Pinocchio è qualche nesso logico-sintattico (mica poi tanti, e mica poi tanto... illogici), mai il lessico, mai i significati; e senza storpiamenti, senza strafalcioni, senza magniloquenze imbonitrici; senza presunzione, e senza ignoranza! Racconti di verità, di esperienze vissute, con quella contrazione e dilatazione del tempo e dello spazio propria del

riferire popolare, racconti che coagulano il senso dei fatti accaduti (e per questo sono sapientemente messi a dimora laddove ci si deve render conto di certi *come* e di certi *perché*).

Verità e realtà, sempre; e anche il respirare, se si potesse dire, del tempo e dello spazio, in cui si colloca l'essenzialità quasi indescrittiva dei luoghi, non vuole alludere al favolistico (la storia di Pinocchio non è una favola più di quel che sia favola la vita). Le città sono qualificate dal movimento delle persone; è questo il modo di vedere del campagnolo e del borghigiano; e il movimento dà al campagnolo e al borghigiano quel senso di stordimento che il Collodi aveva ben notato ai fuochi d'artificio per la festa di San Giovanni di giugno, a Firenze, e per le corse dei barberi col Granduca (e anche qui è utile il rimando a certi raccontini del Nieri). La strada è poi ricercata come luogo di sicurezza, nel senso che porta di sicuro verso qualche luogo ove ci sia un cristiano (o un animale, che è poi lo stesso); in una campagna che va, diciamo, da Firenze a Livorno, e a Livorno si vede il mare, meraviglia infinita (o stupore?) agli occhi dei fiorentini, come il malizioso Collodi ben sapeva (e come aveva scritto), fascino e disperazione, morte e vita per Pinocchio, il mare (anche se il suo mini-ulissismo è terragno, e il mare lui non lo sceglie, ci si butta quand'è costretto, dalla paura o dal cuore).

Anche il bosco non è fatto per Pinocchio, roba da assassini; come luogo di natura dei racconti delle fate, è dal Collodi onninamente repulso. Se la casina della Fata (una casina «candida come la neve» in cui consiste tutta la sua favolosità; cui si può aggiungere la cameretta «con le pareti di madreperla» – ma sempre a suon di diminutivi: *casina*, *cameretta*, e ancora *corrozzina* quella guidata dal Can barbone; tutte cose che per averle non ci vogliono né tanti soldi né tanti sortilegi), se la casina dunque è «fra mezzo al verde cupo degli alberi» è forse solo per un bisogno transeunte del racconto; che infatti poco dopo sarà interrotto, anzi concluso, con tanto di parola *Fine*. Poi la Fata, ripreso pìgolo, sarà la sorellina, la mamma; e pur ricominciando a mo' di fata, si bada bene dal creare la realtà con le parole; quando chiama un dipendente batte le mani, e i dipendenti appunto si muovono ed operano in maniera del tutto normale e convenzionale. Lo stesso si deve dire per altri momenti e

altri personaggi della vicenda, dove ciò che è o pare straordinario, o che tende quasi all'inverosimile, non ha nulla dell'incanto, del miracoloso, dell'extrasensoriale direi. Pinocchio non si mette gli stivali delle sette leghe, vola sulle spalle di un colombo (o vuoi piccione) che possiede ali perché natura gliele ha fatte; e se nuota bene e bene si regge a galla è soprattutto per via della sua natura lignea.

Anche il tempo, non scandito da orologi o da suono di campane (il racconto è freddamente laico, come sarà, poc'anni dopo, e anzi con più tagliente indifferenza, con più acida e schifiltosa insensibilità, il *Cuore* del De Amicis), ha la concretezza dell'essenziale (basti pensare alle varie notti; e poco importa, *a parte obiecti*, che al personaggio Pinocchio manchi «quello che si dice il tempo psicologico» [10]), con quelle espansioni che anche in bocca popolare hanno un po' dell'epico, e che anzi, rigirando la prospettiva, è tipico del narrare popolare, del vedere e pensare popolare. Realismo epico, o epico-popolare, dunque, per la storia di Pinocchio, stando comunque attenti a conservare al personaggio il suo statuto di personaggio e non a mutarlo nella sua funzione (il che potrebbe anche succedere se si estremizzassero, nel rapportarle, le semantiche di *Storia* e di *Avventure*, come se da una parte ci fosse Pinocchio che è, e dall'altra Pinocchio che fa).

Un ultimo semplice, vecchio, quesito: se in *Pinocchio* si evitino descrizioni per lasciar libera, s'è detto e ripetuto, la fantasia. Per *figurarsi* qualcosa di altro? Quanti *me lo figuro*, *se lo figuri*, *come potete figurarvelo*, *figuratevi se*... sono disseminati nel racconto! Ma non è un invito alla fantasia, è piuttosto un elemento fatico-stimolativo (tutt'al più suggestivo), naturale e spontaneo espediente dell'atto di comunicazione a viva voce, da parte del parlante (emittente, se volete) nei riguardi della recettività dell'ascoltante (ricevente, se vi fa piacere). Quante occorrenze nel nostro linguaggio comune: «Te lo figuri il tale che aspettava...», «quel che non ha fatto figuratelo te!» Non mi sembra insomma che nel racconto vi siano gap informativi; non certo qualcosa che vada supplito con le conoscenze del lettore (il che per le *Avventure* parmi fin troppo ovvio), ma neppure, ma neppure, stante la qualità di questa storia, no, neppure fantastiche. L'istoria di Pinocchio *omnia sua secum portat*.

II

C'era la luna o non c'era, la notte che Pinocchio partì con Lucignolo per il Paese dei balocchi? C'era sicuramente e sicuramente non c'era, secondo le necessità dell'impresa e le ragioni della poesia, quando i Greci lasciarono l'isoletta di Tenedo per l'ultima notte di Troia, donde poi del pio Enea le pulcherrime ambagi e l'alta stirpe di Roma. Ma quando partirono Pinocchio e Lucignolo e gli altri cento, c'era la luna? Secondo Enrico Mazzanti[11] c'era, e contro l'immenso disco latteo vedi scorrere la nera fila dei ciuchini e il carro nero e la frusta dell'Omino alto levata. Non c'era per Carlo Chiostri, e ciuchi e Omino e carro e ragazzi son tutti lì, precisi, netti, vivi, in una cotidiana realtà senza suggestioni o magie (nemmeno lunari); ma, ahimè, i ciuchini non hanno gli «stivaletti da uomo di vacchetta bianca» (non «pelle bianca», filologi cari)!

Di luna non parla, comunque, il Collodi; forse non c'era, né era necessaria (ci sarà invece, e di necessità, quando il burattino e Geppetto scapperanno dalla bocca del Pesce-cane: «Il mare era tranquillo come un olio: la luna splendeva in tutto il suo chiarore»). Certo è invece che l'ora della partenza era *mezzanotte*. Pinocchio va a cercare Lucignolo per invitarlo alla festa del giorno dopo quando finirà di essere un burattino e diventerà un ragazzo come gli altri. Lucignolo è «nascosto sotto il portico di una casa di contadini. – Che cosa fai costì? – gli domandò Pinocchio, avvicinandosi. – Aspetto la mezzanotte, per partire...»

Ora succede che nella solenne edizione critica delle *Avventure di Pinocchio* curata, per il primo centenario del gran libro, da Ornella Castellani Pollidori[12], la mezzanotte... è sparita. Alla domanda di Pinocchio, Lucignolo risponde banalmente: «Aspetto [di] partire...» E quella protesi di parentesi quadra che racchiude *di* ci fa sùbito avvertiti che l'editore ha operato un intervento ortopedico sulla frase.

Il Collodi, nella stesura del *Giornale per i bambini*, per ben quattro volte torna su questa favolosa *mezzanotte*; poi, nell'apprestare l'edizione in volume, lascia la segnalazione che abbiamo citato sopra (ed è la prima) e espunge le altre tre. Alla Castellani Pollidori il mantenimento della prima *mezzanotte* è

apparso come una distrazione dell'autore, che sonerebbe incongruente con quanto detto quasi in fine del colloquio fra i due ragazzi: «Intanto si era già fatta notte e notte buia: quando a un tratto videro muoversi in lontananza un lumicino...» Di qui l'intervento correttorio[13]. Che sarebbe forse comprensibile se l'autore avesse l'abitudine a far tornare i conti della narrazione con i tempi dell'orologio; il che invece nel tempo epico-popolare di *Pinocchio* non succede mai. Né d'altronde parlare di *mezzanotte* in questa parte del racconto significa allineare con feroce precisione le lancette dell'orologio sul numero 12. È una temporalità evocativa e suggestiva, con un che di misterioso, «rotonda e eminentemente favolosa» (come il numero *cento* per i ragazzi che saran dentro il carro). L'intervento correttorio, ad aver buona volontà, è perlomeno disputabile.

Ma visto che ci siamo incamminati per questa strada, altre cose ancora ci converrà dire. Con brevi note. Ché anche questo, e soprattutto questo, fa parte della «lettera» di *Pinocchio*, cui abbiamo voluto far richiamo con le presenti pagine.

Sul testo delle *Avventure di Pinocchio*, lavorò, quarant'anni fa, Amerindo Camilli, «autodidatta di vivo ingegno»[14], scrupoloso, rigoroso. Ne risultò un'edizione (Firenze, Sansoni, 1946) che si attiene, per dirla in breve, e salvo ragionati interventi, alla prima stampa in volume del 1883. Ora, come succede per le guerre di manzoniana memoria che sarebbero ingiuste se fatte senza una ragione, così una nuova edizione critica sarebbe inutile se non vi fossero prove documentali che accertino l'inesattezza della precedente.

Dopo la prima edizione in volume del 1883, altre quattro apparvero entro il 1890, anno che il Collodi passò a miglior vita. In verità, della terza edizione, che sarebbe uscita nell'87, nessun esemplare è stato riacciuffato; il che peraltro conta poco per il nostro discorso. Se nelle edizioni successive alla prima l'autore ha rimesso le mani, è cosa liquidissima che il filologo vi guardi dentro con bonissima lente. Le varianti che appaiono in E_2 E_4 E_5 (secondo le sigle della Castellani Pollidori) sono un cospicuo numero. Messe lì dalla penna del Collodi? La risposta sarebbe inappellabilmente affermativa in presenza di documenti, quali lettere, contratti, bozze e simili cose che, *apertis verbis*, ne faccian certi dell'intervento dell'autore. Pare invece che l'unico foglio che ci ragioni di edizioni in volume del

Pinocchio sia il contratto del 12 dicembre 1882 fra l'editore Paggi e il Lorenzini, che non impegna quest'ultimo a interessarsi di successive ristampe[15].

In assenza dunque di prove esterne si può solo *presumere*; ma presumere non è provare. È per necessità di cose quindi che la Castellani Pollidori ricorre a frasi come le seguenti:

> In fondo, non c'è da meravigliarsi ch'egli [il Collodi] si sia sentito in dovere di ritornare sul suo testo con più autentico impegno in vista di E. Delle imperfezioni di E si sarà pur dovuto accorgere, come se ne saranno accorti altri, a cominciare da Felice Paggi. D'altronde, il contratto stipulato il 12 dicembre 1882 col Paggi impegnava in qualche misura il Collodi anche nei confronti di un'eventuale seconda edizione[16] [il che, come dimostra il testo da noi riportato alla nota 15, e riferito anche dalla Castellani Pollidori, non è vero].
>
> È quindi presumibile che, accingendosi il Paggi a dar fuori, nel 1886, la seconda edizione di *Pinocchio*, il Collodi abbia deciso di riguardare con maggior attenzione il testo[17].
>
> C'è da supporre che il rapido smaltimento delle tremila copie di E_2 abbia deciso il Paggi ad allestire prontamente un'altra tiratura. Anche se non rimane traccia di un rinnovato contratto fra l'editore e il Collodi, è più che probabile che, dato l'evolversi della situazione, sia subentrato un successivo accordo fra i due, comportante un prolungamento del beneficio finanziario da parte dell'autore. Il quale – certo non solo perché il libro continuava a fruttargli qualcosa, ma anche perché il successo delle vendite gli avrà pur fatto cominciare a capire che quel suo *Pinocchio* meritava più considerazione di quanto sulle prime egli non pensasse – si è sentito in dovere di continuare ad occuparsi in qualche misura del testo[18].
>
> È dunque assodato che il Collodi ha continuato ad occuparsi del testo di *Pinocchio* fino ad E_5 compresa, cioè fino all'ultima edizione uscita, o per lo meno approntata, prima della sua morte improvvisa[19].

Per questa via, in realtà, non mi pare che si sia assodato alcunché. Le varianti di E_2 E_4 E_5 potrebbero però esser tali da chiamare in causa il cervello stesso e la penna dell'autore. Il campo è minato, e non tanto perché son note certe, per così dire, trascuranze del Collodi nei riguardi dei suoi scritti, compresa la «bambinata» pinocchiesca; oppure perché il rispetto testuale di un libro per bambini potesse essere allora alquanto irrispettoso. Gli è che, per chiamare ragionevolmente in causa il cervello e la penna dell'autore e stare più tranquilli in coscienza

(mancando, si perdoni la ripetizione, di prove esterne che cantino chiaro), occorrerebbe rinvenire interventi variantistici di peso e spessore, quali operazioni sistematiche su strutture, stile, lingua (oppure si conoscessero altre simili operazioni correttorie fatte dal Collodi per altre sue opere).

Non pochi interventi paiono invece di molto feriale pedanteria, che un qualsivoglia onesto (ma modesto) manovale, tutt'al più artigiano, della lingua poteva operare. Qualche caso: dittonghi mobili *(suonarono > sonarono, nuovamente > novamente)*; troncamenti (*andare fuori > andar fuori, un bene dell'anima > un ben dell'anima, vieni via > vien via*; al contrario *un boccon di frittura > un boccone di frittura*, per ragioni eufoniche?); accordi del participio passato *(mi scappò detto una bugia > detta una bugia)*; non ripetizioni (*Punto paura > Nessuna paura*, perché poco dopo c'è *A questo punto*; *urlarono tutte insieme un centinaio di voci di dentro al carro*, è soppresso *di dentro al carro* perché sùbito sopra c'è *altre quattro voci di dentro al carro*; *avendo riportato una gran vittoria > una bella vittoria*, perché sùbito dopo c'è *ordinò grandi feste*, ma eliminando la ripetizione si sopprime malavvedutamente l'enfatizzazione favolistica: grandi feste pubbliche come e perché grande era stata la vittoria che «il giovane Imperatore che regnava nella città di Acchiappacitrulli» aveva riportato contro i suoi nemici).

Altre varianti insinuano un'uggia più inquietante, nel senso, s'intenda, che attribuirle al Collodi par (quasi e qualche volta) di fargli uno sgarbo.

Cap. XXVII, Pinocchio è inseguito dal cane: «la gente si affacciava alle finestre e si affollava in mezzo alla strada, ansiosa di vedere la fine *di questo palio feroce*» (GE_1E_2)[20] > «la fine *di un palio così inferocito*». È probabile, come pensa la Castellani Pollidori[21], che si sia voluto evitare la vicinanza di due dimostrativi, in quanto poco dopo c'è «levarsi *questa* voglia»; mi pare però innegabile la trivializzazione stilistica della correzione (meglio quindi sarebbe stata la contiguità dei dimostrativi).

Cap. XXIX, Pinocchio giustifica la sua infarinatura coll'essersi strofinato a un muro imbiancato di fresco: «vergognandosi a *confessare* che lo avevano infarinato come un pesce, per poi friggerlo in padella» (GE_1E_2) > «vergognandosi a

raccontare». Anche alla Castellani Pollidori «sfugge il motivo di questa sostituzione», e riconosce «forse più appropriato (e certo più espressivo)» il primitivo *confessare*[22].

Cap. XXIX, per festeggiare Pinocchio che diventerà un ragazzo perbene, la Fata ha fatto preparare «quattrocento panini imburrati *di sotto e di sopra*» ($G E_1 E_2$) > «imburrati *di dentro e di fuori*». In verità al capitolo successivo si parla di panini «imburrati anche *dalla parte di fuori*»; e così recita il brano di raccordo che si legge in G[23] (sarà stato proprio scritto dal Collodi?). Non mi pare comunque che i panini imburrati di dentro e di fuori siano «più plausibili» dei panini imburrati di sopra e di sotto[24]. Scrive giustamente il Tempesti[25] che il lusso di questi panini (che non sono fette di pane) «consiste nel fatto che i panini, tagliati in due, sono imburrati nelle due parti, la parte di sopra e la parte di sotto, e non come era comune su una sola, quella di sotto; e poi richiusi». Resta comunque la discordanza col cap. XXX, il cui passo potrebbe anco essere un'ironica enfatizzazione.

Cap. XXXI, i ciuchini che tirano il carro dell'Omino hanno «degli stivaletti da uomo *di vacchetta bianca*» ($G E_1 E_2$) > «degli stivaletti da uomo *fatti di pelle bianca*». La Castellani Pollidori[26] pensa che l'autore abbia riflettuto «sulla relativa incongruità dell'abbinamento della vacchetta, che è una pelle grossolana, col colore bianco». Come la mettiamo allora col passo di *Minuzzolo* citato dal Tempesti[27] in cui si instaura un rapporto di identità fra «stivaletti di vacchetta bianca» e «stivaletti di pelle bianca»?

Cap. XXXII, Pinocchio si sveglia con gli orecchî di ciuco: «la sorpresa fu che Pinocchio, svegliandosi, gli venne fatto naturalmente di grattarsi il capo» ($E_1 E_2$) > «la sorpresa fu che *a* Pinocchio». Se l'anacoluto di E_1 corrisponde «all'uso collodiano»[28], è probabile che, pur assente in G (che legge *a Pinocchio*), proprio Collodi l'abbia introdotto rivedendo il testo per la stampa in volume; in séguito avrà dato noia a qualche pedantucolo, donde... E se uno volesse poi abbandonarsi un po' agli estetismi, potrebbe anco dire che è un gran bell'anacoluto!

Cap. XXXII, Pinocchio si dispera per via degli orecchî asinini e grida «pigliandosi con le mani tutt'e due gli orecchî, e tirandoli e *strappandoli* rabbiosamente» ($E_1 E_2 E_4 E_5$). La

Castellani Pollidori torna alla lezione di G *strapazzandoli*, perché considera *strappandoli* come errore introdottosi in E per *lectio facilior*[29]. Che sia un errore è forse impossibile dimostrarlo (e dimostrazione infatti non vien data); anzi pare probabile che come uno che sia preso dalla disperazione si *tira* e *strappa* i capelli, così Pinocchio si tiri e strappi con rabbia quel primo segno della sua asinità (e si veda anche per questo passo quanto annota, con qualche farcitura di troppo, il Tempesti[30]).

Arrivati a questo punto (ma lezioni su cui fermarsi a discutere ce ne sarebbero ancora) si deve forse constatare che la questione che tocca l'ultima volontà del Collodi nei riguardi del testo di *Pinocchio* resta aperta? Possiamo limitarci a dire (e non è poco, anzi!) che, allo stato attuale dei fatti, l'impressione più corposa (dico impressione per modestia) è che l'edizione del 1883 sia quella più veracemente e sostanziosamente «collodiana» (fatte salve le doverose attenzioni e i saggi avvertimenti filologici); e che oggi è molto più imprudente di ieri pensare che le correzioni posteriori all'83 siano opera del Lorenzini.

Gianni A. Papini
Università di Losanna

NOTE

[1] Pietro Pancrazi, «Elogio di Pinocchio», *Il Secolo* (Milano), ottobre 1921; ora in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di Cesare Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, vol. I, pp. 383–88. Per gli scritti di e su Carlo Lorenzini, si consulterà: Luigi Volpicelli, *Bibliografia collodiana (1883–1980)*, Quaderni della Fondazione nazionale «Carlo Collodi», 13 [1981]; Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Mondadori, 1983, pp. XLV–LXIX. Quest'ultima opera sarà citata più avanti con la sigla Temp. 1983.

[2] Luigi Volpicelli così conclude la premessa alla sua bibliografia collodiana citata alla nota precedente: «Negli ultimi anni, è facile notare che essa [la critica sul Lorenzini] è aumentata, vorrei dire, a dismisura, sia per articoli e saggi critici, ulteriormente apparsi, sia per il numero di volumi veri e propri. Ci sono stati di mezzo, però, un cinquantenario, un centenario, una rivoluzione cinematografica, e due Convegni. Lo dico, per chi volesse maliziosamente insinuare, che la crescita dell'interesse critico su *Pinocchio* è da mettersi anche in relazione al diritto via via riconosciuto a ciascuno [...] di scrivere sul nostro burattino tutto quello che voleva e che gli passava pel capo.»

[3] Sugli illustratori di Pinocchio, si veda: Valentino Baldacci, Andrea Rauch, *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti Marzocco, [1981]. È il catalogo della mostra allestita allo Spedale degli Innocenti in Firenze nel settembre–dicembre 1981, e poi in varie altre città dell'Italia e del mondo.

[4] Idelfonso Nieri, *Cento racconti popolari lucchesi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1977 (è la ristampa anastatica dell'edizione del Giusti, Livorno, 1906). Si veda, a mo' d'esempio, il racconto «Una moglina sicura» (p. 62) e la parte finale di «Signor Don Tognon!» (pp. 104–5).

[5] Giovanni Fantoni (Labindo), *Poesie*, a cura di Gerolamo Lazzeri, Bari, Laterza, 1913, p. 11.

[6] Firenze, Barbèra, 1871.

[7] Giovanni Fantoni, *op. cit.*, p. 17.

[8] Si consulterà con molto profitto per questo e altri argomenti, Fernando Tempesti, «Chi era Collodi? Com'è fatto Pinocchio?», in Carlo Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1972.

[9] Si legga la bellissima perorazione del cieco (anzi di «un povero ciechino», secondo il modello popolare) alla fiera di Sant'Ansano al Ponte a Moriano, in Idelfonso Nieri, *op. cit.*, p. 171–2.

[10] Renato Bertacchini, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961, p. 400. Occorre rendere omaggio alla qualità di questa opera, che resta importante anche dopo un quarto di secolo e dopo tanto lussureggiar di critica collodiana.

[11] Enrico Mazzanti fu il primo illustratore di Pinocchio. I suoi disegni sono riprodotti nella terza appendice del volume citato alla nota seguente. Ma si veda anche il catalogo della mostra *Pinocchio e la sua immagine* citato alla nota 3.

[12] Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di Ornella Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983. Si citerà in séguito con la sigla CP.

[13] Le motivazioni del restauro in CP p. LIX e pp. 195–6 (note 1 e 9 al cap. XXX).

[14] La definizione è di Sebastiano Timpanaro, citato in Temp. 1983, p. XVI (nota 12).

[15] Questo è il testo del contratto (da CP p. XLVI): «Io sottoscritto ricevo dal Sig. Felice Paggi lire Cinquecento quali mi paga per la ristampa e cessione di proprietà del Racconto intitolato Le avventure di Pinocchio; avvertendo che fra me e detto Sig. Felice Paggi resta convenuto che dovendo il Sig. Felice Paggi fare questa tiratura non più di copie tremila, ad un'altra edizione che esso potesse farne dovrà corrispondermi per altre Lire cinquecento e s'intenda con questa definitivamente saldato della suddetta cessione di Proprietà. Dev.mo Carlo Lorenzini».

[16] CP p. XLVI.

[17] CP p. XLVI.

[18] CP p. XLIX.

[19] CP p. LIII.

[20] La sigla G indica il *Giornale per i bambini*, su cui uscì a puntate la storia di Pinocchio.

[21] CP p. 192 (nota 10 al cap. XXVII).

[22] CP p. 193 (nota 5 al cap. XXIX).

[23] La pubblicazione in G aveva subito una lunga pausa; a questo proposito si veda CP pp. XXIX–XXXI.

[24] CP p. 194 (nota 14 al cap. XXIX).

[25] Temp. 1983, p. 184 (nota 16).

[26] CP p. 196 (nota 2 al cap. XXXI).

[27] Temp. 1983, p. 192 (nota 2).

[28] CP p. 197 (nota 2 al cap. XXXII).

[29] CP p. 197 (nota 5 al cap. XXXII).

[30] Temp. 1983, pp. 202–3 (nota 7).

Section d'italien
Bâtiment central
1015 Lausanne-Dorigny