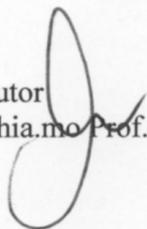


Università degli Studi della Calabria
Facoltà di lettere e filosofia
Dipartimento di filologia
Dottorato di ricerca in scienze letterarie. Retorica e tecniche dell'interpretazione
XVIII Ciclo
L-FIL-LET/11

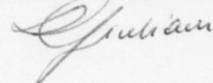
Tesi di dottorato:

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino.
Effetti di un libro ininterrotto.

Tutor
Chiamato Prof. Nicola Merola



Candidata
Lorella Anna Giuliani



Anno Accademico 2005/ 2006

Prefazione

L'idea di questo studio su Carlo Collodi risale alla primavera del 1997. Una prima fase della ricerca culmina nel 2001 nella tesi di laurea e una seconda, che ricopre gli anni dal 2002 al 2006, nella presente tesi di dottorato. Da allora, la scena culturale è piuttosto cambiata e anche, in misura più circoscritta, il nostro modo di operare. Qui cercheremo di lavorare su alcuni di questi mutamenti, mescolando valutazione retrospettiva, aggiornamento bibliografico e qualche idea nuova, nel tentativo di rileggere, a distanza, in filigrana e di valutare il percorso che conduce l'autore fiorentino a scegliere quella precisa forma letteraria, provando a decifrare nel reticolo che compone e muove l'opera i punti di contatto con la storia intellettuale dell'Italia ottocentesca, con la storia delle idee e delle teorie letterarie.

Certo la scelta dell'oggetto da esaminare non è innocente, trattandosi del frammento di un universo che si delimita in base alle nostre intenzioni. È inevitabile perciò che l'attenzione si orienti in due direzioni distinte: una tesa a definire in modo esplicito ciò che interessa esplorare, i limiti del suo campo d'indagine; l'altra relativa alla natura della nostra replica, cioè agli strumenti, ai procedimenti cui faremo ricorso in vista dei fini da raggiungere. Per metodo, si tenderà a marcare il più possibile l'indipendenza reciproca tra il romanzo e il nostro discorso a forza di arricchimenti oggettivi, per avvalorare la singolarità del testo e scongiurare il pericolo di ogni facile annessione. Ma se un tempo si riteneva che il compito di uno studioso dovesse essere innanzi tutto quello di restituire un testo ai suoi lineamenti originari, alla lezione voluta dall'autore, per ricomporlo nella sua integrità e poterne finalmente godere offrendolo ai nostri interrogativi, oggi è l'opera finita che solleva domande e incertezze, proprio nel momento in cui, posti a confronto il suo stato finale e la serie degli stati che lo precedono, il testo pervenutoci può essere l'esito della pressione di un editore, la soluzione di un compromesso, la forma arbitraria di una maturazione incompiuta, sicché la faticosa ricostruzione dello stato primitivo del testo, con ciò che ha di oggettivo, volgendo in dubbio la sua compiutezza, spinge a orientare l'attenzione alla massa, spesso confusa, dei documenti disponibili che, alla prova dei fatti, si rivelano convalide di un'intenzione non esattamente destinata a compiersi in essi. L'indagine storica poi, risalendo ai progetti originari, informa sull'opposizione o il legame che l'opera, all'inizio, instaura con i testi precedenti, metabolizzandoli e tramutandoli, sullo sfondo di una trama collettiva intessuta di stadi linguistici, di forme letterarie, di credenze e saperi, che essa recupera e critica, ai quali si collega, avendoli scelti come proprio luogo e contado. Così, al romanzo si aggiunge un mondo esterno dove s'insedia, sfuggendo a qualsiasi facile definizione. Reciprocamente, a questa risalita nel tempo e nello spazio si associa la descrizione del mondo autonomo e complesso del romanzo, di cui occorre cercare il significato attraverso le forme che lo costituiscono: la storia narrata e le metamorfosi dell'intreccio (esordi, conclusioni, concatenazioni dei fatti), quindi i caratteri strutturali e il punto di vista narrativo che stabilisce un necessario patto tra autore e lettore, e ancora la rappresentazione dello spazio, la definizione del tempo, nonché l'amalgama degli incontri (e scontri) tra i personaggi, la loro caratterizzazione e funzione all'interno dell'opera, l'analisi interna di

idee e linguaggio che rende giustizia a ciascuno dei suoi dettagli prima di diventare interpretazione, vale a dire non soltanto traduzione o transcodifica, ma atto di conoscenza.

La porta stretta del romanzo italiano.

Questa nostra ricognizione potrebbe iniziare come un racconto di allora. Era un giorno del 1883, quando nelle vetrine dei librai apparve un romanzo toscano dal titolo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* edito dal fiorentino Paggi che già sette anni prima aveva avviato con Collodi una proficua collaborazione. ¹ Una scorsa alla narrativa circolata nei decenni precedenti potrebbe chiarire alcune perplessità. Dopo gli anni della Restaurazione e del romanzo storico ² dell'impegno strappato ai romanzieri di offrire

¹ Felice Paggi nel 1876 incarica Collodi di tradurre i *Contes* e le *Histoires* di Charles Perrault insieme ai racconti fantastici della Contessa di Aulnay e di madame Leprince di Beaumont (peraltro già tradotti da Cesare Donati per l'editore Jouhaud nel 1867), e nello stesso anno stampa *I racconti delle fate. Voltati in italiano da C. Collodi*. Comincia così la serie pressoché ininterrotta dei libri collodiani per la scuola e per i ragazzi, patrocinata da Paggi che, un anno dopo, pubblica il primo della lunga serie dei *Giannettino*, cui fa seguito *Minuzzolo* nel 1878. È del 1883 l'edizione in volume delle *Avventure*, e del 1884 la riedizione di *Macchiette*, in precedenza edita dai tipi del milanese Brigola (1880), che è una raccolta di prose brevi in parte già apparse su vari ebdomadari. Nel 1881 esce poi l'altra silloge di scritti *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*. Il decennale sodalizio con la casa editrice volge al termine con *Storie allegre. Libro per ragazzi* del 1887 e con il *Libro di lezioni per la terza classe elementare secondo gli ultimi programmi* del 1889, e si chiude l'anno seguente con *La lanterna magica* (cfr. C. Collodi, *Libri e librai*, «Fanfulla» 15 aprile 1875, poi in M. J. Minicucci, *Carlo Lorenzini articolista e recensore*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», LVIII, 41° n.s., n. 4, 1990, pp. 58-60. Vale la pena ricordare che Pietro Thouar, uno dei primi a pubblicare con Paggi (*Nuova raccolta di scritti per fanciulli*, 1861), non immune dall'impulso pedagogico dei Vieusseux, aveva pressoché codificato un tipo di racconto indirizzato ad adolescenti ed educatori, intessuto su propositi extraletterari, moralistici, di stampo cattolico-manzoniano, e che Ida Baccini, altra colonna della scuderia Paggi, con le sue *Memorie di un pulcino* (1875) ne aveva calcato le orme. Più tardi, *Cuore* (1886) e *Il romanzo di un maestro* (1890) di Edmondo De Amicis chiuderanno la parabola (cfr. A. Faeti, *Un tenebroso affare. Scuola e romanzo in Italia*, in a cura di F. Moretti *Il romanzo. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 107-128). Molteplici le implicazioni di una simile mobilitazione: «Dopo un biennio di grande paura, le classi dirigenti del continente si riorganizzano, ben determinate a difendersi dalla rivolta dei propri figli non meno che dalla rivoluzione del proletariato. Durante la seconda metà del secolo, nei paesi più avanzati del continente, la macchina combinata dell'istruzione e del servizio militare obbligatori riveste una funzione di disciplinamento sociale che compensa per eccesso il disordine potenziale derivante dalla concessione del suffragio universale. *Scuole modellate su caserme*: la letteratura del tempo documenta gli effetti traumatici delle mille punizioni arbitrarie inflitte ai giovani allievi da docenti più severi di qualsiasi sergente» (S. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, in a cura di G. Levi e J.- C. Schmitt *Storia dei giovani, II. L'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 235-236, nostri i corsivi). E ancora, Walter Benjamin: «Davvero rivoluzionario è il *segnale segreto* dell'avvenire che parla nel gesto infantile», Id., *Programma di un teatro proletario di bambini* (1928), in a cura di G. Agamben *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, 1993, p. 236.

² La formula del romanzo storico dei «componenti misti di storia e di invenzione» secondo le parole di Alessandro Manzoni (*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* [1845], in a cura A. Sozzi Casanova *Scritti di teoria letteraria*, con introduzione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 193-282), è il manifesto degli intenti educativi e divulgativi connessi alla cultura romantica, che vengono incontro a una duplice esigenza propria della situazione civile e culturale italiana: sottrarsi alla morsa della censura, ostile verso ogni indagine critica del presente, e nobilitare letterariamente, con dosi massicce di «vero storico», il romanzo, genere anomalo e invisibile ai tutori dell'ordine, oltre che ai conservatori. La storia, o la storicità, permea perciò con tutta evidenza l'intera attività letteraria dello scrittore milanese: dalla storia della salvezza (escatologica) degli *Inni sacri*, alla metastoria del *Cinque Maggio*, dalle tragedie, così attentamente documentate, soppesate nella loro veridicità, e proliferate in ampie indagini monografiche (per esempio nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*), sino ai *Promessi sposi*, con il loro apparato immanente e con la gemella *Storia della colonna infame*, che sviluppa senza l'impaccio della finzione romanzesca spunti già presenti nel romanzo.

esempi di eroi ed esortare all'azione come lo recepì Guerrazzi, oppure di spronare alle buone azioni con il pungolo del "dover essere" in modo da assicurare loro un senso,³ come l'aveva inteso Manzoni,⁴ è significativo che anche uno dei poeti più popolari della seconda metà del secolo, Giovanni Prati,⁵ abbandoni i drappeggi della storia tanto cari al goticismo del racconto romantico, per cercare materia da narrare dentro un sentimentalismo solipsistico. Il solo che precocemente, in Italia, intuì il nuovo ufficio cui il romanziere era chiamato, incrinando, a suo modo, in chiave evocativa e visionaria il nesso costruttivo tra storia e invenzione, fu Tommaseo con *Fede e bellezza* (1840), che, sedotto dalla storia come Manzoni,⁶ aveva nondimeno imboccato la strada opposta,

³ Quanto più Manzoni si abbandona al gusto di raccontare, stringendo i nessi nella rete mobile degli eventi, tanto più sente il bisogno di porre delle cesure attraverso cui rivendicare personalmente il valore morale dell'apologo romanzesco. La fede come sfida al mistero e risposta al predominio del male sulla terra, è ciò su cui pone potentemente l'accento, sottolineando il risvolto utilitaristico dell'etica cristiana (s'intende, un'utilità non fisica ma metafisica). Certo, l'intransigenza manzoniana ha un aspetto di spiritualità anticonformistica, o almeno, appare assai lontano dagli opportunismi della cosiddetta "morale dei gesuiti", e l'impegno attivistico di evangelizzazione del mondo è sostenuto da un fervore di adesione immediata alla fede, percepita nella sua evidenza indiscutibile, senza alcuno spazio per il dubbio, l'assillo di coscienza, l'interrogativo teologico. È il cattolicesimo dei semplici, non degli intellettuali, che lo scrittore esorta a far proprio, come del resto è inevitabile che accada in un'opera concepita con lo zelo del predicatore missionario, sia pur volto non a convertire i pagani ma a risvegliare la coscienza dei cristiani. Cfr. V. Spinazzola, *La rappresentazione letteraria come giudizio etico*, in *Il libro per tutti. Saggio sui «Promessi sposi»*, Roma, Editori Riuniti, 1992², pp. 87-152.

⁴ Circa la distanza tra Alessandro Manzoni e Francesco Domenico Guerrazzi, la pensosità rigorosa del primo e la iperbolica oratoria del secondo appare subito evidente. Tuttavia, dedurre con De Sanctis la distinzione di due scuole, la liberale e la democratica, è un procedimento non fruttuoso, almeno sul terreno specifico del romanzo, giacché i *Promessi sposi* si collocano sotto l'insegna segnaletica di "romanzo storico" soltanto per opportunità classificatoria, avendo poco a che spartire con la fattura, la qualità e le ragioni ideali del romanzo storico italiano. Il punto fondamentale è che, a differenza delle tragedie, il romanzo porta in primo piano fatti e protagonisti *inventati* laddove li sono reali, e, diversamente da quelle, al vero storico si affidano le figure collaterali, la minuta filigrana degli accadimenti collettivi, del colore locale, dei costumi. Lo scarto è consistente: si spezzano i lacci imposti da situazioni e da personaggi non modificabili nella loro fissità documentaria, e ne deriva un'assoluta libertà d'azione (in potenza) sul piano dell'intreccio, oltre che una piena autonomia nell'assegnare a ciascun protagonista del racconto la cifra del suo particolare destino. Nei *Promessi sposi* il vero storico rimane sì il cardine dell'opera, ma retrocede in posizione di scrupoloso sostegno funzionale, per rendere credibile l'invenzione, e, la «parte morale», così infelicemente intromessa, secondo l'autore, nell'*Adelchi* (A. Manzoni, *Adelchi. Notizie storiche*, in a cura di G. Tellini *Le Tragedie*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 220-221), la parte del riscatto ideale dinanzi al male, il bisogno di credere in un mondo non ridotto a tristo «esiglio de' boni» (*La Passione*, v. 94), rispetto alle tragedie non si è attenuata, mentre è nuova, anche in accordo con l'impulso dell'ultima *Pentecoste*, la controffensiva terrena dello scrittore, l'impegno di una resistenza costruttiva che non si limiti più a compensare i vinti solo nell'aldilà ma che si possa intrecciare ai fatti della vita, umanizzarsi nella quotidianità.

⁵ Il 1841 è l'anno dell'*Edmenegarda* di Giovanni Prati, ispirata a un adulterio e motivo allora di grande scandalo, che al giovane Carducci sembrerà «da ver puttanesca» (*Della moralità e della italianità de' poeti nostri odiernissimi*, in *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1936, vol. V, p. 132), mentre, oltre un decennio dopo, preconizzando le ragioni che muoveranno in De Sanctis una pari acredine, Collodi liquiderà il *Rodolfo* pratiano come «genere falso, barocco e antinazionale» con un cipiglio manzoniano al di sopra di ogni sospetto (*Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, «Scaramuccia», giugno-luglio 1854, poi in *Divagazioni critico-umoristiche* raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, R. Bemporad & Figlio, postume 1892, pp. 167-212).

⁶ Le premesse teoriche da cui Niccolò Tommaseo prese le mosse sono le medesime che avrebbero indotto Manzoni a elucubrare la sua ipotesi sul romanzo. Già nel 1827, infatti, il Campanella in abiti borghesi, esplicitava le proprie riserve sui *Promessi sposi* come segue: «Tutto quel che il Romanzo ha di vero, l'ha dalla storia: tutto quel che v'aggiunge, sarà bellissimo, ma non sarà punto storia, non darà quella conoscenza

volgendo l'indagine a un obiettivo che egli sentiva più autenticamente 'vero', quello della propria esperienza vissuta, della propria interiorità,⁷ sebbene guardata in controluce, da un'angolazione antiromanzesca e spogliata di qualunque *fabula* avventurosa,⁸ ma in un rapporto sempre più comprensivo con il mondo di fuori: «L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entra nella sfera spaziosa, totalmente diversa, della realtà storica», sostiene Michail Bachtin,⁹ tuttavia, a ben vedere, il tratto saliente del romanzo moderno consiste nel tirar giù la storia a livello dell'esperienza ordinaria, non viceversa.

Ma di ciò più avanti, adesso proviamo a focalizzare il motivo per il quale la genia dei *Promessi sposi* incute nel lettore uno stato di disagio e suscita quasi imbarazzo. L'inconveniente discende appunto dall'indole intrinseca del romanzo italiano poco incline al romanzesco, in primo luogo per via della mancata rivisitazione romantica del mondo leggendario popolare,¹⁰ con il suo carico di inafferrabilità immateriale e di

che il Romanzo s'era proposta per fine», cfr. N. Tommaseo, *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Tomi tre, Milano, tip. Ferrario, 1825-27*, in «Antologia», 82, ottobre 1827 (cfr. G. Tellini, *Dall'io alla storia. Il bifrontismo dei Promessi Sposi*, in *Il romanzo dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 2000², pp. 45-54).

⁷ Pur memore del modello ortisiano, nondimeno in *Fede e bellezza* Tommaseo ne stigmatizza l'eroica tribuna. La presa di distanza dalla passione autocelebrativa dell'*Ortis* risulta principalmente dal fatto che l'egocentrismo in Tommaseo è di segno critico, a tratti dissacrante. Certo, in quanto intellettuale, si sente investito di un'idealizzante missione pedagogica, ma le persuasioni dell'autore vacillano a tal punto da arrivare addirittura a biasimarsi per quello che è: «Io, ignobile, povero, brutto, uggioso, letterato, coglione» si legge nel *Diario*, in data 24 settembre 1833, cfr. Id., *Diario intimo*, in a cura di M. Puppo *Opere*, Firenze, Sansoni, 1968, vol. II, p. 701.

⁸ D'altronde, Manzoni nella *quarantana* aveva già consacrato l'esorcismo del romanzesco e la vertigine caotica da cui nasceva, intonando poi il *de profundis* nei riguardi della scrittura creativa, estetica e di finzione con il dialogo *Dell'invenzione*, uscito per la prima volta nel 1850 nel sesto tomo delle *Opere varie*. Bisognerà attendere le *Confessioni d'un ottuagenario* di Ippolito Nievo, scritto in quegli anni e pubblicato postumo nel 1867, perché il mondo torni ad assumere «l'aspetto di una scacchiera a mezza partita», e le giornate riprendano a trascorrere avventurose tra gli alberi di un castello favoloso (Id., in a cura di S. Romagnoli *Confessioni d'un Italiano*, Venezia, Marsilio, 1990, cap. I, p. 6). In questa direzione, la testimonianza di un autorevole lettore e scrittore del Novecento: «Dovrei indicare qualche libro letto nell'adolescenza e che in seguito abbia fatto sentire il suo influsso sulle cose che ho scritto. Dirò subito: *Le confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo, l'unico romanzo italiano dell'Ottocento dotato d'un fascino romanzesco paragonabile a quello che si trova con tanta abbondanza nelle letterature straniere», cfr. I. Calvino, *Intervista di Maria Corti* (1985), in a cura di M. Barenghi *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, p. 2920.

⁹ M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, tr. it. in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 210-211.

¹⁰ Al contrario, già i primi novellieri italiani diedero forma letteraria a quel catalogo di destini che è la fiaba popolare, da certi apologhi del *Novellino* ad alcune delle «favole o parabole o istorie» del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (*Proemio*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992³, vol. I, p. 9), dalle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (1550-1553) a *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille* (postumo, 1634-1636) di Giovan Battista Basile (cfr. *La fiaba*, in a cura di G. Nuvoli *La novella italiana*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 493-496). Poi, nella letteratura posteriore al 1698 accade qualcosa di diverso: «si potrebbe quasi affermare che non è la fiaba a fare ingresso nella letteratura, ma la letteratura a entrare nella fiaba» sia con gli esercizi di composizione colta dei *Contes* di Perrault (1687), grazie ai quali la tradizione popolare dei racconti orali, messa per iscritto, riscuote subito una vasta fortuna contribuendo a stabilizzare e a diffondere narrazioni che forse già stavano per essere dimenticate, sia con la traduzione, in lingua francese e ad opera dell'orientalista Antoine Gallard, delle *Mille e una notte* (1704-1715), raccolta araba di novelle del IX-XII secolo in cui il "meraviglioso" diventa addirittura salvifico (cfr. A. Jolles, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna*, in a cura di S. Contarini *I travestimenti della letteratura. Saggi*

simbologia collettiva, che ha risucchiato ostinatamente nel proprio gorgo, e nell'epoca in cui trionfava nelle altre letterature europee,¹¹ l'elemento fantastico,¹² la scommessa dell'immaginazione,¹³ dell'invenzione formale e concettuale. In altri termini, nel nostro

critici e teorici (1897-1932), con premessa di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 2003, p. 162). Nel Settecento, le *Fiabe* teatrali (1761-1765) di Carlo Gozzi, un autore molto amato da Collodi e viceversa condannato dalla critica e dalla storiografia italiana per la sua prospettiva reazionaria e antilluministica, ebbero viceversa un'enorme risonanza presso la cultura romantica (da Goethe a Schiller, alla Staël, a Hoffmann) che ne scorse la vocazione straordinariamente moderna proprio nel piacere magico e creativo connesso alla regressione infantile e coniugato agli schemi della commedia dell'arte. Circa, poi, quella «specie di fiaba» che sono le *Avventure di Pinocchio*, e sui collodiani, torneremo più avanti. Infine, se la silloge *C'era una volta* (1882) di Luigi Capuana rappresenta una riuscita mediazione tra la pretesa formale di letterarietà e la freschezza di racconti derivati dalla tradizione popolare, le tre antologie più interessanti dell'Ottocento, per la singolarità del materiale elaborato (e nonostante lo sfoggio di neutralità dei trascrittori) sono le *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (1875) di Giuseppe Pitrè, *La Novellaja fiorentina*, *La Novellaja milanese, i XII conti pomiglianesi* (1877) di Vittorio Imbriani, e le *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880) di Gherardo Nerucci. Analogamente, nel Novecento, non andando di persona a procacciarsi le storie dalle vecchiette ma lavorando su materiale già raccolto in libri e manoscritti inediti, anche Italo Calvino proverà a farsi «anello dell'anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma[...]i suoi veri "autori"», cfr. Id, *Criteri del mio lavoro*, in *Fiabe italiane* (1956), Milano, Mondadori, 1996, p. 47.

¹¹ Nella letteratura europea, a una certa altezza, infatti, si manifesta all'improvviso una nuova prassi di scrittura, il cosiddetto modo letterario fantastico, che poggia le sue basi su due ordini di fattori: un potente rivolgimento dei sistemi letterari e una consistente trasformazione dei modelli culturali. Circa il sistema letterario, occorre considerare la poderosa azione riformatrice, tra Settecento e Ottocento, esercitata dalla letteratura romantica, e il generale rimescolamento dei generi letterari, in particolare la fioritura, in Inghilterra, del romanzo gotico di Horace Walpole, Matthew Lewis, William Beckford, Ann Radcliffe e Mary Shelley (cfr. D. Punter, tr. it. *Storia della letteratura del terrore: il «gotico». Dal Settecento a oggi* [1980], Roma, Editori Riuniti, 1985). Ciò nonostante, il paese in cui confluirono le varie inclinazioni (romanzo gotico, *Schauerroman* tedesco, *roman noir* francese) dalla cui miscela ebbe origine la letteratura di modo fantastico, fu la Germania di fine Settecento e del primo romanticismo, che agì da modello per l'intera Europa con l'opera di Ernst Theodor Hoffmann, ove il repertorio di temi e dei procedimenti retorici del fantastico diventano tecnica narrativa. Poi, nel corso dell'Ottocento, la produzione letteraria fantastica si articolò ulteriormente interagendo con diversi generi letterari, come il romanzo di formazione, di idee, d'avventura, il picaresco, i quali a loro volta si mescolarono con elementi presenti sin dall'inizio nei testi fantastici, per esempio il sostrato umoristico o fiabesco, e l'attitudine allegorica. C'è, tuttavia, una discriminante sottilissima ma precisa, tra la narrazione mimetico-realistica e la narrazione fantastica, legata proprio alla forma narrativa più praticata nell'Ottocento, quella organizzata intorno alla formazione di un carattere individuale (la *Bildung*), e generalmente tendente a una rappresentazione teleologica del mondo e dell'uomo, quindi risolta quasi sempre in un epilogo accettabile. Questa struttura fu imposta al romanzo dall'idea borghese dell'entità individuale, una concezione che vuole l'individuo responsabile della propria autoaffermazione e in possesso di una personalità in grado di svilupparsi per stadi successivi (cfr. F. Moretti, *La prosa del mondo*, tr. it. in *Il romanzo di formazione* [1987], Torino, Einaudi, 1999², pp. 142-194), esattamente opposta alla struttura topica del racconto fantastico che esibisce, invece, improvvise rotture nella catena della causalità, e personalità divise, sempre in bilico tra razionalità e insensatezza, spesso bloccate nelle prime tappe della formazione. Cfr. R. Ceserani, *Le radici storiche del fantastico*, in *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 99-113.

¹² Una modalità dell'immaginario, il modo fantastico, cui Tzvetan Todorov ha restituito visibilità alla fine degli anni sessanta, con un'operazione critica e storiografica di straordinaria portata, paragonabile a quelle compiute da Michail Bachtin con l'individuazione dell'importanza, nella tradizione letteraria, del modo carnevalesco, o da Northrop Frye con la legittimazione del modo romanzesco (cfr. T. Todorov, tr. it. *La letteratura fantastica* [1970], Milano, Garzanti, 1991).

¹³ Ricchissima la produzione critica e teorico-critica sulla funzione dell'immaginario in letteratura, sviluppatasi intorno alla prima definizione filosofica di "immaginario" elaborata da Jean-Paul Sartre, e alla successiva formulazione di Jacques Lacan. Sartre descrive l'*imaginaire* come una sorta di omologazione

romanzo è venuta meno la narrazione avvincente,¹⁴ magari assimilabile a quella «nordica

oggettuale della funzione irrealistica della coscienza: la descrizione fenomenologia dell'immagine rivela in prima istanza che essa è una coscienza, per conseguenza che è come ogni coscienza trascendente, e in secondo luogo che l'oggetto immaginato è dato immediatamente per ciò che è, mentre il sapere percettivo si forma per approssimazioni e accostamenti successivi, dunque solo il cubo immaginato ha di colpo sei facce, ma osservarlo non insegna niente, e da ciò discende la totale spontaneità dell'immaginazione oltre che l'assoluta vacuità della coscienza. In definitiva l'analisi sartriana dell'immaginario, in quanto coscienza disingannata, perviene a una specie di nirvana intellettuale, e, se vede bene che esiste una differenza tra il segno convenzionale e l'immagine, ha il torto di scorgere in quest'ultima solo la degradazione del sapere, consegnandola inevitabilmente all'insignificanza. (Id, tr. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* [1940], Torino, Einaudi, 1976, pp. 70-115). Per Lacan, invece, l'immaginario è la sfera del pre-linguistico, del pre-strutturato, del pre-codificato, opposto al sistema simbolico che a sua volta è votato al controllo del campo oggettivo dell'esperienza, poiché ordina, decodifica e genera imperativi sociali (Id, tr. it. *Scritti* [1966], Torino, Einaudi, 1974). Fra gli studi sull'argomento, ci limitiamo a segnalare quelli più pertinenti alle finalità del nostro lavoro: Gilbert Durand, tr. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale* (1963), Bari, Dedalo, 1972; Alessandro Serpieri, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986; e soprattutto il recente volume del compianto Emilio Garroni, *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi* (Roma-Bari, Laterza, 2005), che affronta l'enigma della percezione e del linguaggio ad essa correlato, operando una interessante distinzione teorica tra immagine e figura, spesso erroneamente equiparate, e delineando su questa base, in forma discorsiva, una semantica, un abbozzo di epistemologia delle figure, quasi esclusivamente artistiche, e una configurazione della cultura in tutti i suoi aspetti, operativi, mitici, emozionali, conoscitivi.

¹⁴ La narrativa di genere avventuroso, in Italia, ebbe il suo apogeo editoriale nell'ultimo ventennio dell'Ottocento grazie alla copiosa produzione salgariana (cfr. AA.VV., *Il caso Salgari*, Napoli, CUEN, 1997; F. Pozzo, *Emilio Salgari e dintorni*, Napoli, Liguori, 2000, e, U. Eco, *Le lacrime del corsaro nero* [1971], in *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978). Eppure, a dispetto del gran successo europeo, non sorprende l'irrisione di cui questa letteratura è stata oggetto finché è sopravvissuta la credenza superstiziosa nell'arte assoluta, si ricordi Benjamin: «Ci avviciniamo ancora con goffaggine a queste opere goffe. Di rado ci accade di dover prendere sul serio libri che non sono mai stati patrimonio di una "biblioteca". Ma non dimentichiamo che il libro è stato in origine un oggetto di consumo, anzi un alimento. Questi qui sono stati divorati. Vi cercheremo dunque la chimica alimentare del romanzo» (Id., *Romanzi per le domestiche del secolo passato* [1929], in *Ombre corte*, cit., p. 305). Infatti, i primi romanzi europei degni di essere detti tali, come quelli di Defoe per esempio, uscirono senza il nome dell'autore e con il solo scopo di soddisfare i gusti del pubblico, la sua fame di intrecci romanzeschi, quella forma di godimento che libera l'esperienza estetica dalle incombenze ideali di cui è stata caricata, per restituirla invece a quella che il critico francofortese Herbert Marcuse avrebbe denominato «felicità sensibile» (Id., tr. it. *Eros e civiltà* [1955], Torino, Einaudi, 1964, p. 67). Si direbbe che il terreno migliore perché possano germogliare certi talenti, assai distante dalla platea manzoniana dei «venticinque lettori», sia quello sgradevole e rivoltante delle esigenze pratiche, della richiesta di mercato e della produzione di consumo: da lì infatti hanno origine le tragedie di Shakespeare, le puntate della *Storia* collodiana e i *feuilletons* di Dostoevskij. Non a caso, una definizione più intrinseca al fatto letterario, e che in qualche modo lo spiega, è quella del romanzo come «storia avvincente» (H. Weinrich, *Mondo commentato, mondo narrato*, tr. it. in *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], Bologna, il Mulino, 2004², p. 54), costruito con un procedimento finalizzato a catturare l'attenzione del lettore per trascinarlo in un mondo fittizio e procurargli una carica emotiva tale da indurlo a non abbandonare la lettura. Si tratta di una strategia riscontrabile anche nelle incarnazioni più antiche del romanzo, dall'ellenistica alla medievale, dalla cavalleresca alla picaresca, fino al romanzo tradizionale, nel capolavoro come negli esiti deteriori (cfr. R. Scholes- R. Kellogg, *L'eredità orale della narrativa scritta*, tr. it. in *La natura della narrativa* [1966], Bologna, il Mulino, 2002², pp. 21-69). Di contro, Antonio Gramsci, che pure in più occasioni si dolse dell'assenza, in Italia, di una letteratura nazional-popolare, altrove, interrogandosi sulle ragioni della fortuna di certi prodotti «non-artistici», d'evasione, così medita sul «mito dell'avventura»: «La più grande avventura, la più grande "utopia" che l'umanità ha creato collettivamente, la religione, non è un modo di evadere dal "mondo terreno"? E non è in questo senso che Balzac parla del lotto come di oppio della miseria, frase ripresa poi da altri? Ma il più notevole è che accanto a Don Chisciotte esiste Sancho Panza, che non vuole

cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmiatori» che sarebbe parsa a Benedetto Croce così dissonante e inaudita rispetto all'«anima italiana» tendente «naturalmente», cioè per temperamento e tradizione, «al definito e all'armonico»,¹⁵ sebbene, per secoli, la linfa più generosa della letteratura italiana sia stata la consuetudine del meraviglioso, del favoloso, del mitologico, dai poemi cavallereschi rivisitati dai poeti rinascimentali¹⁶ fino al poema mitologico barocco del cavalier Marino. Inoltre, il carattere poco audace del romanzo italiano ha qualcosa da spartire con il suo progenitore,¹⁷ e non dispensa neanche chi romanziere era davvero,

“avventure”, ma certezza di vita, e che il gran numero degli uomini è tormentato proprio dall'ossessione della non “prevedibilità del domani”, dalla precarietà della propria vita quotidiana, cioè da un eccesso di avventure probabili» (Id, *Sul romanzo poliziesco*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 115-119). Proprio una recente ricerca, copiosamente corredata di apparato bibliografico e iconografico, prende in esame, su uno spettro d'indagine preciso dal 1860 al 1960, la graduale maturazione della narrativa di *suspense* in Italia (cfr. M. Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2006).

¹⁵ Nel saggio dedicato ad Arrigo Boito, che il critico distingueva lucidamente dalla schiera italiana dei fatui imitatori romantici, Croce rimarca assai polemicamente il *noir* di maniera che percorre il costume letterario italiano dal 1815 al 1860, lasciandolo ciononostante immutato: «tanta letteratura romantica e nessun romantico in Italia» (cfr. B. Croce, *A. Boito* (1904), in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1956, pp. 253-254). Intorno agli anni settanta toccherà agli scapigliati, specialmente dell'area lombarda e piemontese (Igino Ugo Tarchetti, Luigi Gualdo, Camillo e Arrigo Boito, Giovanni Faldella, Roberto Sacchetti, Giuseppe C. Molineri, Edoardo Calandra), i più vicini ai capoluoghi della cultura europea, inaugurare un laboratorio di letteratura d'avanguardia nel quale saranno tentate le inedite alchimie della narrativa fantastica (cfr. M. Farnetti, *Allucinati, sognatori, visionari nella letteratura piemontese tra Otto e Novecento*, in *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1977, pp. 59-68) che, negli stessi anni, influenzerà persino chi, da lì a poco, sarebbe diventato uno tra i più insigni rappresentanti del naturalismo europeo, Giovanni Verga (*Le storie del castello di Trezza*, uscite a puntate su rivista nel 1875, e poi raccolte in *Primavera e altri racconti* nel 1876, ne sono una testimonianza). Eppure, quella similarità di destini scapigliati, coagulatisi attorno a idee vive e a un comune moto degli animi, dilegnerà in breve tempo, e, sebbene in Italia i testi che sono denominati per convenzione e tradizione “fantastici” registrino un'apparizione assai tarda (laddove, si è detto, in Inghilterra, in Germania, in Francia compaiono già nel tardo Settecento), bisogna riconoscere che nella seconda metà dell'Ottocento non c'è scrittore italiano del tutto esonerato, ma perlopiù nella *narratio brevis*, da una sia pur occasionale frequentazione del modo fantastico. Cfr. E. Ghidetti, *Prefazione*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1985², e, V. Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996.

¹⁶ Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso.

¹⁷ Nei fatti, da dove scaturì quell'ascendente negativo è presto detto. Nel maggio del 1820 il letterato francese Joseph-Joachim Victor Chauvet pubblicava sulla rivista «Lycée français ou Mélanges de Littérature et de critique» un'analisi del *Conte di Carmagnola*, dato alle stampe nel gennaio dello stesso anno, dove tra molti riconoscimenti rimproverava a Manzoni di non aver rispettato le due unità di tempo e di luogo. Delle unità Chauvet sosteneva la validità non con il tradizionale argomento della verosimiglianza ma in funzione dell'unità d'azione, cioè dell'organicità dell'opera d'arte. Manzoni stese subito in risposta la *Lettre à Monsieur Chauvet* che uscì ad opera dell'amico Claude Fauriel due anni e mezzo dopo in lingua francese, ribadendovi con maggior ampiezza di articolazioni e di argomenti quei fondamentali principi della sua poetica che già aveva espressi schematicamente nella *Prefazione al «Carmagnola»*. Tra le obiezioni di Manzoni ve ne sono due sostanzialmente complementari: la prima riguarda il principio delle unità che costringe a falsare la storia, essendo gli avvenimenti mai concentrati nella durata di un giorno e in uno stesso luogo; la seconda concerne l'ossequio al principio delle unità, che a suo avviso obbliga gli autori di teatro a inventare trame comprimendole in un giorno, laddove gli eventi hanno nella realtà tempi più protratti. Questa seconda replica è di ordine strettamente letterario, e chiama in causa, non solo implicitamente, i meccanismi della finzione. Accettandone la logica, tutta la letteratura sarebbe da condannare. Si tratta tuttavia di un'argomentazione che Manzoni applicò coerentemente già nella ristrutturazione del *Fermo e Lucia* (1823),

come Nievo, il quale, pur conoscendo cos'era l'avventura umana e la trasfigurazione della memoria, parimenti era rimasto impigliato nei nodi linguistici e sentenziosi del punzone manzoniano.¹⁸ Forse, in Italia, la tradizione del romanzo bisogna cercarla lontano dai romanzi¹⁹ e, piuttosto che in un modo letterario o in una scuola,²⁰ provare a

da cui la sospensione nella *ventisettana* del lavoro creativo e l'inesorabile rotazione dell'attenzione su problemi prevalentemente linguistici. Era un ritorno alla condanna platonica dell'arte, una negazione della fantasia e delle sue stravaganze spettacolari, ben ragionato nel dialogo *Dell'invenzione*. La polemica contro il romanzesco chiarisce alcuni punti fondamentali del concetto manzoniano di letteratura: «[...]come ogni genere letterario ha il suo scoglio particolare, così lo scoglio del romanzesco è rappresentato dal *falso*. [...] È questo l'errore che commettono, inventando i fatti, la maggior parte dei romanzieri. Ne è derivato quel che doveva derivarne, e cioè che la *verità* è sfuggita loro più spesso che a quelli che si sono tenuti più vicini alla realtà; ne è derivato che essi si sono preoccupati poco della verosimiglianza, sia nelle vicende che hanno immaginate sia nei caratteri dai quali hanno fatto scaturire queste vicende; e che a forza di inventare storie, situazioni nuove, pericoli inaspettati, contrasti eccezionali di passioni e di interessi, hanno finito col creare una natura umana che non somiglia in niente a quella che avevano sotto gli occhi, o, per meglio dire, a quella che non hanno saputo vedere. Di conseguenza l'epiteto di romanzesco è stato designato ad indicare generalmente, per quel che riguarda i sentimenti e i costumi, quel tipo particolare di *falsità*, quel tono artificioso, quei tratti convenzionali che contraddistinguono i personaggi dei romanzi». Cfr. A. Manzoni, *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in a cura di A. Sozzi Casanova *Scritti di teoria letteraria*, cit., pp. 120-121, nostri i corsivi.

¹⁸ A intere generazioni di italiani la tradizione cattolica e quella idealistica hanno fatto leggere con fastidio e insofferenza i *Promessi sposi* che, penetrati con l'occhio volto al grande romanzo borghese (Balzac, Flaubert, Tolstoj), rivelano al contrario una speciale ricchezza umana e una rara forza realistica ma, ribadito ciò, l'unicità del romanzo occorrerà rintracciarla nelle condizioni storiche italiane, come ha fatto György Lukács, e prima di lui Francesco De Sanctis. Se consideriamo il profilo poetico del Manzoni *creatore*, scopriamo che la sua grandezza consiste proprio nel risultato delle tensioni contraddittorie che il *pensatore religioso* Manzoni si sforzò di combattere e per le quali sentiva sempre un abisso al suo fianco. Le innumerevoli pagine cancellate, distrutte, emendate, della sua opera (il processo di riscrittura, che egli chiamò «l'eterno lavoro», passa dalla versione originaria del 1821-23 alla prima edizione del 1827 e poi alla seconda definitiva tra il 1840 e 1842) sono anche il segno dell'andirivieni senza fine, e riluttante alla dialettica, fra le due verità simultanee del precetto evangelico: «Sia il vostro parlare sì, sì e no, no; che il di più viene dal Maligno». Cfr. F. Fortini, *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni* (1973), in a cura di L. Lenzini *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1461-1480.

¹⁹ Raffaele La Capria, che identifica la forza della letteratura con la qualità dell'invenzione di fatti, personaggi e linguaggio, partendo dalla considerazione che in Italia si contano più scrittori che romanzieri, passa in rassegna la galleria di certi memorabili personaggi letterari: «C'è mai stato un Don Chisciotte, un Sancho Panza o un Lazarillo qualsiasi? C'è mai stato un Capitano Achab, una Hester Prynne, un Tom Sawyer o un Grande Gatsby? Forse l'unico personaggio carismatico della letteratura italiana è un burattino: Pinocchio è quello che meglio rappresenta la nostra indole. E poi? Ci restano solo le maschere?», in Id., *Scrittori e romanzieri*, in *Letteratura e salti mortali*, postfazione di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1990, p. 94.

²⁰ Collodi: «Le arti tutte, e specialmente le arti plastiche, siccome quelle che parlano più eloquentemente alle turbe, se non vogliono mancare a se stesse e alla propria missione, devono assecondare con ogni sforzo il movimento della *grande idea*, che commuove ed agita il secolo decimonono. È tempo d'intenderla finalmente: oggi, nelle opere d'arte e di letteratura dove manca il *concetto civile*, manca di esse la parte migliore, cioè il *fine* e lo *scopo*. Vi sono oramai nei periodi della società certe transizioni, nelle quali *l'arte per l'arte* non è altro che un lusso inconcludente e un ozioso titillamento dei sensi.[...]E all'opposto, noi vediamo con grande rammarico, che i forti intelletti vanno anch'essi logorandosi nei *tritumi di una scuola*, la quale se pur ebbe un passato, non può certamente contare sull'avvenire» (cfr. Id., *Le belle arti in Firenze*, «La Nazione» 1° aprile 1860, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., pp. 117-118). Sulla medesima scia l'amico del cuore Ferdinando Martini, intervistato alcuni decenni più tardi da Ugo Ojetti (settembre del 1894): «E del contenuto dei romanzi nostri ella che pensa?» e Martini, con lo sguardo al lettore: «Intende *la scuola*? Poco importa, stia certo. Purché l'opera d'arte nasca, i posteri che la manterranno sul trono non si cureranno se sia naturalista, realista, psicologica e via dicendo. Certo questi diversi metodi

rintracciarne i pezzi disseminati nei primi novellieri, negli scrittori di racconti, nei cronisti o negli umoristi fino a Lorenzini, oppure occorre pensarla in rapporto osmotico con il romanzo occidentale moderno, considerato che anche nei romanzi di Verga²¹ l'onda francese, insieme all'ombra lunga dell'antiromanzo manzoniano, induriscono le più felici sperimentazioni linguistiche e di ambiente.²² Senza contare poi, che in quel frangente, sullo stesso terreno, oltre agli epigoni di Verga, maturavano i semi del cerebralismo fogazzariano e dannunziano, più tardi anche pirandelliano,²³ coadiuvando la prismatica frammentazione delle giunture narrative già in atto. Certo, stando così le cose, il trapasso da un secolo all'altro un romanziere non aveva la forza di metterlo a segno. Non meraviglia allora, se, a traghettare la nostra letteratura nel Novecento, sia stato Gozzano, com'è noto un narratore in versi, né può cogliere alla sprovvista la prassi della coeva cultura vociana che, ostentando preferenze e scelte letterarie contrarie alla narrativa, ha promosso un invasivo scoraggiamento del gusto per il romanzo, sia sul piano creativo sia in campo teorico-critico.²⁴

che hanno acuito tante discussioni inutili hanno un difetto comune: tolgono al romanzo il *pensiero*. Badi bene, io odio la tesi in arte, odio Ibsen e – per dire tutto insieme – non sono socialista: ma pure *l'arte deve pensare e indurre a pensare*. Deve mostrare se non dimostrare», in U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1895), postfazione di N. Merola, Roma, Gela, 1987, p. 178. Nostri i corsivi

²¹ Della frattura insanabile apertasi tra l'autore e il pubblico, già all'uscita dei *Malavoglia* (Milano, Treves, 1881), Verga si accorge subito: un «fiasco pieno e completo. [...] Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va», si lamenta con Capuana in una lettera (G. Verga a L. Capuana, 11 aprile 1881, in a cura di G. Tellini G. Verga, *Opere*, Milano, Mursia, 1988, p. 1374). E, quando l'amico a distanza di un mese gli risponde, fa un oroscopo sbagliato preconizzando che, se il romanzo fosse stato pubblicato in Francia, avrebbe avuto certamente un grande successo. Al contrario, per promuoverlo, non sarebbero bastati neanche gli sforzi del traduttore di Verga più noto, lo svizzero Édouard Rod.

²² Nei *Malavoglia* si viene trainati capitolo dopo capitolo nel bel mezzo di un mulinello di informazioni discordanti cui si partecipa smarriti: un intersecarsi di dialoghi velati, un sovrapporsi di conversazioni e soliloqui, di parole in codice, esplicitate o pensate, come se i partecipanti riflettessero a voce alta, e si dicessero simultaneamente. Nel borgo di Aci Trezza ognuno sa tutto di tutti (a tal proposito si è parlato di «coro», proprio in virtù dell'ubiquità del narratore popolare che non ha più l'onniscienza del narratore ottocentesco ma, fedele all'impianto naturalistico, mette in scena la strettissima correlazione di tutti i punti di vista all'interno dell'universo narrativo), solo il lettore ignora cosa stia accadendo, e si raccapizza a fatica. L'apparato romanzesco si riduce, dunque, a poca cosa dinanzi all'effetto scenico, all'analisi rappresentativa. L'unico personaggio che promuove la dinamica narrativa è il giovane 'Ntoni, con la sua curiosità di conoscere il mondo che lo porta a sognare un cambiamento radicale di vita, tradendo i valori ideali della propria formazione e le leggi della famiglia «per avventurarsi nel moderno». Cfr. R. Luperini, «*I Malavoglia*» e la modernità, in *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 47.

²³ Toccherà a Luigi Pirandello parlare di «personaggi in cerca di autore», trovare un nome all'impossibilità dell'autore di sistemare la materia narrativa, cioè di esaminarne l'orditura dei fatti e le motivazioni visibili e dirette.

²⁴ Pirandello, che non era riuscito a imporsi come narratore, cercò in quegli anni di farsi valere lanciando lo scandalo del suo teatro. Di contro, la rinascita del romanzo fu tenuta a battesimo in sede critica dalla solitaria voce di Giuseppe Antonio Borgese che, in *Tempo di edificare* (1923), prendendosela con gli autodidatti della sua generazione dediti a poemetti in prosa, autobiografie liriche ed effimeri tentativi di narrazione, negava implicitamente che quei frammenti fossero autentica opera narrativa. Per lui l'opera era il romanzo, il dramma, la costruzione in piena regola, perciò si dispose a scrivere *Rubè* (1921), una sorta di radiografia della condizione intellettuale alla vigilia del fascismo, che voleva essere la sua risposta all'anticostruttivismo frammentista in corso d'opera.

Lasciando momentaneamente da parte il filone che da Verga giunge ai giorni nostri,²⁵ nel Novecento che, non va dimenticato, è il secolo, delle avanguardie, dell'arte astratta, del formalismo e della crisi²⁶ non solo patita, ma anche esibita, del romanzo e della poesia,²⁷ si scatena il fenomeno più indisponente e provocatorio dell'intera letteratura, quello che avvedutamente, con una formula famosa, Giacomo Debenedetti chiama «lo sciopero dei personaggi»,²⁸ vale a dire lo sperpero della sola eredità certa che il romanzo dell'Ottocento lasciava al secolo successivo,²⁹ rimpiazzata dalle discussioni sulla crisi del romanzo o sulla sua impossibilità.³⁰ Gadda, per esempio, considerato uno dei massimi narratori italiani, è spesso più un prosatore che elucubra e si irrita mentre cerca di narrare che un narratore nel vero senso della parola.³¹ Nondimeno, a fare luce sulla crisi

²⁵ Sulla presenza di Verga nella narrativa italiana del Novecento molto si è detto. Tuttavia sarebbe appena il caso di ricordare, con Nicola Merola, che i più cospicui episodi di rilievo, includendo tra questi *Gente in Aspromonte* del calabrese Alvaro e *Fontamara* dell'abruzzese Silone, sono «gli unici forse ingenuamente e intimamente verghiani», perché la stagione neorealistica dei Brancati, dei Lampedusa, degli Sciascia, dei D'Arrigo e dei Consolo, pur battendo la strada del regionalismo tematico e, chi più chi meno, linguistico, perseguono un ideale di spontaneità e naturalezza quanto mai distante dall'artificio stilistico verghiano (cfr. N. Merola, *I Malavoglia*, in *Verga*, Teramo, Lisciani & Giunti, 1993, p. 78). Di diverso parere Cesare Segre, che ritiene la linea verghiana essere rimasta in un primo momento senza seguito per poi infittirsi improvvisamente subito dopo la seconda guerra mondiale grazie ai modelli americani di Lewis, Melville, Hemingway, Faulkner, fino agli *on the road* (cfr. C. Segre, *Note per un bilancio del Novecento*, in *Tempo di bilanci*, Torino, Einaudi, 2005, p. 28). Altro è il discorso circa le parentele molto strette che legano scrittori lontanissimi dalla Sicilia e da Verga al suo repertorio, quali Tozzi, Bacchelli, Gadda, Pavese, Fenoglio, Levi, Moravia, Calvino, Parise, Ginzburg, Morante, Vittorini, Pasolini, fino a certi Cannibali e alla *tranche-de-vie* dell'ultimo Nove.

²⁶ Il secolo breve, com'è detto il Novecento, è un'epoca di rimescolamento, di fusione e di riformulazione di tutti i generi letterari, o della loro negazione radicale, tutti fattori che hanno accentuato e accelerato una tendenza già manifesta nel corso del secolo precedente, e fin dal Settecento.

²⁷ Umberto Saba, per esempio, che non rinnega l'Ottocento (mentre la tendenza ermetica a lui contemporanea, reticente e immolata alla poetica della modernità, sublimava e ingigantiva l'io lirico fino a farlo esplodere e cancellarlo), costruisce il suo *Canzoniere* (1921-1945) come un edificio narrativo dove la poesia è immersa in un romanzesco privato, e, ritenendo che la sua opera poetica non fosse ancora apprezzata come avrebbe meritato, scrive *Storia e cronistoria del «Canzoniere»* (1948), un lungo saggio di autoesegesi e di autodifesa. Cfr. G. Debenedetti, *Saba*, in *La poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Cernusco s/N (MI), Garzanti, 1998², pp. 125-173.

²⁸ G. Debenedetti, *Commemorazione di Proust*, in *Saggi critici. Prima serie (1929-1949)*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 169. Il critico, che considerava la forma del romanzo la più mobile e vivace della letteratura moderna, si caratterizza proprio per il fatto di leggere ogni problema letterario attraverso questa lente, come traspare dai titoli assegnati ai suoi saggi, in cui compare l'eloquente parola «destino» accanto a «personaggio» (per esempio in *Personaggi e destino* del 1947, o nella postuma *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (scritta nel 1965), ma altresì la parola «autobiografia» accanto a «critica» (come in *Critica ed autobiografia* del 1926). Cfr. A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 130.

²⁹ Luigi Baldacci dissente. A suo avviso l'Ottocento progressista, nichilista, «l'ultimo secolo ad essere contemporaneo di se stesso», non è mai finito nonostante il futurismo e le fratture avanguardistiche di primo e secondo Novecento. La persistenza è riconosciuta nella «pratica che continua in un naturalismo corretto e camuffato, resistente agli attacchi di tutti gli iconoclasti. Senza Ottocento non ci sarebbe romanzo. Semmai c'è stata un'attenuazione, una timidezza», cfr. Id., *Ottocento come noi*, in «La Nazione», 11 giugno 1981, poi in *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 405.

³⁰ Certo, senza la produzione saggistica, autobiografica e critica, anche uno scrittore come Pirandello non avrebbe per noi l'importanza che ha. Altrettanto dicasi per Montale, Pasolini e Calvino.

³¹ Tuttavia il romanzo continua a esistere e conserva l'essenziale: a qualcuno succede qualcosa, i pensieri si incaricano di conferire un rilievo spazio-temporale all'agire e al non-agire, e prende avvio una storia che

ricorrente dei modelli narrativi in Italia è proprio uno scrittore che *e contrario* sembrava aver ereditato immutato, e da chissà quale passato premoderno, l'organismo narrativo, fintanto che le scienze umane³² non vi hanno fatto irruzione, sfaldandolo per un eccesso di autocoscienza metaletteraria: il riferimento è a Italo Calvino, un narratore-prosatore tra i più sperimentali e variabili degli ultimi trent'anni,³³ che offre osservazioni interessanti sulla prosa italiana e la sua natura, una prosa in cui il romanzo e la narrativa non sono mai stati dominanti, e una letteratura, nel suo insieme, nella quale, al di là dell'uso del verso e della prosa, prevale un'attitudine conoscitiva, descrittiva, enciclopedica,³⁴ in cui conoscenza e sogno si dispongono sulla stessa linea dentro la solida architettura razionale e la realistica energia percettiva di molti dei nostri scrittori. Diversamente, si sarebbe dovuti essere di una città solitaria e inconsapevole dell'onere della tradizione italiana qual è Trieste, per rendere possibili romanzi unici come quelli di

dovrà pur attraccare a qualche esito, anche solo a una rivelazione del personaggio a se stesso (ne è un esempio lo sfogo di una disperazione senza oggetto della gaddiana *Cognizione del dolore*, cui fa eco un complicato *iter* editoriale), e ciò darebbe materia al romanzo, lo metterebbe in condizione di mantenere l'essenziale e di rimanere ancorato ai suoi compiti di epica moderna, nonostante il perduto riconoscimento reciproco, divenuto oramai assurdo, tra l'uomo e il mondo. Roland Barthes, viceversa, a proposito del *Sarrazine* di Balzac, il romanzo classico (cioè romantico, romanzesco) cui dedica le sue ultime energie, dichiara di aver potuto effettuare una lettura solo perché si trattava di un testo pieno di senso, decifrabile e intelligibile, ma, aggiunge, una forma morta, oggi non più praticabile. Cfr. R. Barthes, tr. it. *S/Z* (1970), Torino, Einaudi, 1973, pp. 20-25.

³² Gli anni settanta, in Italia, sono stati attraversati da una lunga discussione che ha riguardato il ruolo, il contenuto e il linguaggio non soltanto della letteratura ma anche della critica letteraria, in accordo o in polemica con la presenza crescente, e sempre più invasiva, delle teorie e metodologie semiologiche e strutturalistiche (numerossime le riviste che circolarono in quegli anni). La percezione della funzione che ora si attribuiva alla critica si ebbe in modo chiaro con l'uscita del volume antologico *I metodi attuali della critica in Italia* a cura di Maria Corti e Cesare Segre (Torino, Eri, 1970), i cui curatori, emuli dei francesi (la Francia, per circa un ventennio, era stata la fucina di questo tipo di pratiche), per tradurre qualunque testo proponevano e documentavano quasi solo sistemi di origine formalistica e linguistica: la critica, per essere moderna e scientifica come richiedevano i tempi, doveva avere un metodo, altrimenti il rischio sarebbe stato quello di non essere più attuale. E, appunto, a questo rigurgito di determinismo positivista, sarebbe stata attribuita la responsabilità dell'*impasse* che un ventennio più tardi avrebbe interessato la nuova critica (cfr. N. Merola, *Beneficio d'inventario per l'eredità formalista*, in *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999, p. 19). Quella medesima critica che, dopo aver scommesso tutto sulle capacità creative di autorivelazione e autotradizione del testo, ora si diceva in crisi per ammissione del suo stesso padre putativo, Cesare Segre: «nessuna [nuova proposta] è riuscita a soppiantare la critica elaborata in precedenza» (Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, p. 5).

³³ La sua vena narrativa sembra già esaurirsi con la fine degli anni cinquanta. Già *La giornata di uno scrutatore* (1963) è un insieme di riflessioni autobiografiche cucite attorno a un esile pretesto narrativo, e nelle *Città invisibili* (1972), che egli riteneva il suo libro più riuscito, assottiglia la narrazione fino a farla equivalere ad una descrizione immobile di archetipi fantastici. Infine, rende pubblica la propria incapacità di costruire una storia con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) cui fanno seguito *Palomar* (1983), *Collezione di sabbia* (1984) e *Lezioni americane* (postume, 1988), prose d'arte filosofico-morali che restano i punti d'arrivo della sua ricerca. Cfr. C. Garboli, *Chi sei, Lettrice?* (1979), in *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 111-119.

³⁴ È alla tradizione della prosa galileiana e delle leopardiane *Operette morali* che Calvino fa risalire la caratteristica più significativa della nostra letteratura. Ne parla in un pezzo (rielaborazione di risposte ad alcune interviste televisive) uscito su «L'Approdo letterario» (n. 41, gennaio-marzo 1968) che, unitamente all'intervista di Mladen Machiedo per la rivista «Kolo» di Zagabria (n. 10, ottobre 1968), Calvino incluse nel saggio *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980). Cfr. Id., *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 231-233.

Svevo,³⁵ o, altrimenti, crescere in una terra dove ogni sasso è intossicato di letteratura tipo Firenze, per scrivere un romanzo fresco, nato quasi con un'aura di miracolo,³⁶ come *Le avventure di Pinocchio*, una mina vagante nel panorama aulico e solenne delle nostre lettere,³⁷ con un sulfureo punto di vista adolescenziale³⁸ che plasma attorno a sé

³⁵ La natura della narrativa di Italo Svevo, analitica o «inconsapevolmente analitica», tutta soste incessanti e descrizioni capillari di stati d'animo consumati dall'autore in perfetta solitudine, rende conto oltre che della sua mossa anticipatrice, dell'intempestivo riconoscimento tributato dalla critica al romanziere (incompreso all'uscita dei suoi primi due romanzi, *Una vita* del 1892 e *Senilità* del 1898, e risarcito dopo il tardo *La coscienza di Zeno* del 1923). Pioniere del riscatto critico fu Eugenio Montale, che vi trovò ciò che desiderava trovarvi, cioè l'insperato campione italiano del romanzo naturalistico, equivocando sulla reale fisionomia del romanzo contemporaneo (totalmente o parzialmente in contrasto con la narrativa precedente), cui Svevo veniva associato, e perciò frainteso. Cfr. G. Debenedetti, *Italo Svevo. Quaderni del 1964-1965*, in *Il romanzo del Novecento*, Cernusco s/N (MI), Garzanti, 1996, pp. 527-529.

³⁶ A voler parlare per massime, l'arte è precisamente quella prassi che trasforma gli orrori in miracoli. Tutto, o quasi, in questo romanzo, è determinato dal didentro, il luogo di ogni apparizione nelle *Avventure* è Pinocchio stesso, che proietta ovunque la sua affinità elettiva, se così possiamo chiamarla, la sua impossibilità di vedere e di sentire altro nel mondo. È chiaro che, data la natura inquietante e maligna di certe immagini, più che sceglierle ne è scelto, sono loro a volerlo come teatro del loro apparire, perciò si comportano alla maniera delle immagini oniriche che si impongono prepotentemente e indipendentemente dal volere di chi sogna, mostrandosi gratuite al riesame nello stato di veglia. Naturalmente non vogliamo perderci nelle grammatiche delle dottrine sul sogno, ma limitarci a tenerne presente il meccanismo legato alle illusioni della mente, assumendone per buono il dato che vuole le immagini del sogno coatte come le pulsioni censurate, e fatali come il loro inesorabile ritorno mostruoso; il fine è porre l'accento su uno dei caratteri del romanzo collodiano (certamente subordinato, non appena si riducono alla sua portata l'intreccio e l'azione), che consiste appunto nel presentarsi come un elenco di quelle mostruosità. Forse, dunque, a Collodi bastava meno che Edgar Allan Poe o il romanzo gotico per fargli fantasticare quegli orrori e trasformarli in letteratura (cfr. I. Calvino, *Ma Collodi non esiste*, «la Repubblica», 19-20 aprile 1981, poi Carlo Collodi, «Pinocchio», in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 801-807).

³⁷ Si pensi che bisognerà attendere gli anni cinquanta perché la critica si interroghi in maniera non estemporanea circa il posto da assegnare nella letteratura italiana alle *Avventure*, e perché si avvii una ricostruzione puntuale dei diversi aspetti dell'attività di Carlo Collodi. Fino a quel momento si contano sparuti articoli ed elzeviri, sebbene di penne autorevoli (P. Pancrazi, *Elogio di Pinocchio*, «Il Secolo», ottobre 1921, poi in *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923, pp. 197-205, infine in *Ragguagli del Parnaso (1918-1922)*, Bari, Laterza, 1941, pp. 3-14; B. Croce, *Pinocchio*, «La Critica», 20 novembre 1937, poi in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1939, vol. V, pp. 361-365; A. Savinio, *Collodi*, in *Narrate uomini la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1942; A. Baldini, *Sorprese di un censimento nelle pagine di Pinocchio*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 1943; P. Pancrazi, *Il capolavoro scritto per caso*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 1948, poi in *Scrittori d'oggi*, Serie V, Bari, Laterza, 1950, pp. 165-171; E. Cecchi, *Pinocchio in omnibus*, «L'Europeo», 8 febbraio 1948, poi in *Libri nuovi e usati*, Napoli, E.S.I., 1958, pp. 10-13), e commenti in chiave allegorica, legati a generici schemi ideologici: il qualunquismo (U. Biscottini, *Pinocchio uomo qualunque*, Firenze, Vallecchi, 1941), il cattolicesimo (P. Bargellini, *La verità di Pinocchio*, Brescia, Morcelliana, 1942, poi in *Tre toscani*, Firenze, Vallecchi 1952), l'idealismo (V. Fazio Allmayer, *Commento a Pinocchio*, Firenze, Sansoni, 1945, poi con titolo *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, Firenze, Sansoni, 1958).

³⁸ Cesare Segre scorrendo la letteratura tra Otto e Novecento riesuma la scoperta letteraria delle classi, in primo luogo quella borghese, poi prevalentemente quella proletaria o piccolo-borghese, e lamenta assai frettolosamente che il punto di osservazione è posto «troppo spesso» nell'infanzia o nella giovinezza, rintracciandone la causa rovinosa nel suo più alto pregio, cioè in «un pregiudizio di liricità», da ricondurre, a suo avviso, alla bipartizione in atto nel Novecento tra la lirica, genere egemone nella prima metà del secolo, corrispondente alla forzata chiusura della dittatura, e il romanzo imperante nella seconda metà, che celebra principalmente la smania di conoscere a fondo, una volta raggiunta la libertà politica, il contesto in cui si vive e le spinte che vi agiscono. Evidentemente, il discusso rapporto tra etica e letteratura, riepilogato dal professore cuneese nel suo *bilancio morale*, unitamente alla constatazione del progressivo declino della

un ordine, una simmetria, una rete di immagini le cui soluzioni riservano sorprese, oscillando tra una spontanea urgenza di meraviglioso e una chiaroveggenza adulta, distinguendo e mescolando finzione e realtà, con una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica, che ne fa il prodigio, e forse il miraggio simbolico dell'onda ascendente del romanzo italiano: ³⁹ un equilibrio mai troppo armonioso tra i vincoli della socializzazione moderna e i suoi fantasmi, tra il senso che si perde lungo il cammino, e quello che si trova. Poi, dopo il terremoto di inizio Novecento, il congegno si raffredda, si incupisce; inizia la parabola discendente del romanzo salvato dalle illuminazioni fantastiche dei ragazzini, che terminerà, diciamo nel secondo dopoguerra, lungo il doloroso *Sentiero* di Pin, o del *Ragazzo morto*, o di *Arturo*. ⁴⁰

produzione letteraria, non poteva che annichilire il benché minimo riferimento alle vigilate fuoriuscite fantastiche del romanzo italiano. Cfr. C. Segre, *Tempo di bilanci*, cit., p. 26.

³⁹ La stagione d'oro della letteratura italiana sui ragazzi ha un rapporto stretto con la mobilità culturale di cui è protagonista la classe dirigente giunta al potere con la costituzione dello stato unitario. In altri paesi europei, invece, come l'Inghilterra e la Francia, questa scoperta letteraria era diventata, da tempo, un campo aperto all'intelligenza, alla sensibilità e alla fantasia degli scrittori. Per tradizione le belle lettere avevano dato dignità di protagonisti sempre e solo a personaggi di età adulta, riservando a bambini e adolescenti un'attenzione sporadica, magari coinvolgente, ma poco decisiva nell'economia funzionale del testo. Ora, al contrario, i ragazzi irrompono a pieno titolo nella pagina, come soggetti muniti di una personalità tornita, e a loro guardano anche certe imprese editoriali che puntano a divulgare le riduzioni di capolavori ritenuti adatti a soddisfare le attese del loro immaginario, come il *Don Chisciotte*, i *Viaggi di Gulliver* o le raccolte di componimenti leggendari anonimi, sulla linea che va da Perrault ai Grimm (cfr. V. Spinazzola, *Un settore inedito del mercato librario*, in *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Milano, il Saggiatore, 1997, pp. 16-18). In Italia, però, le cose evolvono a una diversa velocità. Gli scrittori fino al 1860 accordano uno spazio esiguo al punto di vista dell'adolescenza e, solo dopo quella data, appaiono, postume, le *Confessioni di un italiano* nei cui capitoli iniziali si impone un giovanissimo Carlino. Ma anche in seguito sono rari i testi letterariamente qualificati che ritraggono vite di adolescenti. Ai raffinati *L'Altrieri* (1868) e *Vita di Alberto Pisani* (1860) di Carlo Dossi, non sapremmo allegare se non le novelle di Verga *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore*, di impianto totalmente opposto. Urgeva un'inversione di rotta. Bisognava che le petizioni edificanti fossero interiorizzate e calate in un flusso narrativo disposto a scolorire in modi attendibili il processo di formazione del carattere. Ora sì, i personaggi adolescenti non si presentano più come i banditori dell'autore, semplici standardi propagandistici delle sue cognizioni o precetti, ma come invenzioni provviste di piena autonomia, curate secondo gli stessi criteri che presiedono alla genesi dei personaggi adulti. In questo senso si può affermare che in Italia la scoperta letteraria dell'età dell'innocenza coincide con la scoperta di un pubblico preletterario, cioè ancora intento ad apprendere l'arte della lettura, un presupposto da cui forse trae origine la felicità creativa degli anni ottanta, gli anni appunto delle *Avventure di Pinocchio* (cfr. Ivi, *Da Pinocchio a Gian Burrasca. La scoperta dell'infanzia e del pubblico infantile*, pp. 9-12).

⁴⁰ È una delle vie di sviluppo del romanzo italiano moderno, quella della trasfigurazione fantastica, epica e avventurosa, realistica e visionaria, ironica e paradossale, che nella letteratura novecentesca si può trovare in romanzi di autori diversissimi, da Aldo Palazzeschi a Massimo Bontempelli, da Tommaso Landolfi a Dino Buzzati, da Italo Calvino, a Elsa Morante, da Goffredo Parise a Mario Soldati (cfr., I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1960), in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 72-75. Nel corpo del testo si fa riferimento ai romanzi che ci paiono gli ultimi esemplari del suddetto modo letterario con focalizzazione, o punto di vista adolescenziale: *Il sentiero dei nidi di ragno* (Calvino, 1947), *Il ragazzo morto e le comete* (Parise, 1951), *L'isola di Arturo* (Morante, 1957), e, con un lungo balzo in avanti, aggiungeremmo anche lo struggente addio all'innocenza di *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti (Torino, Einaudi, 2001), in cui tuttavia il lettore assiste a una doppia storia, quella vista con gli occhi di Michele, nove anni, che si trova a fare i conti con un segreto terribile, e quella tragica degli adulti di Acqua Traversa, una (non solo per l'assonanza) *Acqua Traversa* dispersa tra i campi di grano.

Finale di partita

Nella nostra ricerca, occupandoci di un oggetto specifico della critica letteraria, dunque di tecniche, di procedimenti e di forme della letteratura, abbiamo sin dall'inizio tenuto salda la convinzione che per comprendere Collodi era necessario capire come funziona l'intreccio delle *Avventure*, cioè disciplinare, senza cedere al mito scienziato di certe analisi semiologico-strutturali meramente classificatorie,¹ la creatività dell'oggetto d'indagine mediante la comprensione, quel processo di avvicinamento al senso che è poi precisamente il compito di una scienza delle istituzioni letterarie. La consapevolezza, poi, che la forma letteraria non è estranea allo scontro sociale, ma che, anzi, è una delle modalità attraverso le quali si partecipa a quel conflitto incidendo sulla realtà secondo una prospettiva particolare, in seguito ci ha spinto a cercare in quell'intreccio anche i segni di una *paideia* moderna, e a dare ragione al giovane György Lukács che, sebbene strada facendo ne smarrì l'intendimento, considerava la forma l'aspetto più intimamente sociale della letteratura.

Per il momento, dunque, proviamo a ripercorrere la dialettica interna della collisione formale di cui il «capolavoro scritto per caso»² è detentore, partendo dal fatto che

¹ Gerard Genot, per esempio, nella sua analisi strutturale delle *Avventure* arriva a fissare l'opulenta matrice generativa del romanzo in uno schema rigido di derivazione proppiana, non solo applicando le funzioni individuate nella fiaba dallo studioso russo a una forma diversa da questa, ma escludendo a priori qualunque "fuoriuscita" ermeneutica, quindi rifiutandone l'interna ambiguità (cfr. G. Genot, *Analyse structurelle de "Pinocchio"*, «Quaderni», Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 5, 1970). Crediamo che di fronte al problema dell'analisi del testo letterario non si possa far altro che assecondare l'inevitabile coesistenza di un duplice atteggiamento teorico-critico, esplicito e implicito, perché non si tratta di scegliere tra due diverse letture critiche ma accoglierle entrambe, come punti di vista diversi e complementari, magari edificando il proprio pensiero critico proprio sulla base del pensiero criticato (Genette), consapevoli di come qualunque interpretazione, per quanto persuasiva e argomentata sia, non potrà mai attendersi di pervenire a uno statuto di verità scientifica inconfutabile, ammesso che esistano, in un qualunque ambito conoscitivo, verità scientifiche inconfutabili.

² P. Pancrazi, *Il capolavoro scritto per caso*, cit. Il marchio dell'inconsapevole genialità di Collodi, adottato sino a tempi recenti tanto da far ritenere ancora ad Antonio Tabucchi che l'opera sia stata scritta addirittura contro il volere dell'autore (Id., *Es war ein mal en Stück Holz*, «Zeitmagazin», 11 dicembre 1981) è sintomatico di tutto il *pinocchiesco* che si è sedimentato sull'immagine di Collodi, modesto sì, ma a ben vedere molto meno di quanto non appaia. L'articolo che riportiamo, per esempio, oltre a frantumare l'ipotesi circa lo spavaldo utilitarismo che avrebbe trainato il Nostro sull'insana sponda della bistrattata letteratura per ragazzi, testimonia il suo pensiero riguardo agli scrittori per i giovanissimi, e, con mossa antifrastica, ciò che da lì a poco certo non avrebbe potuto più non pensare di sé: «[...] Fra le cose difficili, una delle più difficili, a parer mio, è quella di scrivere un buon libro per ragazzi. La natura benigna ci ha dato tanto ingegno, quanto appunto ce ne vuole per non saper fare né un compendio di storia ammodo, né un libro di prime letture dettato con garbo e con grazia, se per colpa nostra o della poca istruzione avuta non conosciamo altra lingua italiana tranne il dialetto allobrogo corretto e purgato da ogni sapore d'italianità e da ogni leggiadria di dire toscano, perché ci dovremmo incaponire a scrivere per le scuole?» (Id., *Libri e librai*, cit.). Dopo poco più di due anni sarebbe apparso il suo *Giannettino* (6 settembre 1877). Ancor più di quanto è accaduto con *Cuore* rispetto alla produzione complessiva di Edmondo De Amicis, la prodigiosa epifania delle *Avventure di Pinocchio* ha monopolizzato l'interesse critico verso Collodi (sulla fortuna e sulla critica dei due romanzi si veda G. Cives, *Da «Pinocchio» a «Cuore». Due grandi libri, due fortune molto diverse*, in «Scuola e città», XLVIII, 1, 1997), oscurando in gran parte la sua attività letteraria precedente fino ad eclissare, salvo che presso ligi collodisti, tutta una fetta di produzione narrativa giovanile nella quale è possibile rintracciare, se

nell'universo letterario la scelta narrativa è una scelta per il senso,³ vi si alternano e compongono risposte, si saggiano possibili modelli di esistenza, si progettano mondi in cui poter abitare, poiché di fronte al dissennato svolgersi temporale dell'esistenza soltanto il racconto può «ri-figurare»⁴ l'agire umano in una rappresentazione di eventi e

non le evidenze estetiche del più celebre romanzo, pur sempre tracce corpose della personalità artistica dello scrittore, come la controversia sul genere romanzesco (la polemica contro il costume letterario e retorico dei romanzieri d'appendice e contro la loro prospettiva di denuncia sociale, cruciale nella tradizione letteraria italiana dell'Ottocento almeno fino alle soglie del verismo maturo) che negli anni cinquanta fonda la costante ideologica delle sue prime opere in volume: *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica* (Firenze, Tipografia di Giuseppe Mariani, 1956, edizione di riferimento *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno*, con nota introduttiva di D. Marcheschi, Lucca, Maria Pacini. Fazzi, 1987) e *I misteri di Firenze. Scene sociali* (Firenze, Tipografia Fioretti, vol. I, 1857, ed. di rif. a cura di F. Tempesti *I Misteri di Firenze*, Salani, 1988). Fu anche direttore e collaboratore di vari fogli dell'area fiorentina ed ebbe un posto di rilievo nell'intera vicenda del giornale «Il Fanfulla» (nato a Firenze nel 1870 e divenuto poi quotidiano nel 1871), da cui nacque nel 1879 il supplemento letterario settimanale «Il Fanfulla della Domenica» che annoverava tra le sue fila personalità del calibro di Verga, Capuana, Carducci e un giovanissimo D'Annunzio. Nel 1881 è la volta del supplemento «Il Giornale per i bambini», nel cui primo numero, il 7 luglio, comincia ad uscire *La storia di un burattino* di Collodi. Per interi periodi sia «Il Fanfulla» sia «Il Fanfulla della Domenica» furono pressoché dominati dalla triade fiorentino-toscana Collodi (Carlo Lorenzini), Yorik (Pier Coccoluto Ferrigni) e Fantasio (Ferdinando Martini), vero genio editoriale e giornalistico della compagnia, oltre che amico del cuore di Collodi. Sull'attività giornalistica dello scrittore fiorentino. Cfr a cura di R. Maini, P. Scapecechi, *Collodi giornalista e scrittore* (Firenze, S.P.E.S., 1981, p. 63), nonché Renato Bertacchini, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi* (Milano, Camunia, 1993) che sistema le ricerche precedenti attingendo largamente ai “classici” della biografia collodiana (Giuseppe Rigutini, Ippolito Lorenzini, Paolo Lorenzini, Guido Biagi, Ferdinando Martini, Ermenegildo Pistelli, Pietro Pancrazi); Bruno Traversetti, *Introduzione a Collodi* (Bari, Laterza, 1993); Daniela Marcheschi, *Cronologia* (in a cura di Id. Carlo Collodi *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, pp. LXIX- CXXIV), e il più recente volume di Rossana Dedola, *Pinocchio e Collodi* (Milano, Mondadori, 2002).

³ Che è materia di interpretazione, dunque di una qualche riduzione. Muovendo da una visione classica dell'arte, vale a dire dall'idea aristotelica dominante fino al romanticismo di un'arte che deve rispecchiare la realtà, e aggiornandola alla luce delle idee marxiste, Lukács, nell'opera di Dostoevskij, lo scrittore che a suo avviso «non ha scritto romanzi» ma solo trascritto la cronaca di un mondo nel quale il “qui e ora” non rimanda ad altro, non tende a un senso diverso da sé, e si pone come l'unico senso possibile, lamentava la mancata rappresentazione di una redenzione del finito (che è non-senso) attraverso la forma (il senso). Lukács, in sintesi, non vi scorge un'esibizione esemplare di quel senso che ha abbandonato il mondo, e che solo la forma romanzo, cioè il romanzo in quanto totalità creata, può mostrare; al contrario, per lui, l'opera dello scrittore russo è la riproduzione di questo non-senso del mondo quale si presenta alla pura e semplice osservazione, manca cioè di ciò che l'arte, in quanto rappresentazione esemplare, deve dare, dal momento che si offre nello stesso non-senso del mondo. Cfr. G. Lukács, tr. it. *Teoria del romanzo* (1916), Parma, Pratiche, 1994, p. 186.

⁴ Paul Ricoeur che si era sforzato di contemperare «verità» e «metodo» accostando ermeneutica e strutturalismo (cfr. Id., *Il conflitto delle interpretazioni* [1969], Milano, Jaca Book, 1977) tuttavia, pur riconoscendo all'analisi un ruolo più importante di quello che essa riceve nelle pagine gadameriane, conclude che il linguaggio non è un oggetto ma una mediazione, facendo prevalere una visuale ancora una volta aperta, ermeneutica. Nella trilogia di *Tempo e racconto* (1983, 1984, 1985) elabora, infatti, una complessa ridefinizione del rapporto tra esperienza e forme narrative. Nella prima parte dell'opera, quella teorica, dopo una disamina delle proposte narratologiche, nate dalle scuole formalistiche e semiotiche, propone un radicale ripensamento non solo dei generi narrativi ma dello stesso modello del narrare. Scrive nell'*Introduzione*: «L'intrigo, dice Aristotele, è la *mimesis* di un'azione. Distinguerò, al momento opportuno, almeno tre sensi del termine *mimesis*: rinvio alla pre-comprensione familiare che abbiamo dell'ordine dell'azione, ingresso nel regno della finzione, infine nuova configurazione, grazie alla finzione, dell'ordine pre-compreso dell'azione[...]Vedo negli intrighi che inventiamo il mezzo privilegiato grazie al quale ri-configuriamo la nostra esperienza temporale confusa, informe e, al limite, muta». Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto I* (1983), Milano, Jaca Book, 1986, p. 10.

personaggi intelaiati in un intreccio significativo.⁵ Il problema però, che è poi l'essenza retorica e ideologica di una cultura storico-letteraria, sorge appunto dai modi in cui le diverse strategie narrative arrivano a definire il senso nel finale, proprio in quel segmento della narrazione in cui è segnalata la maggiore aderenza a una vocazione normativa o precettistica del testo, dove, in altri termini, si rende tangibile l'atteggiamento assunto dal narratore nei confronti della modernità. Nel finale, infatti, sta lo scopo che gli intrecci si prefiggono, quello di condurre a un più o meno marcato epilogo gli eventi che qualche volta sono organizzati secondo rigorosi criteri causali,⁶ tali cioè da istituire, alla fine, un ordinamento completamente diverso da quello iniziale, con lo sguardo fisso su una meta e soltanto quella, dunque eludendo i momenti di rottura e facendo prevalere una precisa scelta armonica, stabile e conclusiva,⁷ come nel filone Manzoni-De Amicis: qui, il racconto ha tanto più senso quanto più ottimisticamente scorre verso il lieto fine,

⁵ Ridefinendo i principi ordinativi che il modello del racconto porta nell'informe esperienza quotidiana, Ricoeur analizza con particolare attenzione anche il tema del tempo. L'indagine porta il filosofo francese ad individuare nel modello del racconto l'unico elemento che favorisce una «messa in forma» razionale e trasmissibile dell'esperienza temporale individuale: «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo» (*Ibidem*, p. 15). Una considerazione che doveva essere familiare anche a Collodi, se è vero che negli articoli giornalistici dedicati alle arti figurative riusciva nella non facile impresa di intrattenersi sui quadri presi in esame come se questi in sé non esistessero, curandosi di commentare esclusivamente i fatti storici li ritratti, e schivando il pur minimo cenno a elementi di carattere pittorico. Per esempio, nel pezzo dedicato al dipinto di Stefano Ussi, «l'artista-soldato» di *La cacciata del Duca d'Atene* (1854) dove è immortalato l'episodio svoltosi nel 1343 a Firenze che ruota tutto intorno all'esempio di libertà di cui si è reso protagonista il popolo fiorentino strappando la signoria a Gualtieri di Brienne, il Duca d'Atene appunto, così Collodi: «[...]il quadro dell'Ussi è una pagina di *storia*: è un episodio svolto in ogni sua parte: è un lavoro che rivela profondità di *concetto*, forza di sentire, piuttosto unica che rara[...]Non c'è una *figura* di più, non un gesto, non un movimento ozioso, non un partito di pieghe per unico addobbo decorativo. Tutto è al suo posto; tutto è voluto[...]Ogni testa ha un *pensiero*; ogni fisionomia un *sentimento*; ogni atto un'*intenzione*, ogni labbro qualche cosa da dire: ci senti dentro le voci fioche dei soldati; le imprecazioni dei nemici; le preghiere degli amici, le grida dei consiglieri tratti a morte nel furor popolare, il cozzo delle armi, il mormorio imponente dei congiurati, e fuori...fuori il frastuono continuo dei tumultuanti, la romba cupa e minacciosa della sollevazione» (in Id., *La cacciata del Duca d'Atene*, «La Nazione» 1° aprile del 1860, poi in *Belle arti*, in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., p. 123, nostri i corsivi). Non si trascuri che Tommaseo, solo due anni prima, aveva perorato con gli stessi toni i venti della rivolta popolare (cfr. *Il Duca d'Atene*, Milano, Sanvito, 1858, p. 17).

⁶ La *storia* «così com'è», in tutto simile alla *fabula* della realtà, immodificabile.

⁷ «Dopo aver superato il limite, il protagonista entra in un «anticampo» semantico posto in relazione con quello iniziale. Affinché il movimento si fermi, il protagonista deve fondersi con esso, trasformarsi da personaggio mobile in immobile. Se ciò non avviene, l'intreccio non si esaurisce e l'azione continua». (J. M. Lotman, tr. it. *La struttura del testo poetico*, [1970], Milano, Mursia, 1976, p. 284). Secondo Lotman, il maggiore erede della tradizione formalista passata attraverso lo strutturalismo e la semiotica, ogni testo contiene un modello di mondo, dunque è alla cultura in quanto sistema dei sistemi che l'analisi del testo deve in ultima istanza giungere. Questa impostazione, dove lo spazio è suddiviso da una «frontiera» atta a distinguere valori e disvalori (la suddivisione può separare amici o nemici se si considera il gruppo sociale, mondo dei vivi e mondo dei morti, o, nell'ambito del soprannaturale, divinità buone e divinità cattive), è in grado di cogliere il senso culturale, appunto, dell'intreccio che altrimenti si limiterebbe ad essere considerato nel suo puro meccanismo: le vicende del protagonista sono significative in quanto lo spingono a violare importanti barriere del modello culturale, e da qui deriva lo *status* dei personaggi «vincolati», cioè legati a una certa zona culturale non oltrepassabile, oppure «mobili» e, dunque, proprio perché dotati di tale possibilità perciò stesso capaci di assurgere al rango di protagonisti, cioè di forze trainanti dell'azione narrativa.

annichilendosi in quanto racconto.⁸ Per le *Avventure*, invece, capolavoro dell'indecisione, è vero il contrario: ciò che conferisce significato al racconto è l'exasperazione della "narratività"⁹ (tenuto conto che non ci si può più comportare da eroi, si prova ad impersonarne la parte sul palcoscenico segreto della vita immaginaria).¹⁰ A determinarla è, infatti, un processo propulsivo, modellato, non teleologicamente, come nei *Bildungsroman*, sulla vocazione sintetica al «compromesso»,¹¹ vale a dire sull'edificazione di un personaggio che si forma per stadi successivi fino all'immobilità, ma sull'esplorazione centrifuga degli interstizi bui aperti tra uno stadio e l'altro della crescita,¹² con certe parentesi complicate nei loro nessi simbolici dall'ironia¹³ e con

⁸ «Chi non comprende che la vita è una ripresa, e che in questo consiste tutta la bellezza della vita, merita soltanto il destino che lo attende: perire», cfr. S. Kierkegaard, *La ripresa* (1843), in tr. it. *Timore e tremore*, Milano, Comunità, 1977, pp. 61-62.

⁹ Non stupisce, per esempio, che Collodi conoscendo, amando e recensendo la musica, non sia riuscito mai a considerarla scissa dal dramma teatrale. Già nel 1853 ingaggiava la sua personalissima battaglia per la sostituzione della logora forma del libretto con «la novissima forma del dramma moderno» in musica destinato ai palcoscenici italiani, polemizzando aspramente in un articolo scritto in risposta all'encomiastico pezzo di Angelo Brofferio su *Il Profeta* di Meyerbeer, proprio circa l'irrilevanza «della situazione drammatica, del pensiero, del vero e della favella» da questi riscontrata nella musica di Gioacchino Rossini: «Come si può stampare in buona fede che per il Rossini non esisteva la favella, quando la musica, per esempio, del *Barbiere di Siviglia*, è così incarnata nella parola, che le note parlan più del libretto? [...] Noi siamo d'accordo quando dite che il Rossini "alla meravigliosa potenza immaginativa congiungeva una meravigliosa audacia". Nulla di più vero. L'audacia è uno degli attributi del genio: ma quando l'audacia, in musica, si spinge fino al punto di considerare la situazione drammatica e il pensiero come se non esistessero, allora essa non è più una grande potenza, come voi asserite, ma diventa un controsenso plateale [...] Quando i polsi battono accelerati sotto la febbre dell'*immaginazione creatrice*, quando le vene della testa minacciano di spezzarsi sotto il peso di un *grande concetto*, quando le pulsioni del cuore si succedono violentemente per la tempesta delle passioni e degli affetti che agitano *l'anima ispirata*, chi può dire al genio "fin qui"? In quei momenti supremi, l'orizzonte dell'arte non ha più confini; esso diventa interminabile; e lo *spirito creatore*, sorvolando sopra le regole, alle convenzioni e *a tutti i precetti coercitivi*, opera della mano degli uomini, vi si lancia a volo, a perdita d'occhio, come l'aquila nell'immenso spazio dei cieli», in Id., *Ad Angelo Brofferio*, «Scaramuccia», 16 dicembre 1853, poi in *Polemica musicale*, in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., pp. 16-17, nostri i corsivi. Per uno studio sul rapporto tra l'autore fiorentino e il teatro musicale si veda Piero Guarducci, *Collodi e il melodramma ottocentesco* («Quaderni», Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 4, 1968). Trattasi della medesima «immaginazione creatrice» denominata altrove «la gran fantasia del vapore», il cui sibilo «avrebbe colmato di beatitudine e di voluttà i pubblici colti e intelligenti» lasciandoli «con tanto di bocca spalancata», in Id., *Signori si parte!...in Un romanzo in vapore*, cit., p. 50.

¹⁰ O. Mannoni, tr. it. *La funzione dell'immaginario* (1969), Bari, Laterza, 1972, pp. 82-83.

¹¹ Lukács, appunto, definisce il *Bildungsroman* «tentativo di sintesi» o «compromesso faticosamente raggiunto». Cfr. Id., *Teoria del romanzo*, cit., p. 76.

¹² Circa l'ironia sferrata dal narratore delle *Avventure* nei confronti del fiabismo vacuamente sentimentalistico, sul suo doppiogioco e sull'enfasi disinvolta con cui strizza l'occhio al lettore, si veda V. Spinazzola, *Le modalità della presa in giro*, in *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, (cit., pp. 68-69), e, a cura di R. Fedi *Collodi tra scrittura d'umore e satira*, in *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, Edizione speciale fuori commercio realizzata per la Banca Toscana, Milano, Amilcare Pizzi-Banca Toscana, 1990, pp. 209-223.

¹³ Quello stesso «ente fantastico» di cui lo scrittore fiorentino biasima l'estinzione ha un nome e un profilo, è il compianto «uomo di spirito»: «— Che cos'è l'uomo di spirito? \ — Gli antichi non lo conobbero: cercatelo ne' papiri e nelle vecchie pergamene, e non lo troverete. \ L'uomo di spirito è una scoperta moderna, è un'invenzione tutta recente, come il dagherrotipo, come il cotone fulminante, come la carta per uccidere le mosche [...] Egli è press'a poco come La Fenice d'Arabia, il Liocorno, l'uccello Hoc, l'Idra dalle mille teste, il mostro d'Andromaca, la testa di Medusa. \ Fra cent'anni e più, i nostri nipoti, faranno dell'uomo di spirito una specie di *mito*, e lo collocheranno nella mitologia moderna, accanto al galantuomo perfetto, al letterato modesto, al cantante istruito, al marito incolume, alla moglie fedele, e a tutti gli altri personaggi, più o meno

bruschi passaggi da un punto di vista all'altro che minano il costituirsi di nessi possibili:¹⁴ qui, quale che ne sia la forma, il principio che domina la percezione è quello dell'esitazione, dell'incertezza, dell'interrogazione, con un finale rinviato all'infinito, essendo questo il momento più sfrontatamente arbitrario e meno carico di senso proprio perché la logica narrativa che ne regola il senso sta esattamente nell'impossibilità di fissarlo una volta per tutte.¹⁵

Il romanzo, infatti, si avvolge intorno a una stranezza, una circostanza, ci pare, mai adeguatamente valutata ai fini dell'interpretazione: il paradosso dell'impossibilità e inevitabilità della creazione:¹⁶ Collodi prova a governarlo e a farlo funzionare nelle *Avventure*,¹⁷ che nella loro interna concezione e struttura, ora lo possiamo dire, sono un romanzo fantastico,¹⁸ con una concessione al figurativo,¹⁹ al romanzesco, alla

favolosi dei nostri tempi. \ L'uomo di spirito non esiste: tutt'al più esiste l'uomo che fa lo spirito, e questo differisce dal suo prototipo quanto la verità dalla caricatura, l'arte dalla parodia. \ Un vecchio errore popolare ha indotto molti a credere che gli uomini di spirito debbono nascere come nascono i poeti. \ Deplorabile cecità!», in C. Collodi, *L'uomo di spirito* (s.d.), in *Note gaie* raccolte e ordinate da Giuseppe Rigutini, Firenze, Bemporad & Figlio, (postumo, 1892), 1893², pp. 11-12, nostri i corsivi.

¹⁴ Molte delle principali scuole critiche del Novecento sono accomunate dal fermo interesse a comprendere e valorizzare le modalità letterarie dell'ironia, voce multiforme, dialogica e dubitante, cruciale per la cultura e per la coscienza moderna: dallo «straniamento» dei formalisti all'«ambiguità» della scuola di Cambridge, dalle teorie dell'«opera aperta» a quelle della «disseminazione del senso», al decostruttivismo. Oramai nulla è più lontano dal realismo come la serietà e la ponderatezza, l'esatto opposto della lukácsiana teoria del realismo, che Bachtin formula nei suoi studi sul romanzo e che Lotman sviluppa in chiave semiologica rinvenendovi la maggiore novità nella contemporanea presenza di molti punti di vista non riconducibili a una sintesi, dove «la verità» non è più in una prospettiva privilegiata, ma nella capacità del lettore di governare «l'intersezione di tutti i punti di vista». Cfr. J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit. pp. 313-320.

¹⁵ L'assenza di una conclusione netta e incontrovertibile, di un processo formativo pacificamente confluyente in una felice, consapevole, finale maturità, implica che nelle *Avventure*, pendolo di Collodi, non possa rientrare il modello classico del romanzo di formazione (in questa direzione, invece, le conclusioni della gran parte di critici collodiani, tra gli ultimi Spinazzola, Ricther e Dedola), come l'articolata e persuasiva analisi morettiana sulla disfatta di quel genere narrativo dimostra (cfr. F. Moretti, *Waterloo Story*, in *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 83-141). Noi, addentrandoci in un campo assai trascurato dalla critica collodiana, tenteremo infatti di enucleare dal testo gli elementi specifici e distintivi che lo caratterizzano in «modo» fantastico (così denomina la prassi letteraria in questione Rosemary Jackson, suggerendo di collocarla tra il meraviglioso e il mimetico), precisando, tuttavia, che non esistono procedimenti formali né sistemi tematici che possano essere isolati e considerati esclusivi di una specifica modalità letteraria, pertanto ciò che contrassegna il fantastico, onde le *Avventure* cui è apparentato, è la particolare combinazione di strategie retoriche e narrative, artifici formali e nuclei tematici manifestatisi in un preciso momento storico, a inizio Ottocento, in una serie di testi (da cui la qualificazione ceseriana di «modo storico», cfr. R. Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 15). Cfr. R. Jackson, tr. it. a cura di R. Berardi *Il fantastico: la letteratura della trasgressione* (1981), Napoli, Pironti, 1986, p. 32.

¹⁶ Nel terzo canto di una singolare tenzone, così Collodi risolve la contraddittoria natura dei paradossi: «Certi controsensi bisogna lasciarli come sono. Studiarsi di spiegarli, di commentarli e di giustificarli, torna lo stesso che sciuparli e renderli grottescamente buffi. Tanto varrebbe mettere una parrucca bionda e le ali d'angiolo al porco di sant'Antonio, con l'intenzione di farlo passare per un cherubino», cfr. *Giù gli esami! Trilogia dedicata a tutti gli scolari del regno* (s.d.), in *Note gaie*, cit., 236.

¹⁷ Maura Del Serra nel suo *L'avventura salvifica in Pinocchio*, connota, non a caso, le vicende del burattino come quelle di un «buffone divino o *trickster*, parto del demiurgo maldestro o demiurgo pasticcione egli stesso» (in «UICS Studia», 3-4, 1988, numero speciale dedicato a Collodi, pp. 1-12)

¹⁸ La critica collodiana ha più spesso liquidato tale strategia narrativa come «quadretto di *suspense*» relegandola agli stilemi della fiaba (cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, in Carlo Collodi *Opere*, cit. p. 922), oppure ha spostato l'attenzione sul registro comico di certa gestualità fatta passare assai semplicisticamente

fabulazione pura tali da chiamare in causa non solo la scontata nozione di “piacere del testo”, ma, altresì, alcuni dei problemi intrinseci a quei testi che siamo soliti chiamare “fantastici”, o meglio, che cataloghiamo come “fantastici”²⁰ per la particolare gamma di

come *gag* (per esempio la densa parentesi interrogativa di Ciliegia, quando nell’esordio ode quella «vocina sottile sottile», al contrario «cagione a lui di tante paure» inesprimibili, come sarà detto in seguito, cfr. *Le Avventure di Pinocchio*, in Carlo Collodi *Opere*, cit., capitolo II, p. 365), e ricondotta o esclusivamente alla Commedia dell’Arte, con slittamenti o confluenze tra piano letterario e piano teatrale, magari trainati da un unico elemento (la parrucca del mastro), o unicamente al sostrato delle tradizioni popolari toscane (cfr. F. Chiappelli, *Sullo stile del Lorenzini*, in «Letteratura», I, 5-6, 1953, pp. 110-118; F. Ferrucci, *Il teatro dei burattini*, in «Paragone», 246, 1970, pp. 129-146; G. Amerighi, *Pinocchio e il repertorio di Stenterello*, in AA.VV., *Studi collodiani. Atti del I Convegno internazionale —Pescia, 5-7 ottobre 1974—*, Pescia, Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 83-86; ivi, R. Scrivano, *Gioco del caso e delle fantasia nelle “Avventure di Pinocchio*, pp. 563-571; F. Tempesti, *Chi era il Collodi. Com’è fatto Pinocchio*, in C. Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 52-63). Chi, invece, per contiguità di interessi, ha colto la natura fantastica del romanzo che, dice, «avrei potuto certo mettere sul livello delle più grandi riuscite della letteratura fantastica internazionale», rammaricandosi tardivamente di non averlo incluso nella sua antologia di *Racconti fantastici dell’Ottocento* (Milano, Mondadori, 1983, 2 vol.), è stato ancora una volta Italo Calvino: «Si tratta d’uno dei libri più famosi della letteratura italiana, famoso in tutto il mondo, forse il libro che più ha influenzato il mio mondo immaginario e il mio stile» (in Id., *Il fantastico nella letteratura italiana* (1984), in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1681). Una definizione teorica la tenta poi Monica Farnetti che si ispira ai notturni del “parallelo” *Pinocchio* manganelliano delimitandovi il suo campo d’indagine, e concludendo, a torto, che, sebbene tra le direttrici lungo le quali procede il moto romanzesco ci sia quella fantastica, nessuna lettura in chiave di racconto fantastico può veramente aversi, siccome «Pinocchio non vale sostanzialmente alcuno dei modelli suggeriti tradizionalmente dalla critica (poiché nessuno di essi risulta valido in esclusiva, né sufficientemente resistente da imporsi per l’intero disegno e la durata complessiva del romanzo)», in Id., *I notturni di Pinocchio*, in *L’irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, cit., p. 73. Vedremo qualificarsi, di contro, e proprio avanzando da questo calderone di generi e procedimenti, il modo fantastico del romanzo collodiano. Si veda anche G. A. Papini, *Realtà e/o fantasia. Due note per Pinocchio*, «Versants», 7, 1985, pp. 103-118, e, L. Baldacci, *Pinocchio ambiguo*, «La Nazione» 18 giugno 1983, poi in *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, cit., pp. 339-341.

¹⁹ Collodi si assume il compito di elaborare, anche testualmente, un libro visivo, azionando procedure di resa acustica (la tessitura del romanzo è improntata sull’onomatopea) e iconica, implicite nella pratica narrativa: usa, infatti, non solo elementi figurativi tematici e semantici relativi al “vedere” (camini dipinti, occhiacci, occhiali senza lenti, ritratti, specchi) tanto diffusi nei testi fantastici, quanto procedimenti di teatralizzazione tesi a rimarcare fattori gestuali e visivi di messa in posa e messa in scena (movenze espressive, mascheroni, maschere e palcoscenici). Forte la passione di Collodi per il mondo teatrale, battuto in lungo e in largo sia come giornalista che come autore non proprio di successo. Cfr. D. Marcheschi, *Il teatro di Carlo Collodi*, in a cura di Id. C. Collodi, *Gli amici di casa* (1856), Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.

²⁰ Empiricamente non sarebbe difficoltoso riconoscerli, se si considerano le molteplici antologie di letteratura fantastica, italiana e non, confezionate dagli editori, peraltro inequivocabili per i lettori che nello sceglierle sono certi di ciò che vi troveranno. Altra cosa è l’irrisolutezza con cui deve fare i conti il critico se ne intende tracciare un profilo teorico. Non a caso, anche nella teoria di Todorov, apparentemente coerente, e a tutt’oggi insuperata, sono state scorte contraddizioni, alcune delle quali di carattere storico relative alla messa in gioco di lemmi quali «meraviglioso» e «fantastico» che hanno accezioni diverse asseconda delle epoche, con l’ultimo termine addirittura coinvolto nell’intricato nodo concettuale e terminologico rappresentato dalle voci “immaginazione” e “fantasia” (cfr. G.N. Giordano Orsini, *Fantasia e immaginazione nella terminologia estetica europea*, in «Lingua nostra», V, gennaio 1943, pp. 12-13, e, R. Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*, cit., pp. 13-14), e altre di natura teorica mosse allo schema triadico astrattamente sistematico e tendente, hegelianamente, come ogni sistema, alla perfezione. La triade in questione (ricordiamo che già Caillois e Vax definivano il *fantastico* in opposizione al *fiabesco* o *meraviglioso*), consta dei termini seguenti: lo «strano» (se il fenomeno inesplicabile alla fine si giustifica “naturalmente”), il «meraviglioso» (se il soprannaturale rappresenta la sostanza stessa dell’universo narrativo) e il «fantastico» (situato simmetricamente rispetto alle altre due categorie, che prolunga il più a

quesiti con i quali ci obbligano a fare i conti, affatto diversi da quelli sollevati da altri testi di finzione. Si tratta in definitiva di un prodotto letterario che figura una realtà sulla quale si esige celere approvazione e nello stesso tempo tentennamento sistematico²¹

lungo possibile l'esitazione nel fornire una motivazione naturale o soprannaturale organizzandosi in un'interrogazione). Un sistema evidentemente sbilanciato, se l'autore stesso si è visto costretto a suddividerlo in ulteriori cinque categorie: «meraviglioso», «meraviglioso-fantastico» «fantastico», «fantastico-strano», «strano» (T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 45-46). Lucio Lugnani, che offre una soluzione essenzialmente in linea con quelle di Caillois, di Vax e di Todorov, ma più elastica e sottile, osserva: «Il meraviglioso, preso in tutta la sua estensione, tenderebbe a coprire lo strano e ad includerlo come territorio specifico del proprio dominio; sussunto invece come categoria differenziale, corrisponde in sostanza alla attivazione del grande paradigma oppositivo naturale/soprannaturale che gli appartiene in esclusiva. Sono dunque la realtà naturale e le leggi che regolano i suoi fenomeni il contrario del meraviglioso. È evidente che meraviglioso e strano si sfiorano, si intersecano e talora si confondono[...]ma lo strano è sempre spiegabile, per quanto orribile e terrificante possa essere a volte la spiegazione. Il meraviglioso è inaccettabile per l'incredulo, per chi crede che niente sussista al di là della natura e delle sue leggi; ma il meraviglioso non è ridicibile: pone una alternativa che o si accetta o si rifiuta negandolo. Il meraviglioso ha a che fare con il fantastico? Sì e no. No, nel senso che[...]ponendo il meraviglioso l'aut aut fra accettazione e rifiuto, l'accettazione del meraviglioso automaticamente comporta la negazione del fantastico. Viceversa, *la negazione del meraviglioso è una condizione vitale per il fantastico*; vale a dire che il rifiuto della possibilità di riconoscere e catalogare come soprannaturale un evento che s'è prodotto o si produrrà e che tutto spinge a riconoscere come tale, è uno dei procedimenti attraverso i quali si manifesta e si mantiene in vita il fantastico[...]Ne deriva che[...]il meraviglioso propriamente detto intrattiene col fantastico un rapporto di incompatibilità che viene utilizzato e funzionalizzato e perciò, in un senso molto particolare, si può arrivare a dire che anche il meraviglioso è indissolubilmente connesso al fantastico e che la sua strumentale evocazione è senz'altro uno dei meccanismi del fantastico» (cfr. Id., *Per una delimitazione del «genere»*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 49-51, nostri i corsivi). E, *Pinocchio*, è una fiaba intenzionalmente iperbolica, dove l'atteggiamento ironico del narratore nei confronti della materia narrata («C'era una volta...—Un re! [...]—No[...]», capitolo I, p. 361) vale a desublimare il meraviglioso, e a innescare l'interrogazione ininterrotta connessa al fantastico.

²¹ È la famosa *hésitation* todoroviana fra credere e non credere, che rimane un riferimento teorico prezioso. Tuttavia, solo se si può dubitare delle affermazioni di chi racconta, vale a dire se la narrazione è in prima persona si determina tale reazione, dal momento che «ciò che nel testo viene affermato a nome dell'autore» appare indiscutibile e perciò elude «la prova di verità»; al contrario, «la parola dei personaggi può essere vera o falsa come nel parlare quotidiano» quindi di quella si può dubitare (cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 86-87). In altri termini non si potrebbero mettere in dubbio le affermazioni di un narratore in terza persona, esterno e oggettivo qual è il narratore onnisciente delle *Avventure*, perché occorrerebbe che a presentare la storia fosse Pinocchio, il personaggio che l'ha direttamente vissuta. A tal proposito giudichiamo fondate le ragioni che vogliono la teoria di Todorov fallace in questo punto, proprio per il fatto che lo studioso non considera la doppia istanza iscritta nella figura del «narratore rappresentato» il quale, in quanto personaggio, appartiene all'enunciato e in quanto narratore appartiene all'enunciazione: se a raccontare la «storia così strana da non potersi quasi credere» (capitolo III, p. 370), cioè l'evento non contemplato dalle leggi della logica e della natura, è colui che ha vissuto quel prodigio in passato, vale a dire in un tempo in cui quel fatto lo coinvolgeva totalmente, va da sé che ora, vivendolo in differita, non può che assumere una posizione emozionale ed assiologia diversa. Perciò, se Pinocchio si pone domande sul senso immediato degli eventi bizzarri che sta vivendo e che esita a definire probabili, improbabili, reali o illusori, il narratore, invece (sebbene le due entità convivano nella stessa persona) attrae l'attenzione del lettore su di un'altra problematica del tipo: «è possibile che una tale situazione si sia presentata, ed è possibile, ora, porsi degli interrogativi su di essa»? In questo senso l'interesse passa dalla storia in sé al discorso che la contiene e la rappresenta, da cui deriva che, anche nel caso di un narratore in prima persona, l'agente astratto che controlla l'informazione e si aggiudica l'ultima parola sulla reazione del lettore, è il narratore, non il personaggio, e il lettore viene catturato dall'enunciazione non dall'enunciato. E, trattandosi di riferire intorno a questioni non naturali e sconfinanti nella superstizione (animazione della materia), per il narratore esterno diviene difficile parlarne perché rischia ogni volta la propria attendibilità. L'effetto esitante nasce proprio da questi presupposti: non quindi dal coinvolgimento del personaggio, ma dalla reazione agli eventi insoliti

precisamente su ciò che esso stesso designa come verità, riservando al lettore una spaesante avventura contraddittoria cui, come ci sforzeremo di dimostrare, mal si adatta a rigore qualsivoglia conclusione.²² Un'invenzione straordinariamente moderna dunque, che codifica un nuovo paradigma²³ e fissa nella fanciullezza, fino a quel momento pura differenziazione biologica e nient'altro, *invisibile* e immensamente meno interessante dell'essere giovani o adulti, la parte più significativa dell'esistenza, l'età che racchiude in sé il «senso della vita».²⁴ Collodi la pone come tema, come concreto segno sensibile della nuova epoca, e la sviluppa in un intreccio come se si trattasse di una formula generativa.²⁵ Da qui la differenza di ritmo semantico e, per così dire, affettivo rispetto

generata in colui che li racconta, dinnanzi ai quali è alternativamente dubbioso e turbato, catturato o respinto. Cfr. C. Benedetti, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 289-335

²² Collodi: «Quando noi ci imbattiamo in qualche amico che faccia precedere il suo discorso da questo preludio: “ho bisogno di dirti la verità!” avanti di udire il segreto ci si mette addosso istantaneamente il malumore, come se fossimo condannati a sentire il racconto di una cosa dispiacente, o per lo meno noiosa», cfr. Id., *Appunti sul teatro italiano*, «La Nazione» 1-7 maggio 1860, in *Divagazioni critico umoristiche*, cit., p. 64.

²³ Cfr. L. Santucci, *I collodiani*, in *La letteratura infantile* [1958], Bologna, Boni, 1994³, pp. 195-199.

²⁴ W. Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, tr. it. in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 252. Per il critico ungherese, il narratore era colui il quale, attingendo da un anonimo patrimonio di memoria trasmesso oralmente, dove l'evento isolato dice qualcosa sul «senso della vita», perpetuava l'esperienza in epoche in cui gli uomini non avevano ancora perduto la capacità di trarne insegnamento. E, perché le vite degli altri potessero eternare quel senso, cioè perché potessero essere oggetto di narrazione, dovevano essere presentate come compiute, «si doveva essere certi in anticipo di assistere alla loro morte. Almeno in senso traslato: alla fine del racconto. Ma meglio ancora alla morte vera» (ivi). Di recente, il ricercatore, e scrittore di talento Antonio Scurati denuncia proprio in un pamphlet dal titolo *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Milano, Bompiani, 2006) l'azione oppressiva che, a causa del tramonto dell'umanesimo trivellato dalle guerre novecentesche, «l'immaginario finzionalizzato» dei mezzi di comunicazione di massa esercita sulla vita della mente, inducendo a vivere le esperienze in differita attraverso i mass media (la guerra è una serata trascorsa in salotto davanti alla televisione sorseggiando una birra), con il conseguente catastrofico slittamento verso l'inesperienza di massa; ma la funzione dello scrittore, suggerisce lo studioso, deve continuare ad essere quella di «avvelenare» il proprio ambiente sociale e, considerato che «oggi il suo ambiente sociale è un ambiente immaginario», la critica della società «non si può esercitare se non come critica dell'immaginario» (ivi, p. 76).

²⁵ «Il soprannaturale nasce spesso dal fatto che si prende il senso figurato alla lettera» ha scritto Todorov, riconoscendovi uno degli ingredienti generativi della letteratura fantastica. (cfr. Id., *La letteratura fantastica*, cit. pp. 82-83). E prendere una metafora alla lettera, nel nostro caso il bambino con la testa dura come il legno cui si allunga il naso quando mente, significa anche considerare quella metafora, e l'ideologia che in essa si esprime, cioè l'adesione del lettore che chi narra si attende, come un dato della realtà, cioè come una sorta di entità indipendente che sfugge al controllo razionale di chi la usa. Come se non fosse più l'artista, con il suo patrimonio culturale, a costruire l'opera, ma questa a parlare per bocca sua. Del resto, è una storia che conosciamo, quella di mastro Geppetto di cui il narratore dà un ritratto dell'«artista di genio» da vecchio (cap. VIII, p. 383): «Il povero Geppetto si affaticava a ritagliarlo», ma nella «furia di scolpirlo» dimentica di fargli le orecchie, e «più lo ritagliava e lo scorciava e più quel naso impertinente diventava lungo[...]. A quel garbo insolente e derisorio, Geppetto si fece tristo e melanconico, come non era stato mai in vita sua» (cap. III, p. 368), ma fino alla fine del romanzo «intaglia», anzi, nell'ultimo capitolo lo ritroviamo addirittura intento a intento a «disegnare una bellissima cornice» (cap. XXXVI, p. 525). Nel romanzo di Collodi il *monstrum*, il «burattino *maraviglioso*» (cap. II, p. 364; il solo lemma dell'intero romanzo usato in questa unica forma grafica, come risulta dallo studio di Giorgio De Rienzo sulle concordanze delle *Avventure*), cioè la metafora, appare ancora, almeno in parte come un dato che va costruito, come un prodotto dell'uomo. Il narratore avverte che Pinocchio è qualcosa di fisicamente impossibile: «Occhiacci di legno», «nasone che non finiva mai», senza «orecchi», con piedi di legno «da buttar sul fuoco» che rimbombavano «come venti

alla narrazione epica di stampo manzoniano che, al contrario, si costruisce a partire da agglomerati di formule organizzate successivamente in modo da tracciare un tema; e, ancora, la relativa lentezza e purezza di linee di questa a confronto della rapidità, mobilità romanzesca di quella, formicolio di dettagli veri, come l'ossatura o l'incorniciatura di certi manoscritti illustrati che suggeriscono un mondo intero, vivo, problematico, lo sfondo della scena in cui si è svelato il destino di un eroe.²⁶

Non a caso, sono due i temi che hanno richiamato l'attenzione degli studiosi collodiani nell'ultimo mezzo secolo: il primo è il rapporto che si stabilisce nelle *Avventure* tra l'architettura fantastica e la saldatura razionale, l'altro riguarda le modalità dell'itinerario formativo, la progressiva formazione del carattere. Noi abbiamo affrontato questi problemi in modo disuguale, dedicando al primo uno studio d'insieme, giacché, a nostro avviso, mondo naturale e mondo sovranaturale nel romanzo sono sempre più o meno mescolati, pur manifestandosi in forme diverse, a molteplici livelli, con differenti modi di organizzazione e, per così dire, diversi tipi di logica (Pinocchio, Giano bifronte, inerte e

paia di zoccoli da contadini», e che quando sbadigliava «sputava, e sentiva che lo stomaco gli andava via» (capitoli I, III, IV e V, pp. 362, 368-369 e 374), in definitiva ci segnala che si tratta qualcosa di metaforico. Ma tant'è: il mostro *vive*. La prima «gran paura» di mastro Ciliegia, il terrore che lo assale sentendone la voce, tanto da restare «cogli occhi fuori del capo per la paura» e poi «cadere giù come fulminato» (cap. I, p. 363), nasce proprio dinanzi a questo fatto, cioè che una metafora («me la son figurata io», ivi) parli. Ed è per questo che lo cede a Geppetto, perché capisce che non avrebbe mai potuto assumerne il controllo, cosa che sarà impossibile, nel seguito, anche per Geppetto, e per lo stesso narratore. Non a caso, da quel momento in poi Pinocchio menerà una vita autonoma. Cfr. G. De Rienzo, *La lingua di Pinocchio al computer*, in a cura di F. Tempesti, *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*. Atti del Convegno del 3-4 maggio 1990, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1994, p. 182; quanto alla metafora come espediente dialettico delle *Avventure* e fucina di sovratesti si veda Riccardo Campa, *La metafora dell'irrealtà. Saggio su «Le avventure di Pinocchio»*, Lucca-Pescia, Maria Pacini Fazzi-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1999.

²⁶ La «superficialità», nelle *Avventure*, non può essere vista come un effetto della furia degli eventi romanzeschi, bensì come elemento costitutivo della forma specifica in cui il romanzo viene strutturato, del suo sostrato tragico: «[...]i loro eroi (dei tragici greci) parlano in certo modo più *superficialmente* di quanto non agiscano; nella parola pronunciata il mito non trova affatto la sua oggettivazione adeguata. La connessione delle scene e le immagini intuitive rivelano una sapienza più profonda di quella che lo stesso poeta possa concepire con le parole e con i concetti. La stessa cosa si può osservare anche in Shakespeare, il cui Amleto, per esempio, in un senso simile parla più superficialmente di quanto non agisca, sicché la dottrina amletica[...]si può ricavare non dalle parole, bensì da un'approfondita contemplazione dell'insieme e da uno sguardo sintetico su di esso» (cfr. F. Nietzsche, tr. it. *La nascita della tragedia* (1871), con nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1995, pp. 112-113). Ecco, subito dopo la pubblicazione delle *Avventure*, alcune considerazioni in una recensione non firmata: «Certo, il Collodi ha una particolare attitudine a scrivere pei bambini, e queste *Avventure di Pinocchio* sono bellissime, ma leggendole si prova un senso di *pena*. Pare di vedere un signore che scorra le sue terre, ove furono segati i querceti e i castagneti e tagliati gli alberi fruttiferi, e distrutte le messi e le vigne, e vada col bastone abbattendo i papaveri con un triste diletto» («La Domenica Letteraria», 11 febbraio 1883, II, n. 6); o Renzo Martinelli: «[Pinocchio] fa simpatia e amore, ma non diverte. È un libro *drammatico*», anzi «è un libro stracarico di delusioni» (Id., *Opinione personale su Pinocchio*, «La Nazione» 16 ottobre 1941); o Piero Bargellini: «il libro di Pinocchio non è punto allegro. Non è neppure commovente. Né divertente, né commovente» (in *La verità di Pinocchio*, cit., p. 128); Guglielmo Petroni si domanda se sia più giusto cominciare «dalla elementarità, o dalla complessità del libro», dalla «paesantità, o dalla raffinata letterarietà del linguaggio» (cfr. a cura di R. Bertacchini, *Le "Avventure" ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1983, pp. 139-140); Manganelli, invece, ripensando al «caso delle bare», si figura una specie di libro-(in)cubo (cfr. Id., *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1982², p. 79).

vivo, appare), laddove il collante razionale,²⁷ in nome di un ideale di non-contraddizione e di unicità,²⁸ prova, invano, a eliminare le nozioni polari e ambivalenti, ad accoppiare e unire gli opposti, a progredire per rovesciamenti successivi, ad azzerare ogni modo di ragionamento che proceda dall'ambiguità o dall'equivoco (le sentenze della copiosa galleria di sapienti, sorta di preti laici circondati di solennità quasi liturgica e tesa a esorcizzare l'inspiegabile).²⁹ Quanto al secondo, ci siamo limitati ad un aspetto

²⁷ Tra le intenzioni originarie di Collodi non c'era certo quella di spaventare il giovane lettore, ma di convincerlo, o comunque indurlo a riflettere, magari con quella morale sentimentale ottocentesca che per dirla con Benjamin «si insinuava subdolamente di soppiatto dentro di lui» (cfr. Id., *Letteratura per l'infanzia*, (1929), in *Ombre corte*, cit. p. 418), e, sebbene come si è detto il progetto gli sfugga di mano, la paura è uno dei mezzi usati per persuaderlo, cioè per ottenere la sua adesione. Ma la paura non si risolve all'interno del testo, poiché penetra nel suo rapporto con il destinatario: «l'idea[...]attacca i nervi del capo e qualche volta paralizza le funzioni dello stomaco» (Collodi, *Fantasia*, «Scaramuccia» 28 luglio 1854, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., p. 8). Questo è tanto più vero quanto più il *monstrum* è, a mano a mano che lo si conosce, sempre più imprevedibile e sorprendente, risultando ogni volta un'*incognita* sinistra, perché è viva e sfugge alla comprensione razionale. È appunto questa insicurezza della ragione legata al dubbio del narratore, che vivifica nel ricordo di quell'evento inaudito, a generare la *suspense* che, scrive Barthes, prende allo "spirito" non allo "stomaco" (Id., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, tr. it. in *L'analisi del racconto* [1966], Milano, Bompiani, 1969, p. 41), ma già Kant aveva assegnato lo stesso scopo ideologico al sublime, sostenendo che la natura, per essere giudicata dinamicamente sublime, dev'essere rappresentata come *suscitante timore* (*Critica del giudizio*, 1790). Si veda pure R. De Pol, *Passi nel buio. Ricognizione sulla 'letteratura orrorifica'*, in a cura di M. R. Cifarelli e R. De Pol *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Torino, Edizioni Dell'Orso, 1993, pp. 7-36.

²⁸ Una sorta di riflessione, in azione, sull'immagine che lo scrittore ha del mondo, realizzata mediante figure. L'esito è la creazione di figure verbali-letterarie mobili e tuttavia stabili, nel senso che il mondo narrato non si spezza in tronconi incoerenti, ma si ricompone continuamente in unità: un felice avvicinamento della figura visiva alla mobilità-stabilità dell'immagine percettiva, che ci fa pensare non soltanto alla musica, tanto cara a Collodi, («le parole si attaccano così fortemente alla musica, che sopravvivendo questa sopravvivono anche quelle e passano alla posterità, sacro privilegio riservato solamente ai lavori onorevoli per l'arte», Id, *Musica e poesia*, «Scaramuccia» 11 aprile 1854, ora in *Divagazioni*, cit., p. 30), ma al cubismo che restituisce in figura l'immagine vista per scorci e aspetti diversi, sovrapposti l'uno all'altro e ricondotti a un'unità plurima. Cfr. E. Garroni, *Determinato, indeterminato, totalità*, in *Immagine, linguaggio, figura*, cit., pp. 33-37.

²⁹ Il romanzo collodiano scorre su tale ambiguità, causata dall'avversione o dall'inabilità ad approdare a qualsivoglia verità conclusiva, e, sebbene vi si palesi la volontà e il piacere di usare tutti gli strumenti narrativi per attirare e catturare il lettore dentro la storia, nondimeno vi si mostra il gusto e il compiacimento che per l'appunto di una storia si tratta. Da ciò deriva la messa in rilievo dei meccanismi della finzione nel corpo del testo (la bugia), che ingrandisce il problema del rapporto del lettore con il libro, e del libro con la realtà, riabilitando l'autentica funzione dell'immaginario che è quella di diffondere il gusto della stranezza, facendola passare per un'attività normale (cfr. H. Weinrich, *Il segno di Giona. Sul molto grande e il molto piccolo in letteratura*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte* [Saggi 1958-1976], Bologna, il Mulino, 1976, pp. 193-196). Così Collodi sulla «Nazione» del 1-7 maggio 1860, con un occhio al quadro e con l'altro alla cornice: «Fuori di questi due casi eccezionali [i testimoni quando parlano al giudice, e le donne quando parlano al marito], ella è tutta grazia speciale se la verità può presentarsi a mezzi quarti, come la luna, e riesce a farsi inghiottire senza disgusto, in proporzioni omeopatiche, come i veleni della moderna medicina. [...]Essa *attacca i nervi*, irrita, indispette, vi mette il capogiro, vi *perseguita nei sogni*, e a guisa di ostinato Arimane o d'irrequieto *vampiro*, vi succhia a lunghissimi sorsi la pace e la tranquillità dello spirito.[...] Esiste su questo punto una dolorosa improprietà di linguaggio. [...]quando la verità è bella, quando è piacevole, allora non può *né deve mascherarsi* sotto questo nome[...] Perché la verità porti meritatamente questo nome, bisogna che sia *dura* (come dicono i poeti); bisogna che sia *la rivelazione di una cosa molesta*, se non a chi la deve profferire, almeno a chi la deve ascoltare. Quando poi questa verità per un caso fortunoso, è dolorosa ad ambedue le parti, allora è la vera verità, la verità modello, la verità puro sangue. [...] Se noi dovessimo *dipingere la verità* secondo il *concetto fantastico* che ce ne siamo formato in mente,

particolare: l'*interiorità* del protagonista, non solo nel testo più ampia che in altri della stessa famiglia, ma soprattutto perché perennemente inappagata, turbolenta e sconnessa, costruita com'è sulle rigide antitesi di libertà e necessità: non più il fiacco, scontato e apodittico cammino della "vecchia" infanzia verso i principi del padre,³⁰ ma il viaggio, l'avventura, il vagabondaggio, lo smarrimento,³¹ in altri termini un'infanzia improbabile,

la faremmo brutta come una Parca, dispettosa come una ragazza che non trova marito, prolissa come la moglie... dopo la luna di miele», cfr. Id., *Appunti sul teatro italiano*, cit., pp. 62-64, nostri i corsivi.

³⁰ Uno studio articolato circa la figura del bambino italiano al momento del suo apparire sulla scena letteraria è quello di Flavia Bacchetti, *I bambini e la famiglia nell'Ottocento. Realtà e mito attraverso la letteratura per l'infanzia* (Firenze, Le Lettere, 1997), assai diverso per il taglio europeista dal più circoscritto campo dei *Bambini d'inchiostro* di Patrizia Oppici, dove, però, l'infanzia letteraria indagata è esclusivamente quella francese (cfr. Id., *Bambini d'inchiostro. Personaggi infantili e "sensibilità" nella letteratura francese dell'ultimo Settecento*, Pisa, Goliardica, 1986).

³¹ «Una volta si diceva: "la vita è nel moto". Questo aforismo ripetuto per tanti secoli divenne monotono. Allora fu messo in corso quest'altro: "La vita è nell'emozione"» (cfr. Collodi, *Appunti sul teatro italiano*, cit., p. 71). I sette cicli di avventure e disavventure, hanno tutti origine in una *fuoriuscita* insieme normale e straniante dall'ambito protettivo della domesticità, che si direbbe per certi aspetti affine all'*unheimlich* del famoso saggio freudiano *Il perturbante*, costruito sulla scia di una precedente lettura proprio di un'opera narrativa d'invenzione, e di notevole fama europea, qual è il racconto di E.T.A. Hoffmann, *L'Orco Insabbia* ([1817], tr. it. in a cura di C. Pinelli, *Racconti e romanzi*, con prefazione di C. Magris, vol. I: *Gli elisir del diavolo. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot. Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 653-684). Sigmund Freud richiama il concetto di perturbante già usato dallo psicologo Ernst Jentsch (tr. it. a cura di G. Goggi *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* [1906], in AA.VV., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 399-410) il quale, al fine di dimostrare che quel sentimento ha a che fare con esperienze assai più profonde di quelle collegate agli automi, e, prima di soffermarsi sul caso dell'essere inanimato ma vivo (quello di Olimpia, la bambola meccanica di legno) narrato nel citato racconto hoffmanniano, aveva precisato cosa vi sia nel senso di inquietudine, di disorientamento angoscioso detto *unheimlich*: c'è «il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato» (ivi, p. 404). Freud, dal canto suo, che riassume e commenta il medesimo racconto, pone subito l'accento sul variegato ventaglio semantico del suddetto aggettivo germanico, qualificandolo come intraducibile in altre lingue (Id., tr. it. a cura di S. Daniele *Il perturbante* [1919], in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. IX, pp. 81-118). Effettivamente, la traduzione di *unheimlich* con «perturbante» o, «ambiguo» e, non ultimo, «sinistro» come ha proposto Francesco Orlando (*Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 105), sebbene verosimile non persuade rispetto alle tante connotazioni del termine tedesco che, spiega Freud, deriva invece dal sostantivo *das Heim* «casa», «dimora», «focolare», dove il legame di significato con *unheimlich* è evidente, rinviando a «ciò che genera angoscia e orrore [...] ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare» (ivi). Rodolfo Tommasi nel suo *Pinocchio. Analisi di un burattino* (Firenze, Sansoni, 1992, p. 62, e prima di lui Fausto Montanari, *Pinocchio come lirica personale del Lorenzini*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 419-424), ha paragonato in modo assai generico il solo XV capitolo delle *Avventure*, alle atmosfere spettrali e orrorose del racconto di Hoffmann *La casa disabitata* (1817, tr. it. in *Gli elisir del diavolo*, cit., pp. 767-793), senza rilevare tuttavia la complessiva similarità, in ambedue i testi, relativa alla legge narrativa, molto adatta al fantastico, che alterna la presentazione di elementi inspiegabili, l'esitazione nel raccontarli, la falsa spiegazione, la riapertura dell'esitazione, l'introduzione di nuovi elementi inspiegabili, e così via, né la pari utilizzazione in entrambi di mondo della visività e della visionarietà (strumenti visivi naturali e artificiali: specchi e occhiali senza lenti), né infine il comune, insolito campo semantico dei dolci e della pasticceria da cui emanano elementi di seduzione gustativa. Cfr. M. Lombardi, *Coppelia, la fanciulla dagli occhi di smalto. Storia di un automa in danza*, in a cura di F. Tempesti *Pinocchio fra i burattini*. Atti del Convegno del 27-28 marzo 1987, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1993, pp. 161-177; ivi, G. Ottevaere-van Praag, *In margine a Pinocchio: giochi del sogno e del reale nelle strutture narrative*, pp. 195-202, e, J. Zipes, *Pinocchio, il bambino civilizzato*, in *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter* (2001), Milano, Mondadori, 2002.

non più incolore e quasi inavvertita come quella, ma che si trasforma in problema, rendendo problematica l'infanzia stessa.

Da ciò deriva una struttura del romanzo profondamente contraddittoria, una specie di bricolage morfologico di generi ³² (romanzo fantastico, romanzo d'avventure, *noir*, picaresco, teatro, mito, fiaba), ³³ procedimenti vecchi e nuovi (narrazione romanzesca, gusto allegorico, distanziamento ironico) ³⁴ e persino codici d'espressione non letterari, come le illustrazioni ³⁵ (attinte dal repertorio popolare delle arti visive che spesso diventano importanti elementi tematici, come la musica e il ritratto), una forma che, lo si è accennato, in campo teorico-critico creerà problemi di rilievo (il romanzo come "la forma più soggetta a pericoli" del giovane Lukács) e sarà motivo di interesse ancora

³² Già Giorgio Bàrberi Squarotti aveva notato che la composizione delle *Avventure* si attua su «diversi piani», quello immediato delle vicende di Pinocchio, con tutti gli annessi e connessi tratti fiabeschi e pedagogici, ma anche quello della finzione letteraria, sottile e allusiva: «sì, avventura, ma giustificata e autorizzata dai testi classici, dai modelli supremi e sublimi della tradizione; sì, un burattino come protagonista, ma coinvolto in vicende che ripropongono, in falsetto e con la deformazione sempre un po' stranita e alquanto involuta, le invenzioni dei poemi e delle storie», in Id., *Gli schemi narrativi di Collodi*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 87-108.

³³ Anche romanzo d'utopia? Laura Schram Pighi nel suo studio sul tema, alla domanda se esistano tra Otto e Novecento viaggi immaginari, o addirittura in utopia, per ragazzi, risponde di sì, partendo curiosamente dalla considerazione estrinseca che certi libri di viaggi sono serviti a suggerire al lettore realtà sconosciute nelle quali inoltrarsi da soli con l'immaginazione, e malgrado questo allargamento di confini, lamenta, non sia registrato dalla critica. Quando passa poi a valutare la portata utopistica del viaggio nelle *Avventure*, un libro «né facile né allegro», ammette che, sebbene abbia molti tratti in comune con la narrativa d'utopia «in realtà non lo è, perché non propone un futuro migliore o per lo meno diverso come alternativa o come capovolgimento della realtà e nemmeno invita a tornare al passato irrimediabilmente perduto» (cfr. Id., *Carlo Lorenzini Collodi, Pinocchio e i suoi fratelli*, in *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenna, Longo, 2003, p. 214). Al contrario, lo studioso tedesco Dieter Richter, pur irremovibile circa la convinzione che si tratti di «romanzo d'infanzia» in senso pieno, stima il legno in cui è scolpito il burattino, con Signorelli, Amerighi e Faeti, come emblema di antiche forme della «controcultura» preborghese (cfr. M. Bachtin, tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1940], Torino, Einaudi, 1979), di quella cultura, cioè, arcaica e carnevalesca del riso, propria del teatro popolare di piazza e opposta alla cultura ufficiale (la settecentesca triade *popolo, bambini e selvaggi* contro-ordine negativo del sistema civilizzato), rinvenendo una costola del viaggio fantastico precisamente nell'antica utopia popolare del paese di cuccagna che rivive nel paese dei balocchi. Cfr. D. Richter, *Legno ribelle, corpo grottesco. Il corpo di Pinocchio e le tradizioni della cultura popolare*, tr. it. in *Pinocchio o il romanzo d'infanzia* (1996), Roma, Grafica Editrice Romana, 2002, pp. 59-72; M. Signorelli, *Figure nuove e figure tradizionali nel repertorio dei burattini dell'800*, in a cura di F. Tempesti *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 15-28; G. Amerighi, *Pinocchio e il repertorio di Stenterello*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 83-86; A. Faeti, *Fagiolino barbiere dei morti, ovvero le tristi viscere di Bologna*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 131-140; ivi, F. Tempesti, *Burattini in piazza del Granduca*, pp. 101-108. In proposito si veda anche D. Marcheschi, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, «Erba d'Arno», 20/21, 1985, pp. 123-135.

³⁴ Sui registri stilistici delle *Avventure* si veda Carlo Alberto Madrignani, *Carlo Collodi dalla Firenze granducale a "Pinocchio"*, in *Letteratura Italiana Laterza*, Bari-Roma, Laterza, 1975, vol. VIII, tomo I, p. 515.

³⁵ Cfr. G. Ardinghi, *Pinocchio illustrato*, in AA.VV., *Omaggio a Pinocchio*, «Rassegna Lucchese», 9, 1952 poi Pescia, «Quaderni» della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1, 1967, pp. 50-55; F. Mazzocca, *Tra romanticismo e realismo: il Pinocchio "europeo" di Mozzanti e il Pinocchio "toscano" di Chiostrri*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 361-379; a cura di P. Zanotto, *L'immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*, Trento, Assessorato Attività Culturali, 1977; e A. Faeti, *I visionari del Granduca*, in *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 2001², pp. 11-62.

maggiore per la storia della cultura, dalla scienza diacronica di Darwin alla centralità degli eventi nell'universo narrativo.³⁶

Certo, l'infanzia nella sua storia "reale" non è tutta qui: la crescente influenza della scolarizzazione e l'età dell'innocenza "spiritualizzata"³⁷ sono specificità cruciali almeno quanto quelle di cui si è detto,³⁸ eppure il *Pinocchio* collodiano le scarta come se fossero prive di significato,³⁹ e dall'infanzia moderna astrae quella infanzia simbolica che si riassume in spinta centrifuga e dualistica interiorità.⁴⁰ Perché questa preferenza? Perché, crediamo, nell'Ottocento è in gioco qualcosa di ben più cospicuo del riassetto dell'infanzia, e se essa conquista centralità, la ragione è che si deve, prima e più, che dare un senso all'infanzia, dare un senso alla modernità.

Sebbene oggi fra gli storici e gli studiosi della letteratura prevalga un consenso abbastanza ampio circa l'opportunità di respingere tutte le spiegazioni sociologiche tradizionali tramite le quali giustificare l'esordio di nuovi modi letterari (il riferimento è a sconvolgimenti economici, sociali ed ideologici, quali le rivoluzioni industriale e francese, o la cocente delusione di scrittori e intellettuali, tra i quali Collodi,⁴¹ dopo il fallimento

³⁶ Cfr. F. Moretti, tr. it. *Opere mondo* (1994), Torino, Einaudi, 2003².

³⁷ In fila, nel *Cuore* deamicisiano. Attilio Momigliani nella sua *Storia della letteratura italiana* (Messina, Principato, 1938) nella pagina dedicata a Collodi lo definisce senza riserve «vero artista» proprio nel raffronto tra il suo Pinocchio e i ragazzi «senza poesia» di *Cuore* (p. 547).

³⁸ Cfr. F. Bacchetti, *Borghesia, letteratura per l'infanzia e ruolo della famiglia*, in *I bambini e la famiglia nell'Ottocento*, cit., pp. 9-29, e, F. Della Peruta, *La cultura dell'infanzia nell'Ottocento italiano*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 109-122.

³⁹ Chissà, forse anche a causa della viscerale idiosincrasia nutrita nei confronti dei più piccoli, come attesta la sicura testimonianza di Collodi Nipote: «I ragazzi rumorosi, chiassosi, piagnucolosi, ruffosi, rompicolli, non li poteva soffrire[...] Non era molto socievole né troppo espansivo. Ricordo di aver poche volte avuto un bacio da lui», cfr. P. Lorenzini, *Collodi e Pinocchio*, Firenze, Salani, 1981², pp. 49 e 69-70.

⁴⁰ Ecco il programma narrativo di Pinocchio miniato all'ultracentenario Grillo-parlante: «[...]voglio andarmene di qui, perché se rimango qui, avverrà a me quel che avviene a tutti gli altri ragazzi, vale a dire mi manderanno a scuola, e per amore o per forza mi toccherà a studiare; e io a dirtela in confidenza, di studiare non ne ho punto voglia, e mi diverto di più a correre dietro alle farfalle e a salire su per gli alberi a prendere gli uccellini di nido» (cfr. *Le avventure di Pinocchio*, in Carlo Collodi *Opere*, cit., capitolo IV, p. 372, nostri i corsivi). Si rilegga anche la lettera di Collodi (apparsa nella «Vedetta. Gazzetta del Popolo», 14 ottobre 1877) indirizzata a S. E. il Ministro Coppino (altrove «Sua Eccellenza Abdul-Coppin-Aziz», *Il turco in Firenze* (s.d.), in *Note gaie*, cit., p. 241), fautore della legge del 14 luglio 1877 che stabiliva per la prima volta in Europa l'obbligo scolastico per il biennio delle elementari, dove, come già Nievo nel *Frammento sulla rivoluzione nazionale* (postumo, 1929), il Nostro rivendica, *apertis verbis*, prima ancora della formazione intellettuale migliori condizioni di vita per il proletariato: «Positivisti voi? Se foste tali davvero, dovrete almeno sapere che la natura –positivista per eccellenza– c'insegna che il bambino appena nato, si nutre: poi sente, poi ragiona», ora ivi, *Pane e libri* (s.d.), p. 188.

⁴¹ «Io voglio far di tutto per essere uno del picchetto che fucilerà quei boia» (Carlo Collodi a Giuseppe Aiazzi, Montanara, 25 aprile 1948, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, N. A. 754. III. 36). Carlo assieme al fratello Paolo, all'incirca ventenni, partono volontari per combattere contro l'Austria, un'esperienza della quale il Nostro invia tramite lettera ogni dettaglio a Giuseppe Aiazzi, l'amministratore della libreria Piatti di Firenze con cui collaborava prima della chiamata alle armi. Ecco come commenterà i fatti successivi al '48 nei *Misteri di Firenze* (1857): «Oggi, lo sappiamo, la società attuale ha cambiato intieramente d'aspetto. Inutile negarlo: dal 1848 al 1850 sono trascorsi almeno cinquant'anni. Ci siamo addormentati giovani –e ci siamo destati o vecchi, o decrepiti[...] non sono rimaste che due sole categorie: quella dei bambini e l'altra degli uomini fatti. La categoria intermedia dei ragazzi e dei giovanetti è definitivamente sparita. Al giorno d'oggi, le illusioni, le aspirazioni, i sogni, cominciano dal ritorno da balia e finiscono a dieci anni» (cit., p. 191). E, sugli accadimenti del decennio successivo: «Dal 1859 al 1870 a fare lo smargiasso si correva un certo pericolo di esser presi sul serio e dover poi andare alla guerra, quando i veri

delle rivoluzioni democratiche del 1848 e 1870), riteniamo sia in ogni caso fruttuoso provare a rintracciare connessioni tra i procedimenti formali e retorici delle *Avventure* e la storia della cultura, proprio riguardo al rapporto tra mondo naturale e realtà individuale. Un dato che si è trascurato di indagare, ad esempio, è il cambiamento notevole verificatosi nel sistema culturale del tempo, che Collodi, a suo modo, intuì: ⁴² la

eroi ci chiamavano. Ma dopo il 1870, cessato cotesto pericolo, i conigli si son fatti leoni. E come marciano bene dietro agli stendardi delle dimostrazioni, quando la banda del Comune suona l'inno reale o quello di Garibaldi. Non hanno medaglie militari sul petto, ma gonfiano egualmente delle loro croci di cavaliere raccattate nella spazzatura dei Comitati, delle Commissioni, delle Presidenze, e di tutti quegli impiastri, insomma, nei quali entra sempre una presina di popolo, e tre o quattro manciate di progresso» (cfr. *Gli smargiassi* [s.d.], in *Note gaie*, cit., p. 283, e l'opuscolo antinapoleonico e unionista *Il Sig. Albèri ha ragione!...Dialogo apologetico*, Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., 1859). Ancora nei *Misteri*: «l'uomo, quand'è solo, non è mai un eroe» (p. 61). Sulla lunga parentesi risorgimentale di Collodi, si vedano le testimonianze dell'amico Ferdinando Martini, *Confessioni e ricordi (Firenze granducale)*, Firenze, Bemporad, 1922, p. 168, e il contributo di Giorgio Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 59-79, di Rossana Dedola, *Un ragazzo del '48*, in *Pinocchio e Collodi*, cit., pp. 43-58, e, Ludovico Incisa di Camerana, *Firenze e il giovane Collodi*, in *Pinocchio*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 27-40. Sul *Dialogo apologetico* si veda R. Bertacchini, *Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, in AA.VV., *Carlo Lorenzini-Collodi nel Centenario* (Atti del Convegno su "Carlo Lorenzini-Collodi nel Centenario", Roma, 28-29 novembre e Pescia, 30 novembre 1990) Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 39-71.

⁴² «Il mondo è uscito dal regno delle nuvole e dei fantasmi dorati, e di proposito si è messo sulla *via del positivo*. Il guadagno è l'unica falsariga delle nostre operazioni. Al di là del francescone e della specie monetata, comincia il mitologico e l'ideale, innocenti trastulli per le fantasie o malaticcie (sic) o aberrate», cfr. C. Collodi, *Un motto degli Americani*, in *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 7-9. Anni dopo, torna sulla «via del positivo» con osservazioni più analitiche e caustiche, questa volta prendendo di mira gli scienziati, «smargiassi pensatori»: «Questi, molte volte, non mostrano i sintomi esterni del male. Non eccentricità di vestito; non s'ubriacano, non fumano a pipa, sono per il solito educati, istruiti, gentili, vivono a sé, non amano il far da comparse. \ Ma sono attaccati dal male internamente. \ Soffrono dello *sconfinato orgoglio della ragione umana*; seguono la *scuola positiva* nelle sue illusioni, e cercano di dare al loro ragionamento una forma più che sia possibile vicino alla matematica. E per questo si vantano di essere seguaci di Galileo, ignorando o dimenticandosi che Galileo diceva — "Estrema temerità mi è parsa sempre quella di coloro che vogliono far la capacità umana misura di quanto possa e sappia operar la natura, dove ché all'incontro e' non è effetto alcuno in natura per minimo che e' sia, all'intera cognizione del quale possano arrivare i più speculativi ingegni." \ Ecco come parla la scienza nobile che illumina e non abbaglia: ecco come parla la scienza educata e modesta tanto, quanto grande e severa, che percorre con passo prudente e sicuro la sua via, senza pretendere che sieno tutti poveri di spirito o pecoroni smarriti quelli che percorrono le altre strade» (in *Gli smargiassi*, cit., pp. 283-284). L'antipositivismo ideologico, contiguo all'antinaturalismo estetico, si evince anche nell'idiosincrasia di Collodi sia verso i "progressivi" studi sulla natura di Georges-Louis Leclerc conte di Buffon, autore di una *Storia naturale* (1749-1789) fiduciosa nel «miglioramento della razza umana» ma certo «rimasta molto indietro» rispetto ai «meravigliosi progressi che hanno fatto in quest'ultimi tempi le scienze in generale e in particolare i nasi di cartapesta» (il riferimento è forse al tartufismo politico degli anni settanta, gli anni in cui tra i parlamentari si dà avvio alla pratica trasformistica, cfr. Collodi, *Pensieri sparsi* (s.d.), in *Note gaie*, p. 266), e teorico di un *Discorso sullo stile* (1753) sbeffeggiato dal Nostro per quella celebre definizione enfaticata dai romantici che recita «Lo stile è l'uomo», laddove, all'opposto, «lo stile molte volte non è l'uomo [...] Il motto è l'uomo! — Il motto coglie l'individuo, quando men se l'aspetta, gli sfugge dalle labbra, e lo compromette per tutta la vita» (in *Un motto degli Americani*, cit., p. 5); sia verso il deterministico evolucionismo darwiniano del trattato *L'origine della specie* (1859), illustrato a Firenze il 21 marzo 1969 dal fisiologo russo Aleksandr Herzen nella conferenza dal titolo *Sulla parentela fra l'uomo e le scimmie*, cui seguirà lo sdegnato scritto saggistico di Tommaseo (*L'uomo e la scimmia*, Milano, Agnelli, 1869), e la protratta rivolta ironica collodiana sull'«antitesi, o contraddizione in termini» di «ciò che s'intende per uomo», il ben bizzarro «re degli animali» che ha smarrito il suo «significato preistorico di animale ragionevole» (Collodi, *La luce elettrica* [s.d.], in *Note gaie*, pp. 253-255, passim), per vestire i panni del «gran commediante» con cui «mortifica crudelmente il delicato amor proprio

progressiva laicizzazione di credenze, riti e costumi anche nei ceti popolari, il solido atteggiamento razionalistico della cultura ufficiale verso ogni fenomeno immateriale, e la diffusione, attraverso la stampa, il teatro e le altre forme della cultura popolare, di una nuova concezione della natura, della vita e, soprattutto, della morte.⁴³ Il credere in eventi intangibili, privi di ogni riscontro oggettivo, divenne per la scienza accreditata qualcosa di culturalmente inferiore, e da ciò conseguì il declassamento di quel particolare sistema di credenze a due livelli apparentemente più modesti, quantunque rispettati e ritenuti legittimi, quello della cultura infantile,⁴⁴ appena nata, e quello della cultura letteraria.⁴⁵ C'era un nuovo interesse sia per la vita interiore dei bambini, considerata molto vicina al mondo dei visionari, essendole generalmente riconosciuto un senso del tempo e dello spazio ancora intuitivo e un atteggiamento verso il mondo ancora magico; sia per gli scrittori, in particolare per i poeti, la cui capacità di trattare le qualità metaforiche e simboliche della lingua era pure considerata come avente qualcosa in comune con i prodigi.⁴⁶

di tutti i scimpanzè e di tutti i gorilla africani» (ivi, *Ritagli e scampoli* [s.d.], p. 117). Sulle polemiche scatenate dalla conferenza di Herzen si veda Giovanni Landucci, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Olscki, 1977.

⁴³ Cfr. Ph. Ariès, tr. it. *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi* (1977), Bari, Laterza, 1980.

⁴⁴ Collodi stesso non scrisse mai nulla sulla propria infanzia. A dire il vero la silloge di *Storie allegre* include un racconto dal titolo *Quand'ero ragazzo!* (ivi, in *Carlo Collodi Opere*, cit., p. 649-654) che qualcuno ha letto in chiave autobiografica (cfr. D. Richter, *Una storia fiorentina*, in *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, cit., pp. 10-11, e, R. Dedola, *Lo scolaro più svogliato*, in *Pinocchio e Collodi*, cit., p. 26), non curandosi tuttavia di confrontarlo con una lettera che, in data 5 dicembre 1889, Collodi inviò a Onorato Roux, direttore del romano «Paradiso dei Bambini», e che Felice Del Beccaro riporta nel suo *Diagramma degli studi collodiani* (in AA.VV., *Pinocchio oggi*. Atti del Convegno pedagogico [Pescia-Collodi, 30 settembre-1°ottobre, 1978], Pescia, Fondazione Nazionale «Carlo Collodi», 1980, pp. 95-115, in particolare p. 97). A una richiesta del *curriculum vitae*, Collodi rispondeva così: «in quanto alle memorie della 'mia infanzia', non posso contentarvi: mi parrebbe di diventar ridicolo agli occhi miei, dovendole inventare di sana pianta. Nelle *Storie allegre* v'è un raccontino intitolato 'Quand'ero ragazzo': se quello vi paresse adatto, pigliatelo pure». E, per quanto deficitario dal punto di vista dell'attendibilità autobiografica, quel breve racconto certo rivela qualcosa del modo in cui lo scrittore si figurava la fisionomia del ragazzino: «E ora indovinate un po', in tutta la scuola, chi fosse lo scolaro più svogliato, più irrequieto e più impertinente? \ Se non lo sapete, ve lo dirò io in un orecchio: fatemi il piacere di non starlo a ridire ai vostri babbi e alle vostre mamme. \ Lo scolaro più irrequieto e impertinente ero io» (ivi, p. 650).

⁴⁵ Cfr. R. Ceserani, *Le radici storiche del fantastico*, in *Il fantastico*, cit., pp. 99-113.

⁴⁶ Per Todorov, che ha lasciato in eredità una sensibilità capitale per il «momento della narrazione» quale atto fondante della dimensione fantastica, «il soprannaturale nasce dal linguaggio» (Id., *La letteratura fantastica*, cit., p. 85), laddove Jackson chiosa: «una riluttanza, o un'incapacità, di presentare versioni definitive della "verità" o della "realtà" fa del fantastico moderno una letteratura che richiama l'attenzione sulla propria pratica come sistema linguistico» (cfr. Id., *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, cit., p. 34). E le *Avventure*, libro «tanto fitto di misteri non svelati da dare (come in realtà ha dato a qualche critico pignolo) l'impressione concreta di un assurdo narrativo», e «talmente segnato, all'apparenza, da un'improvvisazione sfrenata di invenzioni e di diversioni narrative, fino a suggerire (come in realtà ha suggerito a qualche critico imbronciato) l'idea che il "caso" fosse l'unica norma della sua struttura romanzesca», testimonia una lotta con il linguaggio che ha spinto il linguista De Rienzo a sfidare siffatte convinzioni, e a scommettere, insieme ai suoi allievi Egidio Del Boca e Silvia Spandre, sulla possibilità di cercarvi delle regole con l'ausilio della memoria implacabile e qualche volta ottusa di un calcolatore elettronico. Oggi, dopo un lavoro quasi decennale ancora in itinere, disponiamo di una provvisoria organizzazione delle concordanze di *Pinocchio*, un sorta di dizionario che cataloga le 40 mila 460 parole del romanzo nei 3480 lemmi usati da Collodi, rendendone visibile le ostruzioni del sistema linguistico «così complicato non tanto per la sua mole, quanto per la sua sfrangiata articolazione», straordinario «proprio per

Per questa via, Collodi approda a un modo letterario nuovo e moderno, quello appunto della letteratura fantastica,⁴⁷ dove la narrazione romanzesca, quella mimetico-realistica e quella fiabesca sono legate da un rapporto sottile e complesso:⁴⁸ l'incomprensibile qui si cela nella quotidianità più realistica,⁴⁹ anzi l'alterità minacciosa è interna al personaggio,⁵⁰ i procedimenti todoroviani dell'esitazione diventano tecnica narrativa, i punti di vista si problematizzano, le tendenze iconiche e rappresentative della narrazione sono tematizzate, le potenzialità creative del linguaggio sono elementi generativi di effetti di fantastico. Questo è tanto vero che è una *Storia* fatta di sogni, di tempi contraddittori, di realtà che mentre uno le guarda si trasformano sotto gli occhi, di un mondo sorto da un

la sua normativa capricciosa, fatta di innumerevoli varianti e oscillazioni», ed eccezionale appunto «per le sue fatali (ma splendide) incongruenze interne, per la sua armonia discorde» per certi versi eraclitea e tanto antimanzoniana. Cfr. G. De Rienzo, *La lingua di Pinocchio al computer*, cit., pp. 177-178, e, G. Lepschy, *Aspetti linguistici del fantastico*, in a cura di V. Branca, C. Ossola *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 75-98.

⁴⁷ Cesare Garboli accenna a un Collodi che si abbandona al gusto «dell'ispirazione un po' oziosa, mossa dal puro piacere di una scrittura fantastica, esatissima e vernacolare, in qualche modo perfino 'automatica» (Id, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, p. 276). Sono numerose le indagini teorico-critiche che hanno tenuto vivo il dibattito su questo modo letterario, soprattutto in Francia, in Inghilterra e nell'ultimo ventennio anche in Italia. Tuttavia, la definizione di Todorov continua ad essere la più accreditata proprio perché ha il pregio di adottare, in luogo dei concetti d'inammissibile «rottura» della soglia razionale (R. Caillois, tr. it. *Nel cuore del fantastico* [1965], con postfazione di G. Almansi, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 90-92) o di seducente «conflitto» fra reale e possibile (L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 88), il concetto di «ambiguità» come asse portante del testo, e di «esitazione» come esperienza sia del personaggio (inscritta nel testo) sia del lettore (reazione prevista dal testo). Cfr. R. Ceserani, *Tentativi di definizione, in Il fantastico*, cit., pp. 49-68.

⁴⁸ Il romanzo mimetico-realistico di solito non solo attinge dal fiabesco tutti gli ingredienti della *suspense* dopo, s'intende, averli spogliati di ogni sembianza innaturale, quanto presenta gli impedimenti incontrati lungo il cammino sempre come superabili grazie all'intervento di un oggetto magico, di cui sono intenzionalmente celate e camuffate sia l'origine che la natura fiabesche. Frequentemente la narrazione fantastica ricorre ai medesimi espedienti, con la differenza che li fa spiccare sovradimensionandoli (cfr. R. Ceserani, *Le radici storiche del fantastico*, cit., p. 102).

⁴⁹ «Ma l'appetito dei ragazzi cammina presto, e di fatti, dopo pochi minuti, l'appetito diventò *fame*, e la fame, *dal vedere al non vedere*, si convertì in una fame da lupi, in una fame da tagliarsi col coltello. \ Il povero Pinocchio corse subito al focolare, dove c'era una pentola che bolliva, e fece l'atto di scoperciarla per *vedere* cosa ci fosse dentro: ma la pentola era *dipinta* sul muro. Immaginatevi come restò. Il suo *naso* che era già lungo, gli *diventò più lungo* almeno quattro dita. \ Allora si dette a correre per la stanza e a frugare per tutte le cassette e per tutti i ripostigli in cerca di un po' di pane, magari un po' di pan secco, un *crosterello*, un *osso* avanzato al cane, un po' di *polenta ammuffita*, una *lisca* di pesce, un *nocciolo* di ciliegia, insomma qualche cosa da masticare: ma non trovò *nulla*, il *gran nulla*, proprio *nulla*», capitolo V, p. 374 (quanto alla struttura replicativa nelle *Avventure*, si veda Giovanni Nencioni, *Agnizioni di letteratura in «Strumenti critici»*, 2, 1967, pp. 191-198). E non stupisce che a una verifica lessicografica il verbo "vedere" risulti adoperato ben 163 volte, né che l'aggettivo "povero" sia impiegato con una frequenza altissima (128 volte) e che ad esso si affianchi con valori relativamente alti l'uso del sostantivo "fame" (ripetuto 37 volte). Cfr. G. De Rienzo, *La lingua di Pinocchio al computer*, cit., p. 187, e riguardo ai cibi di cui Collodi scrive nelle *Avventure* si veda Mariano Fresta, *L'alimentazione in Pinocchio*, in a cura di Id. e P. Clemente *Interni e dintorni di Pinocchio*, Atti del Convegno "Folkloristi italiani del tempo del Collodi", Pescia-Montepulciano, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi"- Editori del Grifo, 1986, pp. 133-143.

⁵⁰ «Il povero Pinocchio che aveva sempre gli occhi fra il sonno» (capitolo VII, p. 379, nostri i corsivi) fino alla fine non saprà «se era desto davvero o se sognava sempre a occhi aperti» (cap. XXXVI, p. 525). Sul «Fanfulla» del 29 e del 30 giugno 1873, a proposito di un altro "sogno" in due puntate, Collodi aveva concluso: «La Corte si ritira – e io sul più bello mi sveglio...e il sogno finisce a mezzo, come per il solito finiscono tutti i sogni senza capo né coda» (cfr. *Ciarle fiorentine. Funerali e danze*, ora in a cura di D. Marcheschi Carlo Collodi, *Cronache dall'Ottocento*, Pisa, ETS, 1990, p. 100).

tenebroso concime di tragedia, da cui viene fuori una pirotecnica tutta soprassalti di figure,⁵¹ piene di una forza visiva tale da non riuscire più a levarsele dalla mente.⁵²

⁵¹ Molte di queste figure collodiane sono diventate jolly linguistici e luoghi comuni culturali, oltre che territori immaginari regolarmente schedati come nei sogni borgesiani. Il Paese dei balocchi, insieme alla fortezza Bastiani del *Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati (1940) e al Maradagà della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda (1963) rappresentano la letteratura italiana moderna già nell'americano *Manuale dei luoghi fantastici* (di G. Guadalupi, A. Manguel, [1980] tr. it. Milano, Rizzoli, 1982), come pure nel recente *Dizionario dei luoghi immaginari* di Anna Ferrari (Torino, Utet, 2006). Ampio spazio è poi dedicato alle *Avventure* (ai loro personaggi e alla loro planimetria), nell'ambizioso *Dizionario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature* (Milano, Bompiani, 2005²), un'impresa collettiva e interdisciplinare che è anche una parabola culturale.

⁵² «I nomi[...]rappresentano un'idea, servono, dirò così, di suggello o d'impronta alla creazione di un carattere, di un tipo, di una figura, accade quasi sempre che il nome si confonde col soggetto che lo porta, e tutti e due s'immedesimano per modo nella nostra mente, che mal sapreste cambiare o alterare il primo senza offendere il secondo. Sarà questo un *gioco della fantasia*, se volete, ma pure questo gioco c'è, e si ripete a ogni momento, e quantunque dai più non avvertito, pure dai più, non ne dubito, sarebbe inteso e confessato ogni volta che vi ponessero l'*occhio della mente*. E questo gioco fa sì che, allorquando è passata attraverso il nostro spirito una *figura, vera o fantastica* ch'ella sia, animata dal soffio potente del genio, al solo udirne ripetere il nome noi la rivediamo tutta questa figura, intera, completa, nei suoi contorni, nelle sue tinte, nei suoi vizi, nelle sue virtù, quasi che quel nome fosse la *parola incantata del negromante*, a cui risponda per volere di magia la subita apparizione del *fantasma evocato*. E questo gioco va ancora più in là: tanto da farci credere che quella figura o quella *creazione*, non potesse in verità chiamarsi con altro nome che con quello che le venne imposto dal poeta, nel momento solenne dell'addio, quando la strinse al seno e la baciò per l'ultima volta, prima di mandarla a pellegrinare fra le turbe del mondo», in C. Collodi, *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit., pp. 168-169, nostri i corsivi.

Fragilità originaria del romanzo e durata del romanzesco.

Sentiamo il dovere di ringraziare Pinocchio per qualche cosa che abbiamo imparato nel lungo rapporto con questo libro letto e riletto molte volte, con le sue storie, con la sua stessa autonomia di personaggio che ha tutta l'aria di essere più che scritto trascritto, e che si potrebbe riassumere in questo suo incredibile dono: la disubbidienza ¹ attraverso la quale si impara l'ubbidienza. ² In altri termini Pinocchio è ubbidiente verso qualcosa di molto più essenziale, oscuro e tragico, di quanto non siano tutte le sue disubbidienze, e tutte le sue disubbidienze hanno la funzione preliminare di consentirgli di ubbidire a quel suo destino stranamente creativo e inventivo. ³ Non a caso, leggendo il libro ci si

¹ «Un discours unique irréductible à tout autre, original en un mot » (G. Genot, *Analyse structurelle de "Pinocchio"*, cit., p. 9). La lettura di Genot, che gioca sugli opposti e complementari poli di ubbidienza e anarchia, è, sebbene porti, come si è visto, le stimmate della febbre formalistica degli anni settanta impresse nel ripescaggio delle classiche proposte proppiane sulle favole russe di magia, una lettura che segna una svolta nell'ambito degli studi critici sulle *Avventure*. Sulle sue orme si avvierà un filone di ricerca strutturale e testuale certo fruttuoso (ne è un felice esempio lo studio di Emilio Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975), ma anche foriero di un progressivo e generalizzato appiattimento del romanzo, il cui esito culminerà in un paludoso prosciugamento della valenza emotiva dei personaggi, ridotti a mere funzioni, e in un'indagine del racconto limitata allo scheletro dell'organizzazione in sequenze, con la conseguente naturale scomparsa del ruolo dell'autore.

² Impieghiamo la parola "ubbidienza" nell'accezione bartezzaghiana di «spasmo e vertigine, contraddizione e tensione» (cfr. S. Bartezzaghi, *Il paese dei balocchi*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi, 2002, p. XX), piuttosto che nel senso di una conferma alla pedagogia come inganno, cioè come conseguenza di una pura brutalità degli adulti nei confronti dei bambini defraudati di libertà e felicità, una tesi sostenuta dall'attardato rousseauismo hazardiano (P. Hazard, *La littérature enfantine en Italie*, «Revue des Deux Mondes», 15 febbraio 1914, poi in *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Boivin, 1949², tr. it. in a cura di L. Volpicelli *Uomini, ragazzi e libri*, Roma, Armando, 1958, un saggio che dà un deciso avvio alla critica collodiana). Perché se è vero che certi libri per ragazzi sono campioni di un'educazione ricattatoria e repressiva (si pensi a Umberto Eco e alla sua alzata di scudi in difesa del Franti deamicisiano – Id., *Elogio di Franti* (1962) in *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 129-143), e che molti ne sono stati scritti e se ne possono scrivere di più aperti e sfrontati (cfr. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973), è altrettanto vero, e sarebbe un'ipocrisia negarlo, che una qualche violenza dell'educatore sull'educando è inevitabile, perciò per quanto si possa elaborare un'educazione più liberale, sarà sempre pianificata nelle modalità stabilite dagli adulti, visto che un libro per ragazzi concepito dai ragazzi è una contraddizione in termini (cfr. J. Zipes, *Perché la letteratura dell'infanzia non esiste*, in *Oltre il giardino*, cit., pp. 64-65). Quanto al pedagogismo collodiano, anticipiamo che invece di risolversi in se stesso si rivela modernamente nella propria intima incongruenza, sul tema si vedano Renato Bertacchini, *Collodi educatore* (Firenze, La Nuova Italia, 1964); Gianni Rodari, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia* (in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 37-57); Pino Boerio, «*Il giornale per i bambini*», *valori pedagogici e letterari di una rivista* (in AA.VV., *Pinocchio oggi*, cit., pp. 141-156); René-Claude Lachal, *Pinocchio e la letteratura edificante del suo tempo* (ivi, pp. 198-212) e Franco Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia* (Bari, Dedalo, 1985). Giorgio Manganelli, autore, tra l'altro, nel 1977, della citata, speciale, "ricezione" delle *Avventure (Pinocchio: un libro parallelo)*, con l'estremismo caustico che lo contraddistingueva, avrebbe chiosato nel modo che segue: « [...]ha qualcosa da insegnare solo chi non vuole insegnare» (cfr. Id., *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*, in a cura di P. Italia *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 40), e ancora: «[...]la complessità si può solo accogliere o uccidere» (ivi, *La volgarizzazione*, cit., p. 110).

³ In occasione del centenario del *Pinocchio* collodiano, provando a spiegarne la straordinaria fortuna, Calvino scriveva: «Il segreto di questo libro, in cui sembra che nulla sia calcolato, che la trama sia decisa volta per volta a ogni puntata di quel settimanale [...] sta nella necessità interna del suo ritmo, della sua

avvede subito dell'affanno di Collodi, della sua fatica ad agguantarlo, del tentativo disperato, fino all'ultima goccia d'inchiostro,⁴ di domarlo, di persuaderlo, di forzarlo a

sintassi d'immagini e metamorfosi, che fa sì che un episodio deve seguire un altro in una concatenazione propulsiva», tale da estenderne la fama «a tutti i pianeti e a tutti gli idiomi» e acquisire «la capacità di sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del linguaggio, del costume senza mai conoscere periodi d'eclisse e d'oblio». Ma le due grandi caratteristiche del libro sono, a suo parere, quella di possedere un enorme «potere genetico» dovuto all'elasticità della matrice, al punto che il romanzo di Collodi è diventato più o meno consapevolmente un modello per qualsiasi narrazione e, addirittura, per qualsiasi forma di scrittura, essendo il primo libro che si incontra dopo l'abecedario (o prima); e quella «di offrirsi alla perpetua collaborazione del lettore, per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato, operazioni sempre utili se compiute rispettando il testo e solo quello che c'è scritto» (cfr. Id., *Carlo Collodi, "Pinocchio"*, cit., pp. 801-804). Ne deriva un abbozzo di articolazione della rete intertestuale post-collodiana (cfr. P. Zanotto, *Pinocchio nel mondo*, Milano, Edizioni Paoline, 1990, e, a cura di G. Bettetini *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, Roma, Rai VQPT-Nuova ERI, 1994): da un lato le operazioni di scrittura o, meglio, di riscrittura, come le continuazioni, le attualizzazioni, le modifiche di trama e personaggi (il *pinocchiesco*), dall'altro le operazioni di lettura e di interpretazione, di chiosa e di commento (la *pinocchiologia*), pertinenti con il dibattito della ricerca semiotica attuale, imperniato sui nessi fra interpretazione e traduzione (cfr. U. Eco, *Traduzione e interpretazione* e P. Fabbri, *Due parole sul trasporre*, in a cura di N. Dusi e S. Nergaard «Versus. Quaderni di studi semiotici», 85/86/87, 2000, pp. 55-98 e 271-301). Interessante, in tal senso, per il fatto che «la Germania possiede *solamente* una letteratura fantastica» (J. L. Borges, *I traduttori delle «Mille e una notte»*, in *Storia dell'eternità* [1936], in a cura di D. Ponzio *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1997, vol. I, p. 606), il fertile vettore di studi sulle traduzioni tedesche delle *Avventure*, avviato da Giorgio Cusatelli (*Pinocchio in Germania*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 141-148), e proseguito da Sonia Marx (*Le avventure tedesche di Pinocchio. Letture di una storia senza frontiere*, Firenze-Pescia, La Nuova Italia- Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1990). Ricordiamo inoltre le traduzioni in lingua inglese, gaelica, francese, olandese, catalana, spagnola – nonché le diverse varianti latino-americane- portoghese, danese, norvegese, finlandese, svedese, islandese, bulgara, ungherese, rumena, polacca; le versioni nelle diverse lingue dell'ex Unione Sovietica, in lingua ceca, slovacca, boema, croata, slovena, albanese, romancia, ladina, maltese e greca; ancora le traslitterazioni apparse in Cina, in Giappone, negli Stati Uniti, in Canada, in Australia, e, in Iran, Algeria, Marocco, Egitto, Indonesia, Thailandia, Madagascar, Tanzania; le due traduzioni indiane, in punjabi e in hindi, quella in cingalese apparsa nello Sri Lanka, la versione sudafricana in lingua afrikaans, la curiosa versione etiope in lingua amarica (di cui si è da poco occupata Isabella Maria Zoppi, *Ajantala-Pinocchio di Bode Sowande: gemelli diversi*, in AA.VV., a cura di I. Pezzini e P. Fabbri, *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 235-254) e, dopo i francobolli commemorativi degli Emirati Arabi Uniti, è arrivato anche il *Pinocchio* islamico pubblicato in Turchia, e caldamente raccomandato dal rispettivo ministero dell'Educazione a patto, pare, che i personaggi del romanzo collodiano fossero ritenuti capaci, secondo i dettami del Corano, di mutarsi in adepti di Allah (cfr. *Pinocchio si è convertito all'Islam*, «la Repubblica» 2 settembre 2006). Quanto a Collodi, vale la pena di ricordare il suo lavoro di traduttore di racconti fantastici francesi, cui Pietro Pancrazi dedica la più ampia sezione in *Tutto Collodi* (Firenze, Le Monnier, 1948, pp. 277-580), traduzioni che già all'epoca dovevano essere operazioni controverse se Collodi, prima ancora di cimentarvisi ne apostrofava gli esecutori come «traditori», «profanatori», «rustici falegnami che trattano il dolce idioma d'Italia con l'ascia e la scure», «trafficienti di riduzioni, alterazioni e contraffazioni», (cfr. Id., *I traduttori e le traduzioni*, «Scaramuccia» 15 agosto 1854, poi in Id., *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., pp. 219-224). Nel suo contributo sull'argomento Paolo Paolini osserva che lo stile scelto da Collodi per la traduzione fu quello di una sostanziale fedeltà mediata da correzioni sia linguistiche sia narrative, una sorta di tarsie sgorgate dal talento del fabulatore, (cfr. Id., *Collodi traduttore di Perrault*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 445-467). Si vedano pure: G. Pontiggia, *Prefazione*, in C. Collodi, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976; R. Fedi, *Collodi I misteri Le fate*, in a cura di Id. *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, cit., pp. 35-54, e, R. Dedola, *Nel regno delle fate*, in *Pinocchio e Collodi*, cit., pp. 108-132).

⁴ La storia editoriale di un libro ritenuto tanto semplice è tuttavia assai complicata. Scritto per essere pubblicato a puntate, beneficiò della libertà garantitagli dal fatto che non era stato necessario concepirlo per intero prima che cominciasse ad apparire. Con il titolo *Storia di un burattino* i primi due capitoli uscirono sul «Giornale per i bambini» il 7 luglio 1881, il terzo il 14 luglio. Si esaurisce qui verosimilmente il primo

«mucchietto di cartelle» di cui parla Guido Biagi (cfr. Id., *Quello che Collodi non aveva preveduto*, «Il Marzocco» 21 gennaio 1912, parte di un articolo dal titolo *Il babbo di Pinocchio*: C. Collodi, «La Lettura», marzo 1907, che con questa dicitura finirà in *Passatisti*, Firenze, La Voce, 1923, p. 88). I capitoli successivi fino al XV, ove la vicenda si conclude con l'impiccagione e la morte presunta di Pinocchio, apparvero tra il 4 agosto e il 27 ottobre, e, per evitare fraintendimenti, l'autore vi appone la parola *fine*, passata regolarmente alla stampa. Probabilmente la ripresa della narrazione è da attribuire alle insistenze di Biagi, interessato a spremere oltremodo la buona accoglienza ricevuta dalle prime puntate. Passano diversi mesi, e una nota redazionale preannuncia la ripresa delle pubblicazioni che, infatti, si riavviano nel numero successivo, con il titolo mutato (e divenuto definitivo) de *Le avventure di Pinocchio*. Tra il 16 febbraio e il 23 marzo 1882 appaiono i capitoli XVI-XXIII. Dopo una nuova interruzione, ricominciano le pubblicazioni con i capitoli XXIV-XXIX tra maggio e giugno. Altra interruzione, e il capitolo XXX, che comprende all'inizio un riassunto di quello precedente, appare il 23 novembre, il 30 il XXXI. Breve intervallo. Poi, rispettivamente il 14, il 21, e il 28 dicembre compaiono i capitoli XXXII-XXXIV. Il 18 gennaio 1883 esce il XXXV, il 25 gennaio il XXXVI e ultimo. Dal primo all'ultimo capitolo erano dunque trascorsi quasi diciotto mesi, di contro fu assai celere la pubblicazione in volume confezionata da Paggi nel febbraio 1883, appena un mese dopo la pubblicazione a puntate, e corredata dalle celebri illustrazioni di Enrico Mazzanti (la seconda edizione apparve nel 1886, l'anno di *Cuore*). Rispetto alla pubblicazione a puntate, nel volume scompaiono le avvertenze e i riassunti, sparsi qua e là, e vengono introdotti gli importanti sommari, più altre piccole correzioni. Oltre alla stampa apparsa sul «Giornale» (si veda D. Marcheschi, *Carlo Collodi e il «Giornale per i bambini»*, ristampa anastatica della prima edizione, L'Aquila, L'Acacia, 1990) e all'edizione Paggi del 1883, comparvero, vivente l'autore, altre quattro edizioni, nel 1886, 1887, 1888 (sempre presso la Libreria editrice Felice Paggi) e nel 1890 (presso R. Bemporad & Figlio, concessionari della Paggi). Della terza edizione (1887) non resta traccia. Quanto ai modi tipografici con cui il libro fu di volta in volta stampato, certamente non furono dei più accurati. La redazione romana del «Giornale» intervenne, anche sotto richiesta dell'autore, a uniformare la grammatica, il lessico e le forme linguistiche del testo. Un certo rilievo ebbe l'edizione Bemporad del 1891, che tornava indietro all'edizione dell'83, eliminando parecchi errori e sviste intervenuti nel frattempo (sulla storia della pubblicazione a puntate e in volume si veda Ornella Castellani Pollidori, *Introduzione e Note al testo* a C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*. Edizione critica, Pescia, Fondazione Nazionale C. Collodi, 1983, e, la relativa discussione scaturita grazie ad Aldo Rossi, *Per il Centenario di Pinocchio: edizione critica e commento*, in «Poliorama», 2, 1983, pp. 337-343, e a Gianni A. Papini, *Realtà e/o fantasia. Due note per Pinocchio*, «Versants», 7, 1985, pp. 103-118). Del testo ci sono giunti manoscritti soltanto gli ultimi due capitoli (Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze, N.A. 754 III³) e un finale inedito, più tronfio e moraleggiante di quello poi prescelto (Museo Centrale del Risorgimento, Roma, Busta 537, n. 93). È evidente che il problema cardine dell'edizione critica di un testo come questo consiste nel valore maggiore o minore che si attribuisce alla tradizione a stampa. Infatti, le due edizioni critiche delle *Avventure* di cui disponiamo si dividono proprio su questo. Quella curata da Amerindo Camilli, e pubblicata a Firenze per i tipi di Sansoni nel 1946, di fatto fa riferimento all'edizione dell'83 partendo dal presupposto condiviso da Fernando Tempesti (cfr. Id., *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, cit., p. 70), che Collodi sia potuto intervenire sul testo solo nella fase di passaggio dal racconto uscito sul «Giornale» alla prima edizione, lasciando le altre alle «cure» dei redattori (ivi, pp. 68-74). Ornella Castellani Pollidori, curatrice della seconda edizione critica allestita in occasione del primo centenario delle *Avventure* (cit.) ha battuto la strada opposta, ipotizzando che tutte le edizioni apparse fino alla morte dell'autore si debbano considerare approvate da lui, e costruendo il testo e l'apparato, quindi, a partire dal confronto tra la stampa del «Giornale» e le cinque edizioni in volume (anzi, quattro, per la ragione che si è detta). L'ultima apparizione del romanzo collodiano in veste critica è a cura di Daniela Marcheschi che, non senza forzare la mano, e confortata da lì a poco da Carlo A. Madrignani (*Non solo Cuore e Pinocchio*, «L'Indice», 12, 1996), sulla scia degli studi di Giancarlo Mazzacurati (a cura di Id., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990) sottolinea i debiti di Collodi con Sterne piuttosto che con Manzoni (cfr. D. Marcheschi, *Collodi sterniano. Da «Un romanzo in vapore» alle Avventure di Pinocchio*, «Marvels & Tales», Special Issue on the Italian Tale, vol.VII, 1, 1993, pp. 51-68, e, Id., *Introduzione. Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in Carlo Collodi *Opere*, cit., pp. XI-LV, nonché R. Bertacchini, D. Marcheschi, F. Tempesti, *Sterne e Collodi*, Tavola rotonda 16 dicembre 1995, «Quaderni», Fondazione Nazionale «Carlo Collodi», Lucca-Pescia, Maria Pacini Fazzi-Fondazione Nazionale «Carlo Collodi», [n.s.], 2, 1999, e, G. Tellini, *La scoperta del presente. La linea umoristica*, in *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Paravia-Mondadori, 2000,² pp. 82-88). Quanto alle

diventare esemplare; ma Pinocchio è un duro legno, difficile da intaccare. È probabile che l'autore, magari camminando per le strade di Firenze,⁵ sia stato rapito da questo mostro mitologico, incerto e instabile nell'aspetto ma enormemente più potente di lui,⁶ che da quel momento non ha smesso di assediare fino al giorno in cui lo ha afferrato, reso divinità domestica, smisurata e minima, rigida come una contraddizione, e gettata nel mondo degli uomini.⁷

Avventure, Marcheschi adotta con qualche aggiustamento quello approntato dalla Castellani Pollidori. Il parere di chi scrive è al riguardo dubbioso (come anticipato nella *Prefazione* al presente lavoro). Non ci sono ragioni incontrovertibili a favore dell'una come dell'altra tesi, e, viceversa, potrebbero essercene per entrambe ma senza incorrere in gravi difficoltà nel ribaltarle. La nostra edizione critica di riferimento è pertanto l'ultima in ordine di tempo pubblicata (a cura di Marcheschi, Carlo Collodi *Opere*, cit.), che ha il pregio di includere oltre al romanzo di cui ci occupiamo, le raccolte di prose brevi *Macchiette*, *Occhi e nasi*, *Storie allegre*, *Pagine sparse* e la commedia *Gli estremi si toccano*.

⁵ Sono assai esigue le notizie di prima mano sulla vita di Collodi, e ciò a causa della distruzione per mano del fratello Paolo, a morte avvenuta (1890), del vasto epistolario lasciato dallo scrittore, un gesto, come ci informa Collodi Nipote, probabilmente motivato dalla cospicua presenza di lettere facenti riferimento a relazioni con donne note (cfr. *Collodi e Pinocchio*, cit., pp. 75-82). Tuttavia, insieme a quelle lettere furono date alle fiamme anche missive di, o indirizzate a, compagni di lotte politiche, di campagne giornalistiche e artistiche, certo un patrimonio potenzialmente prezioso. Ciò nonostante, va riconosciuto al fratello Paolo l'*extrema ratio* di aver affidato al filologo e lessicologo Giuseppe Rigutini l'incarico di riunire in volume quanto si poteva ancora raccogliere degli scritti di Collodi sparsi in diversi periodici o lasciati inediti tra le sue carte (ora in a cura di Rigutini, *Divagazioni critico-umoristiche* e *Note gaie*, postumi 1892) Un'operazione sulla quale ha sollevato dubbi filologici la Marcheschi, nel suo *Per "opera di amicizia": le raccolte collodiane postume curate e "corrette" dal Rigutini* (in *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*, cit., pp. 157-176). È anche questa la ragione del continuo ricorso alla testimonianza delle prose giornalistiche disponibili. Le poche carte manoscritte date da Luisa, moglie di Paolo, all'ultimo dei fratelli viventi Ippolito, furono da questi donate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Si veda anche Maria Jole Minicucci, *Tra l'edito e l'inedito delle carte manoscritte di Carlo Lorenzini*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 381-403, e, Id., *Dal giornale al libro. Esperienze collodiane*, in *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*, cit., pp. 9-44.

⁶ Bisognerà attendere il numero monografico della «Rassegna Lucchese» dedicato a Pinocchio (9, 1952, poi in AA.VV., *Omaggio a Pinocchio*, cit.) perché si inizino a sollevare problemi bibliografici (ivi, P. Lorenzini, alias Collodi Nipote, *Collodi e Pinocchio* e M. Parenti, *Storia di Pinocchio*), filologici (ivi, A. Camilli, *L'edizione critica di Pinocchio*), storiografici (C. Pellegrini, *Le avventure di Pinocchio e Paul Hazard*) e interrogativi sulle fonti (ivi, G. De Robertis, *Pinocchio e il teatro dei burattini* e A. Lugli, *Realtà e fantasia di Pinocchio*). Nel 1954 escono due saggi, uno sul realismo delle *Avventure* (L. Volpicelli, *La verità su Pinocchio*, Roma, Avio, 1954, poi ampliato in *La verità di Pinocchio e saggio sul "Cuore"*, Roma, Armando, 1959), l'altro sul congegno linguistico e sulle caratteristiche portanti del romanzo (F. Chiappelli, *Sullo stile del Lorenzini*, cit.). Sul finire degli anni cinquanta, poi, Luigi Santucci precisa il ruolo decisivo di Collodi e del suo libro nell'ambito della narrativa per l'infanzia (Id., *La letteratura infantile*, cit.).

⁷ Unanime la motivazione pecuniaria addotta alla stesura delle *Avventure*, ma, più in generale, al passaggio di Collodi alla narrativa sui ragazzi (cfr. F. Colombo, *Collodi, Pinocchio e la fabbrica del fiabesco*, in *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 60-71), come l'ipotesi, non scevra da esagerazioni e aggiunte di fantasia, che l'operazione di ripresa del romanzo (quella che procede dal capitolo XV e che, Garroni, nel suo *Pinocchio uno e bino*, tematizza in chiave antropologico-psicoanalitica, cit., pp. 49-52), sarebbe stata portata avanti, se non proprio contro voglia con un certo distacco, peraltro percepibile in aggiustamenti frettolosi e contraddizioni narrative, da un Collodi ritratto come un giocatore patologico, o quantomeno disinteressato e cinico. Tuttavia, considerazioni di questo genere, a parte imprecisioni e valutazioni affrettate, non sembrano avere contribuito a dipanare il problema della formazione e del senso delle *Avventure*, che, al contrario, nell'ultimo decennio, pare essersi arenato nella palude di perlustrazioni unicamente extratestuali (cfr. AA.VV., a cura di G. Flores d'Arcais *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*. Atti del Convegno internazionale di studio dell'8-9-10 novembre 1990, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1994; a cura di F.

Ora, se il *Pinocchio* collodiano trae la sua verità soltanto dalla coerenza di una finzione,⁸ alla luce dell'uso e del riuso⁹ cui il personaggio e il libro hanno prestato il fianco,¹⁰ è

Bernacchi *Pinocchio nella pubblicità*. Atti del Convegno di studi del 26-27 giugno 1995, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1997). Quanto alla vulgata stereotipata del ritratto dell'autore, un prezioso contributo in senso opposto è giunto dal decennale lavoro di Daniela Marcheschi. Alla studiosa si deve, oltre alla ristampa di scritti collodiani ormai irreperibili, la compilazione di una dettagliata cronologia desunta da un esame accurato degli archivi Ginori Lisci e Garzoni Venturi (cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit.).

⁸ Se è vero che per entrare nell'universo della finzione occorre come per il vecchio marinaio di Samuel Taylor Coleridge il «willing suspension of disbelief» (la formula che il poeta inglese esplicitò nella sua *Biografia letteraria* del 1817), se cioè bisogna tener presente che ogni testo di finzione presuppone la credulità o, meglio, la complicità del lettore, vale a dire un riconoscimento della "verità" della finzione rappresentata, e, che, in ciascun caso, anche quando i testi non rimandano a un referente extratestuale, vi si afferma ugualmente un mondo di significati porto al lettore come verità, è altrettanto vero che il tipo di credulità richiesta varia, naturalmente, secondo i casi. Leggiamo testi che di per sé non ci pongono alcun problema in merito al credere o non credere, e altri, invece, che trovano la condizione stessa della loro esistenza nel costruire la propria realtà come un interrogativo. Per esempio, le competenze richieste dalle *Avventure* o da *Dracula* (1897) di Bram Stoker non sono certamente le stesse che attiviamo leggendo *Madame Bovary* (1857) di Gustave Flaubert, e non perché la grigia storia della signora francese sia più 'credibile' (che è semmai il motivo per il quale il romanzo fu giudicato scandaloso) rispetto all'«incredibile» caso del burattino-bambino o del vampiro e delle sue vittime, ma semplicemente perché in questi ultimi si procede per esitazioni laddove nell'altro, per scelta estetica, si è inteso perseguire soltanto l'aspetto stilistico e ubbidire all'unico decalogo riconosciuto, quello dell'«l'art pour l'art». Cfr. tr. it. W. K. Wimsatt, Jr. C. Brooks, a cura di A. Tagliaferro e G. Vattimo *L'immaginazione: Wordsworth e Coleridge*, in *Breve storia dell'idea di letteratura in Occidente* (1957), Torino, Paravia, 1974, vol. II, pp. 55-88.

⁹ Un aspetto di cui si dovrà tener conto è che *Le avventure* appartengono due volte alla dimensione dell'immaginario: in quanto romanzo, o in generale costruzione narrativa, e in quanto opera che si rivolge specificatamente a un pubblico di lettori-ragazzi, dunque inevitabilmente educativa e/o ricreativa, tesa cioè a emancipare il più possibile la visione dalla parola, a raffigurare tutti gli oggetti della vita quotidiana anche i più immateriali, a sillabare, a potenziare le capacità proiettive e creative del linguaggio («Un libro scritto con parole che si toccano», come lo aveva giudicato P. Pancrazi, in *Il babbo di Pinocchio*, «Corriere della Sera» 24 novembre 1926). E Collodi, incomparabile prosatore, riesce a mescolare con una segreta alchimia la verbosità dello stile epico e la concisione di quello giuridico, provando a insinuare una morale politico-teologica «a orologeria» per citare Benjamin, che, riguardo a *Lo scrigno dell'amico renano* (1811) di Johann Peter Hebel, commenta: «nella sua opera non vi è nulla che accada se non caso per caso, risulta quasi impossibile renderne il concetto in un modo che non sia concreto, dunque con un'immagine: quando Hebel racconta le sue storie è come se un orologiaio ci mostrasse il meccanismo di un orologio, illustrando e spiegando a una a una le molle e le rotelline. Poi, d'improvviso (la sua morale è sempre improvvisa), egli lo volta e noi vediamo che ora è. Anche in ciò queste storie somigliano all'orologio: esse risvegliano il nostro primissimo stupore di bambini e non smettono di accompagnarci tutta la vita» (cfr. W. Benjamin, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 421). Su Collodi «stilista espertissimo», si veda Gianfranco Contini (in *La letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 241); quanto alla riconoscibilità del suo stile, Fredi Chiappelli (*Sullo stile del Lorenzini*, cit., passim).

¹⁰ Cfr. P. Citati, *Questo Pinocchio è un vero fantasma?*, «Corriere della Sera», 19 novembre 1977. Fatti salvi il valore letterario planetario di cui si è già discusso e il relativo inarrestabile *ready made*, c'è da dire che al romanzo di Collodi tributa onori anche il mondo accademico, il quale con zelo dal 1980 ha prodotto quasi una monografia all'anno (cfr. la bibliografia più recente: R. Bertacchini, *Pinocchio tra due secoli. Breve storia della critica collodiana*, in AA.VV., *Carlo Lorenzini-Collodi nel Centenario*, cit., pp. 121-164), oltre al fatto che quasi tutti gli scrittori italiani del dopoguerra prima o poi, elogiandolo o schernendolo, hanno cannibalizzato *Pinocchio*: ricordiamo Moravia, Malerba, Manganelli, Calvino, Cassola, Rodari, Magris, Tabucchi. Cfr. a cura di R. Bertacchini, *Le "Avventure" ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, cit.

pensabile considerarlo come un rito catartico, di liberazione, come la vita stessa? ¹¹ Questa sentenza, d'altronde, fu già emessa dai romanzieri veristi, i cui rappresentanti e critici più eminenti assegnavano al romanzo il compito di proporre delle versioni moderne di quei miti. ¹² Ciononostante, connettere l'affermazione secondo la quale il romanzo sarebbe l'istantanea dell'esistenza fissata per mezzo dell'arte e la convinzione che esso sia in grado di rinvenire, o riprodurre, i miti più antichi della storia umana, ¹³ crea qualche difficoltà, salvo che non si ritengano quei miti l'espressione speculare della vita stessa. ¹⁴ In tutti i casi, la questione è posta, e ciò che per il momento ci sta a cuore è proprio chiarire il tipo di rapporto che dal punto di vista storico e teorico *Le avventure*, forma nuova di antico grumo, adeguazione inedita di disegno a disegno, discorso sull'accaduto che non può più riaccadere, polimorfo e fluido, in tono di dialogo,

¹¹ Proprio mentre gli alleati classici del romanzo, da Fielding a Hegel, assicuravano la radice epica del romanzo per sconfiggerne l'indegnità deliberata dalla tradizione, Bachtin, costretto al giogo dello stalinismo per tutta la vita, in esilio giurava il vigore dinamico, sempre nuovo, del genere, facendone una lotta per la libertà, e, si è accennato, anche in certi momenti della storia italiana, la difesa del romanzo è stata un baluardo della libertà. I cinque volumi a cura di Franco Moretti su *Il Romanzo (La cultura del romanzo, Le forme, Storia e geografia, Temi, luoghi, eroi e Lezioni)*, pubblicati da Einaudi tra il 2001 e il 2003, rappresentano anche una resa dei conti con i nemici del romanzo, tra i quali, come ricorda Claudio Magris in un saggio del primo tomo (*È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, cit., pp. 869-880), figurava Croce, «completamente estraneo e insensibile a quella moderna "prosa del mondo" che, come avrebbe potuto insegnargli il suo Hegel, costituisce la premessa e l'essenza del romanzo» (ivi, pp. 869-870). Certo, le forze che hanno avversato il romanzo costituiscono una sorta di antico integralismo oscurantista, non solo religioso, come attestano, tra gli ultimi esempi, il caso Schafak (il cui romanzo *Bastardo di Istanbul* [2006] sul genocidio degli armeni è stato processato dal governo turco perché ritenuto «offensivo per il paese»). Ma nei timori che questo genere letterario incute, la seduzione e il piacere che istilla nell'animo dei lettori, c'è forse del vero, se i pericoli che è capace di disseminare nella vita sono gli stessi che sconfiggono le esistenze di due lettori d'eccellenza quali sono Don Chisciotte e Madame Bovary, se, in altri termini, il romanzo è ritenuto responsabile di far credere ai suoi fruitori che la vita è come la vivevano l'hidalgo e l'infedele signora di Yonville. Quale motivo migliore, allora, per farne un vessillo della libertà?

¹² Al romanzo del primo Ottocento competeva il ruolo positivo di educazione delle coscienze e di perlustrazione di una realtà che occorreva razionalizzare con passione civile: da Manzoni al romanzo storico, dalla narrativa campagnola al racconto sociale, da Tommaseo a Ruffini a Nievo, ma è anche il caso di un'ideale esemplarità difesa fino al sacrificio come nell'*Ortis*. Quello di secondo Ottocento è invece il romanzo ciclico, delle passioni primitive, della malattia, della denuncia, del caos, della perdizione: da Tarchetti a Praga, dai due Boito a Dossi, da Faldella a Imbriani a Verga, dal romanzo parlamentare a De Marchi, a Pratesi, alla Serao.

¹³ «Bisognerebbe leggere *Pinocchio* da adulti, perché questo libro partecipa dello spirito della tragedia e del mito, il suo oggetto immediato è la vita stessa» (A. Tabucchi, *Es war einmal ein Stück Holz*, cit., pp. 27-30). Non si dimentichi il lapidario giudizio di Attilio Mordini: «Pinocchio è un mito moderno; e questo può spiegare a sufficienza come un autore mediocre, quale era Carlo Lorenzini (detto Collodi), sia grande per la fama del suo burattino[...]. Collodi non si dette mai allo studio delle tradizioni e del simbolismo. Ha però tradotto Perrault; [...] le stesse immagini bibliche, per il Collodi, non furono soltanto oggetto di devozione (ché, anzi, pare ne avesse ben poca), ma prima di tutto e soprattutto *tipi* universali a misura dell'uomo», cfr. *Pinocchio*, in *Il mito antico e la letteratura moderna*, Chieti, Solfanelli, 1989, p. 51-52.

¹⁴ Lo storico delle religioni Mircea Eliade, che non descrive soltanto la fenomenologia religiosa dei diversi popoli, ma indica anche come quella si organizzi in precisi modelli e paradigmi, (la ciclicità e il mito dell'eterno ritorno, il tempo e lo spazio sacri, il mito delle origini, l'iniziazione, la *coincidentia oppositorum*), denomina questi modelli «archetipi» in senso platonico, cioè modelli esemplari, rivelati e ideologicamente definiti nel mito, attualizzati e drammatizzati nel rituale. E, ancora, pone l'accento sulla funzione originariamente religiosa (dal latino *religio*, unione) di ogni forma d'arte, essendo in principio, a suo avviso, ogni universo immaginario un universo religioso. Cfr. Id., *La prova del labirinto* (1978), Milano, Jaca Book, 1980, p. 54).

memorabile, destinato ad un pubblico fanciullesco – nemmeno si trattasse di un moderno popolo senza scrittura – intrattengono con il modello del mito¹⁵ che è un genere particolare di discorso, forma prima se non primordiale di ogni narrazione umana, orientata dal passato, e fondata sull'ipotesi di un tempo mitico qualitativamente assai diverso dal tempo storico,¹⁶ che narra le origini del mondo (cosmogonia), degli dèi (teogonia), delle istituzioni (eziologia), fissandole formalmente in una struttura cosmica. Parallelamente, saremmo interessati a capire se nel romanzo collodiano vi sia insita una qualità mitica, un requisito, un *quid* capace di essere poi tradotto in diversi tipi di discorso, con diverse sostanze espressive.¹⁷

È noto: tutti i racconti¹⁸ per i più piccoli si prestano a essere analizzati in chiave etnologica,¹⁹ come forme dislocate, nascoste, di riti iniziatici,²⁰ e nelle *Avventure* vi sono

¹⁵ Collodi: «[...]la musica come la poesia non è privilegio di popolo, ma retaggio dell'umanità» (cfr. Id., *Ad Angelo Brofferio* [1953], cit., p. 13). Così, più tardi, in un suo articolo ripescato dalla Marcheschi nel «Fanfulla» (24 giugno 1873): «La commedia e la farsa nacquero coll'uomo: e il teatro dell'umanità, stando alla *Genesi* (un giornale abbastanza accreditato per i suoi tempi) fu inaugurato con quella famosa burletta in un atto: *il marito, la moglie e... il serpente* (commediola semplicissima, sempre vecchia e sempre nuova, la quale, a furia di ripetersi tutti i giorni, ha finito col far ridere perfino gli stessi attori che ci pigliano parte)», cfr. Id., *?...?...*, in *Cronache dall'Ottocento*, cit., p. 84.

¹⁶ Il mito si basa sull'ipotesi di un “tempo mitico” (quello in cui si svolgono i racconti mitici) in tutto differente dal “tempo storico” (l'attuale) che è messo con quello in un rapporto di anteriorità/posteriorità, o di causa/effetto. La qualità diversa del “tempo mitico” è espressa nei modi più vari: gli animali parlavano, gli uomini camminavano a testa in giù, il sole brillava di notte, e altro, configurandosi come lo stadio in cui succedeva tutto ciò che adesso non può più succedere. Questo è il nodo cruciale nella meccanica della valorizzazione culturale per mezzo del mito: il tempo mitico è “l'altro tempo”, o “il tempo prima del tempo”, com'è stato talvolta definito, in cui tutto poteva ancora accadere; nondimeno, certi eventi, quelli narrati dal mito, hanno eliminato la potenzialità del “fattibile” riducendola a ciò che per essi veniva “fatto”, e una volta per sempre, esorcizzando il rischio che il mondo attuale subisca pericolose trasformazioni. Questo “tempo prima del tempo” oramai perduto è appunto quello di cui il mito racconta l'inizio. Cfr. Voce «Mito», in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, 4ª ed., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995, p. 768.

¹⁷ Claude Lévi Strass, che nelle *Mythologiques III* (1968) ha sostenuto appunto l'esistenza non dei miti ma del mitismo, altrove, evocando un processo analogo, ha fatto un'interessante osservazione sul modo in cui il mito si trasforma nel corso delle sue versioni successive: evoluzione, nota lo studioso, ma anche estenuazione della narrazione mitica, «quando certe strutture di opposizione fanno posto a certe strutture di riduplicazione», cioè quando scadono in serialità (cfr. Id., tr. it. *Antropologia strutturale* [1958], Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 116). Per un'indagine sulla serialità nelle *Avventure* si veda Marco D'Angelo, *Lettore avvisato burattino salvato*, in *Le Avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, cit., pp. 75-92. Ma già Garroni, metafisico suo malgrado, circa questo era giunto a una, sebbene provvisoria, conclusione: interrogatosi sul «grado» di produttività di Pinocchio, romanzo e personaggio, approdava alla determinazione che ogni invenzione narrativa rimanda in linea di principio ad uno o più modelli invariantivi (sensi più profondi), che per ciò stesso sono produttivi di varianti (ricorrenze, equivalenze, opposizioni, in generale realizzazioni), siano esse eseguite di fatto o no (cfr. Id., *Come leggere «Pinocchio»: una breve premessa di metodo*, in *Pinocchio uno e bino*, cit., pp. 35-47).

¹⁸ Il raccontare è un comportamento elementare dell'uomo: così André Jolles, per il quale i generi letterari quali favole, leggende e miti, legati alla tradizione orale, quindi alle culture primitive e alle tradizioni popolari, sono «forme semplici» di letteratura, elementari prototipi di racconto (cfr. Id., tr. it. *Forme semplici* [1929], Milano, Mursia, 1980). Si ricordi pure che a Collodi era nota tutta la tradizione favolistica da Esopo e Fedro fino naturalmente a Perrault e ai nostri Gozzi e Pananti. Per un confronto puntuale si veda Pietro Clemente, *Pinocchio e le fiabe di Perrault*, in a cura di Id. e Mariano Frezza, *Interni e dintorni del Pinocchio*, cit., pp. 199-214.

¹⁹ Già Croce annotava: «il legno in cui è tagliato Pinocchio è l'umanità [...]si rizza in piedi ed entra nella vita come un uomo che intraprende il suo noviziato» (cfr. Id., *Pinocchio*, cit., p. 330). Per quanto il metodo seguito da una parte dei critici che hanno letto *Le avventure* in chiave allegorica sia di derivazione positivista

molti elementi comuni a tali riti ²¹ già studiati nei loro nessi con la favola da Vladimir Jakovlevic Propp. ²² Basti pensare che la meta di Pinocchio è quella di riuscire a

e tenga quindi ben presente e saldo il principio di causalità, l'utilizzo indiscriminato e a-critico di tale criterio ha condotto facilmente a esagerazioni e qualche volta a fatali abbagli (è stato Madrignani a rilevare per primo «la dubbia liceità filologica e testuale» di certe letture a senso unico, cfr. Id., *Fiaba magica e parabola esoterica*, in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*. Atti del convegno organizzato dalla Fondazione Nazionale “Carlo Collodi” di Pescia, Milano, Emme Edizioni, 1981, pp. 139-141). In effetti, il problema è che l'opera presenta un livello metaforico così denso e seducente che, una volta partiti da un assunto qualsiasi, mettere in piedi una convincente impalcatura di prove con cui consolidarlo non è difficile (Francesco Flora ammoniva in tempi non sospetti contro i pericoli delle letture metafisiche intorno a *Pinocchio*, cfr. Id., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1953, vol. V, pp. 450-451) L'arcivescovo Giacomo Biffi, per esempio, che assume quella del burattino come la parabola del cammino dell'uomo verso la beatitudine eterna (cfr. Id., *Contro Mastro Ciliegia. Commento teologico a “Le avventure di Pinocchio”*, Milano, Jaca Book, 1977), inchiodandolo ai diktat dell'ortodossia cattolica (ai quali già lo aveva fissato Bargellini, in *La verità di Pinocchio*, cit.), per poi scioglierlo in una soluzione escatologica (ritorno al padre e trasnaturazione), arriva addirittura a convalidare una quanto mai improbabile cristianità di Collodi (all'opposto, Baldini: «[*Pinocchio*] è un libro senza dio [...] Dio non vi cade né di profondo né per combinazione», in *Sorprese di un censimento*, cit.), suffragata, come se non bastasse, da una sacra rappresentazione tenutasi lo scorso 8 aprile 2006 nella chiesa gotica di Sant'Agostino, complici la Diocesi di Genova e un paio di cardinali tra cui Biffi medesimo (cfr. G. Manin, *Pinocchio, il burattino va in Paradiso*, «Corriere della Sera», 14 marzo 2006). Gian Luca Pierotti, poi, mobilitando una gran messe di fonti, in *Ecce puer (Il libro senza frontespizio e senza indice)* muove da un'analogia ipotesi cristologica ma, questa volta, leggendo la vicenda di Pinocchio come una parodia evangelica, una sorta di presepe animato di marca toscana (cfr. Id., in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, cit., pp. 8-25). Lascia a dir poco attoniti, poi, la lettura *in toto* esoterica di Elémire Zolla: «Il campo di cui favoleggiano il gatto e la volpe? Che Collodi chiama proprio “il campo benedetto” o “campo dei miracoli”? Lo trovate nel *Mutus liber*, il capolavoro dell'alchimia secentesca francese. E la formula per fare crescere gli zecchini? È esattamente quella per rigenerare l'oro in alchimia» (cfr. Id., *Miti arcaici e mondo domestico nelle “Avventure di Pinocchio”*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., p. 627, e, Id., *L'esoterismo di Pinocchio*, in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, cit., pp. 165-167). Su Collodi emblema dell'etica massonica, cfr. O. Castellani Pollidori, *Collodi e la Massoneria*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 47, 1993, pp. 115-118; N. Coco e A. Zambiano, *Pinocchio e i simboli della “Grande Opra”*, Roma, Atanor, 1984. Di Collodi medesimo si vedano i suoi *La religione spontanea* (s.d., in *Note gaie*, cit., pp. 79-82), *La partenza del papa* (s.d., ivi, pp. 167-169) e *La cometa del padre Antonelli* («La Nazione», 29 giugno 1860, poi in *Pagine sparse*, in Carlo Collodi *Opere*, cit., pp. 759-764). Quanto a una circostanziata ricognizione circa la vocazione allegorica del moderno, Romano Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

²⁰ «Solo una cosa è certa. Pinocchio vive[...]Senza aver mai messo piede sulla terra, possiede una sicurissima esperienza della nostra vita», cfr. P. Citati, *Una fiaba esoterica. Nota introduttiva* in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1976, p. I.

²¹ Una precisazione preliminare circa il nesso mito/rito. Se nel catalogo mitico universale gli esseri che hanno uno spessore puramente mitico sono autori di una realtà che si vuole immutabile, e pertanto non si chiede loro nessuna intercessione, cioè non sono oggetto di culto, al contrario, per mezzo dei riti gli uomini cercano di intervenire direttamente o di far intervenire esseri extraumani su una realtà *in fieri* sulla quale ritengono si possa incidere, ben diversa dalla realtà immutabile fondata una volta per sempre dal mito. Volendo dare una definizione del mito in rapporto al rito, potremmo ricorrere ad una formula di questo genere: il mito sta all'immutabile come il rito sta al mutabile, valida non solo ai fini di un'astratta fenomenologia, ma anche, o piuttosto, ai fini della ricerca storica, perché capace di individuare nei fatti una specifica cultura a partire dalla sua propria concezione del reale: una cultura che considera la realtà inalterabile ne fa oggetto di mito, quella invece che ritiene di poterla trasformare ne fa oggetto di riti. In definitiva, la dialettica mito/rito riproduce la contrapposizione conservazione/innovazione, la cui determinazione caso per caso, è fondamentale per la ricerca storica. Cfr. Voce “Mito”, cit., p. 768.

tramutare la propria essenza legnosa ²³ in una sostanza duttile ²⁴ (quindi poter entrare a far parte della comunità degli adulti), e che, per raggiungere tale fine, deve superare una serie di ostacoli ²⁵ materiali, ma soprattutto gli ostacoli-incontri con tutti gli altri personaggi, ²⁶ ciascuno dei quali è una *prova* e tutti insieme costituiscono la *grande prova*. I soggetti con cui si trova a interloquire, infatti, scatenano in lui continue crisi d'identità, con discorsi incomprensibili, ponendogli domande apparentemente banali perché tutte riassumibili in un problematico «chi sei?», da cui, mascherata, filtra la *grande prova*, vale a dire il superamento dell'angoscia dovuta alla non comprensibilità del mondo e di se stesso.

Pan-mitismo, dunque? La risposta è sì, se ciò permette di estendere il problema della narrazione a quel popolo senza scrittura, preletterario, cui il racconto era originariamente indirizzato, o se consente di osservare la trasformazione di taluni miti nel romanzo, ²⁷ sempre però che ci si curi di evitare la rigida sequenza diacronica mito-romanzo, che,

²² L'identità strutturale delle fiabe di magia conduce Propp a ricercarne la fonte. Messe a confronto fiabe russe e testimonianze di etnologi sui popoli non civilizzati, lo studioso arriva alla conclusione che la nascita di molte fiabe popolari è avvenuta nel passaggio dalle società nomadi a quelle stanziali, con il conseguente mutamento dei riti di iniziazione i cui i racconti segreti, iniziando ad essere narrati, scindono il proprio vincolo con le funzioni sacre cui erano legati e diventano storie meravigliose, crudeli e orrورهose. Passando di bocca in bocca si trasformano, accumulano varianti legate alle differenze di luogo, si contaminano con i racconti di avventura, con leggende, aneddoti, miti. In tal senso Propp ipotizza lo stretto legame tra mito e favola: «Una cultura muore, una religione muore e il loro contenuto si trasforma in favola», in Id., tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate* (1928), Torino, Boringhieri, 1985, p. 131.

²³ Sulle metamorfosi e sulla proliferazione di questa metafora generativa, cfr. G. Salveti, *Le metamorfosi poetiche di Pinocchio*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 557-561.

²⁴ Allmayer: «Il valore di Pinocchio è nell'avventuroso processo per cui un burattino si fa uomo» (in *Commento a Pinocchio*, cit., p. 15-16); e Bruno Traversetti: «La promessa dell'umanizzazione come somma ricompensa», cfr., Id., *Dalla «Storia di un burattino» a «Le avventure di Pinocchio»*, in *Introduzione a Collodi*, cit., p. 198.

²⁵ Tutti legati a un'autentica spinta conoscitiva (“perché” nel romanzo ricorre 159 volte), e a un irrefrenabile bisogno di esperienze dirette (“strada”, 69 volte), in un tempo rigorosamente presente (“ora”, 93 e “subito”, 99 volte), ma immerso in una prospettiva totalizzante (“tutto”, 287 volte e “sempre”, 94). Cfr. G. De Rienzo, *La lingua di Pinocchio al computer*, cit., p. 187.

²⁶ Alla luce degli schemi freudiani e junghiani, la lotta tra impulsi vitali e ostacoli esterni consisterebbe in una serie di urti con il mondo degli adulti, rappresentato di volta in volta da potenze benevole, minacciose, insulse, sentenziose o terrificanti: dalla scialba figura paterna del mite Geppetto al saturnino Mangiafuoco che divora i figli, fino alle diaboliche e agghiaccianti fattezze dell'Omino di burro; cfr. E. Servadio, *Psicologia e simbolismo nelle Avventure di Pinocchio*, in AA.VV. *Studi Collodiani*, cit., pp. 573-579, e, A. Grassi, *Pinocchio nell'ottica mitologico-archetipica della psicologia analitica di C. Jung*, in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno*, cit., pp. 71-92.

²⁷ Il parere di Paolo Fabbri è che il mitismo in *Pinocchio* esiste, e che, anzi, è proprio l'effetto e la causa delle sue traduzioni costanti. Partendo da tale assunto, vi cerca le entità figurative che potrebbero caratterizzarlo miticamente per analogia con altri miti (Edipo, Dedalo, Narciso, Giona), e conclude, con Cassirer, che alcuni caratteri del mitismo nelle *Avventure* sono «strutture di partecipazione», vale a dire che ammettono la parte e il tutto simultaneamente presenti, considerato che, con buona pace dei linguisti, un termine categoriale può assumere al contempo se stesso e uno dei suoi elementi (per esempio la categoria “animale” acclude le due categorie uomini e animali, come la categoria uomo, quella di uomini e donne). Pinocchio, personaggio ambiguo, instabile, sempre sottoposto a trasformazioni (umana, animale, vegetale), istituisce la sua miticità proprio per l'assenza di quella coerenza, da tanti agognata: perciò cresce e non cresce, muore e non muore, è e non è un animale. Cfr. Id., *Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà*, in *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio l'altro*, cit., 277-298, ma anche Giampiero Giampieri, *Pinocchio e la Bibbia*, (senza sede), Meiattini, 1998.

cioè, non se ne faccia un dogma. Il parere è negativo, invece, se un simile punto di vista annega il romanzo in un insieme più vasto, senza differenziare, sul terreno della narrazione, quei miti trasmessi da un racconto orale²⁸ da quella forma letteraria, scritta, che è il romanzo.²⁹

Eppure, se ci si affida alla voce enciclopedica «mito»,³⁰ il materiale mitico universale, nelle *Avventure*, parrebbe esserci tutto: dal rilievo conferito all'azione³¹ (cruciale per la funzione mitica più dei protagonisti, essendo la «fondazione» mitica che ne deriva valida di per sé, a prescindere dal fondatore), alla voce narrante che mima un atteggiamento di oralità mentre si rivolge con insistenza agli interlocutori in ascolto,³² ostentando una saggezza indiscutibile, configurandosi cioè come un creatore il cui ruolo si esplica e si contiene nella creazione del mondo narrato, e lì si esaurisce (come nel mito, è un *deus otiosus*); dall'apparizione dell'umano che metaforizza nella doppia natura di Pinocchio³³ il bene e il male,³⁴ lo spirito e la carne, il non più bambino e il non ancora adulto,³⁵ al particolare legame dell'eroe con alcune specie animali e con la natura in genere,³⁶ dalla differenziazione degli elementi che compongono la comunità (falegnami, carabinieri, contadini, artisti, sapienti, medici, giudici, imperatori, pescatori) alla comparsa di disuguaglianze di tipi diversi (Pinocchio stesso, Romeo-Lucignolo), dall'origine della morte («Perché Pinocchio non può morire?») ³⁷ alle malattie, fino alla definizione dei rapporti con il mondo soprannaturale, rispetto al quale, il meraviglioso, di cui sia il mito che il romanzo sono gremiti, non è suscettibile di alcuna attenuazione di credito. Il

²⁸ Cfr. Aldo Rossi, *Modelli culti (iniziazione) e connettivo popolare nella fiaba di Pinocchio*, in AA.VV. *Studi collodiani*, cit., pp. 539-545. La forma narrativa delle *Avventure* è vertiginosamente arcaica, la struttura è tipica della fiaba iniziatica, poiché, lo ripetiamo, emblemizza le prove di accesso del ragazzo alla comunità adulta, tuttavia, ribadiamo anche questo, e lo appureremo oltre, il fiabesco è quasi impercettibilmente mescolato al registro mimetico-realistico e ai procedimenti del fantastico.

²⁹ Sulla narrazione mitica come archetipo della situazione narrativa si veda Harald Weinrich, *Le strutture narrative del mito*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, cit., p. 209.

³⁰ Voce «Mito», cit.

³¹ I mitologi paiono concordi su questo punto: Jolles individua nel gesto linguistico del mito «la mobilità delle figure in un avvenimento» (Jolles, *Forme semplici*, cit., p. 115), e negli stessi termini si esprime Lévi-Strauss nel riferirsi al succedersi degli accadimenti nel mito (cfr. Lévi Strass, *Antropologia strutturale*, cit., p. 229).

³² Alberto Asor Rosa si sofferma sul legame delle *Avventure* (racconto a puntate) con la tradizione orale, e analizza una serie di casi in cui rileva la tipica procedura a intarsio del racconto orale, scorgendovi anche una parentela con il “racconto di veglia” di matrice fuciniana. Cfr. Id., «*Le avventure di Pinocchio*» di Carlo Collodi, in *Genus Italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 567-568.

³³ Si veda Gerard Genot, *Le corp de Pinocchio*, in AA.VV., *Studi collodiani*, cit., pp. 299-313.

³⁴ Una bipartizione tipica della tradizione fiabesca, ma anche del romanzo di formazione, e di ogni narrativa popolare, antica e moderna, sempre imperniata su dualismi e antitesi indiscutibili di valori e disvalori. Il romanzo d'appendice romantico ne offriva una conferma attualissima (cfr. M. Rak, *L'uomo duale. Una metafora dell'industrialismo*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 29-51).

³⁵ Cfr. E. Nasti, *Pinocchio libro per adulti*, «Quaderni», Pescia, Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, 3, 1968.

³⁶ Sull'antropomorfismo degli animali e sulle sue valenze simboliche nelle *Avventure* si veda René- Claude Lachal, *L'animal infirme (Illustration de l'anthropomorphisme des animaux dans la littérature enfantine. Quelques exemples italiens)*, «Italianistica», 1, 1976, pp. 118-135.

³⁷ Pinocchio non può morire perché «è l'infanzia, la preistoria, cioè l'unica storia che continuiamo a vivere» così Giuseppe Pontiggia in a cura di R. Bertacchini, *Le "Avventure" ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 143.

sospetto è che l'opposizione non sia tra due maniere assolutamente estranee l'una all'altra, ma tra due generi costituiti. Infatti, *Le avventure*, in quanto romanzo sono lette come un atto di interiorizzazione, un farsi carico da parte del protagonista di ciò che nel mito, invece, è presentato come esteriore ai personaggi, assunto dalla collettività e organizzato all'interno di un gruppo sociale. Quanto al "mitismo" di Pinocchio,³⁸ personaggio e libro, vale a dire alla sua qualità di risolvere sul piano immaginativo contraddizioni che non si è capaci di risolvere sul piano reale, ma che nel testo restano semanticamente opposte fra loro, essendo quel mito accettato da tutti, bene comune e anonimo, senza un'origine rintracciabile, se riceve un'adesione completa da parte di coloro che lo trasmettono come da parte di coloro che lo ricevono, vuol dire che il mito dice il vero, almeno questo è ciò che credono coloro che lo preferiscono, lo tramandano, lo recitano, lo vivono. Malgrado ciò, agli occhi dell'osservatore esterno, è un mito che appare assolutamente inverosimile,³⁹ e la ragione sta nel fatto che esso accoglie in sé il carattere del "romanzo" recepito come narrazione fittizia per gli uni, e quello della "storia" accolta come narrazione veritiera per gli altri,⁴⁰ senza alcuna possibile intersezione tra i due ordini di giudizio. L'esatto contrario delle *Avventure*, la cui caratteristica è proprio quella di non fermarsi mai completamente su nessuno dei due termini, e di coltivare l'ambiguità che sta al fondo del fittizio e del reale, dell'inverosimile

³⁸ Barthes lo avrebbe spiato, scoperto e denunciato, cfr. Id., tr. it. *Miti d'oggi* (1957), Torino, Einaudi, 1974.

³⁹ Dieter Richter racconta di essersi imbattuto per la prima volta nel «mito italiano di Pinocchio» quando, nel novembre del 1983, su invito della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi" partecipò a un convegno internazionale su Pinocchio a Firenze, e di aver constatato una sorta di ilarità nei colleghi tedeschi all'annuncio di questo evento. Giunto a Firenze, riferisce di essere rimasto «strabiliato» vedendo che il convegno si svolgeva nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, aperto con un solenne cerimoniale dal sindaco della città, con i suonatori di fanfara in costume storico e numerosi blasonati esponenti del mondo politico e culturale. Cfr. Id., *Gli italiani e il loro Pinocchio. Tentativo di comprendere un mito*, in *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, cit., p. 138, e, Hinrich Hudde, *Pinocchio muore le sue avventure continuano*, in a cura di Giorgio Cusatelli *Pinocchio Esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Roma-Pescia, Armando-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 2002, pp. 240-251.

⁴⁰ Già Garroni, in un pamphlet dal titolo *Osservazioni sul mentire e altre conferenze* (Castrovillari, Teda Edizioni, 1994), desunto dal testo di una lezione tenuta presso la cattedra di Teoria della letteratura dell'Università di Bologna il 2 maggio 1989, si era interrogato sulla possibilità di rintracciare un principio comune nella congerie di analogie e contrasti che caratterizza il rapporto tra la bugia reale e la bugia letteraria, partendo dall'assunto che non è possibile ammettere l'esistenza di un bugiardo letterario senza dare per assodata l'esistenza di un bugiardo reale, o comunque senza presupporre la condizione del mentire; e aveva ragionato su questo nodo gordiano ancor prima che Mario Lavaggetto iniziasse ad applicare il medesimo interrogativo ai testi (*La cicatrice di Montagne. Sulla bugia in letteratura* [1992], Torino, Einaudi, 2002, edizione riveduta e corretta). Con *Il teoreta è un mentitore* di Merola, l'attenzione del dibattito è ricondotta dal piano della bugia contingentemente letteraria a quello della bugia interpretativa, che il critico scongiura tornando ad invocare il «demone» della teoria, «cioè una generalizzazione che, sottoponendosi ad alcune restrizioni, rispetto alla situazione reale, consenta di estendere un caso particolare a tutta la classe presa in considerazione» (cfr. N. Merola, *Il teoreta è un mentitore*, in a cura di N. Merola e C. Verbaro *Il sogno raccontato*. Atti del convegno internazionale –Rende, 12-14 novembre 1992–Vibo Valentia, Monteleone, 1995, pp. 287-300).

e del vero, dell'immaginario e del documentato.⁴¹ O forse qualcuno crede ancora che *Pinocchio* sia soltanto una «bambinata»?⁴²

⁴¹ Come scrive Paul Zupthor: «il “romanzo”, nelle sue prime manifestazioni, sembra proprio provenire dalla convergenza di due tradizioni: quella delle canzoni di gesta e quella, più antica, d'origine scolastica, ma rinvigorita grazie alla “Rinascenza del XII secolo”, degli storiografi», in Id., tr. it. in *Semiologia e poetica medievale* (1972), Milano, Feltrinelli, 1973, p. 348.

⁴² Così Collodi in una lettera di accompagnamento acclusa al primo «mucchietto» di cartelle della *Storia di un burattino*, indirizzata a Guido Biagi, il redattore del «Giornale» che l'ha tramandata (cfr. Id., *Il babbo di Pinocchio*: C. Collodi, cit., p. 113). Ma non meno derisorio del genere cui si riferisce, l'*incipit* di un suo articolo risalente a molti decenni prima: «Nel raccontarvi una novella, lettori miei dilettezzissimi, non comincerò come cominciano le serve— Una volta c'era un re — perché già una volta non c'erano re, e se si stesse meglio o peggio d'ora io non lo so, e se voi lo volete sapere andatelo a cercare nella storia», dove ad essere derisa è la possibilità che ci si possa trasferire in un altro mondo, non solo in un altro tempo (cfr. «Il Lampione» 18 ottobre 1948, ora in D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990, p. 22). Si ricordi che del giornale, nato il 13 luglio '48 e soppresso dalla furia reazionaria leopoldina l'11 aprile '49, per poi essere riaperto dal Nostro il 15 maggio del '60, Collodi fu tra i fondatori (cfr. G. Rondoni, *Il Lampione*, in *I giornali umoristici del triennio glorioso (1859-61)*, Firenze, Sansoni, 1913, pp. 151-178; G. De Santi, *Il giornalismo satirico-politico. Carlo Collodi e l'esperienza del «Lampione»*, in *L'angelo della storia*, Bologna, Cappelli, 1988, pp. 155-198, e, ancora Marcheschi, *Collodi cent'anni dopo: giornalismo e scrittura*, «Il Ponte», XLVI, 8-9, 1990, pp. 96-107).

Menzogne necessarie.

In *Tempus*, Harald Weinrich fissa i generi narrativi come «situazioni comunicative tipizzate»¹ in cui non è rilevante per la natura di un racconto che la vicenda sia inventata o meno, ma che l'informazione sia tale da potersi attendere dall'ascoltatore reazioni immediate. Non dimentico di Cervantes, tessitore proprio di una storia «mai vista né udita»,² il linguista tedesco riflette sulla fisionomia della narrazione avvincente, e osserva che perché una narrazione sia tale deve mobilitare «l'insolito più inconsueto»,³ deve, in altri termini, essere capace di tenere «in sospeso» il lettore, di stringerlo in uno «stato di tensione»: ⁴

Ciò che merita di essere raccontato non è tanto il fatto quotidiano, costante e permanente, quanto piuttosto l'evento insolito che si stacca dalla monotonia della consuetudine. Ciò vale persino per Maupassant e i suoi seguaci, che sono andati a scovare l'insolito nelle cose più inconsuete, come un filo di spago o un ombrello. Una storia la si racconta dunque *per amore dell'insolito*: questo forma quasi spontaneamente l'azione di primo piano, mentre il consueto da cui si stacca resta sullo sfondo. È questa la struttura fondamentale di ciascuna narrazione: una struttura di cui, in qualche circostanza, il singolo narratore potrà pure non tenere conto, ma che nella maggior parte dei casi si tenderà a seguire istintivamente. Dunque, nella narrazione di sfondo compaiono piuttosto cose consuete e abituali, nella narrazione di primo piano invece cose inconsuete ed eccezionali.⁵

Certo, ogni narrazione prevede l'inaudito, esige cioè la novità di un evento e al contempo l'inosservanza di una qualche norma, uno «scarto» per dirla con Spitzer,⁶ che i sistemi culturali hanno prodotto in diversi modi. Anzi, restando alla narrativa italiana si direbbe che per un certo periodo, ammaliata dall'eco seducente del romanzo europeo sette-ottocentesco, abbia raccontato storie che possono esistere non grazie a mostri

¹ Cfr. H. Weinrich, *Mondo commentato, mondo narrato*, in *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit., pp. 50-56. Weinrich spiega che tra le *virtutes* della retorica classica c'è sì il precetto dell'attenzione legato alla *brevitas* in vista dell'efficacia, ma non l'idea di tensione, nemmeno nominata poiché è «penetrata solo di recente nella poetica in concetti come quello di *suspense*, per un influsso dell'estetica dell'informazione» (p. 55). Dunque a esigere la qualità della tensione è un genere letterario particolare, che per la sua stessa struttura linguistica mira alla rilassatezza di chi lo ascolta o legge, ma che raccontato in una maniera avvincente costringe il lettore ad «assumere un atteggiamento ricettivo che annulla in via secondaria la distensione primaria» (ivi, p. 56).

² «Della non mai vista e udita avventura che don Chisciotte della Mancia compì, con minor pericolo di qualunque altra sia stata portata a termine da alcun famoso cavaliere al mondo», cfr. M. de Cervantes, tr. it. *Don Chisciotte della Mancia* (1605-1615), con un saggio di E. Auerbach, Torino, Einaudi, 1994², vol. I, cap. XX, p. 184.

³ Weinrich, *Mondo commentato, mondo narrato*, cit., p. 54.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Id., *I tempi verbali e la messa in rilievo nella novellistica*, ivi, p. 170, corsivi dell'autore.

⁶ Cfr. L. Spitzer, tr. it. *Critica stilistica e semantica storica* (1926-1948), Bari, Laterza, 1975³. Il riferimento è alla omonima corrente critica che voleva un rapporto preciso tra stati interiori e fatti del linguaggio, avviata con il concetto di «scelta» spitzeriano e proseguita con la variantistica continiana.

licenziati dalle leggi di natura, ma in virtù di qualche tipo di “bruttezza”⁷ dovuta ai guasti di una fisicità intaccata che la scienza non sa curare, edificando così l’insolito narrativo sull’insolito fisico, o sociale, già oggetto controverso del dibattito teorico-critico in atto da tempo nella cultura italiana.⁸ *Fosca* (1869), per esempio, ha fattezze quasi regolari, ma la sua rovina è interiore, nasce dal dolore fisico, dalla malattia;⁹ *Nedda* (1874) viceversa, «creatura dalle sembianze gentili»,¹⁰ è abbruttita dagli stenti della fatica e della miseria,¹¹ non meno del *Ragazzo di strada*¹² collodiano, consanguineo di Pinocchio per indigenza,¹³ vagabondaggio,¹⁴ insofferenza al lavoro,¹⁵ in generale per infelicità.¹⁶ Detto altrimenti,

⁷ È ciò che Collodi chiama «il gran principio estetico», giudicandolo peraltro molto oneroso: «le cose brutte, nell’arte moderna, costano molto più delle cose belle» (cfr. Id., *Fantasie notturne* [s.d], in *Note gaie*, cit., p. 67). Ma, in *Appunti sul teatro italiano*, si era espresso in maniera anche più esplicita: «Se noi dovessimo dipingere la verità secondo il concetto fantastico che ce ne siamo formato in mente, la faremmo brutta come una Parca, dispettosa come una ragazza che non trova marito, prolissa come la moglie...dopo la luna di miele» (cit., pp. 62-64, nostri i corsivi).

⁸ L’anatema manzoniano e i suoi veti incrociati contro la finzione, la campagna ecumenica per il «vero storico», che con Croce diventerà per il «vero poetico», è l’anima del dibattito romantico e post-romantico italiano, dispiegato in negativo e tutto teso a estromettere, insieme alle storie avvincenti, anche le “malattie” di cui quelle sono portatrici sane.

⁹ Questo il referto medico su Fosca: «È una specie di fenomeno, una collezione ambulante di tutti i mali possibili. La nostra scienza viene meno nel definirli. Possiamo afferrare un sintomo, un effetto, un risultato particolare, non l’assieme dei suoi mali, non il loro carattere complessivo, né la loro base. Possiamo curarla come empirici, ma non come medici. È una malattia che è fuori della scienza», cfr. I. U. Tarchetti, *Fosca*, in a cura di E. Ghidetti *Tutte le opere*, Bologna, Cappelli, 1967, vol. II, p. 274, nostri i corsivi.

¹⁰ Cfr. G. Verga, *Nedda*, in a cura di G. Tellini *Opere*, Milano, Mursia, 1988, p. 163.

¹¹ «Quanta poesia nella miseria e quanta incoscia (sic) virtù, e quale obbligo di soccorrerla rispettandola», così la contessa, titolare del famoso circolo Clara Maffei, in una lettera a Verga (Milano, 23 giugno 1874), *ibidem*, p. 1453.

¹² *Il ragazzo di strada* è frutto di un collage di articoli che Collodi aveva pubblicato negli anni precedenti all’uscita del volume nel quale poi lo ha posto, *Occhi e nasi (Ricordi dal vero)*, edito, come si è detto, nel 1881. Maria Jole Minicucci ci informa sulle anteriori fasi compositive di questo scitto: la parte II è il risultato della rielaborazione dei testi *Ciarle fiorentine* (una sezione) e *Discorsi della notte*, «Fanfulla», rispettivamente del 13 novembre 1875 e 2-3 novembre 1879; la parte III deriva, per la ripresa di alcune situazioni, da *L’istruzione obbligatoria (Fra due filosofi all’osteria)*, «La Vedetta. Gazzetta del Popolo», 20 dicembre 1876, e, da *Una lettera al Guardasigilli*, *ivi*, 28 gennaio 1878, (cfr. M. J. Minicucci, *Dal giornale al libro*, cit., pp. 20-21 e 34).

¹³ «[...]presenta questi connotati o segni particolari: viso sudicio, mani sudicie, tutto il resto sudicio.[...] L’imprevisto è il suo elemento: mangia quando trova da mangiare e dorme dove lo piglia il sonno[...] I monumenti, in generale, che più richiamano la sua attenzione sono le botteghe dei pizzicagnoli e le mostre delle trattorie di lusso. Dinanzi a codeste provocanti mostre, il ragazzo di strada si ferma e medita lungamente: e dopo aver meditato, sputa. È la protesta dell’appetito non soddisfatto», cfr. Collodi, *Il ragazzo di strada*, cit., pp. 178 e 181.

¹⁴ «Se giri per strada, ti dicono che sei un vagabondo e t’arrestano, se stai a vedere chi passa, ti dicono che sei un ozioso e t’arrestano, se cammini col berretto sugli occhi, ti dicono che sei una persona sospetta e t’arrestano», *ibidem*, p. 183.

¹⁵ «Filosofo per indole e per educazione, due cose sole cerca di scansare: le carrozze e il lavoro. Fra le due cose, quella che gli fa meno paura sono le carrozze: e s’intende. La ruota di una carrozza può tutt’al più stroppiare un uomo: ma il lavoro lo abbruttisce», *ibidem*, p. 181.

¹⁶ «Nessuno è felice a questo mondo: nemmeno il ragazzo di strada. Anch’esso ha i suoi disinganni e le sue amarezze: anch’esso è vittima di mille persecuzioni e di mille ingiustizie. Fra le tante ingiustizie di questo mondo, l’ingiustizia che non ha potuto mai inghiottire è quella di vedersi mettere in carcere almeno due volte il mese, mentre il Presidente del Tribunale non ce lo mettono mai! [...] In questo paese un galantuomo non ci può più campare», *ibidem*, p. 183.

diventa quasi impossibile sancire che cosa sia effettivamente nuovo, insolito, inaudito, e cosa invece non lo sia:

Artista!...Senza dubbio è questa una bella, una magnifica parola: peccato che non significhi più nulla! [...]il nome d'artista è ormai diventato vecchio, logoro e inintelligibile come una moneta di rame che a furia di passare per le mani di tutti abbia finito col perdere e conio e valore.¹⁷

In tutti i modi, la conseguenza più interessante è che per avvicinare il lettore non c'è più bisogno di mettersi in viaggio, basta guardarsi intorno, magari standosene fermi in città, e raccontare la vita d'ogni giorno; appunto, la considerazione teorica da cui ha origine il mordace *topos* collodiano sulla sedentarietà dei fiorentini:

Il fiorentino d'una volta, visto a *occhio nudo*, pareva un mammifero come tutti gli altri: ma poi, osservandolo bene con la *lente d'ingrandimento*, si capiva bene che era un vegetabile concimato e potato per conto del granduca; un vegetabile, che nasceva e fioriva abbarbicato tenacemente fra le fessure del lastrico e dei marciapiedi della città.

Per toglierlo da Firenze e portarlo un chilometro più in là, bisognava svellerlo dalle radici; sbarbarlo addirittura.¹⁸

Lo stato d'eccezione del sistema simbolico per il cui tramite si rappresenta la vita, cioè, diventa la quotidianità ordinaria,¹⁹ e l'evento unico e ineguagliabile perde quota:

Tutto il suo mondo finiva alle mura cittadine. Fuori delle mura quattro passi, cominciava per lui l'ignoto, il meraviglioso, il paese della favola e della leggenda.²⁰

Sui suddetti meccanismi della ricezione, in effetti, Collodi dibatteva già negli anni cinquanta, e con una tale, personalissima, passione da evocare la sovrana immanenza del fruitore sia che scrivesse di drammi musicali²¹ e teatrali,²² o di libretti, che di arti plastiche e figurative,²³ di poesia e di prosa, di lingua:

¹⁷ Collodi, *Fantasia* (1854), cit., p. 1.

¹⁸ Cfr. Collodi, *Il fiorentino viaggiatore*, in *Gli ultimi fiorentini*, cit., p. 312, nostri i corsivi.

¹⁹ L'episodio romanzesco della *routine* evidentemente non è quasi mai eclatante in sé, ed ha perciò stesso sempre qualcosa da spartire con la cosiddetta memoria involontaria proustiana: «La quotidianità si manifesta [...] come mondo della *familiarità*. [...]Nella vita di ogni giorno l'individuo si crea dei rapporti sul fondamento delle proprie esperienze, delle proprie possibilità, della propria attività, e per questa ragione considera *questa realtà come il suo proprio mondo*», cfr. K. Kosik, *Metafisica della vita quotidiana* (1963), tr. it. in *Dialettica del concreto*, Milano, Bompiani, 1965, pp. 85-86, nostri i corsivi.

²⁰ Cfr. Collodi, *Il fiorentino viaggiatore*, cit., nostri i corsivi. Parallelamente, sulle pagine dello «Scaramuccia» (16 giugno 1855), scatena una caustica polemica contro il «principe della critica francese» Janin, biasimato come un «fedel minchione» per l'attacco sferrato contro il «fiero Astigiano» Vittorio Alfieri, reo di viaggiare soltanto e «annoarsi per tutto» (*Al signor Giulio Janin*, ora in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., pp. 213-217). Va da sé che il Nostro, a quest'altezza, non ha ancora attinto il *nom de plume* dal materno paese natio, che assumerà soltanto nel 1856, quando il 1° gennaio, vergato Collodi, esce il suo primo pezzo su «La Lente», dal titolo *Coda al programma della Lente* (cfr. R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 23; quanto alla *Coda*, è stato riedito prima in «UICS Studia», numero speciale dedicato a Collodi, cit., pp. 38-40, poi in *Pagine sparse*, cit., pp. 719-721), sul tema si veda anche Collodi, *Pseudonimi* (s.d.), in *Note gaie*, cit., pp. 285-286.

²¹ Collodi Nipote informa: «[...]imparò a leggere la musica e a suonare così bene che passava gli spartiti a prima vista» (*Collodi e Pinocchio*, cit., p. 28), e fa notare ciò che osserva anche Morosi, vale a dire che Collodi aveva di certo studiato musica e canto gregoriano in seminario, a Colle Val D'Elsa, dove,

[...]il Giudice supremo che è il pubblico[...]spoglio di qualunque pregiudizio di scuola e di qualunque preconetto personale, dirà francamente la sua opinione, e chiamerà a sindacato il Tribunale ufficiale.²⁴

Non a caso, un punto sul quale Collodi torna incessantemente è il vincolo che lega lo scrittore, la scrittura e il lettore:

E il Curioso? E la bionda?...E il Romanzo in vapore?...»²⁵

primogenito di nove figli (cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. LXX), per cinque anni, e grazie alla protezione del marchese Carlo Ginori Lisci, presso il quale i genitori erano a servizio, aveva potuto frequentare dal 1842 al 1844 i corsi di «Retorica e filosofia» nella scuola di S. Giovannino, gestita dai padri Scolopi (cfr. F. Morosi, *Le inesattezze dei biografi sul curriculum scolastico di Carlo Lorenzini*, «Ricerche», III, 3, 1983, p. 3-36, e, Collodi, *Come studiavano i fiorentini*, in *Gli ultimi fiorentini*, che è un *pot-pourri* di brani approntati dall'autore in epoche diverse, poi confluito in *Occhi e nasi*, cit., pp. 315-320). Il trasporto per la musica è presto convogliato nel suo primo articolo intitolato *L'arpa* (29 dicembre 1847), uscito su «L'Italia Musicale», un ebdomadario con cui collaborerà a lungo. In quegli stessi anni, anche l'interesse per il teatro sarà oggetto di tanti suoi scritti pubblicati su vari altri fogli musico-teatral-letterari quali «L'Arte», «La Scena», «Lo Scaramuccia» (cfr., R. Maini, P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., pp. 13-17).

²² Rigutini riferisce curiosi particolari circa il trasporto di Collodi per il teatro, inserendoli nella sua singolare «storia di un impiegato» (Collodi, che fu assunto nel 1849 dal governo provvisorio toscano, fu poi allontanato dopo il rientro del granduca e reintegrato come commesso, rimanendo dipendente della Prefettura di Firenze fino al 1881, cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., passim): «Le ore che passava in ufficio leggendo commedie, se ne stava per lo più sdraiato in una poltrona, colle gambe posate su una seggiola e col cappello immancabilmente in testa. Qualunque dei suoi superiori fosse entrato nella sua stanza, egli non cambiava posizione né si scopriva la testa. Questa cosa era mandata giù male, specialmente dal suo superiore diretto; il quale non sapendo un giorno come dimostrargli la propria meraviglia per quel contegno, e d'altra parte non volendo far con lui, che pure amava e stimava, la voce grossa, immaginò questa novella: «Vede, gli disse, io ho a casa un fratello che è precisamente come Lei. Tiene sempre il cappello in capo; e può entrare anche il re, non c'è caso che se lo levi». Il Lorenzini intese l'antifona, e senza punto scomporsi rispose: «Deve essere un gran brav'uomo cotesto suo fratello. Quando gli scrive, me lo saluti tanto tanto»», cfr. G. Rigutini, *Carlo Lorenzini* (1892), in *Note gaie*, cit., pp. X-XI, e, al contempo, Collodi, *I fiorentini a teatro*, in *Gli ultimi fiorentini*, cit., pp. 336-338). Si veda pure Antonio Tabucchi, *Sogno di Collodi, scrittore e censore teatrale*, in *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 47-49.

²³ Garroni, alla domanda se la musica e la letteratura narrativa e poetica possano vantare rispetto alle arti figurative una maggiore somiglianza analogica con la percezione, osserva che si tratta di vedere come le une e le altre rispecchiano l'esperienza nel suo complesso, cioè in tutti i suoi aspetti: «percezione, intelligenza senso-motoria, sentimento di piacere e di dispiacere, emotività, linguaggio, intelligenza concettuale, comprensione dell'esperienza nella sua globalità[...]ognuna di esse, in forza del carattere delle figure disponibili, perseguirà questo compito[...], ma conservando pur sempre un rapporto originario costante con l'immagine interna», essendo la figura null'altro che «una riduzione ed esteriorizzazione di un'immagine (mentale, se si tratta di un progetto, o percepita, se si tratta di un edificio già esistente)», cfr. Id., *Le figure dell'arte*, in *Immagine, linguaggio, figura*, cit., pp. 79-80.

²⁴ Cfr. Collodi, *Un concorso governativo*, «La Nazione» 25 marzo 1860, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., p. 154. Poi, in *Confessioni* (s.d.): «I lettori li rispetto moltissimo, perché ho una gran paura che ne sappiano più di me» (in *Note gaie*, cit., p. 258). Gli appelli ai lettori esposti per convocare lo spettatore ideale o futuro dinanzi all'opera, e disseminati ovunque negli scritti collodiani, in particolar modo nei discorsi critici sull'arte, rientrano, come ben vede Pier Vincenzo Mengaldo, nell'ambito dell'«impressività» del lettore, vale a dire in quel fenomeno che appartiene ai più egocentrici tra i critici-scrittori, poiché si manifesta con una «forte torsione in senso soggettivistico» tipicamente moderna, palesandosi in ripetute esternazioni e prosopopee dell'io, nello scatto emotivo di frasi esclamative e interrogative (spesso di tipo retorico, cioè mere affermazioni mascherate), e nelle figure stilistiche regine dell'*ékphrasis* (elencazione/accumulazione ed analogia/similitudine/metafora). Cfr. P. V. Mengaldo, *Vestibula artis*, in *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 32-40.

Questi i quesiti che, tra un'informazione topografica e un ragguaglio antropologico, «come se fossero uno sciame d'importunissime mosche»,²⁶ tormentano l'autore intradiegetico della *Guida* intitolata *Romanzo* (1856):²⁷ propriamente, il passeggero ficcanaso, *alias* il lettore, «creato a posta per occuparsi dei fatti degli altri»,²⁸ la cui singolarità sta proprio nell'agire come se fosse «un *punto interrogativo* in permanenza»,²⁹ seguito a ruota dalla misteriosa donna posta come ipotesi narrativa: «Chi era la bella incognita?!...»,³⁰ perfetta perché «senza guardare aveva tutto veduto»,³¹ e, infine, lo sconcolato osservatore, lo scrittore-viaggiatore costretto a capitolare o, meglio, a far *evaporare* ciò che più di ogni altra cosa gli sta a cuore, il *romanzo* appunto,

²⁵ Collodi, *Uno schiarimento*, in *Un romanzo in vapore. Guida storico-umoristica. Da Firenze a Livorno*, cit., p. 155.

²⁶ Collodi, *Uno schiarimento*, in *Un romanzo in vapore*, cit.

²⁷ Nell'edizione anastatica di riferimento, non sorprende che Daniela Marcheschi, pur artefice di un risanamento dello stato di abbandono editoriale in cui versava il testo, abbia soppresso il segmento centrale del titolo (ora *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno*, cit.). La ragione è presto detta: la studiosa, ritenendo riduttivo «nei confronti dell'intelligenza umoristica di Collodi» (cfr. *ivi*, *Nota introduttiva*, p. 10) classificare come semplice «guida» questo testo, e definendolo, per converso, nei termini di «un notevole esempio di digressione metaletteraria», a partire dal dialogo del capitolo XIX tra l'autore intradiegetico e l'editore (*ivi*, pp. 159-161), si è affrettata a concludere (con Guido Almansi, che così si era espresso a proposito dei romanzi di Achille Campanile in *La ragion comica*, citato in nota): trattasi di «un'opera programmata sul modello del caos» (*ivi*, *Nota introduttiva*, p. 12), dove la struttura sarebbe al contempo «un modo per fare caricature, per parodiare gli elementi costruttivi[...]del romanzo sociale o d'appendice dell'epoca», e una maniera «per esplicitare l'impossibilità e l'assurdità culturale di praticarlo» (*ivi*, p. 13). A nostro avviso, al contrario, in *Un romanzo in vapore*, l'autore di secondo grado, chiaro riverbero ansiogeno di Collodi, si fa carico non di un consapevole rifiuto del romanzo, in cui Marcheschi rintraccia la «chiave parodica, digressiva e metanarrativa» del prototipo dell'«antiromanzo sterniano» (cfr. D. Marcheschi, *Giornalismo umoristico e linea sterniana*, in R. Bertacchini, D. Marcheschi, F. Tempesti *Sterne e Collodi*, cit., p. 28), ma dell'utilitaristica decisione dell'editore circa la destinazione d'uso del testo, quindi di un più vendibile prodotto di mercato, dovendo rinunciare al romanzo, eminenza tematica occulta dell'intero scritto. Riportiamo gli estremi di alcuni studi su *Un romanzo in vapore*: cfr. R. Bertacchini, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961, p. 229-315; E. Guagnini, «Il Romanzo in vapore» e la tradizione delle guide e della letteratura di viaggio, in *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*, cit., pp. 137-156; B. Traversetti, *I romanzi impossibili. Un romanzo in vapore*, in *Introduzione a Collodi*, cit., pp. 32-43; L. S. Pighi, *Il viaggio/2. Viaggi immaginari verso utopia, senza sbarco*, in *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, cit., pp. 62-67; e, sulla letteratura di viaggio nell'epoca del turismo emergente si vedano anche R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993, e, F. Bacchetti, *I viaggi «en turiste» di De Amicis. Raccontare ai borghesi*, Tirrenia (Pisa), Edizioni del Cerro, 2001.

²⁸ Collodi, *Un Romanzo*, in *Un romanzo in vapore*, cit., p. 41.

²⁹ *Ibidem*, corsivi dell'autore.

³⁰ *Ibidem*, p. 38.

³¹ «Regola generale: una donna che ha bisogno di piangere e non vuol piangere, si tormenta il naso! Assistete a un dramma, a una tragedia[...]e sentirete in mezzo al silenzio religioso dell'udienza, che i *nasi delle donne* sono i primi a dare il *segno della commozione* profonda e *universale*. Ora vorrei un poco che i fisiologisti mi sapessero dire, all'incirca, quali nervi simpatici esistono fra il *cuore* e il *naso*, e come avvenga che la *sede degli affetti* e delle passioni si trovi in *corrispondenza diretta con quella protuberanza cartilaginosa*, di forma e di misura *variabile all'infinito*, che divide in due sezioni più o meno uguali, la superficie dell'umano semblante!...», *ibidem*, pp. 39-40, nostri i corsivi.

[...]una specie di letto di Procuste (lungo appena dieci fogli) nel quale era impossibile che la *Guida* e il *Romanzo* potessero entrare simultaneamente, senza prendere il disperato partito di mozzare le gambe all'uno, o di scorciare il collo e la testa all'altra.

Tra i due mali scelsi il minore, e credetti ben fatto di amputare le gambe al Romanzo.

Ed ora, se il romanzo non è andato avanti, di chi è la colpa?...³²

Qui, «il disperato partito»³³ è l'espressione di una sofferta abdicazione al narrare, di una forzata rinuncia alla *fabula*,³⁴ all'intreccio romanzesco, su cui, nella *Guida*, il narratore di secondo grado fa il punto, soffermandosi a ragionare proprio sulla dialettica che è alla base del *capitolo* romanzesco, cioè sul meccanismo di auto-segmentazione del testo con cui il capitolo instaura un equilibrio tra la soddisfazione di ciò che si è appreso (il significato che è stato attribuito a un evento) e la curiosità per ciò che ancora si ignora, inferendone le crepe proprio nella sostanza del contenuto, ma traendone anche un insegnamento:

Capitolo primo. (disse il Professore) È una serata d'inverno, fredda, buia, piovosa (in fatto di romanzi, è sempre bene attenersi al tempo cattivo!). Un uomo vestito di un grosso cappello, con lanterna in mano, s'introduce, quasi di soppiatto, per un vicolo della città. Ad un tratto si ferma, tocca leggermente una porta: la porta si apre...si ode un grido straziante di donna... Ah!...

Capitolo secondo. Il lettore corre subito al Capitolo secondo, divorato dalla curiosità di conoscere chi abbia cacciato quel grido. Ma voi, non vi lasciate sedurre: e invece di dargliene la spiegazione, attaccate così: *Per la maggior intelligenza del fatto, che abbiamo preso a raccontare, fa di mestieri tornare un passo indietro.* Dopo queste premesse, voi descrivete la cameretta di una povera fanciulla. È mezzanotte! Maria non trova pace: si volta e si rivolta nel suo letto come persona che soffre. Psi!...I vetri della finestra si rompono[...]Maria è gelata dalla paura. Si ode una voce che chiama sommessamente: —*Maria*— e Maria risponde[...] — Eh!...

Capitolo terzo. Il lettore vorrebbe sapere il seguito di quell'*Eh!*, ma voi fate un mezzo giro a destra, e tornate al primo Capitolo. Intanto si cambia scena e siamo in un salotto elegante. Un vecchio dalla faccia sinistra, dall'unghie di sparpiero, e dalla veste da camera ricamata in oro, parla con gran calore con un povero giovine, figlio del popolo, dalla camicia grossa, dalle scarpe grosse, e dalle braccia grosse. Il vecchio offre al giovine una borsa piena d'oro, a patto però che egli faccia quanto sta per ordinargli. Il giovine titubando accetta la borsa d'oro. Il vecchio dà un'occhiata all'intorno, e quasi temendo che anche le mura possano ascoltare il suo segreto, si avvicina all'orecchio del giovane, e gli sussurra una misteriosa parola. Il giovine è assalito da un brivido convulso...impallidisce, getta la borsa in terra e serrando i pugni, grida come un ossesso —Ih!!!!...

Capitolo quarto. Il lettore, come è naturale (perché tutti i lettori sono curiosissimi per istinto) vorrà conoscere questa parola misteriosa: ma voi gli girate nel manico e piantate la scena in un bosco. Ecco un pastore, che suonando la sua zampogna, fa la guardia alle pecorelle. Ad un tratto, il pastore cessa improvvisamente di suonare, si pone in ascolto ed ode in lontananza un gemito, come di persona che si lamenta[...]scorge una specie di pozzo diroccato, vi si affaccia e torcendo il viso per un forte orrore esclama: Oh!...

³² Collodi, *Un romanzo. Secondo la ricetta del professor Pagliano*, in *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 160-161, corsivi dell'autore.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Collodi stesso adopera il vocabolo *favola* nell'accezione etimologica: per esempio, è all'intreccio del *Rodolfo* che allude quando egli retoricamente si domanda: «Qual è la favola di questo poema?» (in *Rodolfo. Poema in quattro atti* di G. Prati, cit., p. 185).

Capitolo quinto. Ma chi v'era in quel pozzo?.. [...]e voi duro. Così, saltando sempre di palo in frasca, ripigliate il seguito del capitolo secondo, tirandovi dietro il povero lettore che, stringendosi nelle spalle, si contenterà d'esclamare alla fine di ciascun capitolo — Uhm!!!!!!...

In questo modo, il mio onorevole Professore mi provava come quattro e quattro fa otto, che con cinque interiezioni, ossia con un'Ah!, un'Eh!, un'Ih!, un'Oh!, e un'Uh! collocate a tempo, si poteva benissimo mettere insieme un romanzetto sociale, da farsi leggere avidamente dal frontespizio fino all'ultima pagina dell'indice!

E la lezione non andò perduta! ³⁵

Al danno, tuttavia, si aggiunge pure la beffa: nell'inappellabile *diktat* del disinvolto «Editore» ³⁶ incontrato «sulla pubblica strada», ³⁷ dove già affiora il clima nuovo di commercio della cultura, si affaccia «una speculazione» ³⁸ che prevede addirittura la mescolanza di forme e di generi, certo non per sommuovere i codici istituzionalizzati, ma per imbandire un piatto insieme variegato e attraente, vago ma sapido, dove il romanzo, naturalmente, è ridotto ad avvilente specchietto per le allodole:

[Lo scrittore] — Come c'entra il romanzo col vapore?

[L'editore] — C'entra benissimo: anzi, il titolo non potrebbe essere più seducente: *Un romanzo in vapore!* Bello! magnifico! nuovo! stupendo!

[Lo scrittore] — Calmati e ascolta: io penserò a metterti insieme la *Guida*: in quanto poi al romanzo...

[L'editore] — Facciamo una cosa, la *Guida* intitoliamola *Romanzo!*...

[Lo scrittore] — È una trappoleria bella e buona!

[L'editore] — Soffrite per caso di scrupoli?

[Lo scrittore] — Ho capito!... ³⁹

Se, dunque, Collodi ironizza sulla stereotipia di tanti «romanzetti sociali», ⁴⁰ propaggini dell'aureo filone popolare e d'appendice sgorgate dal successo di Sue, ⁴¹ «mode», ⁴² a suo

³⁵ Id., *Un romanzo. Secondo la ricetta del professor Pagliano*, in *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 157-159, corsivi dell'autore.

³⁶ *Ibidem*, p. 159.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 160.

³⁹ *Ibidem*, p. 160-161. Anche nei *Misteri di Firenze*, alla richiesta di motivare il titolo del suo romanzo, l'autore liquida la spiegazione con una battuta: «Domandatelo al mio editore»; e, quando l'interlocutore si chiede cosa c'entri lo stampatore con l'opera, quello controbatte: «L'editore c'entra benissimo. Esso credeva fermamente che questo titolo dovesse portar fortuna al lavoro». Più avanti, riflettendo sull'«illusione del verosimile» dei romanzi sociali, sugli «avvenimenti che sembrano storici» e invece sono mera topografia travestita da realtà, fa il punto sui *Misteri di Parigi* (1842-43) di Eugène Sue, per dedurne che, se l'unico romanzo possibile è il romanzo “sociale” di misteri di tal fatta, allora «Firenze non era terreno da romanzi», anzi, che questo era l'unico mistero tangibile e fondato dei suoi *Misteri di Firenze* (ivi, *Seguito e digressione*, cit., pp. 102-105).

⁴⁰ Id., *Un romanzo. Secondo la ricetta del professor Pagliano*, cit., p. 159.

⁴¹ *Les mystères de Paris*, tradotti in italiano nel 1848 (Tipografia Elvetica, Capolago), si trasformano in una miriade di «misteri» che invadono le città dell'intera penisola. Negli anni cinquanta, Collodi è tra i primi (anti)imitatori, preceduto di poco da Angiolo Panzani (*I misteri di Firenze. Scene moderne*, 1854), e, prima ancora, dall'avvocato livornese Cesare Monteverde (*I misteri di Livorno*, 1853). L'ecumenica prassi socio-umanitaria si estenderà a macchia d'olio negli anni sia sessanta che ottanta dell'Ottocento (cfr. G. Tellini, *L'industria della narrativa*, in *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., pp. 165-166).

dire, tra le «più insulse[...]che sieno giammai uscite dal cervello gretto e anti-artistico del secolo decimonono»,⁴³ e se vi imbastisce a più riprese la sua requisitoria, è perché subisce, ma critica anche, il costume letterario invalso in Italia negli anni a cavallo tra il primo e il secondo Ottocento, divulgatore di una narrativa permeata di un realismo edificante e domestico, che una trama sottile di tanti fili collega all'espansione del pubblico, allo sviluppo dell'istruzione, del giornalismo e dell'editoria (chiaro indice del mutato rapporto tra autori e lettori), cioè a una sorta di differenti specializzazioni ascrivibili alla più comprensiva categoria del romanzo, il genere letterario da noi appena nato ma già adottato dal dissennato consorzio dell'industria culturale.⁴⁴ Non è per mera sprezzatura, allora, che Collodi dileggia i romanzi contemporanei, ma per denunciare la grave assenza lì rilevata, dei due elementi che egli giudica cruciali in ogni narrazione,⁴⁵ vale a dire «l'incognita»⁴⁶ caratterizzata simbolicamente, e gli eventi elettrizzanti della storia, tali, cioè, da «eccitare la curiosità»⁴⁷ e «incatenare per un verso o per l'altro, i lettori alle pagine del libro». ⁴⁸ Infatti, la struttura semplificata e ripetitiva dei cosiddetti romanzi di città,⁴⁹ congegni drammatici che convertono il messaggio in opinione vuota senza riflessione, in idea senza pensiero, in definitiva vacante di qualsivoglia valenza

⁴² Collodi, *Il ritorno dalla caccia. Mascherata del Jokey-Club*, «La Lente» 3 marzo 1858, a firma ZZTZZ con cui il Nostro contrassegnava alcuni suoi articoli, ora in *Cronache dall'Ottocento*, cit., p. 26. Quanto agli pseudonimi, cfr. R. Maini e P. Scapecechi, *Collodi giornalista e scrittore*, p. 29.

⁴³ *Ibidem*, pp. 26-27.

⁴⁴ «L'arti, i mestieri, le professioni sono diventati semplici accessori dell'umana esistenza» (cfr. Collodi, *La cometa e il padre Antonelli*, «La Nazione» 29 giugno 1860, poi in *Cronache dall'Ottocento*, cit., p. 36). E ancora, nel *Vero furfante!* (s.d.): «E l'oro, come raccontano le cronache, cedè con vigliacca compiacenza la sua giubba a Giove; il quale, mascherato a quel modo, andò dritto dritto alla camera di Danae e bussò[...]— Chi è? \ — Sono io, son l'oro! \ — Oh! Passi pure! Per lei, sa bene, che non c'è portiera» (in *Note gaie*, cit., p. 151).

⁴⁵ «Il gran segreto del romanziere», in Id., *Uno schiarimento*, cit., p. 156. Ciò che Weinrich chiama «stato di tensione» (in *Mondo commentato, mondo narrato*, cit.) e che la critica unanimemente evidenziato nelle *Avventure*, tematizzandone il ricorso alla *suspense*: Renzo Negri, per esempio, ha notato l'analogia tra la frequente clausola collodiana «ve la racconterò in quest'altri capitoli» (cap. III, p. 370) e le similari espressioni ariostesche (cfr. Id., *Pinocchio ariostesco*, in *Studi collodiani*, cit., p. 442). Mentre la Castellani Pollidori ha riconnesso la tensione, che nel romanzo mantiene sempre alto l'interesse verso gli eventi, alla sua primigenia modalità di pubblicazione, supponendo che in ciascuna delle «porzioni staccate» dovesse necessariamente «rinnovarsi la felicità dell'invenzione, la magia della sorpresa e possibilmente la sospensione nel finale», cfr. Id., *Introduzione*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. XVII.

⁴⁶ Id., *Un Romanzo*, in *Un romanzo in vapore*, cit., p. 41. Ma con il medesimo aggettivo, qualifica il «Curioso»: «E così, di pensiero in pensiero, la mia mente si lanciava a volo per i *campi del fantastico*, allorquando mi accorsi che un *incognito*, seduto accanto a me, osava fissarmi addosso un par d'occhi sgranati e curiosi, né più né meno che se io fossi stato per esso un petrodattilo o un mastodonte», in *Un Romanzo*, cit., nostri i corsivi.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Così, l'ironia di *Un romanzo in vapore*: «[...] — Avete ragione — soggiunse un giovine lungo e pallido, pettinato all'*Assalonne*, che mi restava seduto di fianco: — avete ragione: Firenze ha tutti gl'inconvenienti delle grandi città senza averne i vantaggi. [...] questa catena ininterrotta di conoscenze[...]sarà sempre lo scoglio principalissimo perché in Firenze possa allignare e metter'erba il *Romanzo Sociale*», ivi, *Signori, si parte!*... (cit., p. 54, corsivi dell'autore). Si veda pure *Il ritorno dalla caccia. Mascherata del Jokey-Club*: «In fatto poi *d'intrigo*, i Fiorentini sono eccessivamente amanti della semplicità», cui segue una sfilza di esempi che, tuttavia, «non sono sufficienti per giustificare il soprannome d'*Ateniesi* che è stato dato da molto tempo in qua ai discendenti di Farinata e di Pier Capponi» (cit., pp. 24-25, corsivi dell'autore).

simbolica intellegibile,⁵⁰ unitamente alla monotonia asfittica di cui sono pervasi, tutta a carico del lettore,⁵¹ da lì a poco tornerà, non casualmente, ad essere motivo di risentito malanimo anche in *I misteri di Firenze* (1857),⁵² il suo primo vero romanzo, incompiuto.⁵³ Qui, i suoi più acuminati strali, sebbene collocati ora in un più esiguo e canonico spazio extradiegetico,⁵⁴ tornano a scagliarsi sul nesso romanzo-città: medesime le riserve espresse circa le trame romanzesche in voga, persistentemente prive di una curvatura verso l'interiorità dispensatrice di senso,⁵⁵ e per questa via produttrice di eventi,⁵⁶

⁵⁰ Lo dimostra la reiterata metafora purgativa sul professor Pagliano «inventore del romanzo sociale in Italia» e l'insistita pungente ironia sulle «regole» e gli «artifici» del romanzo scanditi dalla sua precettistica «ricetta», in *Uno schiarimento* (cit., pp. 156 e 157), e non solo: si pensi, per esempio, alle citate riserve sugli autori «rei confessi di lesa intelligibilità» (*Fantasia*, cit., p. 6) e ai diversi momenti in cui lamenta l'assenza di «senso comune» nelle opere (ivi).

⁵¹ «Se mettete la scena in Firenze, e se gli avvenimenti che vi disponete a contare, hanno *nulla nulla dello straordinario*, il lettore fiorentino si pone subito in guardia, come se voleste vendergli lucciole per lanterne, e dopo poche pagine chiude il vostro libro», cfr. Id., *Signori, si parte!...*, cit., p. 57.

⁵² Sul tema del romanzo sociale, imbastito con «colore locale» e «tinto di verità storica», di «fatti veri» che non dicono nulla per il lettore fiorentino, Collodi riflette in maniera circostanziata, e su per giù negli stessi termini, sia in *Un romanzo in vapore* (*Signori si parte!...*, p. 56-58), sia nei *Misteri di Firenze* (*Seguito e digressione*, p. 102-105). E, nella prosa breve *Gli smargiassi*, prendendosela con il «libercolo» di un suo «amico Rusticano», che giudica «un male come quello della cavalleria eroica, ma più plebeo», lamenta che «per ora [non] si sente parlare di un dottor Cervantes che sappia guarirci, forse perché la malattia è ancora nel periodo acuto, e i medici accorti come il dottor Cervantes vengono fuori con gli specifici solamente quando la malattia declina» (cit., p. 211).

⁵³ L'incompiutezza, come fa notare Tempesti, è esplicitata dalla dicitura impressa sul frontespizio dell'unica edizione del 1857, *Primo volume*, da cui si desume la promessa di una prosecuzione mai avvenuta (cfr. Id., *Premessa*, in *I misteri di Firenze*, cit., p. 11). Tuttavia, questo non è l'unico elemento a farcelo supporre, perché su «La Lente» del 9 giugno 1857, si legge il seguente annuncio: «*I misteri di Firenze. Scene sociali* di Carlo Lorenzini. Con questo titolo il nostro amico e brillante scrittore Carlo Lorenzini si propone di pubblicare in sei dispense di circa pagine 100 ciascuna, alcune *Scene sociali* illustrate da incisioni in legno». Il giornale seguirà l'uscita delle dispense, ultimata nell'aprile del 1858 sebbene la data di stampa del volume sia del 1857, annunciando, dopo la pubblicazione delle prime tre con cui si chiude il volume che conosciamo, l'uscita del secondo tomo entro pochi mesi (cfr. R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 27). D'altronde, questa non fu l'unica anticipazione disattesa da Collodi; si pensi ai numerosi comunicati con cui nel corso del dicembre 1877 e del giugno 1878, su «La Vedetta. Gazzetta del popolo», viene segnalata l'imminente pubblicazione di un suo romanzo dal titolo *Maurizio*, mai uscito (ivi, p. 54).

⁵⁴ Cfr. Collodi, *Seguito e digressione*, in *I misteri di Firenze*, cit., pp. 102-105. Sui *Misteri* collodiani si vedano: R. Romagnoli, *La città, il Collodi, i misteri*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 521-538; F. De Nicola, *Collodi e Barilli scrittori di "misteri"*, in *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*, cit., p. 203-219; F. Tempesti, *Premessa*, in C. Lorenzini, *I misteri di Firenze*, cit., pp. 7-13, e, B. Traversetti, *I romanzi impossibili. I misteri di Firenze*, in *Introduzione a Collodi*, cit., pp. 43-54.

⁵⁵ Collodi persegue questo principio anche nell'esercizio della critica: stigmatizza aspramente la prassi comune del «leggere per leggere» patrocinata dalla «turba degli scrittori moderni», avidi tutori del «volgo arrabbiato di lettori» che «spalanca le numerose fauci e chiede dei volumi e delle parole», e addossa la responsabilità di ciò anche all'«istruzione moderna, quell'istruzione che serve di ordito all'attuale società», che non giudica dalla «qualità dei libri che abbiamo letto, ma della quantità di pagine che abbiamo divorate», in Collodi, *Fantasia*, cit., pp. 7-8, corsivi dell'autore.

⁵⁶ Si pensi, invece, a ciò che accadrà a Pinocchio, il cui monito è da subito ricordarsi di vivere: «mangiare, bere, dormire e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo» (cap. IV, p. 372). In altri termini, tutto ciò in cui si imbatte sarà potenzialmente significativo, rimanderà cioè a un sorta di esperimento con se stesso. Certo, sarà un test provvisorio, in quanto diventerà esperienza soltanto se egli saprà caricarlo di un peso capace di irrobustire la sua personalità, o se saprà interromperlo prima che questa ne venga modificata.

costruite piuttosto su effetti gratificanti e consolatori,⁵⁷ e sempre troppo angustiate nell'«illusione del verosimile»⁵⁸ assoluto, in quell'inutile tentativo di racchiudere tutto il senso dell'esistenza nella pedissequa descrizione di dettagli ordinari,⁵⁹ per esempio «nel nome di una strada o nel numero di una porta».⁶⁰ Diversamente, un «nome»,⁶¹ elemento propriamente «plastico dell'arte»,⁶² deve rappresentare un'«idea»,⁶³ e sintetizzare un «carattere»,⁶⁴ un «tipo»,⁶⁵ una «figura»,⁶⁶ identificandovisi magari, o confondendosi con il soggetto che lo porta:

Sarà questo un *gioco della fantasia*, se volete, ma pure questo gioco c'è, e si ripete a ogni momento, e quantunque dai più non avvertito, pure dai più, non ne dubito, sarebbe inteso e confessato ogni volta che vi ponessero *Pocchio della mente*. E questo gioco fa sì che, allorché è passata attraverso il nostro spirito una *figura, vera o fantastica* ch'ella sia, animata dal soffio potente del genio, al solo udirne ripetere il nome noi la rivediamo tutta questa figura, intera, completa, nei suoi contorni, nelle sue tinte, nei suoi vizi, nelle sue virtù, quasi che quel nome fosse la *parola incantata del negromante*, a cui risponda per volere di magia la subita apparizione del *fantasma evocato*.⁶⁷

A suo dire, dunque, in quei romanzi la costruzione narrativa è legittimata da un «insolito»⁶⁸ così didascalico e prosaico da ingenerare un progressivo contrarsi

⁵⁷ «Miratela. Colle mani incrociate sotto il capo e colla faccia rivolta al soffitto della camera, va sognando i tempi romanzeschi delle prime crociate», così Collodi in uno scritto del 1855 uscito sullo «Scaramuccia» del 21 aprile con il titolo *A sedici anni. I sogni di Malvina* (mutato poi in *Sogni e realtà* nel volume *L'Estate del 1861* [Lucca, Tipografia dei figli di Giacomo Rocchi, 1961], una strenna in cui compaiono, tra gli altri, scritti di Thouar, di Niccolini, di Dell'Ongaro), ora in *Poesia e Prosa*, in *Note gaie*, p. 23.

⁵⁸ Sia in *Un romanzo in vapore (Signori si parte!...*, cit., p. 56), sia in *I Misteri di Firenze (Seguito e digressione*, cit., p. 103).

⁵⁹ Altrove, gli stessi motivi lo indurranno ad auspicare nientemeno che la pagina bianca: «Fra i volumi di varia mole e formato, prediligo i più piccoli, i più smilzi, i più sottili, i più vuoti; quelli, insomma, che hanno molto margine e segnatamente molte pagine bianche. La pagina bianca, per me, è come il verde dei campi: mi fa bene agli occhi e mi rallegra la vista. Quante e quante volte una pagina bianca, incontrata leggendo un libro, mi ha riconciliato con venti pagine stampate in carattere fitto!», in *Confessioni* (cit., p. 258).

⁶⁰ Cfr. Collodi, *Seguito e digressione* (cit., p. 104). Ma, anche in *Città o casa*: «La smetta signor romanziere, non venga qui a venderci frottole; perché noi, vede, siamo in caso di dirgli con precisione il nome della famiglia che abita presentemente la casa indicata nel suo racconto, e per di più il nome, cognome, professione e moralità di tutti gl'inquilini che l'hanno abitata man mano, dalla caduta della Repubblica fino a ieri» (in «Scaramuccia» 14 marzo 1854, poi in *Gli ultimi fiorentini*, cit., p. 312)

⁶¹ Id., *Rodolfo. Poema in quattro atti di G. Prati*, cit., p. 168.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 169.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Weinrich, *Mondo commentato, mondo narrato*, cit. Si noti che Collodi polemizza oltre che con il romanzo sociale, anche contro la ripetitività epigonale del romanzo storico, sbeffeggiando Giulio Carcano, e non solo: se la prende sia con i cosiddetti «cavalieri dello spirito» (cfr. Collodi, *L'uomo di spirito*, cit.), sia con il più moderno romanzo campagnolo, imbastito «all'ombra delle pareti domestiche», una «bugia» talmente «bugiarda, così goffa, così screditata dagli uomini...» che, pur avendola tentata «n'ebbe rossore e gettò con disprezzo la penna» (cfr. Collodi, *Le memorie di un cane. Azor a Tity*, in *Pagine sparse*, cit., p. 735).

dell'esperienza romanzesca in una narrazione parcellizzata e prolissa,⁶⁹ lacunosa nell'ottemperanza proprio alla prima regola del *capitolo* romanzesco del decalogo collodiano, giacché non vi si esibisce «nulla nulla dello straordinario»,⁷⁰ di cui, anzi, si somministra una dose talmente modica da considerarne gli effetti sui lettori analoghi a quelli di alcuni «siroppi»⁷¹ purgativi escogitati da un qualche «Caligola degli intestini»,⁷² e responsabili nel «novantanove per cento»⁷³ dei casi, di far «sbadigliare»⁷⁴ il lettore «al primo capitolo»,⁷⁵ di causargli le «cascaggini al secondo»,⁷⁶ e «al terzo»⁷⁷ di scatenargli «saporitamente il sonno della noia»,⁷⁸ che, precisa, «in molti casi, è assai più profondo di quello dell'innocenza».⁷⁹

⁶⁹ Cfr. Collodi, *Signori, si parte!...*, cit., pp. 54-58. Indicative le mozioni di sfiducia palesate già all'inizio degli anni ottanta dalla critica nei confronti della scrittura antinaturalistica di Collodi, del suo debordare stilistico in direzione di un irrealismo, o iperrealismo, non conforme ai canoni del verismo allora in auge. All'uscita di *Occhi e nasi* (1881), per esempio, in un elzeviro del 31 luglio dello stesso anno, un anonimo articolista del «Fanfulla della Domenica» elogia «la lingua schiettamente toscana, lo stile disinvolto» della silloge, ma infierisce sulla «smania di esagerare» dello scrittore toscano, ammonendolo circa «i limiti del verosimile» da non oltrepassare, sulla necessità che l'esercizio della penna «abbia un legame col vero, altrimenti diventa una sguaiataggine senza senso» (cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. CXIII-CXIV). L'anno precedente, all'uscita di *Macchiette*, Francesco Cameroni sul «Sole» del 5 febbraio, aveva scritto: «Il signor Collodi come uomo di spirito, non attribuisce nessuna importanza a quei suoi raccontini e come giornalista dotato di cultura conosce a memoria i deliziosi capolavori di questo genere, da Merimée a Zola e Daudet, dalla *Vie parisienne* alla *Vie moderne*. Eppure egli stesso non ha saputo resistere all'epidemia invadente, pubblicando per mezzo del Brigola, certe *Macchiette*, che non si sollevano affatto dalla mediocrità, né per la scelta dei soggetti, né per il rilievo o la portata dei tipi e delle scene, né per la forma» (ivi, pp. CXI-CXII). D'altronde, egli stesso aveva attaccato i naturalisti, Zola in testa (cfr. *Non più vitalizio*, «Fanfulla» 18 settembre 1879) e i veristi, come in *Ciarle fiorentine* («Fanfulla» 4 novembre 1879), dove scrive di aver visto sui muri «tanto e così diverso sudiciume, quanto ce ne vorrebbe per mettere insieme cinque capitoli di un romanzo, per dire come si dice, verista». Non stupisce, allora, *Il ragazzo di strada* di *Occhi e nasi* «che nasce pittore come Giotto» e «invece di disegnare una pecora, esordisce per il solito col fare su i muri bianchi delle case il ritratto di qualche *soldato fantastico* che ha la testa voltata di faccia e due piedi che camminano ognuno per conto proprio». Poi, quanto all'«Anatomia pittorica», cioè al suo modo di «vedere», di «figurarsi» (un verbo usato insistentemente nelle *Avventure*) le parti corporee del «soldato fantastico», l'autore specifica: «beninteso, che [il ragazzo di strada] queste parti le vede sempre in proporzioni molto più grandi del vero» (in *Occhi e nasi*, in Carlo Collodi *Opere*, cit., p. 184).

⁷⁰ Id., *Signori, si parte!...*, cit.

⁷¹ Id., *Uno schiarimento*, cit., p. 156. E, ancora: «[...]la regolarità, nelle cose di questo mondo, è sinonimo di monotonia. \ Monotonia è sinonimo di noia – noia è sinonimo di sbadiglio – sbadiglio è sinonimo di sonno – e sonno, come scrive anche il Piccolo Lemmo, è sinonimo di morte», (in Collodi, *Appendice. Di tutto a proposito di nulla*, «La Nazione» 11 agosto 1860, ora in *Cronache dall'Ottocento*, cit., pp. 53-54). La stessa sintomatologia è menzionata dal Nostro tra le controindicazioni all'ottava pratiana, e fa pensare ai non dissimili rischi psico-fisici corsi dalla Madonna Oretta boccacciana a causa dello scriteriato novellatore (*Decameron*, VI, 1) «Il suo [di Prati] verso cadenzato alla Grossi, più l'esagerazione, e meno la delicatezza e la soavità della forma, riesce peso e monotono, e ti martella la testa, e ti aggrava lo stomaco, a similitudine delle cose indigeste» (Collodi, *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit., pp. 192-193).

⁷² Id., *Uno schiarimento*, cit., p. 156.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

Cedere all'indomita «febbre dell'immaginazione»,⁸⁰ dunque? In arte, che Collodi introita nell'accezione estetica moderna,⁸¹ raccomanda sì l'«audacia»⁸² di sorvolare «i precetti coercitivi»⁸³ imposti dall'alto, ma solo se è in nome di «una doppia creazione di pensiero»,⁸⁴ avvezza cioè a coniugare «la situazione drammatica»⁸⁵ con un «grande concetto»,⁸⁶ pur essendo consapevole, però, e in parte intimorito di sapere che quello che fa e che pensa non viene fatto e pensato in assoluto, per la prima volta; pur esitando, cioè, come già Leopardi, nel ritenere che dopo Omero non siano tutti epigoni. Per questo motivo, al coagulo tradizione-modernità affianca quello di matrice aristotelica creatore-imitatore, appunto un «paradosso che non si confuta»:⁸⁷

Possiamo concedervi che il Rossini sia stato il creatore della musica italiana, come Dante fu della poesia; ma non per questo converremo mai che il Bellini e il Donizetti, L'Ariosto e il Tasso non sieno stati genii di *imitazione e seguaci* più o meno dei loro maestri, quando hanno avuto la potenza creatrice di segnare nelle arti una nuova forma, una nuova scuola, un'epoca nuova, e lasciare al mondo tali monumenti, da sgomentare per sempre tutta la posterità.

Il piedistallo agli uomini di genio non si fa accatastando loro sotto i piedi i nomi dei grandi venuti dopo! Questo è un tristo metodo per fabbricare la storia delle arti, e quella delle glorie di un paese.⁸⁸

Venature di «angoscia dell'influenza».⁸⁹ Ancora, tuttavia, temperate dalla fiducia nelle possibilità creative dell'arte, che, ciò nonostante, vanno calibrate e tenute a freno per due ordini di ragioni: sia perché non si crei un sovrappiù di senso capace di impedire al lettore di estrarne il significato, qualche volta talmente «arcano e riposto, che non saprebbero accennarlo e definirlo i medesimi autori»,⁹⁰ «rei confessi di *non intelligibilità*»,⁹¹

⁸⁰ Collodi, *Ad Angelo Brofferio*, cit., p. 17.

⁸¹ Le cosiddette «belle arti» derivate teoricamente soprattutto dalla riflessione estetica settecentesca, distinguono l'arte bella dalle arti in genere, essendo la prima comprensibile non solo perché basata su regole certe, ma anche e soprattutto perché dettata da un talento, ciò che Collodi chiama kantianamente «genio» (*Ibidem*, p. 23). Per questa, e per ragioni che andiamo esplicitando, non dissimuliamo l'aperto dissenso nei confronti di chi, come Claudio Izzo, speleologo della scrittura collodiana, dall'analisi grafologica degli autografi inferisce ancora una volta la «dimensione dell'istinto», una grafia «che si muove spesso al di sotto della coscienza, in un territorio sotterraneo, pulsionale ed istintivo», cfr. Id., *La scrittura dell'identità*, in *Carlo Collodi nei segreti della scrittura*, «Quaderni», n.s., 3, Pistoia-Roma, Fondazione Nazionale «Carlo Collodi»-Armando, 2002, p. 31.

⁸² Collodi, *Ad Angelo Brofferio*, cit., p. 17.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁸⁶ *Ibidem*. Parimenti, nell'arringa contro Prati: «Rispondetemi: cosa prova il vostro Rodolfo? Qual è il concetto che racchiude, qual è il tipo, il carattere che ha creato?», Collodi, *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit., p. 190.

⁸⁷ Id., *Ad Angelo Brofferio*, cit., p. 15. D'altronde, come ha scritto Gilles Deleuze: «la forza dei paradossi consiste in questo: non sono contraddittori, ma ci fanno assistere alla genesi della contraddizione», in Id., tr. it. *La logica del senso* (1969), Milano, Feltrinelli, 1975, p. 89.

⁸⁸ Collodi, *Ad Angelo Brofferio*, cit., pp. 22-23, corsivi dell'autore.

⁸⁹ H. Bloom, tr. it. *L'angoscia dell'influenza* (1973), Milano, Feltrinelli, 1983.

⁹⁰ Collodi, *Fantasia*, cit., p. 6.

⁹¹ *Ibidem*, corsivi dell'autore. E, in *Confessioni*: «Io chiamo belli i libri che mi piacciono, e se, oltre a piacermi si provano anche a volermi istruire, chiudo un occhio e tiro via. All'opposto, chiamo brutti i libri che mi annoiano, e appena me ne avvedo, li poso subito e non li tocco più. Sarà un pregiudizio; ma io credo

eppure banditori di «quanta filosofia, quanto trascendentalismo, quante poesie mistiche, quante aspirazioni umanitarie, quante teorie di progresso, quante formule di socialismo»⁹² che con loro perdono «in un attimo e il credito e il fiato»;⁹³ sia per evitare che «l'idea»,⁹⁴ il punto di vista sulle cose, sia sopraffatta dalla «terribile potenza della parola»,⁹⁵ divenendo «un accessorio»⁹⁶ inservibile al suo scopo, incapace, cioè, di essere all'altezza della sua funzione primaria che è quella di rendere «percettibile»,⁹⁷ a chi legge, l'esile confine tra «il ciarlatano e l'uomo della scienza»,⁹⁸ per salvaguardare in definitiva la sua abilità nel segnalare quella «linea sottilissima»⁹⁹ che separa il venditore di fumo, le cui parole, orfane di una visione del mondo sono «leggere come il Bordeaux»,¹⁰⁰ da chi invece ha assimilato un bagliore di esperienza sulle cose che rimanda a un continuo movimento acquisitivo, in crescita, adatto a fortificare un concetto artistico che «attacchi i nervi del capo e qualche volta paralizzi le funzioni digestive dello stomaco»,¹⁰¹ e dove,

che la lettura dei libri noiosi sia nociva alla salute e che accorci di qualche anno la vita» (cit., pp. 257-258). Nelle *Avventure*, poi, quasi l'intero catalogo della sezione scolastica della casa editrice Paggi si trasforma in un'elencazione di oggetti contundenti che finiscono tutti in pasto ai pesci, fuorché il «Trattato di Aritmetica», causa scatenante della pseudo-morte di Eugenio, quindi materiale probatorio contro Pinocchio (cap. XXVII, pp. 460-464). L'episodio, in cui è iscritto il destino di quei libri, ha fatto pensare a un'eco parodica affine alla rassegna delle celebrità contemporanee fatta da Ariosto nel canto XLVI dell'*Orlando Furioso* (cfr. P. P. Trompeo, *Odor di mare in Pinocchio*, in *Lettore vagabondo*, Roma, Tumminelli, 1942, pp. 237-242), ma anche alle maliziose riserve di Collodi circa le qualità estetiche e pedagogiche della letteratura ottocentesca destinata all'infanzia (cfr. René-Claude Lachal, *Pinocchio e la letteratura edificante del suo tempo*, cit., p. 209), e, nondimeno, c'è chi vi ha percepito «un molto ironico riferimento alla biblioteca di don Ferrante finita sopra i muretti» (cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Gli schemi narrativi di Collodi*, cit., p. 104). D'altronde, Collodi stesso aveva ribadito: «la migliore educazione pratica, che possa acquistare un ragazzo, è quella che il ragazzo impara da sé, modellandosi sull'esempio delle persone perbene e proponendosi di adempiere continuamente i propri doveri verso i genitori, verso i maestri e verso la gente da più di lui. Questa concezione non si impara su i libri, né c'è barba di maestro che possa insegnarlo» (il testo, una nota conservata fra le Carte Collodiane, è pubblicato da Maria Jole Minicucci, *Tra fantasia e didattica. Oscillazioni collodiane*, in AA.VV., *Pinocchio Oggi*, cit., pp. 223-235, nostri i corsivi).

⁹² Collodi, *Fantasia*, cit., p. 6.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*. Come se l'opera, sebbene sia il prodotto di una esteriorizzazione, quindi di una riduzione, fosse un equivalente riflesso di immagini percettive, cioè di figure; in altri termini, come se nell'osservatore, ascoltatore o lettore potesse prodursi un'esperienza totale, innescata da figure in grado di cogliere in flagrante certe immagini interiori percettive (cfr., Garroni, *Il contesto e i sensi*, in *Immagine, linguaggio, figura*, cit., pp. 25-32). E ancora Collodi: «quel lavoro di plastica, se pure è lecito spiegarmi così, in virtù del quale la figura di un dramma o di una commedia appena abbozzata e delineata nella mente prende contorni, forma e sostanza per passare nel mondo della realtà, [dove] il concetto si distende e si colora in ogni sua parte», cfr. Id., *Delle commedie di Luigi Alberti*, «Scaramuccia» 29 marzo 1856, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., p. 96, nostri i corsivi.

⁹⁸ Id., *Fantasia*, cit., p. 6.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 8. Verrebbe da replicare con un adagio di Elio Vittorini che dalle pagine di «Il bargello» (n. 2, 1933) invitava gli intellettuali a «pensare con tutto il corpo» e non soltanto «con la mente» come per l'intellettualismo (cfr. Id., *Pensare con tutto il corpo*, poi in *Diario in pubblico. Autobiografia di un militante della cultura*, Milano, Bompiani, 1976, p. 51), magari mettendolo a confronto con certi accesi interventi polemici di Collodi sulla «nuova categoria dei bisogni intellettuali»: «Voi prendete il miserabile e il pezzente, che non ha da soddisfare i primi bisogni fisici, e gli fate il bellissimo servizio di procurargli la

finalmente, «per una via non paranco battuta, e fra i mille Icari che si spenneranno a mezzo cammino[...]i Prometei fortunati arriveranno a prendere la scintilla del *fuoco sacro*, per avvivare di un'esistenza imperitura le opere del loro ingegno». ¹⁰²

Ammirazione per la precocità e anche per l'intemperanza artistica quindi, ma fatta fluire per gradi, un po' alla volta: il rischio maggiore per il pensiero è di divenire astratto, ¹⁰³ errabondo, privo di confini, un azzardo che può dare origine a un'arte non «circostritta ai limiti del naturale, e [non] guidata da un'estetica *sana* e raffinata». ¹⁰⁴ Ecco perché, Collodi, di norma, impugna il «senso comune»: ¹⁰⁵ dall'esercizio del pensiero bisogna spremere tutto il significato che vi risiede in potenza, che è poi la medesima ragione per cui ritiene che nessuno sia stato più pericoloso di uno scrittore come Prati, «il vaticida» ¹⁰⁶ che senza troppi sforzi avrebbe potuto dire anche «in buona prosa» ¹⁰⁷ ciò che ha detto in «inutile» ¹⁰⁸ («monotona» ¹⁰⁹ e «nauseabonda» ¹¹⁰) poesia:

nuova categoria dei bisogni intellettuali: voi prendete un uomo dannato a passare tutta la vita adoperando la sua forza muscolare come una bestia da lavoro, e per consolarlo della sua durissima sorte gl'insegnate il modo di sentire gli stimoli dell'ambizione e della gloria», in *Pane e libri*, cit., pp. 187-188.

¹⁰² Collodi, *Musica e poesia* (1854), cit., p. 34. Ma, qualche anno più tardi, si sentirà «inchiodato come Prometeo al macigno d'averno», quando dovrà assistere alla rappresentazione teatrale del *Dovere* «il peso in tre atti del sig. Thouar» recitato dagli studenti di un ginnasio fiorentino: «[...]fra Prometeo e me parvemi trovare una certa analogia – essendoché a tutti e due, in quel momento, una specie d'avvoltoio ci rodesse inesorabilmente la bocca dello stomaco» (Id., *Appendice*, «La Nazione» 5 agosto 1860, poi in *Cronache dall'Ottocento*, cit., p. 49). Si è già accennato all'infaticabile attività di Thouar in uno dei campi più assiduamente frequentati dal moderatismo toscano: la letteratura educativa e popolare, profusa sui suoi periodici, oltre che nelle *pièces* teatrali a sfondo pedagogico raccolte in *Teatro educativo* (Firenze, Paggi, 1870). Cfr. a cura di E. Ghidetti, *Pietro Thouar*, in *Toscani dell'Ottocento. Narratori e prosatori*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 167-168.

¹⁰³ Parallelamente, combatte questo rischio anche in ambito linguistico: «[...]aggiungerò che il Rigutini, nel suo *Trattato di retorica* (rettorica, dirò così, svecchiata e vivificata dallo spirito de' tempi nuovi) fa notare con gran discrezione di giudizio, che, secondo lui, non hanno sempre ragione quei puristi arrabbiati, che esagerando l'amore per la purezza della lingua, scartano senza pietà né misericordia ogni voce nuova e necessaria che i francesi hanno derivato da buona sorgente e che noi abbiamo presa da essi, vinti dalla necessità di nominare con nuovo vocabolo qualche nuova idea e qualche nuovo trovato. Se la nostra lingua, dice quel brav'uomo del Rigutini, ha già il vocabolo, e se questo vocabolo è nell'uso popolare, il ricorrere al francese è vizio e vergogna: ma se la voce non l'abbiamo, o è già caduta in disuso, né c'è speranza di farla rivivere, che male c'è a prenderla da un'altra lingua sia la francese, l'inglese o la tedesca?» (cfr. Collodi, *Filologia in ghiaccio* (s.d.), in *Note gaie*, cit., pp. 100-101), e, in *Una lettera al «Fanfulla»* (s.d.): «Caro Fanfulla, [...] Io non farò con lei una questione di *Crusca*, perché di *crusca* non me ne intendo: preferisco il fior di farina. [...]vero è che, essendo toscano, sono condannato purtroppo a parlare come parlano i toscani. Del resto il nascer toscani è una disgrazia che può capitare a tutti» (in *Note gaie*, cit., p. 290). Sul tema si vedano: Dino Provenzal, *La lingua di Pinocchio*, «Lingua Nostra», XIII, 1, 1952, p. 25; Fernando Tempesti, *Di Collodi, di lingua e di cultura parlata: sette schede*, «Poliorama», 3, 1985, pp. 121-146; Renato Bertacchini, *Guardaroba linguistico di Collodi giornalista*, in *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*, cit., pp. 53-82; ivi, Maria Catricalà, *La Grammatica di Giannettino: tra norme e usi linguistici dell'Italia postunitaria*, pp. 83-94; ivi, Gianni A. Papini, *Il «vivente linguaggio» tra Giuliani e Collodi*, pp. 95-105; e, ivi, Tempesti, *Le lingue del Collodi*, pp. 221-230.

¹⁰⁴ Cfr. Collodi, *Il sentimento artistico*, «Scaramuccia» 14 novembre 1854, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., p. 51. Ciò nonostante, negli anni settanta, la solennità con cui adesso valuta «i limiti del naturale», imploderà significativamente nella «celebre burletta seria dei confini naturali» (cfr. Id., *Un'altra riabilitazione*, «Fanfulla» 20 novembre 1870, poi in *Note gaie*, cit., p. 32), aprendo un varco nella direzione della «storia strana», sfuggitagli di mano nel suo romanzo maggiore.

¹⁰⁵ Cfr. Id., *Musica e poesia*, cit., p. 26, e, Id., *Fantasia*, cit., p. 6.

¹⁰⁶ Cfr. Id., *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit., p. 171. L'ironia sui poeti e sul poetame» si reitera in svariate prose brevi e racconti. Collodi ha il dente avvelenato nei confronti del lirismo edulcorato,

Non cominciate a lambiccarvi il cervello sul titolo: questo nome [Rodolfo] non ha veruna parentela né con la *storia* né col *romanzo*, non racchiude né un'*idea* né un *significato*, non corrisponde a *nessun tipo artisticamente disegnato* nell'interminabile regno della fantasia. Quando dite Child Harold, Don Giovanni, Consalvo, Ortis, Fausto, e qualche altro, sapete che cosa dovete intendere con questi nomi; quando dite Rodolfo, non avete detto nulla. Tanto varrebbe dire Pietro, Martino, Angiolo, Raffaello, ch   l'eroe di questo poema non se ne chiamerebbe offeso per questo, n   gliene tornerebbe danno alcuno.[...]nelle opere del genio, i *nomi* diventano dir  , quasi un *complemento della figura ideata*, e non gi   un contrassegno qualunque per riconoscerla nel gran caos delle produzioni umane, come sarebbe la medaglia spezzata, appesa al collo del lattante per rintracciarlo, quando che sia, in mezzo alla moltitudine infinita degli orfanelli.¹¹¹

E precisa il presupposto di «tanta ostilit  »¹¹² nei confronti del poeta di Rovereto:

[...]voi avete taciuto il migliore degli insegnamenti per la giovent   italiana, il pi   sano, il pi   vitale[...]il vostro genere    *falso*; voi avete tolto la letteratura moderna dalla *sfera dell'azione operosa ed efficace* in cui l'avevano posta l'Alfieri, il Parini, il Foscolo, il Leopardi, il Niccolini, il Giusti, il Manzoni, per traslocarla nel *regno del vuoto*, del fantastico, dell'assurdo, dell'inconcludente; le nostre Lettere hanno perduto la loro *vera e nazionale fisionomia*, e lo splendido suggello che vi stamparono sopra i grandi intelletti d'Italia, perch   voi le avete inforestierate nella forma, nelle idee, nella sostanza, e per fino nella lingua[...]quando il lettore    giunto al fondo del vostro libro

se    un puro esercizio di stile, «falso» perch   posticcio e destituito dalla realt  , come in *Un nome prosaico*: «Per carit  , non vi lasciate abbagliare dalle belle parole che dicono i poeti ne' loro versi. Ricordatevi che i poeti raramente dicono la verit  , forse per la gran ragione che la verit      prosa, e, molte volte, cattiva prosa. Guardatemi il Petrarca! Non ha forse scritto un canzoniere intero per celebrare la verginit   di madonna Laura, fortunatissima madre di una dozzina di figliuoli?» (cfr. *Macchiette*, in Carlo Collodi *Opere*, cit., p. 16). Si tratta di un'acredine esagerata, che pertanto non pu   essere ridotta letteralmente «alla volont   di ridere e di sorridere di tutti i "Narcisi della moderna letteratura"» (ivi, D. Marcheschi, *Note ai testi*, p. 858), e ben lo spiega egli stesso in *Ritagli e scampoli*: «Noi, poveri filosofi improvvisati, abbiamo disimparato perfino a ridere. C'ingegnamo qualche volta di ridere, ma si ride senza garbo. Il riso geniale, che usava una volta, ha finito col prendere sulle nostre labbra il suono sguaiato e inarmonico del girarrosto arrugginito: la facezia piacevolmente motteggiatrice    diventata villania[...]e i *mazzetti di fiori*, con grandissima meraviglia dei botanici, senza bisogno d'innesto, si sono convertiti, a poco a poco, in *torsoli di cavolo*; e non    raro il caso in cui questi torsoli, lanciati in mezzo alle carrozze, si facciano rappresentare da alcuni *pezzi di legno* che, veduti da vicino, somigliano moltissimo a grossi frammenti di *manichi di granata*. Forse mi domanderete: e chi   , secondo te, che ha ucciso il vecchio carnevale? Ci vuol poco a indovinarlo: la politica[...]pur troppo la politica    un verme e, quel che    peggio, un verme roditore. E quando questo verme, per esempio, ha intristito e rosato la pazienza di un paese con mille o duemila appelli nominali, credete a me che quel disgraziato paese non ha pi   bocca per ridere n   fiato per far baldoria in piazza»(in *Note gaie*, cit., pp. 126-127). Si confronti questo brano con *La Colonna di Mercato. Monologo* (s.d.): «infelicissima [...]pi   infelice di me. Dappoi che mi piantarono qui, la mia vita    stata un'iliade di torsoli di cavolo[...]di pinocchi, di fragole, di parole che non hanno n   babbo n   mamma, di moccoli ereticali e di certe sfogatissime modulazioni di voce, che presero il nome dal biblico *Rut*» (ivi, pp. 139-140).

¹⁰⁷ Id., *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit., p. 168.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 169-170, nostri i corsivi.

¹¹² *Ibidem*, p. 174.

e domanda a se stesso cosa avete inteso di provargli, egli è costretto a stringersi nelle spalle, come se avesse davanti un *rebus di indecifrabile fattura*.¹¹³

All'inizio come alla fine della sua esistenza artistica, dunque, il problema di Collodi è sempre lo stesso, e nelle vesti di critico e in quelle di produttore di letteratura: rinvenire o costruire nessi riconoscibili, infondere ai prodotti artistici una forma ad anello, assecondare con ogni sforzo il «concetto civile»,¹¹⁴ in assenza del quale «nelle opere d'arte e di letteratura manca di esse la parte migliore, cioè il fine e lo scopo»;¹¹⁵ sebbene, dopo i fatti di Novara, la sua visione della storia avrebbe preso rapidamente un'altra piega,¹¹⁶ come si evince dall'avvelenata, surreale epistola inviata da Attila dall'al di là:

¹¹³ *Ibidem*, pp. 182-183 e 191, nostri i corsivi. Altrove, dal «flagello della poesia mediocre» da avversare come «la mal'aria» o come certi insetti pericolosi che «rodono le radici della serietà di un popolo» facendo «intisichire il buon nome di una nazione», Collodi solleverà soltanto «Giosuè Carducci e pochi altri che si contano sulle dita», in *Contro i poeti* (s.d., in *Note gaie*, cit., pp. 70-71), una prosa da porre a confronto con *Autori e comici* (in *Occhi e nasi*, cit., pp. 244-265), con *Siroppo e poesia* (in *Pagine sparse*, cit., pp. 781-785), con *L'epitalamio è morto!* («Scaramuccia» 17 marzo 1854, ora in *Divagazioni-critico umoristiche*, cit., pp. 225-227) e con *Un carne* («La Nazione» 4 dicembre 1859, ivi, pp. 229-233).

¹¹⁴ *Id.*, *Le belle arti in Firenze* (1854), cit., p. 118. Si ricordi che «Il Lampione», sottotitolo «giornale per tutti», sin dagli inizi originale, rispetto alla gran mole di fogli fiorentini di quel periodo, per l'autonomia e la sostanziale indipendenza delle argomentazioni affilate alla lama dell'ironia (sul carattere dialogico e ironico della scrittura giornalistica di Collodi si veda S. Desideri, *Collodi giornalista*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 59-81), insieme alla riscossa nazionale contro austriaci e austriacanti avviò il recupero di un discorso, civile e politico a un tempo, in difesa del diritto di discutere e criticare, aborrendo gli abusi, ma anche propositivo sui mezzi per migliorare le condizioni tanto dei singoli quanto dell'intera popolazione. E, la propria marca democratica era chiara già nella dichiarazione di intenti: «far lume a chi brancola nelle tenebre» (cfr. G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., pp. 62-63), dove, si sa, tenebre e luce, sono metafore *ab origine* del Cristianesimo. Non sorprende, poi, che Collodi, unitario convinto, rientrato in Toscana dopo l'arruolamento volontario nei sabaudi Cavalleggeri di Novara (aprile-agosto 1859: del corpo militare, mutato in Lancieri di Novara, farà parte molti anni dopo anche Gabriele D'Annunzio) senta il bisogno di rilanciare «Il Lampione», annunciandone la resurrezione il 15 maggio del 1860 con il seguente *incipit*: «Ripigliando il filo del nostro discorso interrotto dalle voci alte e fioche della reazione il dì 11 aprile '49» (in G. Rondoni, *Il Lampione*, cit., p. 152): il medesimo «fil di refe» di cui si servirà più tardi per cucire «il vero nesso logico che serve a legare i primi capitoli con gli ultimi» di *Macchiette* (ivi, *Storia di questo volume*, in Carlo Collodi *Opere*, cit., p. 5) curiosamente somigliante all'«anello di congiunzione» con cui alluderà alla (per lui) conflittuale teoria evolutzionistica darwiniana nel rimaneggiato *Manuale per uso dei giovinetti di primo pelo* (dialogo satirico apparso il 30 giugno 1858 a firma ZZTZZ, ora in *Pagine sparse*, cit., p. 739). Si direbbe che, se si valutano gli anni della giovinezza (nasce nel 1826) almeno fino all'unità d'Italia (1861), la militanza di Collodi sia stata tutt'altro che quella piatta e smorta di un «appartato se non oscuro cittadino di una Firenze grigia e borghesuccia», (peraltro, pochi anni dopo, capitale provvisoria), qual è nell'opinione di Madrignani (*Collodi, il piccolo*, in a cura di D. Marcheschi C. Collodi, *I ragazzi grandi* [1873], Palermo, Sellerio, 1990, p. 117).

¹¹⁵ Collodi, *Le belle arti in Firenze*, cit., p. 118.

¹¹⁶ Ferdinando Martini, in *Confessioni e ricordi (Firenze granducale)*, rievoca proprio il Collodi repubblicano: «Carlo Lorenzini tornò a Firenze dalla guerra nell'agosto del '48 mazziniano sfegatato: e nei mesi che corsero dall'armistizio Salasco alla battaglia di Novara, fu dei più operosi fra gli scrittori di giornali democratici» (ivi, cit., p. 168). Tuttavia, il Collodi «reazionario» che dopo l'umiliante armistizio di Villafranca (12 luglio 1859) si congeda dall'esercito sabaudo sdegnato, essendo quella tregua un assenso al ritorno dei principi nei loro stati, dunque anche del granduca di Firenze Leopoldo II, racconta l'accaduto con accenti tutt'altro che faceti: «Sono pochi mesi che la pace di Villafranca ci cascò addosso come le volte del Tempio sopra la testa dei Filistei. Si temette che un novello Sansone avesse sconquassate le colonne dell'edificio italiano; ma non fu così. Mefistofele e Arimane sorrisero del loro riso infernale; ma ben presto si dovettero mordere le dita con ignobile pantomima. La pace di Villafranca fu una calata di sipario

Caro Collodi,

[...]Che cos'è, alla fine dei conti, questa infalzata di bugie, chiamata, per piacevolezza "Storia"? La Storia, se lo domandi a me, è una *mitologia noiosa*. Non ci trovi di *veramente vero* altro che le date, quando son vere! [...]è una pappolata speciosa inventata ad uso dei maestri che non la sanno, e per disperazione degli scolari che non la vogliono imparare. [...]farei volentieri un falò di tutte le storie antiche e moderne. Salvarei forse la Storia Universale di Cesare Cantù, come quella che ha fatto meno danno delle altre, perché tutti l'hanno comprata, è vero, ma nessuno l'ha letta: nemmeno l'autore. Il Cantù ha tanto buon senso da non leggere la roba degli altri.¹¹⁷

Nondimeno, nell'arte, il bisogno primario continua ad essere quello di dare forma e regole al mezzo con il quale si sceglie di esprimersi, e la meta quella di governarne il senso, quel sentimento comune che giustifica una certa impostazione¹¹⁸ e scongiura il rischio di scivolare nel «fatuo regno»¹¹⁹ di «un'atmosfera rarefatta»¹²⁰ dove, specie se si è nel bel mezzo di certe «crisi sociali»,¹²¹ «risplende e diletta [...] il *falso* a preferenza del *vero*»,¹²² quell'arte, cioè, «oziosa e inutile, o indecorosamente mercantile»,¹²³ cui non risparmia epiteti né un'elencazione puntigliosa:

all'improvviso. Tanto agli attori quanto agli spettatori parve piuttosto uno sbadiglio del macchinista che un'intenzione dell'autore» (cfr. Id., *La situazione*, «La Nazione» 1-8 gennaio 1960, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, cit., p. 243, e, Id., *Il plebiscito toscano*, La Nazione 18 marzo 1860, poi ivi, pp. 271-274). Ci pare quantomeno schiacciata la lettura di Madrignani circa l'uniforme profilo politico-ideologico di Collodi, a suo dire assai «popolare» proprio perché dotato di quel tanto «di ambiguità, di scivolosità che si adeguava alla mentalità di tanti cittadini», quasi un «apolitico» e, perciò stesso, un emblema, insieme a molti altri, di una «forma di *reazione primitiva* che scatenò l'istituzione parlamentare, specie se osservata dalle dislocazioni più limitrofe, da quei *piccoli centri* di vita provinciale in cui viveva, o sopravviveva, quell'Italia reale coinvolta più verbalmente che materialmente nei processi della trasformazione postunitaria». Un retroterra, per di più, tramite cui si spiegherebbe anche «la favola fantastico-realistica» delle *Avventure*, «la cui morale sfugge, proprio per la sua equivocità, ad ogni identificazione, sia a livello pubblico che privato» (cfr. C. A. Madrignani, *Collodi, il piccolo*, cit., pp. 120-121). Ma, anche qui, a nostro avviso, una svista: Collodi, e *contrario*, attraverso un caso strano mostra come l'anormalità e la dubbia indeterminatezza non siano un curioso incidente, bensì l'anima di una cultura, di un momento preciso della storia. Citiamo di seguito alcuni studi che interpretano Collodi dal versante ideologico: Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in a cura di R. Romano e C. Vivanti *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1975, vol. IV, tomo II, p. 829, e, Concetta D'Angeli, *L'ideologia "moderata" di Carlo Lorenzini, detto Collodi*, «Rassegna della Letteratura Italiana», VII s., LXXXVI, 1982, 1-2, p. 175, e, L. I. di Camerana, *Il cavalier Collodi e il tipo italiano*, in *Pinocchio*, cit., pp. 45-77. Quanto alle letture in chiave politica delle *Avventure*: Arturo Carlo Jemolo, *A noi l'amaro non ci piace*, «La Stampa» 6 marzo 1971, ancora A. Asor Rosa, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 385-387, e, Vittorio Frosini, *La filosofia politica di Pinocchio*, Roma, Edizioni Lavoro, 1990, p. 19.

¹¹⁷ Collodi, *Un'altra riabilitazione* (s.d.), in *Note gaie*, cit., pp. 29-31, nostri i corsivi. E, altrove: «L'arti, i mestieri, le professioni sono diventati semplici accessori dell'umana esistenza: — il mondo attualmente non s'occupa sul serio che d'un'arte sola — si occupa di politica e basta. La politica — crittogama fatale — s'attacca a tutto, invade tutto, trasmuta tutto», in *La cometa e il padre Antonelli*, cit., p. 36.

¹¹⁸ Le tante opere «vedove del senso comune», costruite cioè su canovacci collaudati e schematici privi di una visione del mondo, di un «concetto del lavoro», e, al contrario, promotrici di «una vera Babilonia, un caos al naturale, *ubi nullus ordo, sed sempiternus anachronismus inhabitat*», erano gli obiettivi polemici contro cui più spesso Collodi insorgeva. Cfr. Id., *Appunti sul teatro italiano*, cit., passim, corsivi dell'autore.

¹¹⁹ Id., *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit., p. 174.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 176.

¹²¹ *Ibidem*, p. 174.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Id., *L'epitalamio è morto!*, cit., p. 226.

L'istrionismo nell'arte teatrale, il barocchismo spettacoloso nel dramma, la mitologia morta e inconcludente nella pittura e nella scultura, il girigogolo inespressivo nella musica, il misticismo esotico e vaporoso nella poesia, l'assoluta futilità nel romanzo e l'oziosità puerile in qualunque parte delle umane discipline[...].¹²⁴

Non è, dunque, questione di rappresentare le cose e le persone in modo veritiero o menzognero come voleva Manzoni, se è vero com'è vero che l'opera letteraria non è una forma specifica di menzogna o, meglio, che essa è veridica nel momento stesso in cui non lo è,¹²⁵ oppure quando è insieme l'una e l'altra cosa, vale a dire, propriamente, né l'una né l'altra, com'è ribadito da Emilio Garroni in *Osservazioni sul mentire*:

[...]le intenzioni dichiarate di un personaggio non sono che l'esito concreto di una comprensione, per se stessa non concreta; nel nostro caso, della comprensione della bugia da parte dell'autore.¹²⁶

Si tratta se mai, di avere deciso che un certo aspetto dell'esistenza era più efficace di altri da rappresentare, riuscendo in questo modo a svolgere una funzione particolare nell'organizzazione del racconto. Perciò, urgeva imporre una disciplina all'immaginazione, magari conforme all'ideale estetico e pedagogico di matrice settecentesca,¹²⁷ e procrastinare il più possibile il senso ultimo delle cose, somministrarlo a piccole dosi, in modo da diluire «tutte quelle oscurità»¹²⁸ che sono all'origine, per il lettore, del rischio di smarrirsi nell'erranza e nell'inquietudine, cause prime e massimo alimento di una visionarietà invasiva, contagiosa, irragionevole, e debordante, quindi di un sovrappiù di senso che slega il destinatario dal suo ambiente (e che, perciò, viola un'altra regola del capitolo romanzesco). Detto altrimenti, l'arte, per Collodi, è tale solo se

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Sul «Grande Mentitore» si era espresso, ancor prima di Garroni, il “pinocchiologo” Manganelli: «[il raccontatore di belle storie]Non ha mestieri né stabili passioni, se non quell'unica, maliziosa e solenne, del raccontare menzogne; le grandi cose non vere, i mostri inesistenti, le battaglie con esseri scesi da altri mondi, con uomini che hanno un piede in mezzo al petto» (cfr. Id., *Letteratura fantastica* [1966], in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 54-55). La questione della verità in letteratura, dunque, è davvero impropria. Persino Pinocchio, il paradigma della bugia per antonomasia, il cui naso si accampa democraticamente, oggi quanto non mai, sulle effigi dei politici dileggiati sia di destra sia di sinistra, si scopre essere un assai modesto mentitore, cfr. M. Bettetini, *La bugia proibita*, in *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2001, pp. 35-37, e, M. Lavagetto, *Pinocchio racconta Pinocchio*, in *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 265-275.

¹²⁶ E. Garroni, *Osservazioni sul mentire*, cit., pp. 35-36.

¹²⁷ Nell'*Émile*, Jean-Jacques Rousseau torna di continuo sull'urgenza di configurare l'insegnamento secondo ciò che il cucciolo di uomo è in grado di comprendere. Il *philosophe* non esita a sollevare dubbi sulla liceità pedagogica delle favole esotiche, e si chiede se con quegli *exempla* il ragazzo «invece di correggersi sul tipo del minchione, non si formerà su quello del briccone», essendo le favole originariamente trasposizioni allegoriche di vizi privati e pubbliche virtù, cioè «della più bassa adulazione[...]di inumanità[...]di ingiustizia[...]d'indipendenza», evidentemente favole adatte a uomini “finiti” per dirla con Papini, dunque troppo precoci per un pubblico di non-adulti, inadatto a comprenderle, o, meglio, abilitato a farlo soltanto dopo aver appreso gli insegnamenti principali, tutti scritti nel libro della natura, cfr. J.J. Rousseau, tr. it. *L'Emilio* (1762), in *Opere*, Firenze, Sansoni, 1972, vol. II, pp. 415-416, nonché, Ph. Ariés, tr. it. *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* (1960), Roma-Bari, Laterza, 1980, in particolare la seconda parte.

¹²⁸ Collodi, *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit., p. 181.

consente di estrarre da quel «concetto»¹²⁹ su cui si regge, un principio unificatore e decodificabile, valido a irrobustire, in colui al quale si rivolge, il sentimento di appartenenza ad una più vasta comunità piuttosto che attentarvi, costituendosi così come quel grande libro nel quale possono leggere tutti, «dall'erudito fino all'uomo del volgo»,¹³⁰ proprio in virtù «degli argomenti (storia, sentimenti) e della morale in azione»¹³¹ che li devono essere rappresentati, e che, se ben ponderati, convoglieranno chicchessia come se fossero «un fatto di famiglia». ¹³² Sebbene,

[...]ella è tutta grazia speciale se la verità può presentarsi a *mezzi quarti*, come la luna, e riesce a farsi inghiottire senza disgusto, in proporzioni omeopatiche, come i veleni della moderna medicina.

E ciò è provvidenziale: imperocché a parlare schietto, tra tutti gli eccitanti possibili, noi non ne conosciamo alcuno così potente ed energico come la verità; massime poi quand'è una *verità acerba*. Essa *attacca i nervi*, irrita, indispone, vi mette il capogiro, vi *perseguita nei sogni*, e a guisa di ostinato Arimane o d'irrequieto *vampiro*, vi succhia a lunghissimi sorsi la pace e la tranquillità dello spirito.

Ben inteso, che quando noi parliamo della verità, vogliamo intendere di quella tal verità che produce simili effetti.

Non bisogna confondere la verità, così detta abusivamente, con le vere e legittime verità.

Esiste su questo punto una dolorosa improprietà di linguaggio. [...]quando la verità è bella, quando è piacevole, allora non può *né deve mascherarsi* sotto questo nome, tutt'al più, in questi casi, ell'è la semplice esposizione di un fatto[...]. Perché la verità porti meritatamente questo nome, bisogna che sia *dura* (come dicono i poeti); bisogna che sia *la rivelazione di una cosa molesta*, se non a chi la deve profferire, almeno a chi la deve ascoltare. Quando poi questa verità per un caso fortunoso, è dolorosa ad ambedue le parti, allora è la vera verità, la verità modello, *la verità puro sangue*.¹³³

Eppure, se nel dramma il carattere del personaggio esaurisce in sé un universo di valori paradigmatici, incluso il conflitto con la vita, vale a dire se non incide su nulla in quanto agli ostacoli o si oppone o soccombe, è soltanto nel romanzo che la certezza del senso si ottiene dalla partecipazione al tutto, scontro compreso, che deve svolgersi lentamente, con i sentimenti del personaggio principale trattenuti nella tendenza dell'insieme a volgere verso il proprio sviluppo.¹³⁴ Nel componimento teatrale si rappresentano, infatti, efficacia e risultati, tanto che il finale deve premere verso la conclusione, perché si costituisca come «la situazione drammatica di un effetto sicuro: qua un carattere ben concepito, se non benissimo condotto; là una favola preparata con qualche originalità; per tutto la lingua vivace ed arguta del popolo fiorentino»;¹³⁵ nel romanzo, invece, i personaggi devono essere se non proprio passivi, ritardanti, cioè in un modo o nell'altro differiti:

¹²⁹ *Ibidem*, passim.

¹³⁰ *Id.*, *Le belle arti in Firenze*, cit., p. 120.

¹³¹ *Id.*, *Appunti sul teatro italiano*, cit., p. 74.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Id.*, *Appunti sul teatro italiano*, cit., pp. 62-64, nostri i corsivi

¹³⁴ Non per nulla, proprio da questo meccanismo intrinseco alle *Avventure* Luigi Malerba farà cominciare il suo *Pinocchio con gli stivali* (Roma, Cooperativa Scrittori, 1977), il quale «nuotando pensava che non aveva nessuna voglia di entrare nel capitolo seguente» (p. 7).

¹³⁵ *Id.*, *Delle commedie di Luigi Alberti*, cit., p. 96.

[...]l'episodio fra la bellissima bionda e il giovane, mi aveva messo di mal umore. Mille e mille pensieri cominciavano a ronzarmi per la mente. Chi sono quei due innamorati?... qual forza tiranna li divide?...qual è quel marito *anti-drammatico* che viene a frapporsi tra loro?¹³⁶

Non per nulla *Gli amici di casa*, primo dramma teatrale di ambiente mondano che Collodi compone nel 1853, è, dopo varie vicissitudini, abbandonato. Quando, poi, circa sette anni più tardi ci ritorna su, non prova neanche a rimettere mano alla prima stesura: ricomincia da capo e, oltre a modificare l'intelaiatura della trama, sceglie un diverso genere, trasformando il dramma in una commedia in tre atti,¹³⁷ difettosa proprio nella «logica drammatica»,¹³⁸ per eccesso appunto di «tediose lungaggini»¹³⁹ e a causa di un irresoluto finale.¹⁴⁰

Il passaggio dal dramma al romanzo dunque, impone al contrario un protagonista malleabile,¹⁴¹ magari «un tipo *sui generis*»,¹⁴² in un certo senso un *outsider*, che sia anche «caratterista per movenze e per scappatelle originali»,¹⁴³ ben sfaccettato, capace cioè di riverberare le mille sfumature dell'ambiente sociale in cui vive, dunque attivo quanto basta a «rappresentare la parte viva e militante del paese»,¹⁴⁴ ma anche abbastanza

¹³⁶ Id., *Un Romanzo*, cit., pp. 37-39, corsivi dell'autore.

¹³⁷ Cfr. R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., pp. 18-20, e, D. Marcheschi, *Il teatro di Carlo Collodi*, in C. Collodi, *Gli amici di casa*, cit., p. 9. Dei sei testi teatrali scritti da Collodi, tutti di ambientazione mondana, calcarono le scene soltanto quello menzionato e *I Ragazzi grandi* (1873, cfr. Maini e P. Scapecchi, p. 21), la commedia in due atti che è interessante mettere a confronto con il collodiano *I ragazzi grandi a Froshdhorff* («Fanfulla» 21 agosto 1873, ora in *Cronache dall'Ottocento*, cit., pp. 112-118). Dalla commedia nacque l'omonimo lungo racconto *I Ragazzi grandi. Bozzetti e studi dal vero*, pubblicato in ventitrè puntate sul «Fanfulla» (marzo-aprile 1873, cfr. Maini e P. Scapecchi, cit.). Si consultino pure D. Marcheschi, *Nota*, in C. Collodi, *I ragazzi grandi* (cit., pp. 105-113), e, B. Traversetti, *Verso Pinocchio. Ragazzi grandi e uomini piccini*, in *Introduzione a Collodi* (cit., pp. 70-77).

¹³⁸ *Gli amici di casa*, che Collodi si affrettò a pubblicare per timore, a suo dire, di plagii, fu recensito da un tale A. F. che così scriveva su «La Nazione» il 6 novembre 1861, cfr. R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, p. 20.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Il romanzesco come congegno narrativo (e non la sua parodia come afferma in più occasioni Marcheschi) attraeva Collodi a tal punto che, di personaggi plasmabili, anzi, di «soldati fantastici» detto con lessico collodiano, ne aveva individuati diversi: nel 1855, per esempio, pubblicava sullo «Scaramuccia» un paradigmatico racconto dal titolo *A sedici anni. I sogni di Malvina*, in seguito cannibalizzato nel testo *Poesia e prosa* (cit): «Una bella fanciulla, a sedici anni, piange così bene! I colori del viso, dopo una pioggia di lacrime, si fanno più freschi e più rilucenti, come le foglie della camelia dopo una *scossa* d'aprile.[...]Malvina è rinchiusa ermeticamente nella sua piccola camera. La camera della fanciulla ha sempre qualche cosa del tempietto. E si capisce; perché, volere o no, la *verginità* (passatemi la parola) è anch'essa una *dea* che si manifesta in mille modi, *perfino agli occhi dei miscredenti*. Anch'essa vanta i suoi profumi, il suo altare, i suoi *piccoli misteri*. [...] Malvina va spaziando colla *fantasia* per gl'interminabili campi *d'un'ignota regione*. [...] Un giorno, guardandosi allo specchio, gridò tutta contenta di sé: — Oh! Che bella eroina per un romanzo!... [...] Traversa, *fantasticando*, le leggende amorose e pietose di Piramo e Tisbe, di Giulietta e Romeo: passa fra mezzo agli splendidi amori della corte di Francia, e scende, senza neppure avvedersene fino ai tempi moderni. — Oh Dio! che prosa!... — esclama Malvina, alludendo ai costumi e alle camiciole di lana dei suoi contemporanei» (pp. 19-23, nostri i corsivi).

¹⁴² *Ancora di Firenze*, in *Un romanzo in vapore*, cit., p. 94.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

passivo da lasciare agli altri il compito di modellare la propria vita. Quale migliore «incognita»,¹⁴⁵ allora, del «ragazzo di strada fiorentino»?¹⁴⁶ Quell'«ometto fra le due selle»,¹⁴⁷ come dire tra le due età, che Collodi sarebbe tornato a magnificare proprio in *Libri e Librai*, tanto irragionevole quanto quel suo preistorico progenitore dal quale aveva scoperto di discendere,¹⁴⁸ e non troppo differente, del resto, dal suo più anziano continuatore, «l'omino piccino»¹⁴⁹ appunto, esecrabile a oltranza proprio perché nel frattempo divenuto irrimediabilmente anti-artistico,¹⁵⁰ è perciò stesso osservabile soltanto «dalla parte rovescia del canocchiale»¹⁵¹ e per di più tramite una procedura finzionale raddoppiata,¹⁵² mascherando, cioè, anche il suo naso naturale con «un altro

¹⁴⁵ Ivi, *Un Romanzo*, cit., p. 38.

¹⁴⁶ Ivi, *Ancora di Firenze*, cit. Il *ragazzo di strada* diventa dunque, ben presto, uno dei “miti” personali di Collodi. Dopo *Un romanzo in vapore*, come si è accennato, dà questo titolo anche al lungo pezzo *Il ragazzo di strada* (cit.) che apre il florilegio di *Occhi e nasi*. Precisiamo che, in una lapidaria avvertenza ai lettori, l'autore focalizza e inquadra il carattere dichiaratamente antinaturalistico di questo libro: «non è», dice, «una mostra di figurine intere» (ivi, *Il titolo del libro*, p. 177). Un'indicazione questa, da cui sono scaturite alcune congetture comparatistiche più o meno calzanti: dal parallelismo con il naturalistico bozzettismo fuciniiano (cfr. A. Asor Rosa, «*Le avventure di Pinocchio*» di Carlo Collodi, cit. pp. 567-568), a quello con le realistiche fisiologie balzachiane (cfr. Marcheschi, *Introduzione*, cit., p. XXVI), o con gli scioperati *topoi* picareschi (cfr. B. Traversetti, *I ragazzi di strada e Firenze senza tempo*, in *Introduzione a Collodi*, cit., p. 100) già rinvenuti da Calvino in quel «libro di vagabondaggio e di fame» che sono *Le avventure* (cfr. Id., *Carlo Collodi, “Pinocchio”*, cit., p. 802). Tornando al “mito” del ragazzo *on the road*, è rilevante l'auspicio espresso da Collodi in un pezzo uscito sul «Fanfulla» (27 aprile 1874) dal titolo *Demostene e il deputato Mariotti*, in cui l'autore confida nella possibilità di trovare un poeta che canti «l'epopea dei ragazzi» partendo dal re biblico David «educato come uno sbarazzino di strada» (cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 871, e, Collodi, *La lanterna magica di Giannettino. Libro per i giovinetti*, illustrato da E. Mozzanti, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892, pp. 173-175). In parallelo con *Il ragazzo di strada* si leggano *I nostri bambini* (in *Occhi e nasi*, cit., pp. 295-307), *Il ragazzo* (in *Pagine sparse*, cit., pp. 673-674) e *I ragazzi grandi a Froshdhorff* (cit., p. 117).

¹⁴⁷ Id., *Libri e librai* (1875), cit.

¹⁴⁸ Cfr. Id., *Manuale per uso dei giovinetti di primo pelo* (cit.): —«Cos'è l'uomo? \ —Un animale ragionevole.\ —Perché si chiama *ragionevole*? \ — Perché non ragiona quasi mai (ivi).

¹⁴⁹ Id., *I ragazzi grandi a Froshdhorff*, cit., p. 117. Il tema, mai elegiaco, dell'uomo-Peter Pan-eterno ragazzo ricorre in molti scritti collodiani (in *Un romanzo in vapore*, p. 94, in *I nostri bambini*, p. 296), ma, il testo che più di ogni altro ne chiarisce la prospettiva è *Il ragazzo* (cit.): qui, l'«omino politico» dei *Nostri bambini* (cit.) passa ad essere il ragazzo «del 1846 47-48-49» incontrastato protagonista della scena istituzionale, che grazie al suo trasformistico istrionismo contribuisce «alla caduta di tutti i ministeri» (ivi, p. 673). Alla luce di ciò, ci pare assai peculiare anche l'avvertenza pubblicata sul «Giornale» del 16 febbraio 1882, con cui l'autore accompagna la ripresa della *Storia* dopo il faticoso capitolo XV: «Tutti quei bambini piccoli e grandi (dico così perché dei bambini a questo mondo ce ne sono di tutte le stature) ripeto, dunque, tutti quei bambini piccoli e grandi che volessero per caso leggere *Le avventure di Pinocchio*, faranno bene a ridare un'occhiata all'ultimo capitolo della *Storia di un burattino*», cfr. a cura di D. Marcheschi *Carlo Collodi e il «Giornale per i bambini*», cit., p. 82.

¹⁵⁰ «Nelle vetrine del mondo politico figurano molti esemplari, che veduti da lontano paiono ragazzi grandi: ma guardati poi sott'occhio si capisce subito che non sono altro che uomini piccini. E la cosa varia di molto. Il ragazzo grande è artistico, l'uomo piccino, invece, ti nausea e ti leva l'appetito. Anche la politica, purtroppo, ha il suo museo di patologia!», in Id., *I ragazzi grandi a Froshdhorff*, cit., p. 117.

¹⁵¹ Id., *I nostri bambini*, cit., p. 296. Lo strumento oculare con cui finalmente poter raccontare il mondo, non a caso, a partire dagli anni settanta e per tutti gli anni ottanta, gli frutterà rapidamente un remunerativo vitalizio per campare, come si è accennato all'inizio di questo lavoro in riferimento alla lunga parabola collaborativa tra Collodi e la casa editrice Paggi.

¹⁵² Id., *Pensieri sparsi*, cit., p. 266. Qui Collodi accenna in maniera assai criptica a un certo malanimo relativo alla libertà-necessità del mascheramento, altro tormentone collodiano, che, oltre a fungere da alternativa sinonimica del «naso di carta pesta», diventa il pretesto per stilare una cronistoria della

naso di carta pesta»; ¹⁵³ quel che si direbbe, a giudicare dall'incupimento dell'autore, un nuovo «disperato partito». ¹⁵⁴ Del resto, quella «dea verginità» ¹⁵⁵ che aleggiava su Malvina e sui proteiformi ragazzi di strada «presi dal vero», ¹⁵⁶ lo aveva già costretto a un accorato preambolo di scuse: «Forse quell'istriona della Rettorica non avrebbe voluto che io parlassi degli *italiani minorenni* e bisognevoli di curatela e di guida; ma la *dea Verità*, semplice e nuda dea, con quel fascino irresistibile che esercitano le donne nude sugli uomini vestiti, ha preteso per forza che io scrivessi sotto la sua dettatura queste *acerbe parole*: e io le ho scritte». ¹⁵⁷ Ma, con *Le avventure*, «per forza», ¹⁵⁸ sarebbe finito anche il sogno collodiano della bugia letteraria intellegibile.

«maschera», nata, dice «coll'uomo» e «portata in Europa dalla prima emigrazione giapetica insieme con la *Tragedia*», ivi, corsivi dell'autore.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Cfr. Id., *Un romanzo. Secondo la ricetta del professor Pagliano*, cit. Anche in *Pensieri sparsi*, infatti, parla del «naso di carta pesta» come di un espediente più o meno coercitivo per «nascondere lo specchio dell'anima (un modo poetico per dire *muso*)», cioè broncio, incupimento (cit., p. 267).

¹⁵⁵ Id., *Poesia e prosa*, cit.

¹⁵⁶ Lembo della titolazione di *Occhi e nasi*, cit.

¹⁵⁷ Collodi, *Un brano di cronaca*, in *Note gaie*, cit., p. 205, corsivi dell'autore.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

L'anello che non tiene.

Una rapida scorsa al lessico collodiano sinora registrato, con l'intento di mettere a fuoco l'accezione assegnata dall'autore al vocabolo "fantastico", conduce a un risultato costante: "fantastico" è ciò che non ha realtà né coerenza,¹ perciò è definito unicamente in negativo (ciò che non è), ed ascrivibile ai «sogni dorati»² «inventati unicamente a beneficio dei ragazzi»,³ «un'età della vita»,⁴ ribadisce, il cui essere incontaminata, non sfruttata artisticamente, nondimeno lo seduce oltremodo:

Nel tempo che sogghignando beffardamente *negate la sua presenza*, vi trovate costretti, vostro malgrado, a sentirne il fascino arcano, ineffabile, che vi disarmava, vi confonde, vi abbarbaglia la vista come un *fantasma*, a cui *non si vorrebbe credere*, e che pure abbiamo *davanti agli occhi*.⁵

Né illumina molto di più la definizione del termine dal quale l'autore sembra derivare il concetto di fantastico: "reale", o "vero", in opposizione a "immaginario", è come si è visto, ciò che esiste realmente, la «vera verità». ⁶ egli, perciò, quando congetture il fantastico, presuppone empiricamente l'idea di realtà che dà come indiscutibile, vale a dire come indipendente dalla necessità di essere dimostrata, ritenendo che essa semplicemente sia. Ciò nonostante, prendiamo nota del fatto che il rapporto stabilito da Collodi tra i due termini non dà per scontata la loro simmetria: egli si avvale sì della parola "fantastico" come contrario di "reale", ma per indicare l'opposto di "reale" non adopera "fantastico", bensì «falso». ⁷ E, anche se questa sfumata asimmetria può essere motivata dalla maggiore ampiezza del campo semantico di "reale", è anche vero che lascia aperta la possibilità che lo scrittore fiorentino definisca il fantastico non in termini di rigorosa antinomia rispetto al reale, ma piuttosto di obliquità.

Eppure, se si passa a valutare il modo in cui Collodi applica queste categorie ai testi di finzione, si constata che nella maggior parte dei casi non vi ricorre per definire il testo in sé, ma per giudicarlo il grado di adeguamento alla realtà extratestuale, o meglio, all'esperienza del mondo maturata in qualità di lettore, ⁸ ponendo, in definitiva, una relazione tra la sua idea di realtà e la sua individuale opinione della letteratura, entrambe, com'è noto, convenzionali, storiche. ⁹ Del resto, se indaghiamo nelle motivazioni esibite

¹ Il «soldato fantastico» ritratto dal Giotto della strada «ha la testa voltata di faccia e due piedi, che camminano ognuno per conto proprio», dunque «proporzioni molto più grandi del vero», cfr. Collodi, *Il ragazzo di strada*, cit., p. 184.

² Id., *Poesia e prosa*, cit., p. 21.

³ *Ibidem*, p. 19. «Quel giorno Malvina era più bella del solito: aveva pianto. [...] Se il mal del filosofo non mi facesse paura, sarei quasi sollecitato a dire, che tanto il riso che il pianto non son altro che due innocenti trastulli[...]Perocché, al di là della prima giovinezza, le gioie e i dolori non ci fanno più né allegri né lacrimosi; ma ci rendono o stupidi o matti sguaiati», *ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 20, nostri corsivi.

⁶ Id., *Appunti sul teatro italiano*, cit.

⁷ Id., *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, cit.

⁸ «Il vostro genere è falso, voi avete tolto la letteratura moderna dalla sfera dell'azione operosa ed efficace», *ibidem*.

⁹ Tautologico è, infatti, il termine "realismo" nel senso di riproduzione della realtà se applicato alle opere di finzione; tranne che non lo si adoperi per tracciare una storia del progressivo ampliamento del campo del

da alcuni lettori delle *Avventure* per qualificare questo testo come fantastico o realistico, constatiamo che, in effetti, i parametri adottati per la formulazione del reale si riducono di solito a una simile definizione personale: Vittorio Spinazzola, per esempio, nega che il pezzo di legno da catasta animato di vita propria possa ritenersi fantastico di per sé, e ne prova l'impossibilità con un fatto che accade nella realtà, presentando cioè il pezzo di legno come correlativo di un materia necessaria al sostentamento della Toscana contadina, e dando, così, per scontato, non solo il, confutabile, a nostro avviso, lieto fine, da cui la facile classificazione del medesimo come *bildungsroman*, ma anche il significato che Collodi vi farebbe confluire, vale a dire un «atto di fede nella gioventù di basso cetto».¹⁰ Non diversamente da Dieter Richter, che costruisce l'intero suo saggio come «storia realistica»,¹¹ alla stregua di un «romanzo d'infanzia»,¹² laddove, viceversa, lo si è detto, proprio perché trattasi di un testo fantastico, come ora appureremo più da vicino, cioè interrogativo e aperto, gli è negata qualsivoglia contiguità con il romanzo di formazione, non potendo per ciò stesso approdare ad alcun finale assiologico e conclusivo.¹³

Se ne deduce che la questione della “realtà” postulata dal testo (e non l'adesione di questa all'esperienza del lettore) suscita assai raramente l'attenzione dei critici, e ciò accade, quando il reale rappresentato in un testo somiglia, o può somigliare, all'esperienza, come anche nel caso dei combattimenti corpo a corpo, degli agguati e delle agnizioni nei romanzi salgariani, giudicati come avventure fortemente improbabili, ma comunque possibili. Altrimenti, nei casi in cui la realtà rappresentata diverge in alcuni punti, o in tutti, con la realtà esterna al testo, cioè se se ne discosta in merito alla sistemazione spazio-temporale, oppure perché è il resoconto concreto di un evento intangibile come un sogno, il racconto o finisce con l'essere confinato in generi quali la mitologia, la favola, dove è previsto che le diverse modalità di riproduzione del reale si accavallino, oppure viene valutato come la narrazione di un fatto delirante se dovesse risultare integralmente inammissibile. Proprio la confusione connaturata a opere letterarie di questo tipo, ha motivato il già citato sforzo di sistematizzazione dello studioso bulgaro Tzvetan Todorov,¹⁴ ma a tale fine hanno concorso pure i successivi

reale rappresentato in letteratura, come fa Erich Auerbach, per il quale il realismo consiste «nella rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici», cfr. Id., *Dulcinea incantata*, tr. it. in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 96.

¹⁰ Cfr. V. Spinazzola, *Un ragazzo stradaio*, in *Pinocchio & C*, cit., p. 53. Si veda, di contro Alberto Asor Rosa, *Allegorie del moderno*, in «*Le Avventure di Pinocchio*» di Carlo Collodi, cit., pp. 596-597.

¹¹ Cfr. D. Richter, *Dal bambino desideroso di apprendere al bambino ribelle. I personaggi di Collodi*, in *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, cit., pp. 25-41.

¹² *Ibidem*.

¹³ Spinazzola assicura, invece, un «happy end lietissimo», cfr. Id., *Le svolte imprevedibili di un itinerario preordinato*, in *Pinocchio & C*, cit., p. 89.

¹⁴ Certo, la todoroviana *Letteratura fantastica* (cit.), che per la prima volta compiva un esame sistematico di un modo letterario annoverato fino a quel momento tra i prodotti della letteratura di consumo, è stata ritenuta da tutti il debutto degli studi sul fantastico, laddove, invece, di lavori su questo genere letterario ne erano stati già prodotti in precedenza, sia di tipo accademico ed erudito (J. Retinger, P.- G. Castex, M. Schneider, L. Vax), sia di indagine filosofica e artistica (M. Milner, R. Caillois), sia di riflessione problematica sui modi e sui generi letterari (J.-P. Sartre, P. Penzoldt, W. Ostrowski), come ben è messo in luce nel saggio di Alessandro Scarsella, *Il fantastico e la critica letteraria. Una bibliografia*, in a cura di B. Pisapia *I piaceri*

studi ¹⁵ basati sul tentativo di analizzare il fantastico non più solo sul piano semantico (il todoroviano “tema”), ¹⁶ ma anche su quello sintattico (cioè secondo i modi della rappresentazione o dell’organizzazione dei contenuti) e verbale (il livello discorsivo). Collodi, come abbiamo constatato nel precedente capitolo, ragiona insistentemente attorno alle condizioni di complicità che un testo di finzione stabilisce con il lettore, riflettendo proprio sul concetto di verosimiglianza, vale a dire su quel principio che consente al lettore di riconoscere come “verità” la finzione rappresentata in un’opera di invenzione. Ebbene, ciò che noi andiamo ora a scoprire è appunto la maniera in cui il mondo rappresentato nelle *Avventure*, accogliendo la coesistenza di ordini inconciliabili (natura/sovrannatura), dunque non isomorfi rispetto alla realtà, non solo si trova ad essere paradossalmente il più legato alle leggi della verosimiglianza, in più momenti oggetto delle polemiche letterarie del loro autore, quanto, per questa via, finisce con il rendere problematica anche la propria attendibilità. Detto altrimenti, offrendosi alla lettura come testo di costruzione fantastica, si vincola alla clausola di dover essere provato volta per volta (atto metaforizzato nel naso che cresce a ogni menzogna profferita dal protagonista), ¹⁷ patendo su questo piano un *deficit* di vigore, una sorta di labilità cioè, cui fa fronte elaborando una serie di espedienti per provare se stesso, la sua realtà, dal momento che, per questo medesimo motivo, non può più contare su un’accettazione incondizionata del lettore (che, si badi, non è solo il destinatario effettivo, ma anche quello ideale, della repubblica delle lettere). Interessante in tal senso il saggio di Laura Barcellona dal titolo *Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio*, ¹⁸ in cui, seguendo la metodologia greimasiana, la studiosa, dopo aver individuato le sequenze del testo e averne dedotto il loro grado di funzionalità per lo sviluppo dell’azione, traccia una minuziosa e ben leggibile mappa geografica del romanzo che, rimandando minuziosamente al mondo extratestuale (paesi, città, isole), è già l’espressione di un

dell’immaginazione. *Studi sul fantastico*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 277-338. Ma, di non trascurabile valore è anche la bibliografia ordinata cronologicamente nel menzionato studio di Remo Ceserani, *Il fantastico*.

¹⁵ Le critiche mosse alla proposta todoroviana non riconsiderano soltanto il criterio in base al quale lo studioso ha raggruppato i temi del fantastico, ma anche la primaria definizione di questo modo letterario non più sussistente solo nel momento dell’esitazione tra una spiegazione naturale dei fatti e una soprannaturale, oltre a considerare diversamente anche la possibilità allegorica del fantastico. Cfr. I. Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain* (Paris, Larousse, 1974), e, J. Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, (tesi di dottorato, Bruxelles, Édit. de l’Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980). Spietato si rivela il giudizio su Todorov espresso da Guido Almansi nella postfazione al saggio di Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico* (cit.): «Todorov è un esempio eccentrico di critica sadiana, perché è un sadico con aspirazione ai lavori domestici [...] Io me lo immagino sempre con una ramazza in mano, intento a spazzare sotto il tappeto tutti i frammenti di difficile catalogazione, a rendere lucido e tirato a specchio il vasto pavimento della letteratura, la piattaforma da cui tutte le grandi opere prendono il volo», (ivi, *Postfazione*, p. 109).

¹⁶ Todorov, provando ad arginare la mancanza di omogeneità circa la possibilità di stabilire l’esistenza di contenuti fantastici di per sé e la loro funzione nel testo, ha suggerito di raggruppare i temi secondo due assi: i temi dell’«io» e i temi del «tu», stabilendo per i primi, che concernono il rapporto tra l’uomo e il mondo, un unico principio generatore, cioè l’abolizione dei confini tra spirito e materia; mentre per i secondi, riguardanti il rapporto dell’uomo con il desiderio, ha posto come principio generatore la sfera della sessualità dunque il vincolo con l’inconscio (cfr. *La letteratura fantastica*, cit., capp. 7, 8, e 10).

¹⁷ «Il vizio di dire bugie», cfr. *Le avventure di Pinocchio*, cap. XVIII, p. 421.

¹⁸ Cfr. L. Barcellona, *Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio*, in AA.VV., *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l’altro*, cit., pp. 35-69.

tentativo di convalida da parte di Collodi di quell'accidentato terreno narrativo sul quale si è verificata la violazione delle leggi di natura; una testimonianza, in altre parole, dell'urgenza dell'autore di ricorrere a simulazioni di realtà come forma di garanzia di verità, per far fronte a quella debolezza connaturata al narrare di cose *extra ordo*, di cui si è detto. Al carattere oggettivo di questi elementi topografici, si somma anche la riconoscibilità dei libri di cui si fa sfoggio nel romanzo: pure questi, cercando un ponte d'attracco nel possibile repertorio bibliografico del lettore primario, provano a conferire materia alla claudicante realtà del racconto: «i *Sillabari*, le *Grammatiche*, i *Giannettini*, i *Minuzoli*, i *Racconti* del Thouar, il *Pulcino* della Baccini e altri libri scolastici» (cap. XXVII),¹⁹ fungendo contemporaneamente da strizzata d'occhi al lettore colto, nella misura in cui giungono ad essere narrativizzati come enti offensivi.²⁰ Tuttavia, pur ammettendo la verosimiglianza intrinseca delle suddette coperture cautelative, non possiamo schivare un elemento cruciale che, a un ulteriore stadio dell'analisi, rimette ogni cosa in discussione: conosciamo, è vero, la storia di Pinocchio come esito di una narrazione in cui accade una violazione delle leggi di natura, ma sappiamo assai poco su chi la riferisce e sulle strade che imbocca per farlo. Ciò che è certo, è che dalla maniera nella quale si muove, e dall'anima di quella voce, può derivare l'atteggiamento del lettore verso la sostanza fantastica del racconto.

Ora, se nella società subdola e corrotta dei *Misteri*, in quel «gran paretaio»,²¹ la verità vissuta dai personaggi e riportata dal testimone dei fatti, per quanto dicotomica, si risolve a livello semantico con una spiegazione complessiva, nelle *Avventure*, all'opposto, la sfasatura connessa alla definizione della realtà agisce su un altro piano: tutto ciò che succede, suscita un interrogativo sulla percezione, o meglio, su cosa sia l'oggetto che si percepisce, e da parte di chi, cioè se per conto del protagonista o del narratore. Ecco, per esempio, cosa accade nel discusso XV capitolo, quando Pinocchio, durante l'inseguimento degli «assassini»,²² si trova catapultato dinanzi la casa della «bella Bambina» che gli parla da morta:²³

Avvedutosi che il bussare non giovava a nulla, cominciò per disperazione a dare calci e zuccate nella porta.

Allora si affacciò alla finestra una bella Bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto, la quale, senza muovere punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo:

—In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti.

—Aprimi almeno tu! — gridò Pinocchio piangendo e raccomandandosi.

—Sono morta anch'io.

—Morta? e allora che cosa fai costì alla finestra?

—Aspetto la bara che venga a portarmi via. —²⁴

¹⁹ *Le avventure di Pinocchio*, cit.

²⁰ «Allora i ragazzi, indispettiti di non potersi misurare col burattino a corpo a corpo, pensarono bene di metter mano ai *proiettili*», *ibidem*, p. 460.

²¹ Cfr. Id., *La caccia in città*, in *I misteri di Firenze*, cit., p. 182.

²² *Le avventure di Pinocchio*, cit., cap. XV, p. 409.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

È vero che è apparso il fantasma? In un racconto di questo tipo i fatti sono sempre veri, anche quando sono incoerenti o illogici. Anzi, stando alla teoria todoroviana, è proprio nel dubbio scaturito da simili circostanze che si colloca l'eventualità del fantastico:

Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e le leggi del mondo restano quelle che sono, oppure l'avvenimento si è davvero verificato, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è retta da leggi che non conosciamo [...]. Il fantastico occupa il tempo di quest'incertezza; dal momento in cui si sceglie l'una o l'altra risposta, si lascia il fantastico per entrare in un genere vicino, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico è un'esitazione sperimentata da un essere che *non conosce che le leggi naturali, di fronte a un avvenimento che appare soprannaturale*.²⁵

A questo punto la domanda da porsi è: chi è, allora, nelle *Avventure*, a esitare? Pinocchio, eroe dell'avventura fantastica? Il lettore?²⁶ Malgrado Pinocchio sia costantemente esitante dinanzi a ciò che gli sopravviene, sfiorando vette d'interrogazione straziante,²⁷ è pure allo stesso tempo continuamente sopraffatto dagli eventi:²⁸ il suo, in sostanza, è un dubbio che non ha il tempo di attecchire.²⁹ Eppure, la perplessità, il tentennamento, l'irrisolutezza dovuti al disordine dello schema narrativo, sono dati costitutivi del romanzo collodiano, e se sorgono è perché vi è un'affermazione del fantastico come realtà. Allora, la ragione della percezione fluttuante avvertita dal lettore delle *Avventure*, va

²⁵ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 29, nostri i corsivi.

²⁶ Todorov precisa che l'esperienza sensoriale del lettore «è inscritta nel testo con la stessa precisione dei movimenti dei personaggi», *ibidem*, p. 36.

²⁷ Per esempio quando, in luogo dell'abitazione della Fata, che reincarnando il punto di vista razionale sulle cose (insieme al Grillo, al Merlo bianco, al Pappagallo, al Granchio, alla Lumaca, alla Marmottina, e al Tonno) è figura di garanzia, trova la sua lapide, dopo aver pianto tutta la notte, e piangendo ancora dice: «O fatina mia, perché sei morta?...perché invece di te non sono morto io[...]E il mio babbo dove sarà? [...]Che vuoi che io faccia qui solo in questo mondo? Ora che ho perduto te e il mio babbo, chi mi darà da mangiare? Dove anderò a dormire la notte? Chi mi farà la giacchettina nuova? Oh! sarebbe meglio, cento volte meglio, che morissi anch'io! Sì, voglio morire!», *ibidem*, cap. XXIII, p. 441.

²⁸ Dopo l'impiccagione, in effetti, trovandosi, è vero, semi-morto nella casa della bella Bambina, Pinocchio non si domanda neanche per un istante come faccia ad essere lì qualcuno che poche ore prima gli aveva parlato dall'al di là.

²⁹ In alcuni casi tuttavia, il silenzio del testo sulla mancanza di sequenze cruciali per la ricostruzione dei fatti, investe prepotentemente anche Pinocchio, visualizzandosi non solo narrativamente, ma anche graficamente con un ingorgo di puntini sospensivi che segnalano proprio l'assenza di causalità negli eventi. È il caso della stupefazione mista a paura di quando, nell'isola delle «Api industriali», Pinocchio incontra una «benefattrice» in cui riconosce le sembianze della fata morta: « — Che cos'è mai tutta questa meraviglia? — disse ridendo la buona donna. \ — Egli è... — rispose balbettando Pinocchio — egli è...egli è..., che voi mi somigliate...voi mi rammentate...sì, sì, sì, la stessa voce...gli stessi occhi...gli stessi capelli...sì, sì, sì...anche voi avete i capelli turchini...come lei! O Fatina mia!...O Fatina mia!...ditemi che siete voi, proprio voi! Non mi fate più piangere! Se sapeste! Ho pianto tanto, ho patito tanto!... — E per dir così, Pinocchio piangeva dirottamente, e gettatosi ginocchioni per terra, abbracciava i ginocchi di quella *donnina misteriosa*» (*ibidem*, cap. XXIV, p. 451, nostri i corsivi). Un'esitazione, quella di Pinocchio circa queste incomprensibili agnizioni, che, nonostante tutto, si scioglie, com'è evidente nella sua penultima ricapitolazione dei fatti dinanzi a colui che lo acquista per farne pelle di tamburo, dopo l'avvenuta trasformazione in asino: «Dicevo, dunque, che la buona Fata, appena mi vide in pericolo di affogare, mandò subito intorno a me un branco infinito di pesci» (cap. XXXIV, p. 505). Sebbene, una volta sfuggito al crudele «compratore» grazie all'espedito shahrazâdiano del narrare «tutta la [sua] vera storia», ritrovatosi in mare, esita ancora quando vede su uno scoglio «una bella caprettina» con il manto di lana «d'un turchino» in tutto simile ai «capelli della bella Bambina», *ivi*, p. 506.

cercata altrove: può essere, a dirla tutta, la conseguenza proprio dello sforzo del narratore di definire la storia come coerentemente fantastica; un impegno entrato in rotta di collisione con la definizione di realtà postulata dal testo.³⁰ In questo caso, il problema non è più confinato solo in chi dubita (personaggio e lettore), ma anche in chi afferma, cioè nel narratore che conferisce maggiore o minore verosimiglianza agli eventi narrati. Proviamo a fare un *identikit* del narratore che incontriamo sulla soglia del romanzo, presentando, però, che nella storia narrata questa voce si configura come un “io” che non ha il semplice compito di trasmettere gli accadimenti:

—C’era una volta...

— Un re! — diranno subito i miei piccoli lettori.

— No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d’inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze.

Non so come andasse[...] ³¹

Si tratta di una narrazione che ha un carattere ambiguo, non immediatamente identificabile. Il fatto che la voce narrante sia estranea ai fatti narrati, disgiungendo il soggetto dell’enunciazione da quello dell’enunciato, fa sì che essa venga qualificata tradizionalmente come “in terza persona” o eterodiegetica per dirla con la terminologia genettiana,³² attribuendole un valore di esteriorità, impersonalità e oggettività per niente scontato. Se è vero, infatti, che il lettore tende ad accettare come incontrovertibili le sue affermazioni sulla natura anomala degli avvenimenti («non so come andasse»)³³ grazie anche all’intromissione che opera nella mente dei personaggi ([Ciliegia]: «Io non lo posso credere»),³⁴ è altrettanto vero che, a una lettura più attenta ci accorgiamo che quella voce non può essere del tutto neutra, dato che una serie di tracce la qualifica come appartenente a un io, per quanto lontano dai fatti sia, o pretenda di essere. Eloquente, in tal senso, la sua tavolozza di giudizi sui personaggi: talvolta ironici («disgraziatamente lo colse per l’appunto nel capo, tanto che il povero Grillo ebbe appena il fiato di fare *crì-crì-crì*, e poi rimase lì stecchito e appiccicato alla parete»),³⁵ altre volte commossi («Credendo quasi che fosse un sogno, si rigirava quest’uovo tra le mani, e lo toccava e lo baciava»),³⁶ ma sempre espressi con un tono di superiorità («E il libro fu venduto lì su

³⁰ «[...]la negazione del meraviglioso è una condizione vitale per il fantastico; vale a dire che il rifiuto della possibilità di riconoscere e catalogare come soprannaturale un evento che s’è prodotto o si produrrà e che tutto spinge a riconoscere come tale, è uno dei procedimenti attraverso i quali si manifesta e si mantiene in vita il fantastico[...]Ne deriva che[...]il meraviglioso propriamente detto intrattiene col fantastico un rapporto di incompatibilità che viene utilizzato e funzionalizzato e perciò, in un senso molto particolare, si può arrivare a dire che anche il meraviglioso è indissolubilmente connesso al fantastico e che la sua strumentale evocazione è senz’altro uno dei meccanismi del fantastico» (cfr. L. Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., pp. 51, nostri i corsivi).

³¹ *Le avventure di Pinocchio*, cit.

³² Cfr. G. Genette, tr. it. *Figure III* (1972), Torino, Einaudi, 1976. Sull’intricata matassa del punto di vista nelle opere letterarie, si veda pure Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto: teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.

³³ *Le avventure di Pinocchio*, cit.

³⁴ *Ibidem*, p. 362.

³⁵ *Ibidem*, cap. IV, p. 373, corsivi dell’autore.

³⁶ *Ibidem*, cap. V, p. 375.

due piedi. E pensare che quel pover'uomo di Geppetto era rimasto a casa, a tremare dal freddo in maniche di camicia, per comprare l'Abbecedario al figliuolo».³⁷ Si noti, per esempio, l'uso dei qualificativi nelle descrizioni («Mangiafuoco, sul principio, rimase duro e immobile come un pezzo di ghiaccio»),³⁸ o la sottolineatura di alcuni aspetti del modo d'esprimersi dei personaggi («[la Volpe] — I tuoi cinque zecchini, dall'oggi al domani, sarebbero diventati duemila \ — Duemila! — ripeté il Gatto»):³⁹ sono tutti segnali calibrati per sortire un effetto di massimo distacco tra il narratore e le creature della sua narrazione, e non per una maggiore o minore paternalistica empatia tra chi narra e i personaggi, com'è stato scritto, ma per creare una distanza tra il punto di vista della voce che racconta i fatti, e un mondo in cui accadono disonorevoli incroci delle leggi di natura, e dove non prevale più, a nessun livello,⁴⁰ un ordine sull'altro, ma si assiste all'irrazionale coincidenza di uno con l'altro; una distanza tale, cioè, da conferire a chi ha ideato un romanzo siffatto, almeno la possibilità di scansare il rischio di perdere quell'affidabilità culturale e sociale perseguita faticosamente per tutta una vita. Come si può, infatti, in un'epoca positiva, scienziata, come il secondo Ottocento, parlare impunemente di pezzi di legno animati, di prodigi inammissibili, di ritratti che escono dalla cornice, di fantasmi, di metamorfosi? Si può fare: basta adottare una voce apparentemente imparziale e un atteggiamento che non lo è del tutto, e chiudere con una formula dubitativa, come quella impiegata sul finire dell'ultimo capitolo:

In mezzo a tutte queste meraviglie, che si succedevano le une alle altre, Pinocchio non sapeva più nemmeno lui se era desto davvero o se sognava *sempre* a occhi aperti.⁴¹

In questo modo, il narratore è subito divincolato da quei condizionamenti. Il suo ruolo sociale è un altro. Lo scrittore e giornalista di fama, non può, infatti, non difendere una concezione libera e illuminata sulle cose del mondo. Non a caso, Pinocchio, ragazzo *on the road*, combattente senza storia e apprendista stregone, proprio laddove in un primo

³⁷ *Ibidem*, cap. IX, p. 388.

³⁸ *Ibidem*, cap. XI, p. 392.

³⁹ *Ibidem*, cap. XII, p. 399.

⁴⁰ La rappresentazione capovolta della giustizia è una parabola efficace dello stravolgimento dissennato che permea l'intero tessuto narrativo: dal primo immotivato arresto di Geppetto (cap. III, p. 370); all'infondata carcerazione di Pinocchio nella città di Acchiappa-citrulli dove un giudice-Gorilla, con «occhiali d'oro senza vetri» e con una sospetta «flussione d'occhi», lo condanna proprio per aver subito un furto e lo libera solo in seguito alla sottoscrizione di un inammissibile editto del reggente di turno (cap. XIX, p. 428); all'arbitraria accusa di omicidio sbrigativamente decretata dai carabinieri accorsi durante «la battaglia dei libri», sulla cui assenza totale di logica ci informa la spaesata chiosa del narratore: «il povero diavolo non sapeva più nemmeno lui in che mondo fosse[...]. I suoi occhi vedevano tutto doppio» (cap. XXVII, p. 463). Uno squilibrio sconcertante dunque, che investe sia la classe dirigente (giudici, politici, medici), sia la gioventù («[i compagni di scuola] — [...]gli scolari che studiano, fanno sempre scomparire quelli, come noi, che non hanno voglia di studiare. E noi non vogliamo scomparire. [...]Devi prendere a noia, anche tu, la scuola la lezione e il maestro, che sono i nostri tre grandi nemici», *ivi*, p. 459), e gli adulti in genere, dai due «falsi amici» del Gatto e la Volpe (cap. XXXII, p. 491), alle faine novelle «furbette del quartierino», all'intraprendente e senza scrupoli Omino di burro, con quella sconcertante «vocina fioca» (cap. XXXI, p. 486) e quel maligno «risolino» (cap. XXXIII, p. 495), al Direttore del circo, al compratore e al pescatore verde. Un affresco di umanità che, mentre sortisce l'esito di porre al quadrato il *quid* relativo al controverso e ontologico rapporto tra natura e cultura, non ne formula certo uno scioglimento.

⁴¹ *Ibidem*, cap. XXXVI, p. 525.

momento era previsto che il romanzo finisse, muore. Dal romanzo affiora, perciò, anche questa cronistoria di condizionamenti sociali, tracciata al suo interno come una seconda storia, in controluce, ma ugualmente efficace: quella di una cultura dominante che obbliga se non ad affermare, almeno a suggerire che i fatti narrati sono straordinari sì, ma per niente corrispondenti alla visione del mondo di chi racconta, perché un membro di quella cultura non può, e non deve, in alcun modo essere responsabile né moralmente, né intellettualmente di simili fatti.

Di conseguenza, capiamo pure perché Collodi sceglie di allontanare la «storia così strana da non potersi quasi credere»⁴² in un tempo altro («C'era una volta»),⁴³ e di circoscriverla in una diversa dimensione culturale («Non era un legno di lusso, ma un semplice legno da catasta»),⁴⁴ con tutto ciò che di superstizioso e primitivo porta in sé («[Ciliegia] Questo legno è *capitato* a tempo»)⁴⁵. Quindi, dopo aver relegato la figura fittizia del narratore in un ambito storico e culturale che non contamina il proprio, Collodi si impegna subito a renderlo credibile, escogitando per questa funzione quei meccanismi di protezione tali da ridurne al massimo il grado di coinvolgimento. Naturalmente, parte integrante del patto che la voce narrante della finzione instaura con il lettore, è il mezzo attraverso il quale il lettore stabilisce un rapporto comunicativo con la voce narrante: qui è richiesto un atto di ascolto, come se si trattasse di una narrazione orale, e per questa via si chiede al lettore anche di accettare il narratore nel suo stesso spazio, fornendoci un nuovo indizio sul significato della narrazione che, come nelle finzioni realistiche, tenta di creare un grado ulteriore di verosimiglianza: ciò che il lettore sta ascoltando fa parte del suo stesso universo, rivestendo così un carattere di documento, ma si tratta di una ratifica di base, una prova cioè che gli avvenimenti sono stati raccontati, una sorta di finzione di verità della scrittura non estendibile a ciò che è scritto, poiché i fatti narrati continuano ad essere soggetti a discussione.

Il «fatto»⁴⁶ anomalo che il narratore si trova a narrare sembra infrangere d'un colpo la corazza realistica istituita dall'inizio del racconto («un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze»),⁴⁷ lo si percepisce dalla perplessità intellettuale della voce narrante turbata dall'irruzione improvvisa di un elemento assurdo, irrazionale, preternaturale («Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname»)⁴⁸. Il pezzo di legno di impensabile provenienza, introduce nel romanzo la dimensione fantastica,⁴⁹ segnalando inequivocabilmente che la

⁴² *Ibidem*, cit.

⁴³ *Ibidem*, cit.

⁴⁴ *Ibidem*. O, ancora: «[Mangiafuoco a Pinocchio] — Come si chiama tuo padre? \ — Geppetto. \ — E che mestiere fa? \ — Il povero» (cap. XII, p. 396).

⁴⁵ *Ibidem*, cit., nostri i corsivi.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, cit.

⁴⁸ *Ibidem*, cit.

⁴⁹ È ciò che Hubert Matthey chiama «*élément transpositeur*» nel suo *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. Contribution à l'étude des genres* (Lausanne, Payot, 1915, p. 286), e che Finné chiama «*l'objet témoin*» (*La littérature fantastique*, cit., p. 114). In ambito critico italiano, Lugnani propone per questo particolare tipo di oggetti la definizione di «oggetti mediatori», rimarcandone la «specifica funzione nel racconto fantastico per il fatto che si tratta d'un racconto in cui c'è un dislivellamento

soglia del reale, trovata in apertura di racconto, è stata valicata.⁵⁰ Il pezzo di legno di Collodi, come *Il pugno chiuso* di Arrigo Boito (1870)⁵¹ o il crocifisso della *Confessione postuma* di Remigio Zena (1897),⁵² per non citare che i racconti fantastici italiani più noti, sono fenomeni autosufficienti, che non possono essere rifiutati né hanno spiegazioni razionali, causali. Quanto agli oggetti che ne indicizzano l'attraversamento del limite natura/sovrannatura, che sanciscono cioè l'ingresso nell'esperienza narrativizzata di una dimensione diversa, non capiamo di cosa si possa dubitare, né fra cosa possa sussistere l'esitazione, perché l'elemento sovrannaturale è lì, e non si può che prendere atto della lacerazione verificatasi, dell'avvenuta migrazione fra due mondi testuali possibili. E, ciononostante, persino in questi casi indubitabili, permangono le perplessità, effetti di una sorta di regola istitutiva del testo fantastico; dubbi che, tuttavia, non hanno nulla da spartire con la dicotomia todoroviana: l'effetto di esitazione, infatti, sgorga dalla natura perturbante della vicenda narrata, insolita, «strana»,⁵³ piena di «meraviglie»⁵⁴ e orrori insieme. È la qualità emozionale dell'argomento, ed è la posizione concettuale che esso occupa per chi la rappresenta, dunque, a scatenare quel disagio, quel coinvolgimento psicologico, quella perplessità di cui consta questa narrazione fantastica.

Il pezzo di legno, allora, nella sua fenomenicità è qualcosa di inammissibile che pure reclama la propria esistenza: è presente, quindi non può essere negato, ma nella propria incontestabilità è anche testimone del fatto che il livello di normalità è stato superato, e l'effetto di straniamento che ne deriva dipende dal suo dirimpente inserirsi in una cornice relativamente realistica, vale a dire la casa spoglia del falegname Ciliegia, costituita di un unico vano:

Girò gli occhi smarriti intorno alla stanza per vedere di dove mai poteva essere uscita quella vocina, e non vide nessuno! *Guardò* sotto il banco, e nessuno; *guardò* dentro un armadio che stava sempre chiuso, e nessuno; *guardò* nel corbello dei trucioli e della segatura, e nessuno; aprì l'uscio di bottega per dare un'occhiata anche sulla strada, e nessuno. O dunque?...⁵⁵

di piani di realtà il passaggio fra i quali non è previsto dal codice», in Id., *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in AA.VV., *La letteratura fantastica*, cit., p. 225.

⁵⁰ La tendenza a coniugare il fantastico all'elemento sovrannaturale è interna a tutti gli studi critici prodotti sul modo letterario in questione, protraendosi fino ai giorni nostri, come palesa il sottotitolo del libro di Jacques Finné. Certo, il soprannaturale ricopre un paradigmatico ruolo nel racconto fantastico, ma non configura, come vorrebbe Finné, il vincolo principale della costruzione sintagmatica del testo, la cerniera stessa della sua meccanica compositiva. Infatti, il sovrannaturale, nelle *Avventure*, romanzo fantastico, è un fondamentale elemento *ideativo* del racconto, ma non ne regge sulle spalle l'intera strutturazione.

⁵¹ Quanto al lungo racconto di Boito, pubblicato nel 1870 in cinque puntate d'appendice sul «Corriere di Milano», e riscattato dalla dimenticanza per merito di Ceserani (che lo ha riedito sul «Giornale storico della letteratura italiana», 1980, vol. CLVII, pp. 596-606, poi in A. Boito, *Il pugno chiuso*, con una nota di Remo Ceserani, Palermo, Sellerio, 1981), ci permettiamo di citare un nostro recente saggio in cui l'abbiamo presa in esame, di prossima pubblicazione e incluso in un volume nato dalle energie profuse da un gruppo di giovani ricercatori che ha lavorato intorno al controverso tema del «fantastico italiano».

⁵² Il racconto zeniano è antologizzato nel volume a cura di E. Ghidetti, *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., pp. 319-328.

⁵³ *Ibidem*, cap. III, p. 370.

⁵⁴ *Ibidem*, cap. XXXVI, p. 525.

⁵⁵ *Le avventure di Pinocchio*, cit., nostri i corsivi.

Tutti i teorici del fantastico hanno posto l'accento proprio sulla necessità del confronto con il reale perché il diverso, l'*altro*, possa efficacemente funzionare; l'obbligo, in altri termini, che in un testo fantastico sia rappresentato un modello riconoscibile di realtà, appunto perché si possa segnalarne la messa in crisi. Se nelle *Avventure*, infatti, fosse tutto, sin dall'inizio, immaginario, irrazionale, metalogico il lettore riterrebbe di essere davanti ad un anti-modello programmato, com'è nella dimensione *féerique*, in un sistema cioè, in cui tutto può accadere senza scandali, dal momento che l'universo che se ne determina è preventivamente riferito a un livello di assoluta irrealtà, dove l'impossibile è la norma. Nelle *Avventure*, invece, per statuto disorganizzate e asistematiche, la denuncia della rottura del modello codificato è palesata appunto dall'inizio, come si è visto.

Apparirà ora in tutta la sua importanza, prendere atto di come l'entità testuale del narratore reagisca dinanzi ai materiali del proprio discorso: abbiamo detto come questa figura del testo sviluppi un'azione linguistica stabilita dalla misura del suo coinvolgimento emotivo ed informata dal suo grado di adesione intellettuale alla sostanza degli avvenimenti narrati. Il pezzo di legno si presenta, significativamente e primariamente, come impassibile di determinazione qualitativa («il fatto») ⁵⁶ e quantitativa («[Ciliegia] rimase col braccio sospeso in aria perché sentì una vocina sottile sottile»), ⁵⁷ e ciò traduce una sorta di resa all'elemento innaturale che, se si prendono in esame più da vicino quei segnali che la grammatica enunciativa chiama "soggettivemi", vale a dire gli aggettivi e i sostantivi impiegati per rappresentarlo caricati sia affettivamente sia assiologicamente, si nota che se il pezzo di legno animato viene caratterizzato come «quel birichino di Pinocchio», ⁵⁸ «quel povero burattino», ⁵⁹ «il povero impiccato» ⁶⁰ o «quell'infelice», ⁶¹ oppure «quel bravo Pinocchio» ⁶² significa che a venire alla luce è l'emotività del narratore, il suo essere soltanto disorientato dinanzi ad accadimenti che invalidano il suo controllo della sfera delle sensazioni; ma, se la morte di Pinocchio, oltre ad essere preconizzata da una «vocina che pareva venisse dall'altro mondo», ⁶³ è temporaneamente inflitta da non meglio qualificati «assassini» ⁶⁴ paragonati a «fantasmi», ⁶⁵ o se, ancora, dopo «la gran brutta sorpresa» ⁶⁶ della metamorfosi in asino, Pinocchio patisce «il dolore, la vergogna e la disperazione», ⁶⁷ allora non si tratta più di una pura reazione affettiva, bensì di un implicito giudizio intellettuale sui fatti rappresentati. Come se la reazione emotiva e il giudizio intellettuale segnalassero una rinuncia a capire: la qualità perturbante del pezzo di legno-burattino-bambino, e di ciò che produce nella dinamica del racconto, turba le assise psicologiche e mentali del

⁵⁶ *Ibidem*, cit.

⁵⁷ *Ibidem*, cap. III, p. 369.

⁵⁸ *Ibidem*, cap. III, p. 369.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 370.

⁶⁰ *Ibidem*, cap. XV, p. 411.

⁶¹ *Ibidem*, cap. XVI, p. 412.

⁶² *Ibidem*, cap. XXXV, p. 515.

⁶³ *Ibidem*, cit.

⁶⁴ *Ibidem*, cap. XIV, p. 405.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, cap. XXXI, p. 488.

⁶⁷ *Ibidem*, cap. XXXII, p. 489.

narratore, e se l'elemento preternaturale sfugge alla riduzione logica del discorso («il fatto»), è perché non può essere posseduto completamente dal pensiero. Detto altrimenti, è indicibile perché inconoscibile. Uno statuto di inconoscibilità che il narratore coglie, ancor prima dei personaggi, proponendo l'elemento anomalo tramite modalità retoriche di tipo ellittico o sineddotico, cioè affrontandolo di lato, evidenziandone magari un particolare, ma non riuscendo a dominarlo nella sua irrazionale globalità:

La casa di Geppetto era una stanzina *terrena*, che pigliava luce da un sottoscala. La mobilia non poteva essere più semplice: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato. Nella parete di fondo si vedeva un caminetto col fuoco acceso; ma il fuoco era *dipinto*, e accanto al fuoco c'era *dipinta* una pentola che bolliva allegramente e mandava fuori una nuvola di fumo, che pareva fumo *davvero*.

Appena entrato in casa, Geppetto prese subito gli arnesi e si pose a intagliare e a fabbricare il suo burattino.[...]allora cominciò a lavorare a buono, e gli fece subito i capelli, poi la fronte, poi gli occhi.

Fatti gli occhi, figuratevi la sua meraviglia quando si accorse che *gli occhi si movevano* e lo guardavano fisso fisso[...]

— *Occhiacci di legno*, perché mi guardate? —

Nessuno rispose.

Allora, dopo gli occhi, gli fece il naso; ma il naso, appena fatto, cominciò a crescere[...]

Dopo il naso gli fece la bocca.

La bocca non era ancora finita di fare che cominciò subito a ridere e a canzonarlo[...]

Dopo la bocca gli fece il mento, poi il collo, poi le spalle, lo stomaco, le braccia e le mani[...]

Quando le gambe gli furono sgranchite, Pinocchio cominciò a camminare da sé e a correre per la stanza; finché, infilata la porta di casa, saltò nella strada e *si dette a scappare*.⁶⁸

L'elemento preternaturale, non riuscendo ad essere accolto completamente dal pensiero, “sfugge” alla riduzione logica del discorso. D'altronde, l'impossibilità di dominare intellettualmente, e di penetrare linguisticamente la *cosa*, viene palesata iconicamente dal suo spettacolare essere fuori della norma («un nasone spropositato»):⁶⁹ smisurato, difforme e proveniente da chissà dove, l'oggetto testimone del salto di soglia non si presenta mai adeguato all'umana esperienza percettiva e conoscitiva; da cui, la difficoltà di accettarlo nel discorso, di dargli un fondamento ontologico tramite la parola, vale a dire la dimensione basilare tramite cui si realizzano le cose.

Il procedimento tecnico che consente il trasferimento nel testo del coinvolgimento emotivo e intellettuale della soggettività narrante, è la scelta di una narrazione marcatamente focalizzata: la percezione visiva, e di conseguenza mentale, del pezzo di legno appartiene a diversi personaggi, ma il narratore vede e pensa con loro, agisce sincronicamente e reagisce simpateticamente all'esperienza sia di Pinocchio sia degli altri interlocutori, al punto che risulta difficile distinguere, nel discorso, da chi provenga effettivamente la voce. La prima reazione di Ciliegia, si è visto, è registrabile come impossibilità di nominare l'oggetto, perché la sua presenza travalica tutte le prerogative percettive e mentali umane. Quando si giunge a nominarlo, poi, la nomina appare forzata, quasi estorta con la forza, e, cosa assai rilevante, litotica:

⁶⁸ *Ibidem*, cit.

⁶⁹ *Ibidem*, cap. III, p. 369.

[Ciliegia]— Vi giuro che non sono stato io!
[Geppetto] — Allora sarò stato io!...
[Ciliegia]— La colpa è tutta di questo legno...⁷⁰

Il falegname non riesce a pronunciare altre parole; non può che nominare ellitticamente la presenza dell'oggetto che veicola una verità priva di riscontro razionale, né può tentare di capirne la causalità trascendente o di spiegarne gli effetti immanenti. Quella di Ciliegia (e del narratore), in definitiva, è una resa psicologica che si rende visibile in una resa linguistica. Quando, poi, l'oggetto viene percepito dal narratore nella propria inquietante interezza, per un verso resiste alla verbalizzazione del personaggio focale, nell'atto stesso di scolpirlo, per l'altro verso scatena simultaneamente la sua incertezza, il suo stupore angosciato («A quel garbo insolente e derisorio, Geppetto si fece tristo e malinconico, come non era stato mai in vita sua»),⁷¹ e, una volta posto di fronte all'*imago* partorita dalla sua stessa mente, ecco come la glossa:

— Me lo merito! — disse allora fra sé. — Dovevo pensarci prima! Oramai è tardi! —⁷²

Semplificando, potremmo dire che l'anomalo pezzo di legno appare al narratore contemporaneamente positivo («un burattino meraviglioso»),⁷³ poiché il suo essere prodigioso seduce la mente umana, ma gli si rivela anche nella sua essenza negativa, in quanto molesto, sfuggente al controllo razionale quindi motivo di turbamento. Proprio ciò che fornisce, appunto, la misura della sua esitazione, che non è fra credere e non credere, bensì tra accettare e rinnegare, lasciarsi catturare o respingere da quella dimensione inquietante, reificata dall'elemento traspositore di una realtà che diverge dalla norma ed è incompatibile con la ragione.

Dal doppio comportamento del narratore deriva perciò un'ambiguità sia linguistica sia strutturale: lo scivolamento tra piani connotativi diversi ([nel Gran Teatro Dei Burattini] «Quando all'improvviso, *che è e che non è*, Arlecchino smette di recitare, e voltandosi verso il pubblico e accennando colla mano qualcuno in fondo alla platea, comincia a urlare in modo drammatico: — Numi del firmamento! Sogno o son desto? Eppure quello laggiù è Pinocchio!...»),⁷⁴ oppure la polivalenza talvolta contraddittoria delle opzioni lessematiche ([il medico-civetta] «quando il morto piange è segno che gli dispiace a morire»),⁷⁵ o, ancora, i silenzi che segnalano una sospensione nel bel mezzo del discorso, e lasciano fluttuare nel vuoto del rigo una parola posta in una frase già rimasta aperta concettualmente e grammaticalmente (« — Babbo mio, salvatemi! Non voglio morire, no, non voglio morire!...— »);⁷⁶ e certi disordini, poi, nello schema narrativo, intesi da qualcuno come debolezze o incoerenze dell'insieme, che alla luce di quanto siamo andati dicendo potrebbero non esserlo necessariamente. Sono tutti elementi che traducono

⁷⁰ *Ibidem*, cap. II, p. 366.

⁷¹ *Ibidem*, cit.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, cit.

⁷⁴ *Ibidem*, cap. X, p. 389.

⁷⁵ *Ibidem*, cap. XVI, p. 415.

⁷⁶ *Ibidem*, cap. X, p. 391.

l'atteggiamento indeciso della voce narrante nel presentare eventi e oggetti che sconfinano, oltrepassano la possibilità di un controllo razionale, quasi l'argomento si fosse imposto con violenza allo stratega della narrazione, e ora lo governasse a stento. Senza dubbio, la preferenza espressa scegliendo quel tipo di voce in luogo di un'altra avrebbe dovuto essere una promessa di regolarità; invece, come stiamo constatando, anche simili tipi di voci possono implicare la possibilità di una rottura, poiché il patto che la voce narrante instaura con il lettore (e non soltanto in un testo fantastico) può essere violato senza preavviso, riformulato a ogni istante su basi che il lettore ignora, come in questo caso.

Tuttavia, il narratore, preoccupato della propria resa all'immaginario, opera un tentativo di recupero della naturalità, uno sforzo che si manifesta con modalità e funzioni diverse ma con esiti analoghi. In un primo momento è il protagonista-focalizzatore (dietro il quale continua ad occultarsi il narratore) a cercare di sbarazzarsi del travaglio emotivo procuratogli dall'oggetto fantastico, provando a ridurlo ad elemento realistico, terreno, gestibile e controllabile per mezzo di attributi umani: Pinocchio diventa, per volere di Geppetto, un concreto, fisicissimo bambino, con abito e sussidiario annessi (tentativo, come sappiamo, fuorviato in più momenti e per differenti circostanze). Ma, nella sequenza precedente, è il narratore in persona a schierarsi (condividendo perciò il posteriore sforzo di rimozione del personaggio), e, per non lasciarsi sopraffare dall'apparenza sovranaturale del fenomeno strano, prova a considerarlo sul piano pratico: quando, ancora non finito di scolpire, Pinocchio sfugge di mano a Geppetto ed è acciuffato dal carabiniere, scivolando tra la folla che accusa insensatamente Geppetto dell'accaduto, il narratore occupa uno dei rari spazi di giudizio esplicito che si riserva per esternare la suddetta velleità di razionalizzazione, commentando l'atteggiamento della folla nei termini di una denuncia non già dell'irrazionalità dell'oggetto, bensì dell'irrazionalità della percezione che di esso ha il popolo incolto:

— Pigliatelo! Pigliatelo! — urlava Geppetto; ma *la gente* che era per la via, *vedendo questo burattino di legno*, che correva come un barbero, si fermava *incantata a guardarlo*, e *rideva, rideva e rideva*, da non poterselo figurare[...]

— Andiamo subito a casa. Quando saremo a casa, non dubitare che faremo i nostri conti! — Pinocchio a questa antifona si butto per terra, e non volle più camminare. Intanto i curiosi e i bighelloni principiavano a fermarsi lì dintorno e a far campanello.

Chi ne diceva una, chi un'altra.

— Povero *burattino!* — dicevano alcuni — *ha ragione* a non voler tornare a casa! Chi lo sa come lo picchierebbe quell'*omaccio* di Geppetto!...

E gli altri soggiungevano malignamente:

— Quel Geppetto pare un galantuomo! Ma è un vero tiranno con i *ragazzzi!* Se gli lasciano quel povero *burattino* tra le mani, è capacissimo di *farlo a pezzzi!*...⁷⁷

Il narratore pare, poi, voler orientare l'attenzione del lettore sugli attributi fisici della *cosa*, specificandone peso, materia e dimensioni:

⁷⁷ *Ibidem*, cap. III, pp. 369-370.

[Narratore] battendo i suoi piedi di legno sul lastrico della strada, faceva un fracasso come venti paia di zoccoli da contadini⁷⁸

[Pinocchio] — Del resto, dovete sapere che quando i pesci ebbero finito di mangiarmi tutta quella buccia asinina, che mi copriva dalla testa ai piedi, arrivarono, com'è naturale, all'osso...o per dir meglio, arrivarono al legno, perché come vedete, io sono fatto di legno durissimo. Ma dopo dati i primi morsi, quei pesci ghiottoni si accòrsero che il legno non era ciccìa per i loro denti, e nauseati da questo cibo indigesto se ne andarono chi in qua chi in là, senza voltarsi nemmeno a dirmi grazie.⁷⁹

[Geppetto] — Ti par egli possibile che un burattino, alto appena un metro, come sei tu, possa aver la forza da portarmi a nuoto sulle spalle?⁸⁰

Proprietà che, nonostante eccedano la normalità, appunto in quanto fisiche, sono comunque comprensibili dalla mente umana: le lame dei coltelli che i malviventi, prima dell'impiccaggione, provano a conficcargli nel «mezzo delle reni»,⁸¹ essendo il burattino «fatto d'un legno durissimo»,⁸² si frantumano «in mille schegge». ⁸³ Il burattino è fatto di legno, cioè di una sostanza sensibile, e differisce solo per volume ed estensione dalla regola della classe oggettuale cui appartiene, dunque, sebbene privo di causalità, è pur tuttavia riducibile a categorie umane e naturali: è un altro espediente illocutorio del narratore per certificare di essere una persona intellettualmente attendibile e degna di fede, vale a dire depositario di valori condivisi. Tuttavia, lo sforzo di superare l'ostacolo mentale occorso per l'irruzione del bizzarro pezzo di legno, riulta ostacolato da un ormai inalterabile rivolgimento: già l'aggettivo «maraviglioso»,⁸⁴ con la sua iscrizione nell'ambito del portentoso, segnala un senso di rinuncia cognitiva che non può non contaminare la risposta del lettore; ma, a completare l'opera è il lessema «fare i salti mortali»,⁸⁵ di cui resta impressa l'abnorme marca qualitativa.

Ora, sia nel caso del ritratto che si muove, sia nel caso dei fantasmi metaempirici, è appunto l'incapacità di assegnare loro un solo senso, l'impossibilità cioè di decifrarli univocamente a causare lo stato di tensione che il narratore attribuisce al personaggio focalizzatore; il meccanismo poi, che innesca a un ulteriore livello l'ambiguità, riposa sul fatto che le visioni non sono solo percepite, ma addirittura raccontate da un personaggio inaffidabile come Pinocchio, rappresentato sempre in uno stato di sovraeccitazione mentale e fisica. Non a caso, al lettore si presenta un grado di supplementare incertezza causata dal fatto che il distacco del narratore dagli eventi narrati sembra più un auspicio che altro, tant'è vero che egli non si presenta, o rappresenta linguisticamente, affatto immune dalla contaminazione dell'immaginario subita dal protagonista, proprio perché si dimostra incapace di prendere partito sulla verità o falsità dei fatti raccontati da

⁷⁸ *Ibidem*, cap. III, p. 369.

⁷⁹ *Ibidem*, cap. XXXIV, pp. 505-506.

⁸⁰ *Ibidem*, cap. XXXV, p. 513.

⁸¹ *Ibidem*, cap. XV, p. 410.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, cap. II, p. 364.

⁸⁵ *Ibidem*.

Pinocchio. Tale indecisione è esplicitata nell'atteggiamento empatico che rivela nei suoi confronti, nei confronti, cioè, del personaggio più caro all'autore implicito, e da lui predisposto come (secondo) narratore inaffidabile: la simpatia e il tono di protezione emergono in scelte lessemiche che commentano i resoconti medesimi («quel discorso arruffato»),⁸⁶ o in espressioni che veicolano la partecipazione affettiva del narratore di primo grado alla dimensione psichica del protagonista: come nelle ultime tre riepilogazioni, nella sequenza in cui Pinocchio racconta alla fata il pericolo corso con Mangiafuoco e con il Gatto e la Volpe («era un buio che pareva impossibile»);⁸⁷ oppure quella dove riassume i fatti al compratore cui è venduto dal direttore del circo («un bel giorno, svegliandomi, mi trovai cambiato in un somaro con tanto d'occhi... e con tanto di coda!...Che vergogna fu quella per me!...»),⁸⁸ o infine, quando ritrova Geppetto nel ventre del Pesce-cane («Oh! ma se sapeste quante disgrazie mi son piovute sul capo e quante cose mi sono andate a traverso!»).⁸⁹ Ebbene, come si caratterizza in questi ultimi casi, altrettanto probatori, quel tipico coinvolgimento del narratore di primo grado in cui abbiamo proposto di identificare la fondamentale modalità funzionale del raccontare di cose fantastiche? Si definisce, appunto, nella maniera in cui il narratore stabilisce la soglia nel discorso, dal tipo di limite che vi pone, e che traduce per ciò stesso il suo imbarazzo cognitivo nel raccontare certi fenomeni eversivi e culturalmente scomodi. Il soggetto investito da tali lasciti immaginari, trovandosi dinanzi a simili difficoltà, fa fronte a questa *impasse* opponendovi una resistenza razionale, che si materializza in una resa linguistica; in un innalzamento, cioè, dei margini del discorso, che si attua in una duplice forma: nell'attivazione di una retorica dell'indicibile e nella messa in gioco enunciazionale di termini areferenziali, anamorfici.

Ci pare, allora, di poter dare per assodata la strutturazione antinomica e contraddittoria di questo romanzo: qui, il coinvolgimento del narratore, prima e più di quello del personaggio focale, trasmette al lettore la propria perplessità che si sedimenta a tutti i livelli della narrazione. Il fantastico, dunque, non sta nel mezzo, come vorrebbe la rigorosa simmetria todoroviana: non sussiste tra un'ipotesi di realtà (intesa come reale concreto o come codici socio-cognitivi del lettore) e un'ipotesi di irrealtà (decodificata come antisistema del fiabesco, dove tutto è denunciato preventivamente come falso, riportato come tale e come tale assunto nel patto tra narratore e lettore, ma partecipa di entrambi, rappresentando realisticamente l'irreale e al contempo marcando l'illusorietà delle proprie premesse.

La stessa ragione si può ravvisare nelle interruzioni dello sviluppo dell'azione. *Le avventure*, racconto fantastico nella forma tradizionale, costruiscono la loro trama combinandola appunto come un enigma, alla stregua dei romanzi gialli. Il loro scioglimento, infatti, è di carattere regressivo, tale, in pratica, da consentire al lettore soltanto alla fine di ricomporre i vuoti della trama; solo, cioè, di seguito agli effetti scaturiti dallo sbilanciamento connesso alle scorriere dell'immaginario che vi ha fatto irruzione. Da qui ha inizio il tentativo di ripristinare l'equilibrio iniziale, la regolarità che preesisteva all'incursione dell'avvenimento misterioso, la norma pedagogica data come

⁸⁶ *Ibidem*, cap. VII, p. 380.

⁸⁷ *Ibidem*, cap. XVII, p. 419.

⁸⁸ *Ibidem*, cap. XXXIV, p. 504.

⁸⁹ *Ibidem*, cap. XXXV, p. 511.

applicabile nel sistema culturale di riferimento, atta a rendere operativa la conversione antilirica del protagonista, la sua definitiva maturazione. Ma il finale, nelle *Avventure*, a differenza dei romanzi gialli, oltre all'enigma semantico («non sapeva nemmeno lui se era desto davvero o se sognava *sempre* a occhi aperti»),⁹⁰ lascia sospeso anche quello ideologico: « — Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene!... — », ⁹¹ sono le ultime parole di Pinocchio, ma anche le ultime parole del romanzo. Il «filo di refe»⁹² sembra aver ricucito, a livello sintattico, i vuoti della trama, e l'«artista di genio»⁹³ pare essere riuscito a inquadrare, in «una bellissima cornice»,⁹⁴ «tutte queste meraviglie che si succedevano le une alle altre»,⁹⁵ e la vita a ritrovare un suo senso, un suo scopo: Pinocchio «[...]svegliandosi, si accorse che non era più un burattino di legno: ma che era diventato, invece, un ragazzo come tutti gli altri».⁹⁶ Tuttavia, guardandosi allo specchio, e vedendovi riflessa «l'immagine vispa e intelligente di un bel fanciullo»,⁹⁷ non si riconobbe: «gli parve di essere un altro»,⁹⁸ chiosa il narratore. Non il ricongiungimento con il padre, e nemmeno il rinnovato sforzo di lavorare e studiare; non «la bella camerina ammobiliata»,⁹⁹ e neanche «il portamonete d'avorio»¹⁰⁰ ricolmo di zecchini d'oro, placano la sua smania di rintracciare il senso di ciò che è accaduto: « — [...]come si spiega tutto questo cambiamento improvviso? —». ¹⁰¹ Ma, nonostante il padre doni onore al merito, è uno sforzo che non vale a nulla, perché il simulacro inconcepibile del motore di tutta la storia è ancora lì «appoggiato su una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo»,¹⁰² e, sebbene soltanto un «miracolo»¹⁰³ avrebbe ancora potuto farlo star dritto, pare continui ad aleggiare, lasciando interdetto l'animo del protagonista: «— Perché merito mio? —». ¹⁰⁴

Uno pseudofinale, dunque, proprio perché non riesce a ripristinare quell'equilibrio iniziale supposto come preesistente, che si mantiene incompleto, interrogativo, incerto, svolgendo perciò una funzione costitutiva della narrazione fantastica, in quanto pone l'accento sulla mancanza di una causa che rinvii i processi in cui si configura il racconto, a una motivazione coerente, capace cioè, di dare un carattere univoco alla storia, e mostrando, al contrario, una condizione sufficiente a scompigliare la nozione di realtà, vale a dire quel silenzio del testo sulla sua causa e sulla finalità che determina il

⁹⁰ *Le avventure di Pinocchio*, cit.

⁹¹ *Ibidem*, cap. XXXVI, p. 526.

⁹² Collodi, *Storia di questo volume*, in *Macchiette*, cit.

⁹³ *Le avventure di Pinocchio*, cit.

⁹⁴ *Ibidem*, cap. XXXVI, p. 525.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, p. 526.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

fenomeno, quella «costituzionale contraddizione»¹⁰⁵ per dirla con Cesare Garboli, che fa delle *Avventure* collodiane un romanzo squisitamente *impredictable*.

Lo scopo di Collodi di costruire un universo ordinato e quasi miticamente coerente si rivela dunque un fallimento, così come il suo atteggiamento commentativo, giudicante, largitore di senso. Del resto, la scissione tra la storia (dei romanzieri e degli storici) e il senso (la saggezza, il vantaggio che se ne ricava) è un presupposto essenziale della cultura moderna, e, Collodi, che sentiva il bisogno di rappresentare la storia (il percorso della vita individuale), come un tragitto volto alla realizzazione di uno scopo, come un processo sensato, cedendo al senso del tempo e dello spazio ancora intuitivo del punto di vista infantile visionario e poetico, ha dovuto invece imparare a immaginarla come un che di insensato, sconfinando per questa via nel nuovo modo letterario del fantastico introdotto nella letteratura europea all'inizio dell'Ottocento, che quei temi e quei procedimenti aveva fatto propri.

¹⁰⁵ C. Garboli, *La stanza separata*, cit., p. 277.

BIBLIOGRAFIA

Nota

La bibliografia essenziale che segue è divisa in sezioni, due delle quali di e su Collodi. Delle opere collodiane si riportano quelle pubblicate in volume con relative riedizioni, laddove registrate. Quanto all'analisi critico-letteraria delle *Avventure di Pinocchio*, oggetto della tesi, si è adottata l'edizione curata da Daniela Marcheschi presente nel Meridiano Mondadori Carlo Collodi *Opere* (1995). Si indicizzano, inoltre, restituendo loro visibilità, alcune delle prose brevi di Collodi, raccolte da Giuseppe Rigutini nei due volumi postumi *Divagazioni critico-umoristiche* (1892) e *Note gaie* (1892), generalmente trascurate, funzionalizzandole in relazione a talune scelte stilistico-formali dell'autore. La bibliografia su Collodi è ordinata cronologicamente.

Le rimanenti sezioni raccolgono la bibliografia storico-letteraria e teorico-critica utilizzata per inquadrare, supportare e motivare la scelta interpretativa della tesi, e si è assunto il medesimo criterio cronologico, vale a dire l'effettiva data d'uscita dei testi, al fine di dare un esaustivo quadro storico d'insieme.

Bibliografia

Opere di Carlo Collodi

Gli amici di casa, dramma in due atti, Firenze, Riva, 1856; poi commedia in tre atti, Firenze, Libreria teatrale di Angiolo Romei, 1862. Ora in edizione anastatica *Gli amici di casa*, con un saggio di D. Marcheschi, *Il teatro di Carlo Collodi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.

Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica, Firenze, Tipografia di Giuseppe Mariani, 1856. Ora in edizione anastatica *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno*, con una *Nota introduttiva* di D. Marcheschi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1987.

I misteri di Firenze. Scene sociali, Firenze, Tipografia Fioretti, 1857, vol. I. Ora in F. Tempesti (a cura di) *I misteri di Firenze*, Firenze, Salani, 1988.

Il Sig. Alchèri ha ragione!...Dialogo apologetico, Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., [1859].

La Manifattura delle Porcellane di Doccia. Cenni illustrativi raccolti da C. L., Firenze, Grazzini, Giannini e C., 1861. Ora in edizione anastatica, con una *Nota* di F. Tempesti Firenze, Salimbeni, 1981.

I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi, Firenze, Felice Paggi, 1876, poi in P. Pancrazi (a cura di), *Tutto Collodi. Per i piccoli e per i grandi*, con le illustrazioni originali di E. Mazzanti, Firenze, Felice Le Monnier, 1948, pp. 276-601.

Giannettino. Libro per i ragazzi, Firenze, Felice Paggi, 1877.

Minuzolo. Secondo libro di lettura (Seguito al "Giannettino"), Firenze, Felice Paggi, 1878.

Macchiette, Milano, Gaetano Brigola e Comp., 1880; Seconda edizione illustrata da E. Mazzanti, Firenze, Felice Paggi, 1884. Ora in D. Marcheschi (a cura di), Carlo Collodi *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 4-173.

Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte prima (L'Italia superiore), Firenze, Felice Paggi, 1880.

Occhie nasi (Ricordi dal vero), Firenze, Felice Paggi, 1881. Ora in Carlo Collodi *Opere*, cit., pp. 175-358.

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino illustrata da E. Mazzanti, Firenze, Felice Paggi, 1983. Ora in Carlo Collodi *Opere*, cit., 361-526.

La grammatica di Giannettino per le scuole elementari, Firenze, Felice Paggi, 1983.

Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte seconda (L'Italia centrale), Firenze, Felice Paggi, 1883.

Il regalo del Capo d'Anno. Edizione riccamente illustrata da E. Mazzanti, Torino-Roma-Milano-Firenze, G.B. Paravia e Comp., [1884]. Apparsa con il differente titolo, *Il regalo istruttivo*, Roma, G.B. Paravia e Comp., 1887.

L'abbaco di Giannettino per le scuole elementari, Firenze, Felice Paggi, 1885.

Libro di lezioni per la seconda classe elementare secondo gli ultimi programmi, Firenze, Felice Paggi, 1885.

Un'antipatia. Poesia e Prosa. Memorie di un caccialepre, di L. Grande, Roma, Edoardo Perino, 1885.

La geografia di Giannettino adottata nelle scuole comunali di Firenze, Felice Paggi, 1886.

Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte terza (L'Italia meridionale), Firenze, Felice Paggi, 1886.

Storie allegre. Libro per i ragazzi illustrato da E. Mazzanti, Firenze, Felice Paggi, 1887. Ora in Carlo Collodi *Opere*, cit., pp. 529-670.

Libro di lezioni per la terza classe elementare secondo gli ultimi programmi, Firenze, Felice Paggi, 1889.

La lanterna magica di Giannettino. Libro per i giovanetti illustrato da E. Mazzanti, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1890.

Divagazioni critico umoristiche raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892.

Note gaie raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892

I ragazzi grandi. Bozzetti e studi dal vero, a c. di D. Marcheschi, con una nota di C. A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1989.

Cronache dall'Ottocento, a c. di D. Marcheschi, Pisa, ETS, 1990.

Pagine sparse, raccolta di scritti vari ordinati da D. Marcheschi, in Carlo Collodi *Opere*, cit., pp. 671-804.

Gli estremi si toccano! [data incerta], in Carlo Collodi *Opere*, pp. 805-817.

Prose brevi collodiane estratte da *Divagazioni critico-umoristiche* e prese in esame:

Ad Angelo Brofferio, in «Scaramuccia» 16 dicembre 1853, pp. 13-24.

L'epitalamio è morto!, in «Scaramuccia» 17 marzo 1854.

Musica e poesia, in «Scaramuccia» 11 aprile 1854, pp. 25-34.

I traduttori e le traduzioni, «Scaramuccia» 15 agosto 1854, pp. 219-224.

Il sentimento artistico, «Scaramuccia» 14 novembre 1854, pp. 47-53.

Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati, in «Scaramuccia» giugno-luglio 1854, pp. 167-212.

Fantasia, in «Scaramuccia» 28 luglio 1854, pp. 1-8.

Al signor Giulio Janin, «Scaramuccia» 16 giugno 1855, pp. 213-217.

Delle commedie di Luigi Alberti, «Scaramuccia» 29 marzo 1856, pp. 93-98.

Un carme, «La Nazione» 4 dicembre 1859, pp. 229-233.

La situazione, «La Nazione» 1-8 gennaio 1860, pp. 243-247.

Il plebiscito toscano, La Nazione 18 marzo 1860, pp. 271-274.

Un concorso governativo, «La Nazione» 25 marzo 1860, pp. 153-155.

La cacciata del Duca d'Atene, in «La Nazione» 1° aprile del 1860, pp. 122-135.

Le belle arti in Firenze, in «La Nazione» 1° aprile 1860, pp. 109-122.

Appunti sul teatro italiano, in «La Nazione» 1 e 7 maggio 1860, pp. 61-80.

E da *Note gaie*:

L'uomo di spirito (s.d.), pp. 11-14.

Giù gli esami! Trilogia dedicata a tutti gli scolari del regno (s.d.), pp. 223-240.

Un'altra riabilitazione, «Fanfulla» 20 novembre 1870, pp. 32-34.

Il turco in Firenze, A. S. E. il Ministro Coppino (s.d.), pp. 241-247.
Pane e libri (s.d.), pp. 185-190.
Gli smargiassi (s.d.), pp. 281-284.
Pensieri sparsi (s.d.), pp. 263-270.
La luce elettrica (s.d.), pp. 253-255.
Ritagli e scampoli (s.d.), pp. 117-127.
La religione spontanea (s.d.), pp. 79-82.
La partenza del papa (s.d.), pp. 167-169.
Fantasie notturne (s.d.), pp. 65-67.
Pseudonimi (s.d.), pp. 285-286.
Confessioni (s.d.), pp. 257-259.
Poesia e Prosa (s.d.), pp. 19-26.
Filologia in ghiaccio (s.d.), pp. 97-101.
Una lettera al «Fanfulla» (s.d.), pp. 287-290.
La Colonna di Mercato. Monologo (s.d.), pp. 139-143.
Contro i poeti (s.d.), pp. 69-72.

Opere su Carlo Collodi

Rigutini G., *Carlo Lorenzini* (1892), in c. Collodi, *Note gae*, cit., pp. V-XVI.

Hazard P., *La littérature enfantine en Italie*, «Revue des Deux Mondes», 15 febbraio 1914, poi in *Les livres, les enfant et les hommes*, Paris, Boivin, 1949², tr. it. in a. c. di L. Volpicelli *Uomini, ragazzi e libri*, Roma, Armando, 1958.

Biagi G., *Quello che Collodi non aveva preveduto*, «Il Marzocco» 21 gennaio 1912, poi in *Il babbo di "Pinocchio": C. Collodi*, «La Lettura», marzo 1907, e infine in *Passatisti*, Firenze, La Voce, 1923.

Rondoni G., *I giornali umoristici del triennio glorioso (1859-61)*, Firenze, Sansoni, 1913.

Pancrazi P., *Elogio di Pinocchio*, «Il Secolo», ottobre 1921, poi in *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923, pp. 197-205, infine in *Ragguagli del Parnaso (1918-1922)*, Bari, Laterza, 1941, pp. 3-14.

Martini F., *Confessioni e ricordi (Firenze granducale)*, Firenze, Bemporad, 1922.

Pancrazi P., in *Il babbo di Pinocchio*, «Corriere della Sera» 24 novembre 1926.

Momigliani A., *Storia della letteratura italiana*, Messina, Principato, 1938.

Croce B., *Pinocchio*, «La Critica», 20 novembre 1937, poi in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1939, vol. V, pp. 361-365.

Biscottini U., *Pinocchio uomo qualunque*, Firenze, Vallecchi, 1941.

Martinelli R., *Opinione personale su Pinocchio*, in «La Nazione» 16 ottobre 1941.

Savinio A., *Collodi*, in *Narrate uomini la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 167-183.

Trompeo P. P., *Odor di mare in Pinocchio*, in *Lettore vagabondo*, Roma, Tumminelli, 1942, pp. 237-242.

Bargellini P., *La verità di Pinocchio*, Brescia, Morcelliana, 1942, poi in *Tre toscani*, Firenze, Vallecchi 1952.

Baldini A., *Sorprese di un censimento nelle pagine di Pinocchio*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 1943.

- Allmayer V. F., *Commento a Pinocchio*, Firenze, Sansoni, 1945, poi con titolo *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, Firenze, Sansoni, 1958.
- Pancrazi P., *Tutto Collodi. Per i piccoli e per i grandi*, Firenze, Le Monnier, 1948.
- Cecchi E., *Pinocchio in omnibus*, «L'Europeo», 8 febbraio 1948, poi in *Libri nuovi e usati*, Napoli, E.S.I., 1958, pp. 10-13.
- Pancrazi P., *Il capolavoro scritto per caso*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 1948, poi in *Scrittori d'oggi*, Serie V, Bari, Laterza, 1950, pp. 165-171.
- Provenzal D., *La lingua di Pinocchio*, «Lingua Nostra», XIII, 1, 1952, pp. 25-47.
- Chiappelli F., *Sullo stile del Lorenzini*, in «Letteratura», I, 5-6, 1953, pp. 110-118.
- Flora F., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1954, vol. V, pp. 450-451.
- Volpicelli L., *La verità su Pinocchio*, Roma, Avio, 1954, poi ampliato in *La verità di Pinocchio e saggio sul "Cuore"*, Roma, Armando, 1959.
- Santucci L., *I collodiani*, in *La letteratura infantile* (1958), Bologna, Boni, 1994³, pp. 195-199
- Bertacchini R., *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961.
- Landucci G., *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Olscki, 1977.
- Lorenzini P., *Collodi e Pinocchio*, Firenze, Salani, 1981².
- AA.VV., *Omaggio a Pinocchio*, «Rassegna Lucchese», 9, 1952, poi «Quaderni», Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1, 1967.
- Ardinghi G., *Pinocchio illustrato*, in *Omaggio a Pinocchio*, cit., pp. 50-55.
- Bertacchini R., *Collodi educatore*, Firenze, La Nuova Italia, 1964.
- Nencioni G., *Agnizioni di letteratura* in «Strumenti critici», 2, 1967, pp. 191-198.
- Nasti E., *Pinocchio libro per adulti*, «Quaderni», Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 3, 1968.
- Guarducci P., *Collodi e il melodramma ottocentesco*, «Quaderni», Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 4, 1968.
- Garboli C., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969.
- Ferrucci F., *Il teatro dei burattini*, «Paragone», 246, 1970, pp. 129-146.
- Genot G., *Analyse structurelle de "Pinocchio"*, «Quaderni», Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 5, 1970.
- Iemolo A. C., *A noi l'amaro non ci piace*, «La Stampa» 6 marzo 1971.
- Tempesti F., *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in C. Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 7-101.
- Rodari G., *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973.
- Asor Rosa A., *La cultura*, in *Storia d'Italia*, a c. di R. Romano e C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1975, vol. IV, tomo II.

- Garroni E., *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- Madrignani C. A., *Carlo Collodi dalla Firenze granducale a "Pinocchio"*, in *Letteratura Italiana Laterza*, Bari-Roma, Laterza, 1975, vol. VIII, tomo I, pp. 500-515.
- Lachal R.-C., *L'animal infirme (Illustration de l'anthropomorphisme des animaux dans la littérature enfantine. Quelques exemples italiens)*, «Italianistica», 1, 1976, pp. 118-135.
- Rodari G., *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, in AA.VV., *Studi collodiani*. Atti del I Convegno internazionale — Pescia, 5-7 ottobre 1974—, Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 37-57.
- Amerighi G., *Pinocchio e il repertorio di Stenterello*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 83-86.
- Candeloro G., *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 59-79.
- Cusatelli G., *Pinocchio in Germania*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 141-148.
- Romagnoli R., *La città, il Collodi, i misteri*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 521-538.
- Genot G., *Le corp de Pinocchio*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 299-313.
- Minicucci M. J., *Tra l'edito e l'inedito delle carte manoscritte di Carlo Lorenzini*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 381-403.
- Montanari F., *Pinocchio come lirica personale del Lorenzini*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 419-424.
- Desideri S., *Collodi giornalista*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 59-81.
- Amerighi G., *Pinocchio e il repertorio di Stenterello*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 63-86.
- Bàrberi Squarotti G., *Gli schemi narrativi di Collodi*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 86-118.
- Mazzocca F., *Tra romanticismo e realismo: il Pinocchio "europeo" di Mozzianti e il Pinocchio "toscano" di Chiostrì*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 361-379.
- Paolini P., *Collodi traduttore di Perrault*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 445-467.
- Scrivano R., *Gioco del caso e delle fantasia nelle "Avventure di Pinocchio"*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 563-571.
- Salveti G., *Le metamorfosi poetiche di Pinocchio*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 557-561.
- Rossi A., *Modelli culti (iniziazione) e connettivo popolare nella fiaba di Pinocchio*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 539-545.
- Servadio E., *Psicologia e simbolismo nelle Avventure di Pinocchio*, in *Studi Collodiani*, cit., pp. 573-579.
- Zolla E., *Miti arcaici e mondo domestico nelle "Avventure di Pinocchio"*, in *Studi collodiani*, cit., pp. 608-627.
- Pontiggia G., *Prefazione*, in C. Collodi, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976.
- Citati P., *Questo Pinocchio è un vero fantasma?*, «Corriere della Sera», 19 novembre 1977.
- Faeti A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 2001².
- Citati P., *Una fiaba esoterica. Nota introduttiva*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1976, pp. I-VI.
- Biffi G., *Contro Mastro Ciliegia. Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*, Milano, Jaca Book, 1977.

Farnetti M., *I notturni di Pinocchio*, in *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1977, pp. 71-85.

Malerba L., *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.

Zanotto P., *L'immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*, Trento, Assessorato Attività Culturali, 1977.

Del Beccaro F., *Diagramma degli studi collodiani*, in AA.VV., *Pinocchio oggi*. Atti del Convegno pedagogico (Pescia-Collodi, 30 settembre-1°ottobre, 1978), Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1980, pp. 95-115.

Boerio P., «*Il giornale per i bambini*», valori pedagogici e letterari di una rivista, in *Pinocchio oggi*, cit., pp. 141-156.

Lachal R-C., *Pinocchio e la letteratura edificante del suo tempo*, in *Pinocchio oggi*, cit., pp. 198-212.

Minicucci M. J., *Tra fantasia e didattica. Oscillazioni collodiane*, in *Pinocchio oggi*, cit., pp. 223-235.

Madrignani C. A., *Fiaba magica e parabola esoterica*, in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*. Atti del convegno organizzato dalla Fondazione Nazionale "Carlo Collodi" di Pescia, Milano, Emme Edizioni, 1981, pp. 139-141.

Pierotti G. L., *Ecce puer (Il libro senza frontespizio e senza indice)*, in *C'era una volta un pezzo di legno*, cit., pp. 8-25.

Grassi A., *Pinocchio nell'ottica mitologico-archetipica della psicologia analitica di C. Jung*, in *C'era una volta un pezzo di legno*, cit., pp. 71-92.

Zolla E., *L'esoterismo di Pinocchio*, in AA.VV., *C'era una volta un pezzo di legno*, cit., pp. 165-167.

Maini R., Scapecchi P., *Collodi giornalista e scrittore*, Firenze, S.P.E.S., 1981.

Tabucchi A., *Es war ein mal en Stück Holz*, «Zeitmagazin», 11 dicembre 1981.

Calvino I., *Ma Collodi non esiste*, «la Repubblica» 19-20 aprile 1981, poi *Carlo Collodi, "Pinocchio"*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 801-807.

D'Angeli C., *L'ideologia "moderata" di Carlo Lorenzini, detto Collodi*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», VII s., LXXXVI, 1982, 1-2, p. 175-185.

C Castellani Pollidori, *Introduzione e Note al testo a C. Collodi, Le avventure di Pinocchio*. Edizione critica, Pescia, Fondazione Nazionale C. Collodi, 1983.

Baldacci L., *Pinocchio ambiguo*, in «La Nazione» 18 giugno 1983, poi in *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 339-341.

Bertacchini R., *Le "Avventure" ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, Pescia, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1983.

Rossi A., *Per il Centenario di Pinocchio: edizione critica e commento*, «Poliorama», 2, 1983, pp. 337-343.

Morosi F., *Le inesattezze dei biografi sul curriculum scolastico di Carlo Lorenzini*, «Ricerche», III, 3, 1983, p. 3-36.

Coco N., Zambiano A., *Pinocchio e i simboli della "Grande Opra"*, Roma, Atanor, 1984.

- Tempesti F., *Di Collodi, di lingua e di cultura parlata: sette schede*, «Poliorama», 3, 1985, pp. 121-146.
- Marcheschi D., *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, «Erba d'Arno», 20/21, 1985, pp. 123-135.
- Papini G. A., *Realtà e/o fantasia. Due note per Pinocchio*, «Versants», 7, 1985, pp. 103-118.
- Cambi F., *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari, Dedalo, 1985.
- Fresta M., *L'alimentazione in Pinocchio*, in a cura di Id. e P. Clemente *Interni e d'intorni di Pinocchio*. Atti del Convegno "Folkloristi italiani del tempo del Collodi", Pescia-Montepulciano, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi"- Editori del Grifo, 1986, pp. 133-143.
- Clemente P., *Pinocchio e le fiabe di Perrault*, in *Interni e d'intorni del Pinocchio*, cit., pp. 199-214.
- Marcheschi D., *Nota introduttiva*, in C. Collodi, *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno*, cit., pp. 5-15.
- De Santi G., *Il giornalismo satirico-politico. Carlo Collodi e l'esperienza del «Lampione»*, in *L'angelo della storia*, Bologna, Cappelli, 1988, pp. 155-198.
- Del Serra M., *L'avventura salvifica in Pinocchio*, in «UICS Studia», 3-4, 1988, numero speciale dedicato a Collodi, pp. 1-12.
- Mordini A., *Pinocchio*, in *Il mito antico e la letteratura moderna*, Chieti, Solfanelli, 1989, p. 51-52.
- Marx S., *Le avventure tedesche di Pinocchio. Letture di una storia senza frontiere*, Firenze-Pescia, La Nuova Italia- Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1990.
- Frosini V., *La filosofia politica di Pinocchio*, Roma, Edizioni Lavoro, 1990.
- Marcheschi D., *Collodi cent'anni dopo: giornalismo e scrittura*, «Il Ponte», XLVI, 8-9, 1990, pp. 96-107.
- Minicucci M. J., *Carlo Lorenzini articolista e recensore*, «Accademie e Biblioteche d'Italia », LVIII, 41° n.s., 4, 1990, pp. 58-60.
- Zanotto P., *Pinocchio nel mondo*, Milano, Edizioni Paoline, 1990.
- Marcheschi D., *Carlo Collodi e il «Giornale per i bambini»*, ristampa anastatica della prima edizione del «Giornale per i bambini», L'Aquila, L'Acacia, 1990.
- Marcheschi D., *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990.
- Marcheschi D., *Il teatro di Carlo Collodi*, in C. Collodi, *Gli amici di casa*, cit., pp. 5-50.
- Fedi R. (a cura di), *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, Edizione speciale fuori commercio realizzata per la Banca Toscana, Milano, Amilcare Pizzi-Banca Toscana, 1990.
- Fedi R., *Collodi I misteri Le fate*, in *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, cit., pp. 35-54.
- Madrignani C. A., *Collodi, il piccolo*, nota a C. Collodi, *I ragazzi grandi*, cit., p. 113-121.
- Bertacchini R., *Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, in AA.VV., *Carlo Lorenzini-Collodi nel Centenario* (Atti del Convegno su "Carlo Lorenzini-Collodi nel Centenario", Roma, 28-29 novembre e Pescia, 30 novembre 1990) Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 39-71.
- Tabucchi A., *Sogno di Collodi, scrittore e censore teatrale*, in *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.

- R. Bertacchini, *Pinocchio tra due secoli. Breve storia della critica collodiana*, in AA.VV., *Carlo Lorenzini-Collodi nel Centenario*(Atti del convegno su “Carlo Lorenzini-Collodi nel Centenario”, Roma 28-29 novembre e Pescia, 30 novembre 1990), Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 121-164.
- Tommasi R., *Pinocchio. Analisi di un burattino*, Firenze, Sansoni, 1992.
- Castellani Pollidori O., *Collodi e la Massoneria*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 47, 1993, pp. 115-118.
- Lombardi M., *Coppelia, la fanciulla dagli occhi di smalto. Storia di un automa in danza*, in a c. di F. Tempesti *Pinocchio fra i burattini*. Atti del Convegno del 27-28 marzo 1987, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, 1993, pp. 161-177.
- Rak M., *L’uomo duale. Una metafora dell’industrialismo*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 29-51.
- Ottevaere-van Praag G., *In margine a Pinocchio: giochi del sogno e del reale nelle strutture narrative*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 195-202.
- Signorelli M., *Figure nuove e figure tradizionali nel repertorio dei burattini dell’800*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 15-27.
- Faeti A., *Fagiolino barbiere dei morti, ovvero le tristi viscere di Bologna*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 131-140.
- Tempesti F., *Burattini in piazza del Granduca*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 101-107.
- Della Peruta F., *La cultura dell’infanzia nell’Ottocento italiano*, in *Pinocchio fra i burattini*, cit., pp. 109-122.
- Marcheschi D., *Collodi sterniano. Da “Un romanzo in vapore” alle Avventure di Pinocchio*, «Marvels & Tales», Special Issue on the Italian Tale, vol.VII, 1, 1993, pp. 51-68.
- Bertacchini R., *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Milano, Camunia, 1993.
- Ceserani R., *Treni di carta. L’immaginario in ferrovia: l’irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.
- Traversetti B., *Introduzione a Collodi*, Bari, Laterza, 1993.
- G. Flores d’Arcais (a cura di), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*. Atti del Convegno internazionale di studio dell’8-9-10 novembre 1990, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, 1994.
- Bettetini G. (a cura di), *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell’industria culturale*, Roma, Rai VQPT-Nuova ERI, 1994.
- De Rienzo G., *La lingua di Pinocchio al computer*, in a c. di F. Tempesti, *Scrittura dell’uso al tempo del Collodi*. Atti del Convegno del 3-4 maggio 1990, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, 1994, pp. 177-189.
- Minicucci M. J., *Dal giornale al libro. Esperienze collodiane*, in *Scrittura dell’uso*, cit., pp. 9-44.
- Bertacchini R., *Guardaroba linguistico di Collodi giornalista*, in *Scrittura dell’uso*, cit., pp. 53-82.
- Catricalà M., *La Grammatica di Giannettino: tra norme e usi linguistici dell’Italia postunitaria*, in *Scrittura dell’uso*, pp. 83-94.
- Papini G. A., *Il “vivente linguaggio” tra Giuliani e Collodi*, in *Scrittura dell’uso*, cit., pp. 95-105.
- Guagnini E., *“Il Romanzo in vapore” e la tradizione delle guide e della letteratura di viaggio*, in *Scrittura dell’uso*, cit., pp. 137-156.
- De Nicola F., *Collodi e Barilli scrittori di “misteri”*, in *Scrittura dell’uso*, cit., p. 203-219.

- Tempesti F., *Le lingue del Collodi*, in *Scrittura dell'uso*, pp. 221-230.
- Marcheschi D., *Cronologia*, in C. Collodi *Opere*, cit., pp. LXIX- CXXIV.
- Marcheschi D., *Note ai testi*, in C. Collodi *Opere*, cit., pp 821-1116.
- Marcheschi D., *Introduzione. Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in C. Collodi *Opere*, cit., pp. XI-LV.
- Madrigani C. A., *Non solo Cuore e Pinocchio*, «L'Indice», 12, 1996.
- Asor Rosa A., «*Le avventure di Pinocchio*» di Carlo Collodi, in *Genus Italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 551-618.
- Bernacchi F.(a cura di), *Pinocchio nella pubblicità. Atti del Convegno di studi del 26-27 giugno 1995*, Firenze-Pescia, La Nuova Italia-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1997.
- Spinazzola V., *Pinocchio e C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Milano, il Saggiatore, 1997.
- Cives G., *Da «Pinocchio» a «Cuore». Due grandi libri, due fortune molto diverse*, in «Scuola e città», XLVIII, 1, 1997, pp. 34-56.
- Colombo F., *Collodi, Pinocchio e la fabbrica del fiabesco*, in *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 60-71.
- Giampieri G., *Pinocchio e la Bibbia*, (senza sede), Meiattini, 1998.
- Campa R., *La metafora dell'irrealità. Saggio su «Le avventure di Pinocchio»*, Lucca-Pescia, Maria Pacini Fazzi-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1999.
- Bertacchini R., Marcheschi D., Tempesti F., *Sterne e Collodi*, Tavola rotonda 16 dicembre 1995, «Quaderni», Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", Lucca-Pescia, Maria Pacini Fazzi-Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", [n.s.], 2, 1999.
- Marcheschi D., *Giornalismo umoristico e linea sterniana*, in R. Bertacchini, D. Marcheschi, F. Tempesti *Sterne e Collodi*, cit., pp. 23-32.
- Faeti A., *Un tenebroso affare. Scuola e romanzo in Italia*, in a. c. di F. Moretti *Il romanzo. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 107-128.
- Bettetini M., *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.
- Pezzini I., Fabbri P. (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002.
- Barcellona L., *Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio*, in *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, cit., pp. 35-69.
- Zoppi I. M., *Ajantala-Pinocchio di Bode Sowande: gemelli diversi*, in *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, cit., pp. 235-254.
- D'Angelo M., *Lettore avvisato burattino salvato*, in *Le Avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, cit., pp. 75-92.
- Fabbri P., *Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà*, in *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio l'altro*, cit., 277-298.
- Dedola R., *Pinocchio e Collodi*, Milano, Mondadori, 2002.

Izzo C., *Carlo Collodi nei segreti della scrittura*, «Quaderni», n.s., 3, Pistoia-Roma, Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”-Armando, 2002.

Zipes J., *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter* (2001), Milano, Mondadori, 2002.

Richter D., tr. it. *Pinocchio o il romanzo d'infanzia* (1996), Roma, Grafica Editrice Romana, 2002.

Bartezzaghi S., *Il paese dei balocchi*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi, 2002.

Hudde H., *Pinocchio muore le sue avventure continuano*, in a. c. di G. Cusatelli *Pinocchio Esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Roma-Pescia, Armando-Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, 2002, pp. 240-251.

Lavagetto M., *Pinocchio racconta Pinocchio*, in *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 265-275.

Pighi L. S., *Carlo Lorenzini Collodi, Pinocchio e i suoi fratelli*, in *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenna, Longo, 2003, pp. 212 -216.

Di Camerana L. I., *Pinocchio*, Bologna, il Mulino, 2004.

Anonimo, *Pinocchio si è convertito all'Islam*, «la Repubblica» 2 settembre 2006.

Manin G., *Pinocchio, il burattino va in Paradiso*, «Corriere della Sera», 14 marzo 2006.

Ottocento e d'intorni

Manzoni A., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in A. Sozzi Casanova (a cura di), *Scritti di teoria letteraria*, con un'introduzione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 193-282.

Tommaseo N., *Diario intimo*, 24 settembre 1833, in M. Puppo (a cura di), *Opere*, Firenze, Sansoni, 1968, vol. II, pp. 700-701.

Tommaseo N., *Il Duca d'Atene*, Milano, Sanvito, 1858.

Tommaseo N., *L'uomo e la scimmia*, Milano, Agnelli, 1869.

Lettera di G. Verga a L. Capuana, 11 aprile 1881, in G. Tellini (a cura di), G. Verga, *Opere*, Milano, Mursia, 1988, pp. 1374- 1375.

Nievo I., *Confessioni d'un Italiano*, a c. di S. Romagnoli, Venezia, Marsilio, 1990.

Tarchetti I. U., *Fosca*, in a. c. di E. Ghidetti *Tutte le opere*, Bologna, Cappelli, 1967, vol. II.

G. Verga, *Nedda*, in a. c. di G. Tellini *Opere*, Milano, Mursia, 1988.

Intervista di U. Ojetti a Ferdinando Martini, Roma settembre 1894, in U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1895), postfazione di N. Merola, Roma, Gela, 1987, p. 171-179.

Benjamin W., *Programma di un teatro proletario di bambini* (1928), in a. c. di G. Agamben *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, 1993, p. 230-236.

Benjamin W., *Romanzi per le domestiche del secolo passato* (1929), in *Ombre corte*, cit., p. 303-305.

- Benjamin W., *Letteratura per l'infanzia* (1929), in *Ombre corte*, cit. pp. 415-423.
- Calvino I., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1960), in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 61-75.
- Ariés Ph., tr. it. *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* (1960), Roma-Bari, Laterza, 1980.
- Eco U., *Elogio di Franti* (1962) in *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 129-143.
- Debenedetti G., *Italo Svevo. Quaderni del 1964-1965*, in *Il romanzo del Novecento*, Cernusco s/N (MI), Garzanti, 1996, pp. 513-537.
- Debenedetti G., *Saba*, in *La poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Cernusco s/N (MI), Garzanti, 1998², pp. 125-173.
- Fortini F., *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni* (1973), in L. Lenzini (a cura di), *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1461-1480.
- Eco U., *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978.
- Garboli C., *Chi sei, Lettrice?*(1979), in *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 111-119.
- Baldacci L., *Ottocento come noi*, in «La Nazione», 11 giugno 1981, poi in *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, cit., pp. 403-405.
- Oppici P., *Bambini d'inchiostro. Personaggi infantili e "sensibilité" nella letteratura francese dell'ultimo Settecento*, Pisa, Goliardica, 1986.
- La Capria R., *Letteratura e salti mortali*, con postfazione di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1990.
- Mazzacurati G., (a cura di), *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Spinazzola V., *La rappresentazione letteraria come giudizio etico*, in *Il libro per tutti. Saggio sui «Promessi sposi»*, Roma, Editori Riuniti, 1992², pp. 87-152.
- Luzzatto S., *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, in a cura di G. Levi e J.- C. Schmitt *Storia dei giovani, II. L'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 235-236.
- Ghidetti E. (a cura di), *Pietro Thouar*, in *Toscani dell'Ottocento. Narratori e prosatori*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 167-168.
- Bacchetti F., *I bambini e la famiglia nell'Ottocento. Realtà e mito attraverso la letteratura per l'infanzia*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- AA.VV., *Il caso Salgari*, Napoli, CUEN, 1997.
- Pozzo F., *Emilio Salgari e dintorni*, Napoli, Liguori, 2000.
- Bacchetti F., *I viaggi «en turiste» di De Amicis. Raccontare ai borghesi*, Tirrenia (Pisa), Edizioni del Cerro, 2001.
- Magris C., *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in c. di F. Moretti *Il Romanzo. La cultura del romanzo* cit., vol I, pp. 869-880.
- Luperini R., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Scurati A., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

Immaginario, fantastico, avventura

Boccaccio G., *Decameron*, a c. di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992³.

De Cervantes M., tr. it. *Don Chisciotte della Manica* (1605-1615), con un saggio di E. Auerbach, Torino, Einaudi, 1994², vol. I.

Hoffmann E.T.A., *L'Orco Insabbia* (1817), tr. it. in a c. di C. Pinelli, *Racconti e romanzi*, con prefazione di C. Magris, vol. I: *Gli elisir del diavolo. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot. Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 653-684.

Hoffmann E.T.A., tr. it.. *La casa disabitata* (1817), in *Gli elisir del diavolo*, cit., pp. 767-793.

Boito A., *Il pugno chiuso*, con una nota di Remo Ceserani, Palermo, Sellerio, 1981.

Nuvoli G. (a cura di), *La novella italiana*, Milano, Mondadori, 1992.

Dizionari

Guadalupi G., Manguel A. (a cura di), tr. it. *Manuale dei luoghi fantastici* (1980), Milano, Rizzoli, 1982.

Ferrari A. (a cura di), *Dizionario dei luoghi immaginari*, Torino, Utet, 2006.

Dizionario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature, Milano, Bompiani, 2005².

Grande Dizionario Enciclopedico UTET, 4^a ed., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Studi teorici

Kierkegaard S., tr. it. *Timore e tremore* (1843), Milano, Comunità, 1977.

Nietzsche F., tr. it. *La nascita della tragedia* (1871), con nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1995.

Jolles A., tr. it., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a c. di S. Contarini e premessa di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 2003.

Croce B., A. Boito (1904), in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1956, pp. 253-254.

Jentsch E., tr. it. *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* (1906), in AA.VV., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 399-410.

Matthey H., *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. Contribution à l'étude des genres*, Lausanne, Payot, 1915.

- Lukács G., tr. it. *Teoria del romanzo* (1916), Parma, Pratiche, 1994.
- Freud S., tr. it. *Il perturbante* (1919), in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. IX, pp. 81-118.
- Spitzer L., tr. it. *Critica stilistica e semantica storica* (1926-1948), Bari, Laterza, 1975³.
- Propp V. J., tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate* (1928), Torino, Boringhieri, 1985.
- Jolles A., tr. it. *Forme semplici* (1929), Milano, Mursia, 1980.
- Borges J. L., *Storia dell'eternità* (1936), in a c. di D. Ponzio *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1997, vol. I, p. 606.
- Sartre J.-P., tr. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), Torino, Einaudi, 1976.
- Giordano Orsini G.N., *Fantasia e immaginazione nella terminologia estetica europea*, in «Lingua nostra», V, gennaio 1943, pp. 12-13.
- Bachtin M., tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1940), Torino, Einaudi, 1979.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1956, vol. II.
- Gramsci A., *Sul romanzo poliziesco*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 115-119.
- Marcuse H., tr. it. *Eros e civiltà* (1955), Torino, Einaudi, 1964.
- Barthes R., tr. it. *Miti d'oggi* (1957), Torino, Einaudi, 1974.
- Wimsatt W. K, Brooks Jr. C., tr. it. *L'immaginazione: Wordsworth e Coleridge*, in *Breve storia dell'idea di letteratura in Occidente* (1957), a c. di A. Tagliaferro e G. Vattimo Torino, (?) Paravia, 1974, vol. II, pp. 55-88.
- Lévi Strass C., tr. it. *Antropologia strutturale* (1958), Milano, il Saggiatore, 1966.
- M Weinrich H., *Il segno di Giona. Sul molto grande e il molto piccolo in letteratura*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte* (Saggi 1958-1976), Bologna, il Mulino, 1976, pp. 193-207.
- Benjamin W., tr. it. *Angelus Novus* (1962), Torino, Einaudi, 1981².
- Durand G., tr. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale* (1963), Bari, Dedalo, 1972.
- Weinrich H., tr. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), Bologna, il Mulino, 2004².
- Kosik K., tr. it. *Dialettica del concreto*, Milano, Bompiani, 1965.
- Caillois R., tr. it. *Nel cuore del fantastico* (1965), con postfazione di G. Almansi, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Vax L., *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.
- Lacan J., *Scritti* (1966), Torino, Einaudi, 1974.
- Scholes R.- Kellogg R., tr. it. *La natura della narrativa* (1966), Bologna, il Mulino, 2002².

- Manganelli G., *La letteratura come menzogna* (1966), Milano, Adelphi, 1985.
- Barthes R., tr. it. *L'analisi del racconto* (1966), Milano, Bompiani, 1969.
- Deleuze G., it. *La logica del senso* (1969), Milano, Feltrinelli, 1975
- Ricoeur P., tr. it. *Il conflitto delle interpretazioni* (1969), Milano, Jaca Book, 1977.
- Mannoni O., tr. it. *La funzione dell'immaginario* (1969), Bari, Laterza, 1972.
- Barthes R., tr. it. *S/Z* (1970), Torino, Einaudi, 1973.
- Lotman J. M., tr. it. *La struttura del testo poetico* (1970), Milano, Mursia, 1976.
- T. Todorov, tr. it. *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti, 1991.
- Maria Corti e Cesare Segre (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri, 1970.
- Zupthor P., tr. it. *Semiologia e poetica medievale* (1972), Milano, Feltrinelli, 1973.
- Genette G., tr. it. *Figure III* (1972), Torino, Einaudi, 1976.
- Bloom H., tr. it. *L'angoscia dell'influenza* (1973), Milano, Feltrinelli, 1983.
- Bessière I., *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- Farnetti M., *Allucinati, sognatori, visionari nella letteratura piemontese tra Otto e Novecento*, in *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, cit., pp. 59-68.
- Eliade M., *La prova del labirinto* (1978), Milano, Jaca Book, 1980.
- Finné J., *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, tesi di dottorato, Bruxelles, Édit. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980.
- Jackson R., tr. it. *Il fantastico: la letteratura della trasgressione* (1981), Napoli, Pironti, 1986.
- Ricoeur P., *Tempo e racconto I* (1983), Milano, Jaca Book, 1986.
- Ceserani R., *Le radici storiche di un modo narrativo*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 7-35.
- Lugnani L., *Per una delimitazione del «genere»*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 37-73.
- Lugnani L., *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in AA.VV., *La letteratura fantastica*, cit., pp. 140-288.
- Benedetti C., *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 289-353.
- Calvino I., *Il fantastico nella letteratura italiana* (1984), in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1671-1682.
- Scarsella A., *Il fantastico e la critica letteraria. Una bibliografia*, in a c. di B. Pisapia *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 277-338.
- Pugliatti P., *Lo sguardo nel racconto: teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.

- Serpieri A., *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.
- Moretti F., tr. it. *Il romanzo di formazione* (1987), Torino, Einaudi, 1999².
- Bachtin M., tr. it. in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.
- Lepschy G., *Aspetti linguistici del fantastico*, in a c. di V. Branca, C. Ossola *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 75-98.
- Luperini R., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990
- Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992
- M. R. Cifarelli M. N. e De Pol R. (a cura di), *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Torino, Edizioni Dell'Orso, 1993.
- Segre C., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993.
- Manganelli G., *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.
- F. Moretti, tr. it. *Opere mondo* (1994), Torino, Einaudi, 2003².
- Merola N., *Il teoreta è un mentitore*, in a c. di Id. e C. Verbaro *Il sogno raccontato. Atti del convegno internazionale –Rende, 12-14 novembre 1992–Vibo Valentia, Monteleone*, 1995, pp. 287-300.
- Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Roda V., *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996.
- Merola N., *Beneficio d'inventario per l'eredità formalista*, in *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999, pp. 11-52.
- Eco U., *Traduzione e interpretazione*, in a c. di N. Dusi e S. Nergaard «Versus. Quaderni di studi semiotici», 85/86/87, 2000, pp. 55-98.
- Fabbi P., *Due parole sul trasporre*, in a c. di N. Dusi e S. Nergaard «Versus. Quaderni di studi semiotici», cit., pp. 271-301.
- Lavaggetto M., *La cicatrice di Montagne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002².
- Berardinelli A., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Garroni E., *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Mengaldo V., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Segre C., *Tempo di bilanci*, Torino, Einaudi, 2005.
-