

**UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE**

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E SOCIALI

CORSO DI LAUREA IN SCIENZE DELLA FORMAZIONE PRIMARIA

ANNO ACCADEMICO 2020/2021

PINOCCHIO: UN'OPERA POLIMORFA PER TUTTI
Analisi degli adattamenti cinematografici, teatrali e letterari
nella letteratura per l'età adulta e per l'infanzia

PINOCCHIO : UNE OEUVRE POLYMORPHE POUR TOUS
Analyse des adaptations cinématographiques, théâtrales et littéraires
dans la littérature pour l'âge adulte et pour l'enfance

DOCENTE 1° relatore: Prof.ssa Silvia Cavalli

DOCENTE 2° relatore: Prof.ssa Gabriella Vernetto

STUDENTESSA: Giulia Perron
Matricola n°: 16 A05 146

Alla mia famiglia

SOMMARIO

Introduzione	3
Parte prima. <i>Pinocchio nel paese degli adulti</i>	
Capitolo primo	
<i>«Le avventure di Pinocchio», romanzo di formazione non solo per bambini</i>	
1. Storia di un burattino e del suo autore	7
2. Il primo <i>Pinocchio</i>	9
3. L'attenzione all'infanzia	11
4. La scuola negli anni di Collodi	14
5. Il romanzo di formazione	16
6. I <i>topoi</i> letterari del romanzo di formazione in <i>Pinocchio</i>	20
Capitolo secondo	
<i>«Le avventure di Pinocchio», in “breve”</i>	
1. Complessità tematica e stilistica dell'opera	27
2. <i>Pinocchio</i> in “poche” righe	28
3. <i>Pinocchio</i> nelle differenti fasi e analisi dei personaggi	34
3.1. Fase bambinesca: fattezze di un pezzo di legno	35
3.2. Fase di immaturità: fattezze di burattino e di animale	37
3.3. Fase di consapevolezza: fattezze di animale e ritorno alla forma di burattino	44
3.4. Fase di maturità: fattezze umane	48
Capitolo terzo	
<i>Tra il “pinocchiesco” e la “pinocchiologia”</i>	
1. Adattamenti letterari	50
1.1. <i>Pinocchio: un libro parallelo</i> di Giorgio Manganelli	51
1.2. <i>La vita nova di Pinocchio</i> di Luigi Compagnone	59
1.2.1. La storia di Pinocchio	59
1.2.2. Dalla <i>Vita nova</i> al <i>Dizionario collodiano</i>	62
1.3. <i>Pinocchio con gli stivali</i> di Luigi Malerba	65

Capitolo quarto	
<i>Pinocchio sul grande schermo</i>	
1. Adattamenti cinematografici	70
1.1. Da Antamoro a Garrone: più di cent'anni di <i>Pinocchio</i> sullo schermo	72
1.2. <i>Pinocchio</i> di Matteo Garrone	77
1.2.1. Analisi del film	79
Parte seconda. <i>Pinocchio au pays des enfants</i>	
Chapitre premier	
<i>Pinocchio dans la Littérature d'enfance et de jeunesse</i>	
1. Lien entre Littérature d'enfance et son public cible	86
2. Diffusion de <i>Pinocchio</i> dans le monde : œuvre « collodienne » et adaptations	91
2.1. Contexte français	92
3. L'album de jeunesse et <i>Pinocchio</i>	95
3.1. <i>Pinocchio</i> de Mayana Itoïz	96
3.1.1. Grille d'analyse de l'album	98
3.1.2. Différences et similitudes entre le roman original de Collodi et l'adaptation du dessin animé de Disney dans l'album de Itoïz	103
3.1.3. Dimension visuel-iconographique dans l'œuvre : importance et signification de l'image	106
Chapitre deuxième	
<i>Pinocchio au théâtre</i>	
1. Présence du théâtre dans la vie et dans l'œuvre de Collodi	110
2. Adaptations théâtrales	112
2.1. <i>Le voyage de Pinocchio</i> de la Compagnie Sandrine Anglade	116
Conclusion	121
Bibliografia	126
Ringraziamenti	132

INTRODUZIONE

Pinocchio, che tanto piacque e piace ai bambini, piace anche agli adulti, e non già per il ricordo del piacere che vi provarono un tempo, e non solo per questo, ma proprio per se stesso. È un libro umano, e trova le vie del cuore.
Benedetto Croce¹

La presente tesi ha lo scopo di mostrare il carattere polimorfo che contraddistingue l'opera di Carlo Collodi: *Le avventure di Pinocchio* appartiene senza dubbio ai grandi classici della letteratura italiana, ma la sua fruizione da parte degli adulti o dei bambini ha creato dibattiti e dubbi nella critica letteraria in seguito agli innumerevoli adattamenti ed alle diverse riscritture che si sono succedute nel corso del XX e XXI secolo.

Inizialmente l'opera è stata concepita e pubblicata a puntate nel 1881 sul «Giornale per i bambini» per il diletto dei giovani lettori, senza alcuna pretesa o aspirazione da parte dell'autore. Lo stesso Collodi in un comunicato all'editore, Ferdinando Martini, dichiarava infatti:

Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma, se la stampi, pagamela bene per farmi venir voglia di seguitarla.²

All'esordio della sua opera, Collodi non aspirava al successo, ma ben presto si dovette ricredere. Purtroppo, egli morì nel 1890 e non ebbe mai idea della fama strepitosa che il suo burattino acquisì e che tutt'ora possiede.

¹ Cit. in CARLO MARINI (a cura di), *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, QuattroVenti, Urbino, 2000, p. 6.

² PAOLO LORENZINI, *Collodi e Pinocchio*, Salani, Firenze, 1954, p. 45.

Più di cent'anni dopo la prima comparsa di *Pinocchio*, l'opera collodiana non smette di stupire e di meravigliare il lettore, entrando profondamente a far parte dell'immaginario collettivo. Oggigiorno tutti conoscono la storia del burattino grazie a Collodi o agli innumerevoli adattamenti letterari, cinematografici e teatrali: *Pinocchio* è così diventata un'icona conosciuta globalmente.

Lungo i capitoli del presente lavoro di tesi ho indagato l'evoluzione dell'opera, ossia ho cercato di mettere in luce, tramite un'analisi di tipo comparativo, come *Pinocchio* fosse un'opera inizialmente destinata ai bambini, ma sia stata rielaborata attraverso diversi strumenti, in epoche differenti, in paesi distanti e per destinatari eterogenei.

Inizialmente mi è apparsa indispensabile, se non addirittura indiscutibile, la necessità di presentare l'autore e la sua opera, tramite un'analisi del testo originale, dei *topoi* presenti (appartenenti al genere più ampio del romanzo di formazione) e dei numerosi personaggi che compaiono nella vicenda. In un secondo momento, ho eseguito un'analisi comparativa tra l'opera originale e i differenti materiali da me selezionati, con lo scopo di svelare il carattere interdisciplinare di *Pinocchio* e di indagare i cambiamenti e le persistenze di un classico nei diversi adattamenti. Ciascun capitolo è contraddistinto dalla presenza e dall'utilizzo di un materiale specifico, quali libri appartenenti alla letteratura per adulti e per l'infanzia, film, album illustrati ed infine opere teatrali.

La decisione di presentare una tesi bilingue mi ha permesso di dividere l'analisi dell'opera in due parti, indagando inizialmente gli adattamenti destinati ad un pubblico adulto nel panorama italiano; in seguito, studiando la diffusione e le riscritture di *Pinocchio* indirizzate all'infanzia nel contesto francese. È stato coinvolgente constatare come la Francia abbia risentito profondamente delle influenze dell'opera di Collodi anche grazie alla vicinanza geografica tra i due paesi, dimostrando uno spiccato interesse ed idee innovative soprattutto in ambito teatrale e letterario per la gioventù. In secondo luogo, in quanto

studentessa in una regione bilingue, mi sembrava una soddisfazione ed al contempo una sfida personale redigere una parte della tesi in lingua francese.

Ho condotto le mie ricerche bibliografiche per il lavoro della tesi tramite gli strumenti e i materiali messi a disposizione della Biblioteca d'Ateneo, anche attraverso il Catalogo online, e nelle biblioteche del Sistema Bibliotecario Valdostano. Inoltre, ho consultato articoli e saggi su riviste accademiche o divulgative, liberamente accessibili e consultabili sul Web in *open access*.

L'augurio è di trasmettere al lettore la stessa passione e lo stesso coinvolgimento che mi ha accompagnata nel corso della redazione di questa tesi, con la speranza di offrire un'occasione per scoprire nuovi autori ed artisti, rivalutarne molti altri e constatare la complessità insita in *Pinocchio*, un'opera senza dubbio polimorfa, di cui meravigliarsi in una sorpresa continua.

PARTE PRIMA

Pinocchio nel paese degli adulti

Capitolo primo

Le avventure di Pinocchio, romanzo di formazione non solo per bambini

1. Storia di burattino e del suo autore

Pinocchio o *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi è un noto romanzo a livello internazionale che narra le avventure di un burattino, il cui desiderio è quello di divenire un bambino in carne ed ossa e per raggiungere il suo scopo affronta mille peripezie in un viaggio di autentico stupore e di scoperta tra il bene e il male.

Si tratta di un esempio di romanzo di formazione, da sempre però connotato da un'ideologia infantile nel pensiero comune. La scelta dell'autore di raccontare di un burattino-bambino col tempo ha fatto sì che quest'opera venisse considerata alla portata dei fanciulli e pertanto appartenente solo ad una letteratura infantile, ma in realtà si tratta di un'opera contraddistinta di una complessità insita.

Per cercare di capire meglio questa complessità, è necessario dare qualche informazione preliminare sul suo autore. L'evoluzione stilistica dell'autore, Carlo Collodi, ed editoriale de *Le avventure di Pinocchio* mostra infatti come quest'opera inizialmente non avesse questa connotazione fanciullesca di cui oggi è contraddistinta.

Carlo Collodi, pseudonimo di Carlo Lorenzini¹, fu un grande scrittore ed un noto giornalista, nacque a Firenze nel 1826 dalla madre, cameriera per il casato toscano dei Ginori, e dal padre, cuoco per gli stessi marchesi. Morì improvvisamente nel 1890 a Firenze.

Nonostante le umili origini fiorentine della famiglia, ebbe la fortuna di ricevere una buona istruzione grazie all'impiego dei suoi genitori ed alla loro vicinanza ai marchesi, per poi lavorare come commesso nella *Libreria Piatti* di Firenze.

Lungo il corso di tutta la sua vita dimostrò una predisposizione nativa all'esperienza giornalistica, documentata dalle lettere provenienti dal fronte della Prima Guerra d'Indipendenza alla *Libreria Editrice Felice Paggi*, e che si affinò attraverso una ricca esperienza in vari giornali fino al '60.

La sua carriera da giornalista ebbe ufficialmente inizio quando scrisse *L'Arpa*, un articolo di musicologia, dimostrando un spiccato interesse alla musica e al teatro nei suoi scritti.

In seguito alla Prima Guerra d'Indipendenza, a cui partecipò come volontario, collaborò con numerose testate umoristiche e fondò il suo periodico «Il Lampione», poi soppresso nel 1849.

Successivamente dal 1853 si dedicò al giornale «Scaramuccia» ed in seguito collaborò con altri periodici. Solo nel 1856 firmò con lo pseudonimo di Collodi, in onore del paese originario della madre in provincia di Lucca e poi dal 1927 in provincia di Pistoia.

Negli stessi anni, stimolato dalle esperienze come giornalista, cominciò a scrivere intensamente, pubblicando differenti opere e romanzi. Nel 1859 partì e partecipò nuovamente come volontario alla Seconda Guerra d'Indipendenza e poi fece ritorno a Firenze.

¹ Cfr. ROSSANA DEDOLA, *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano, 2002.

Una grande occasione per lui si presentò nel 1875 quando ottenne l'incarico di tradurre delle fiabe francesi che trasformò in un vero e proprio corpus di fiabe² inserendovi anche una morale. Ciò lo introdusse nel mondo della letteratura d'infanzia e segnò l'inizio della sua carriera fiabesca.

A partire da quell'anno iniziò a pubblicare qualche racconto e nel 1881 sul «Giornale per i bambini», periodico pioniere per l'infanzia diretto da Ferdinando Martini, uscì la prima puntata de *Le Avventure di Pinocchio*, con il titolo *Storia di un burattino*. Ebbe inizio così il connubio tra giornalismo e mondo fiabesco, due mondi distanti che Collodi riuscì ad unire e ne fecero il suo successo.

Nel 1883 pubblicò *Le Avventure di Pinocchio* raccolte in volume. Nello stesso anno divenne direttore del periodico «Giornale per i bambini».

Originariamente le avventure di *Pinocchio* si concludevano con l'episodio dell'impiccagione e la morte del burattino. Le proteste dei piccoli lettori del giornale indussero però l'autore a proseguire il racconto, che si concluse definitivamente, con la trasformazione del burattino in bambino.

Quest'opera segnò definitivamente il grande successo di Collodi: *Pinocchio* è stato pubblicato in 187 edizioni e tradotta in 260 lingue o dialetti.

2. Il primo Pinocchio

Il testo di *Pinocchio* è stato frutto di un'evoluzione nel tempo. La prima stesura pubblicata nel «Giornale per i bambini» mostra come il testo originario non fosse adatto ad un pubblico fanciullesco, ma bensì presentasse un impianto realistico che non edulcorava affatto gli aspetti più macabri e tragici. Pinocchio “tira le cuoia” impiccato da «due figuracce nere [il Gatto e la Volpe], tutte

² Cfr. CARLO COLLODI [Carlo Lorenzini], *I racconti delle fiabe*, tratte dall'edizione Hachette del 1853 di fiabe di Charles Perrault, Paggi, Firenze, 1876.

imbacuccate in due sacchi da carbone», alla Quercia degli Assassini il 27 ottobre 1881, il giorno in cui il giornale pubblica il quindicesimo e ultimo capitolo della sua storia.

A poco a poco gli occhi gli si appannavano; e sebbene sentisse avvicinarsi la morte, pure sperava sempre che da un momento a un altro sarebbe capitata qualche anima pietosa a dargli aiuto. Ma quando, aspetta aspetta, vide che non compariva nessuno, proprio nessuno, allora gli tornò in mente il suo povero babbo.

– Oh babbo mio! Se tu fossi qui! –

E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intrizzito.³

Successivamente l'autore ricevette aspre critiche e proteste per un tale macabro finale, così che non ebbe altra scelta che accontentare le richieste dei giovani lettori:

Il signor Carlo Collodi mi scrive che il suo amico Pinocchio è sempre vivo, e che sul conto suo potrà raccontarvene ancora delle belline. Era naturale: un burattino, un coso di legno come Pinocchio ha le ossa dure, e non è tanto facile mandarlo all'altro mondo. Dunque i nostri lettori sono avvisati: Presto presto cominceremo la seconda parte della Storia d'un burattino intitolata *Le avventure di Pinocchio*.⁴

Fu così che riscrisse il finale per adattarlo e renderlo adeguato anche ai bambini e continuò la storia del burattino.

Nel capitolo XVI, infatti, troviamo la figura della fata turchina, preoccupata per le sorti del burattino che ascolta il resoconto del suo amico corvo sulle condizioni di Pinocchio appeso alla Quercia Grande per opera del Gatto e della Volpe.

– E come l'hai trovato? Vivo o morto?

³ CARLO COLLODI [Carlo Lorenzini], *Pinocchio. La storia di un burattino, la prima oscura edizione*, illustrata da Simone Stuto, a cura di Salvatore Ferlita, Il Palindromo, Palermo, 2020.

⁴ FERDINANDO MARTINI, *Posta dei Bambini*, «Giornale per i bambini», 10 novembre 1881.

– A vederlo, pareva morto, ma non dev’essere ancora morto perbene, perché, appena gli ho sciolto il nodo scorsoio che lo stringeva intorno alla gola, ha lasciato andare un sospiro, balbettando a mezza voce: «Ora mi sento meglio!».⁵

Fu così che l’opera dagli iniziali quindici capitoli raggiunse i trentasei “odierni”, garantendo un lieto fine e conferendo una morale tramite le amorevoli parole finali del babbo Geppetto al “suo” Pinocchio:

Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all’interno delle loro famiglie.⁶

Ciò dimostra come l’opera collodiana non fosse creata appositamente per i bambini, ma fosse destinata ad un vasto pubblico e che solo successivamente sia stata edulcorata in risposta alle richieste dei giovani lettori.

3. *L’attenzione all’infanzia*

Sicuramente è d’impatto la scelta dell’autore di porre come protagonista un burattino-bambino, rispetto ad un giovane nel fiore della sua adolescenza. Ciò è interpretabile come un messaggio sociale, il cui scopo è di porre attenzione alla fascia più delicata della società, spesso poco considerata: i bambini.

Nel romanzo, infatti, emergono diversi elementi che si riferiscono all’infanzia, all’educazione familiare e scolastica ed ai problemi dell’istruzione. Sono temi alle volte accennati, ma altre volte espliciti, svelando un’attenzione da parte dell’autore al mondo dell’infanzia.

⁵ CARLO COLLODI [Carlo Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da Enrico Mazzanti, Rizzoli, Milano, 1949², p. 66 (da cui si cita).

⁶ Ivi, p. 201.

Esemplare è la scena in cui Pinocchio, tornato dal teatro dei burattini, incontra il Gatto e la Volpe lungo la strada di ritorno a casa⁷, dimostrando così il ruolo essenziale che ricopre l'istruzione: fa evitare gli inganni, mentre l'analfabetismo rende manipolabili.

I tuoi cinque zecchini, dall'oggi al domani sarebbero diventati duemila.

– Duemila! – ripeté il Gatto.

– Ma com'è mai possibile che diventino tanti? – domandò Pinocchio, restando a bocca aperta dallo stupore.

– Te lo spiego subito, – disse la Volpe. – Bisogna sapere che nel paese dei Barbagianni c'è un campo benedetto, chiamato da tutti il Campo dei miracoli. Tu fai in questo campo una piccola buca e ci metti dentro per esempio uno zecchino d'oro. Poi ricuopri la buca con un po' di terra: [...]

Intanto, durante la notte, lo zecchino germoglia e fiorisce, e la mattina dopo, di levata, ritornando nel campo, che cosa trovi? Trovi un bell'albero carico di tanti zecchini d'oro, quanti chicchi di grano può avere una bella spiga nel mese di giugno.

Ancora più eloquente è la trasformazione in asini dei bambini de "Il Paese dei Balocchi"⁸: senza mezzi termini Collodi accusa il destino di coloro che non si impegnano a scuola, ma pensano solo a gongolare. Gli stessi asini vengono successivamente sfruttati nel lavoro, mostrando una triste morale: la mancanza d'istruzione porta alla schiavitù.

Tramite i suoi insegnamenti velati o meno con l'ironia, Collodi si prefigura inconsciamente come difensore dei diritti dell'infanzia.

L'infanzia è al tempo stesso di classe e universale, ma sottoposta ad una comune e costante condanna: conformarsi alle regole degli adulti e del mondo, cioè raggiungere una identificazione con determinati comportamenti sociali.⁹

⁷ Cfr. Ivi, p. 50.

⁸ Ivi, p. 163.

⁹ Ivi, p. 39.

In particolare si può parlare di tre tipi di infanzia, due delle quali riconducibili alla sua esperienza biografica.

La prima è l'infanzia popolare, derivante dalle origini umili della sua famiglia e tipica del "ragazzo di strada", immagine ricorrente ne *Le avventure di Pinocchio*. Con essa Collodi condanna le miserie del popolo, l'emarginazione, la "non-scelta" tra duro lavoro e delinquenza. Si tratta di un'infanzia brutale o meglio definita "non-infanzia"¹⁰ che vanno ad evidenziare le conseguenti disparità tra le classi sociali. La seconda infanzia è quella borghese con la quale ha avuto diretto contatto grazie al casato toscano dei Ginori e grazie a cui ha avuto accesso ad una degna istruzione, ma di cui condanna la formalità educativa. Ed infine, l'infanzia simbolica, che non rappresenta l'infanzia reale, ma costituisce un'infanzia universale ed eterna che è l'allegoria della purezza d'animo e del desiderio di libertà che contraddistingue i bambini.

Collodi è definibile come un vero e proprio innovatore: pone una tale attenzione alla fanciullezza come vera protagonista delle storie, che prima di allora altri autori non avevano osato. Si potrebbe quasi dire che tramite *Le avventure di Pinocchio* egli tenti di creare una sorta di manifesto di lettura dei desideri dei bambini: il bisogno di giocare, di divertirsi, di possedere l'ingenuità che li contraddistingue in quanto soggetti in apprendimento, ma soprattutto la possibilità di sbagliare.

È utopico, se non addirittura sbagliato assoggettarli al ruolo tipico dei romanzi dell'eroe: i bambini non rappresentano solo condotte positive, moralmente auspicabili dagli autori, ma è proprio in ciò che risiede la loro unicità e la loro libertà d'animo che spesso gli adulti invidiano. Semplicemente "i bambini si comportano da bambini".

¹⁰ Cfr. FRANCO CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari, 1997, p. 37.

4. *La scuola negli anni di Collodi*

Il “nuovo” protagonista che Collodi pone al centro della sua opera e la sua ideologia in difesa dell’infanzia riflettono i grandi cambiamenti che la scuola stava vivendo in quel periodo.

La prima importante trasformazione avvenne nel 1859 con la Legge Casati¹¹ per volere del Regno di Sardegna: sanciva l’obbligo scolastico e confermava la volontà di intervento nelle scuole ad opera dello Stato, a fianco ed in sostituzione della Chiesa.

Nello specifico, l’istruzione elementare era a carico dei comuni e si componeva di due cicli: un ciclo inferiore biennale, obbligatorio e gratuito, ed un ciclo superiore, biennale ma non sempre assicurato, poiché svolto solo nei comuni in cui risiedeva già un istituto secondario o vi fosse un alto tasso di popolazione. Nonostante le disposizioni normative relative all’obbligatorietà di cui era caratterizzato il primo biennio, l’evasione scolastica era molto diffusa e pertanto non tutti i bambini potevano usufruire di una buona istruzione, poiché spesso impegnati ad aiutare nel lavoro o addirittura a provvedere alle loro famiglie. Per cogliere appieno la complessità delle condizioni socio-economiche dei nuclei famigliari dell’epoca, è necessario considerare una molteplicità di fattori:

La lentezza del processo di alfabetizzazione della popolazione italiana non fu dovuto solo all’attribuzione ai Comuni del compito di provvedere all’istruzione e al mantenimento delle scuole elementari, ma anche alla struttura del sistema economico e sociale dell’Italia di allora, caratterizzata da una forte prevalenza del settore primario (nel 1861 il 69,7% della popolazione attiva era dedito all’agricoltura), da una rigida stratificazione sociale, da fortissime resistenze di gruppi reazionari, da una domanda di istruzione proveniente dalle famiglie ancora molto limitata, in relazione alle miserevoli condizioni di vita delle classi sociali inferiori.¹²

¹¹ Cfr. Legge 13 novembre 1859, n. 3725.

¹² ANNA LAURA FADIGA ZANATTA, *Il sistema scolastico italiano*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 58-59.

Solo due anni dopo, dal 1861, si può parlare di scuola italiana a tutti gli effetti grazie all'Unità d'Italia. Da un punto di vista legislativo non ci furono grandi cambiamenti, la situazione scolastica rimase inalterata da quanto sancito nella legge precedente.

A partire del 1871 vennero effettuati una serie di censimenti nazionali il cui scopo era quello di monitorare l'analfabetismo tra la popolazione italiana adulta, dai sei anni d'età in su, per regioni.¹³

Raggruppando i dati regionali per le quattro maggiori suddivisioni della penisola, si ottengono i seguenti risultati:

Nord Italia: 54%

Italia centrale: 75%

Italia meridionale: 84%

Isole: 86%¹⁴

Per far sì che venissero presi dei provvedimenti sull'inadempimento della frequenza scolastica, è stato necessario attendere il 1877 con la legge Coppino.¹⁵ Essa è considerata la seconda e la più importante trasformazione del panorama scolastico italiano: imponeva la frequenza della scuola elementare di cinque anni, mantenendone la gratuità e ne sanciva l'obbligatorietà totale, contribuendo alla diminuzione dell'analfabetismo. Come nella legge precedente, i comuni dovevano adempiere al provvedimento ed al mantenimento delle scuole.

Quattro anni più tardi, Collodi pubblica nel «Giornale per i bambini» la prima puntata de *Le avventure di Pinocchio*. È evidente come quest'opera risenta delle grandi innovazioni che si stavano affermando in Italia in ambito scolastico. L'autore si fa portatore della nuova sensibilità e del nuovo "status" che

¹³ CARLO M. CIPOLLA, *Istruzione e sviluppo. Il declino dell'analfabetismo nel mondo occidentale*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 94.

¹⁴ Ivi, p. 94.

¹⁵ Cfr. Legge 15 luglio 1877, n. 3961.

l'infanzia stava acquisendo a livello normativo, sociale e culturale, a cui lui stesso contribuì enormemente.

A partire dal Novecento la Rivoluzione industriale, che si stava affermando in quasi tutta Europa, concorse ad una grande diffusione dell'istruzione: il progresso richiedeva sempre più persone colte e lavoro specializzato. A sua volta, gente più istruita implicava soggetti di mente aperta, predisposti al cambiamento e così aperti al futuro «in un momento in cui i processi produttivi dovevano cambiare rapidamente sotto la spinta del progresso tecnologico e per la correlata adozione di nuovi macchinari»¹⁶.

Ancora Cipolla:

L'analfabetismo venne ovunque considerato una disgrazia nazionale, e come la ricchezza cresceva, così crebbero gli sforzi per diffondere l'istruzione tra il popolo.¹⁷

5. *Il romanzo di formazione*

Il romanzo di formazione o *Bildungsroman* (da *Bildung*, che in tedesco significa 'formazione') è un genere letterario inizialmente tipico della narrativa tedesca che racconta l'evoluzione del protagonista dalla fanciullezza alla maturità, coincidente con l'età adulta.

Tale genere prende piede e si diffonde dalla fine del Settecento dalla Germania¹⁸ ad altri paesi europei, sbarcando in Italia¹⁹ nell'Ottocento.

Johann Wolfgang Goethe ne *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* può considerarsi il capostipite del *Bildungsroman*. In questa sua opera racconta

¹⁶ C.M. CIPOLLA, *Istruzione e sviluppo*, p. 99.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, Adelphi, Milano, 1796.

¹⁹ IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, Le Monnier, Firenze, 1867.

le vicende di un giovane, Meister, che si forma sia come uomo sia lavorativamente dirigendo un teatro in cui vengono inscenati spettacoli di burattini. Sessant'anni dopo il genere approda in Italia con il romanzo *Le confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo: la storia si svolge e viene scritta durante gli anni dell'Unità d'Italia e racconta di un uomo, Carlo Altoviti, e del suo processo di maturazione che lo porta dal sentirsi veneziano al sentirsi italiano.

Con la fine della civiltà e dell'ordine feudale, segnata dalla rivoluzione politica in Francia e da quella industriale in tutta Europa, il romanzo di formazione nasce in risposta ai cambiamenti della società, il cui scopo è rappresentare la nuova borghesia nascente, divenendone destinatario e talvolta protagonista²⁰.

In quest'ottica letteraria settecentesca e grazie all'influenza di Rousseau²¹, la gioventù viene rivalutata e posta come la fase più importante della vita di un individuo, concepita come potenziale di ricchezza in cui è racchiuso il senso della vita rispetto all'età adulta. L'*Emilio*, è un esempio di romanzo pedagogico, in cui Jean-Jacques Rousseau è portatore di una nuova prospettiva *puerocentrica*: i giovani sono dinamici, in evoluzione, e capaci di interpretare la realtà in divenire, sospesi tra l'età del candore e quella della ragione.

Partendo dal presupposto che l'uomo è portatore per natura ad imitare, [...] [Rousseau] era, infatti, preoccupato di offrire al suo ideale discepolo [Emilio] modelli esclusivamente positivi. Compito dell'educatore (genitore o precettore che fosse) era quello di provare a fornire un indirizzo unico e coerente ai tre differenti tipi di educazione a cui il bambino andava necessariamente incontro, ovvero quella della natura (lo sviluppo organico), degli uomini (la cultura) e delle cose (l'esperienza)²².

²⁰ Cfr. SILVIA LARESE, *Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia. Un percorso cronologico possibile dall'Ottocento all'età contemporanea*, tesi di laurea in Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2012/2013.

²¹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emilio o dell'educazione*, La Haye, Parigi, 1762.

²² GIORGIO CHIOSSO (a cura di), *Educazione, pedagogia e scuola dall'Umanesimo al Romanticismo*, Mondadori Università, Milano, 2012, p. 28.

La fanciullezza diviene anche il simbolo dell'epoca moderna: i giovani sono gli unici in grado di possedere una dinamicità tale che permetta loro di interpretare la realtà in transizione che stanno vivendo.

Analogamente nel romanzo di formazione, il giovane protagonista fa esperienza, racchiudendo in sé le incertezze e le tensioni della società stessa. Pertanto secondo Franco Moretti, il più autorevole esperto di romanzo di formazione:

La gioventù – le tante diverse gioventù del romanzo europeo – diviene così, per la cultura occidentale moderna, l'età che racchiude in sé il senso della vita.²³

Ancora Moretti aggiunge:

Il *Bildungsroman* costituisce una delle più armoniose soluzioni mai offerte a un dilemma connaturato alla civiltà borghese moderna: il conflitto tra l'ideale dell'autodeterminazione e le esigenze, altrettanto imperiose, della socializzazione.²⁴

L'unione tra il piano personale e quello sociale si risolve nel romanzo per mezzo di due principi.

Il primo, il “principio di classificazione”, si fonda sulla ricerca di un finale che da un lato si discosti completamente dalla situazione iniziale, ma che al tempo stessa permetta un finale armonioso e di crescita al protagonista, in modo da stabilire un'alleanza tra il singolo e la società.

Il secondo principio, quello “di trasformazione”, indica l'atteggiamento di una gioventù protagonista non incline ad un contratto sociale, ma che desidera la sua libertà e rifiuta la maturità, mostrando un *open-ending*.

²³ FRANCO MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 21.

²⁴ Ivi, p. 17.

Quest'ultimo rappresenta il cambiamento epistemologico che il *Bildungsroman* assume nell'Ottocento: i protagonisti si dissociano dai valori borghesi e divengono ribelli, disdegnano le regole della società.

Questa nuova prospettiva risente dell'influenza del realismo, un movimento artistico e culturale il cui obiettivo è rappresentare gli aspetti della realtà, in maniera obiettiva e fedele. In particolare, si interessa di raccontare quegli elementi spesso ritenuti indegni di essere narrati, ponendo così una nuova attenzione alla condizione delle classi sociali, soprattutto a quelle più povere, criticando le disuguaglianze.

Analogamente al romanzo di formazione ottocentesco, anche quello realista narra di personaggi umili che non possiedono caratteri eroici ed eccezionali. In questa maniera si indaga la quotidianità e i suoi problemi, facendo sì che il lettore possa calarsi nella psiche del personaggio della storia e possa sentirsi più vicino a lui.

Anche ne *Le avventure di Pinocchio* è possibile riscontrare elementi del realismo. Un esempio eclatante è la descrizione della casa di Geppetto:

[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.²⁵

La casa spoglia e triste dell'anziano è un escamotage da parte dell'autore di denunciare, ma soprattutto di rendere consapevoli i lettori, della povertà e della fame dei ceti sociali inferiori, rappresentante il popolo e così la stragrande maggioranza della società.

²⁵ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 16.

6. I topoi letterari del romanzo di formazione in «Pinocchio»

Il romanzo di formazione si basa su alcuni *topoi* letterari, ovvero su degli eventi o temi ricorrenti.

Il primo è il dinamismo, ossia il protagonista si ritrova ad affrontare prove o cambiamenti che lo pongono davanti a interrogativi ed a difficoltà da cui trarre insegnamenti o riconoscere i propri errori.

Anche ne *Le avventure di Pinocchio* è presente: sicuramente Pinocchio è un protagonista caratterizzato da dinamismo e da un ambiguo polimorfismo in quanto “*forma in divenire*”²⁶. Persino quando non ha ancora assunto le fattezze di un burattino, ma è sotto le sembianze vegetali di un pezzo di legno, “ride e piange come un bambino” o provoca verbalmente i personaggi che lo circondano:

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

– Smetti di ridere! – disse Geppetto impermalito; ma fu come dire al muro.

– Smetti di ridere, ti ripeto! – urlò con voce minacciosa.

Allora la bocca smesse di ridere, ma cacciò fuori tutta la lingua.²⁷

Ciò dimostra una predisposizione innata di Pinocchio a sottostare alle logiche fisiologiche-umane fin da quando era un semplice pezzo di legno,²⁸ per poi affinare i suoi difetti e le sue qualità umane in un’evoluzione dinamica.

Pinocchio, ricordandosi che non aveva mangiato nulla, senti un’uggiolina allo stomaco, che somigliava moltissimo all’appetito.²⁹

²⁶ Cfr. NICOLA CATELLI, SIMONA SCATTINA, *Introduzione a «Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino»*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 258-261: 259.

²⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 17.

²⁸ Cfr. MARTINO MARAZZI, *Quanti anni ha Pinocchio?*, «Belfagor», LVII (2002), 3, pp. 301-306: 302: «È come se Pinocchio esistesse, con tutte le sue confuse pulsioni, già all’interno del pezzo di legno. Vi dimora in potenza, il che allarga all’indietro il cono della sua temporalità».

²⁹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 24.

Pertanto, il burattino subisce una vera e propria metamorfosi nelle facoltà e nei bisogni³⁰ che contraddistinguono il genere umano, fino a giungere alla trasformazione finale in un bambino in carne ed ossa. Parallelamente lungo il tragitto impara a sue spese – “sulla sua pelle lignea” – a distinguere il bene dal male, a capire l’importanza dei consigli impartiti dai suoi cari e del loro rispetto.

In secondo luogo, il dinamismo alla storia prende forma anche grazie alle continue fughe da casa del burattino.

La prima avviene poco dopo che Geppetto aveva appena finito di fargli gambe e piedi:

Quando le gambe gli si 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.³¹

Come per ogni lettore appare destabilizzante un atteggiamento simile da parte del burattino – siamo solo alle pagine iniziali del romanzo –, che non ha nemmeno lasciato il tempo al suo babbo di realizzare ciò che stesse accadendo che già mette in scena la fuga da casa. Il motivo di tale decisione sta nell’atto di sottrarsi ai progetti già designati da altri, a cui Pinocchio avrebbe dovuto sottostare. È anche vero che nessuno abbia mai chiesto al pezzo di legno quali fossero i suoi piani, ma è stato creato con un avvenire già scritto.

Solo nel capitolo successivo, il IV, quando il burattino incontra il Grillo, i suoi desideri vengono esplicitati:

[...] ma io so che domani, all’alba, 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 studiare;

³⁰ Cfr. PAOLA PONTI, “*Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori*”. *La parola nelle «Avventure di Pinocchio»*, «RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas», XIII, 2019, pp. 97-106: 98.

³¹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 18.

e io, a dirtela in confidenza, di studiare non ne ho punto voglia e mi diverto più a correre dietro alle farfalle e a salire su per gli alberi a prendere gli uccellini di nido.³²

Emerge già da tale testimonianza una connotazione animalesca in alcuni atteggiamenti del burattino. A questo proposito, l'autrice Paola Ponti ricerca una spiegazione per la scelta stilistica di Collodi: ella ipotizza che «non si tratta genericamente di animali veloci, ma più specificamente di esseri caratterizzati da una insofferenza innata (e non ancora addomesticata) verso ogni forma di guida e di freno».³³

In netto contrasto con la scena precedentemente presentata, appare invece evidente la motivazione esistenziale che comporta la fuga del capitolo XIV: Pinocchio scappa dai suoi assassini. Non si tratta più di una fuga dai suoi doveri, ma di una fuga per la vita o per la morte. Riprendendo le parole di Ponti:

[la fuga] occupa lo spazio di due capitoli per la durata complessiva di un'intera notte. Il testo insiste sul protrarsi incessante di una corsa che, tra molte interruzioni, riprende sempre più affannosamente. Non a caso, verrà definita "disperata".³⁴

Analogamente nelle motivazioni ma non nelle modalità, l'ultima fuga viene presentata nel XXXV capitolo: Pinocchio dentro la pancia del pesce-cane ritrova il suo amato babbo ed insieme cercano di fuggire. Si tratta di una fuga ben architettata, ma che pur sempre riguarda il prevalere della vita sulla morte. È evidente il ricongiungimento fisico ed affettivo tra Geppetto e Pinocchio, a dispetto di una fuga dalla figura paterna, ma soprattutto è lodevole come il burattino mostri forza di volontà, razionalità nell'architettare il loro piano ed una maturità mai avuta prima d'ora. Ancora Ponti:

³² Ivi, p. 22.

³³ PAOLA PONTI, "Dobbiamo ritentare la fuga". *L'inizio e i finali delle «Avventure di Pinocchio»*, «L'analisi linguistica e letteraria», XXII, 2014, pp. 157-165: 159.

³⁴ Ivi, p. 160.

Il ricorso alla riflessione, inoltre, gli consente di adottare una prospettiva diversa e più consapevole su ciò che sta compiendo: la fuga gli appare ora un ‘tentativo’ aperto, [...] ma esposto a esiti incerti e tutt’altro che controllabile. Pinocchio non solo pensa di poter replicare una prova fallita, mostra anche di non aver più una fiducia illimitata e ottimistica nella possibilità di condurre gli eventi come desidera. Per questo, mentre rassicura il padre sull’esito della sua iniziativa [...], contempla anche la possibilità di un fallimento.³⁵

Il secondo topos riscontrabile nel romanzo di formazione è il cambiamento attraverso il confronto con figure di adulti, positive o negative e con le regole sociali.

Pinocchio è costantemente in contatto con molteplici figure lungo tutto il suo viaggio.

La prima figura positiva che incontra è quella del suo “babbo” Geppetto: «un vecchietto tutto arzilla» molto permaloso, inizialmente poco avvezzo ad esercitare il ruolo di padre. Egli è essenziale nel processo di “acquisizione delle fattezze umane” per il figliuolo: solo seguendo i suoi consigli infatti Pinocchio giungerà alla maturazione.

Il ruolo di madre viene rappresentato dalla Fata Turchina – inizialmente presentata come «la bella Bambina dai capelli turchini» – che gli dà la vita, appare nei momenti del bisogno e lo sostiene. In effetti, sembra essere l’unica figura che fin dal principio cerca di credergli, mentre il resto del mondo non lo fa.

Una terza figura che si preoccupa e cerca di guidare Pinocchio, è il Grillo-parlante. Egli fa le veci della sua coscienza morale e gli dispensa continuamente grandi verità e consigli, che il burattino categoricamente non segue finendo sempre nei guai.

³⁵ Ivi, p.164.

Analogamente vi sono diversi antagonisti che mettono costantemente in difficoltà Pinocchio e le sue decisioni – in un primo momento prese in buona fede per poi subire il fascino del male.

La lista dei personaggi negativi è sicuramente molto lunga, ma tra i più incisivi nel suo percorso sono il Gatto e la Volpe. Essi sono cattivi consiglieri che desiderano la sventura del burattino e lo abbindolano per ottenere dei guadagni:

[...] per la strada una Volpe zoppa da un piede e un Gatto cieco da tutt'e due gli occhi, che se ne andavano là là, aiutandosi fra di loro, da buoni compagni di sventura.

La Volpe che era zoppa, camminava appoggiandosi al Gatto: e il Gatto, che era cieco, si lasciava guidare dalla Volpe.³⁶

Un altro antagonista che il personaggio incontra all'inizio della sua storia è il burattinaio Mangiafuoco. Ad un primo impatto appare come

un omone così brutto, che metteva paura soltanto a guardarlo. Aveva una barbaccia nera come uno scarabocchio d'inchiostro, e tanto lunga che gli scendeva dal mento fino a terra [...]. La sua bocca era larga come un forno, i suoi occhi parevano due lanterne di vetro rosso, col lume acceso di dietro, e con le mani faceva schiacciare una grossa frusta, fatta di serpenti e di code di volpe attorcigliate insieme.³⁷

Nonostante alla fine avesse risparmiato Pinocchio e gli avesse addirittura dato le monete d'oro per il suo babbo, la prima impressione che il lettore si fa è quella veritiera: non dimostra alcun affetto o rispetto nei confronti dei suoi burattini, ma li sfrutta solo per i suoi guadagni. Anche in questo caso sembra che Collodi voglia dare un insegnamento ai suoi lettori e cerca un *escamotage* narrativo per criticare la società contemporanea, ossia chi ha potere, lo usa solo per i suoi interessi.

³⁶ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, pp. 47-48.

³⁷ Ivi, pp. 41-42.

Un altro *topos* è il viaggio: esso può essere reale con il trasferimento in un altro luogo o interiore con il compimento di una scelta decisiva. Parallelamente vi è l'arricchimento sul piano della formazione personale: alla fine della narrazione il protagonista impara a conoscere se stesso lontano dal mondo che conosce e può tornare a casa con nuove consapevolezza.

In *Pinocchio* il viaggio è presente su molteplici piani.

In primo luogo si tratta di un percorso esistenziale-spirituale da un pezzo di legno magicamente comparso «un bel giorno nella bottega di un vecchio falegname»,³⁸ ad una fase transitoria sotto forma di burattino, per poi giungere alla trasformazione finale tanto desiderata di bambino.

Secondariamente il viaggio si realizza nel concreto, dal paesino originario di Geppetto toccando luoghi diversi e lontani. Paradossalmente le avventure di Pinocchio rappresentano vari momenti della vita dei bambini e dei ragazzi fino a giungere alla maturità.³⁹

Da un punto di vista stilistico nel romanzo di formazione è evidente il rapporto tra narratore, lettore e protagonista.

Il narratore è onnisciente: egli conosce già il viaggio che il personaggio dovrà affrontare e le scelte che compirà. Per tali ragioni il suo compito è quello di raccontare gli avvenimenti, senza però nascondere il suo giudizio con ironia.

Ciò che contraddistingue il romanzo di formazione e che gli conferisce un compito socialmente e culturalmente importante è che il percorso di formazione non riguarda solo il protagonista della storia, ma anche il lettore che, attraverso il racconto e tramite il giudizio del narratore, deve a sua volta essere formato.

Si configura così una nuova consapevolezza del lettore: egli non legge passivamente il racconto, ma si immerge in esso ed accompagna il personaggio nel suo percorso, traendone un vero e proprio insegnamento.

³⁸ Ivi, pp. 8-9.

³⁹ Cfr. DELFINO TINELLI, *Gli animali di Pinocchio e altre figure*, Mannarino, Brescia, 2017.

Il racconto di *Pinocchio* presenta una struttura aperta derivante dal “principio di trasformazione”: vi è una successione di eventi che vede il protagonista inosservante dei consigli fornitogli per finire ad affrontare mille peripezie. Ciò consente all’autore di affrontare il tema dell’errore con modalità ed espedienti sempre differenti lungo i capitoli. L’onniscienza del narratore gli consente di raccontare minuziosamente gli avvenimenti, ma talvolta assumendo i tratti di ingenuità del protagonista.

Entrati nell’osteria, si posero tutti e tre a tavola: ma nessuno di loro aveva appetito.

Il povero Gatto, sentendosi gravemente indisposto di stomaco, non poté mangiare altro che trentacinque triglie con [...], si rifece tre volte a chiedere il burro e il formaggio grattato!

La Volpe avrebbe spelluzzicato volentieri qualche cosa anche lei: ma siccome il medico le aveva ordinato una grandissima dieta, così dové contentarsi di una semplice lepre [...]. Dopo la lepre si fece portare per tornagusto [...]; e poi non volle altro. Aveva tanta nausea per il cibo, diceva lei, che non poteva accostarsi nulla alla bocca.⁴⁰

Le ragioni precedenti mostrano ed auspicano a considerare quest’opera un vero e proprio romanzo di formazione, ma allo stesso tempo di collocarla tra le opere indirizzate non solo ai bambini, ma anche al pubblico adulto.

⁴⁰ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 53.

Capitolo secondo

Le avventure di Pinocchio, in “breve”

1. Complessità tematica e stilistica dell'opera

La storia di Pinocchio mostra una grande complessità sia a livello tematico, sia a livello stilistico.

Per quanto concerne il primo punto, sono riscontrabili una grande varietà di temi e di significati nascosti lungo tutto il racconto. Ciò si contrappone alla semplicità a cui spesso le favole vengono ricondotte. Leggere da adulti *Pinocchio* permette di cogliere sottigliezze che spesso l'ingenuità fanciullesca non consente. Persino la prima stesura dell'opera collodiana, che terminava con l'impiccagione del burattino, mostra quanto sia piena di significati e di allegorie per fruitori adulti, nonostante fosse stata pubblicata sul «Giornale per i bambini» e quindi idealmente destinato ad un pubblico fanciullesco.

Secondariamente, l'opera è definibile tutto fuorché semplice, in quanto anche lo stile dell'autore mostra una ricercatezza che un occhio esperto non nota. Basti pensare ai riferimenti o agli insegnamenti impliciti che l'autore cela con l'ironia, l'escamotage di formazione che riguarda non solo Pinocchio ma anche il lettore stesso ed infine alla numerosità di personaggi, importanti o meno, che il burattino incontra nel suo viaggio. Inoltre, nel testo è costantemente presente un'oscillazione tra realismo, con le vicende di povertà e di fame, e fantasia, che dà forma alla storia ed alla maggior parte dei personaggi.¹

¹ Cfr. LUISA BIANCHI, *Le avventure del libro di Pinocchio: riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV Convegno internazionale della MOD

Leggere quest'opera e coglierne ogni significato non è semplice.

[È necessario] mettersi in viaggio alla ricerca dell'umanità perduta; è un'esplorazione profonda condotta dall'uomo nell'uomo, che lo porta a riconoscersi come un essere-in-possibilità non predeterminato da un destino.

La formazione è, così, un continuo tentativo di dimensionarsi nella vita saturo di arresti e avanzamenti controbilanciati da sconfitte o stasi. [...]

Questa specificità autoformativa dell'uomo significa continua tensione all'armonia vista come opportunità di porsi di fronte a se stessi, in ogni luogo e momento della vita. Così, il soggetto si educa alla necessità di non abbandonarsi al caso o agli eventi, ma cerca con le proprie forze l'equilibrio tra bisogni e situazioni, pensieri e linguaggi, sentimenti e azioni.²

Il lettore partecipa attivamente alla formazione del burattino, talvolta immedesimandosi in lui e ritrovando parte dell'umanità andata persa in un pezzo di legno, che di umano apparentemente ha proprio poco.

2. Pinocchio in "poche" righe

Innanzitutto per poter identificare gli innumerevoli personaggi, è necessario raccontare in breve la storia di Pinocchio, per coloro – i pochi – che non la conoscono.

Il racconto ha inizio con un chiaro riferimento alle fiabe³, grazie all'incipit «C'era una volta...»⁴. Già alla prima riga il lettore sembra catapultato in una storia fiabesca, ma l'autore fa subito intendere che non si tratta di un comune

(12-15 giugno 2013), a cura di Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti, Edizioni ETS, Pisa, 2016, Tomo II, pp. 373-383.

² STEFANIA TRIFILIO, *Il Gatto e la Volpe: prima o poi capita d'incontrarli. Riflessioni sulla formazione*, «Studium Educationis», XVII (2016), 2, pp. 45-51: 47.

³ Cfr. VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gianluigi Bravo, Einaudi, Torino, 2000.

⁴ CARLO COLLODI [Carlo Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da Enrico Mazzanti, Rizzoli, Milano, 1949², p. 8.

racconto con elementi fantastici.

C'era una volta...

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

No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.⁵

L'autore vuole parlare ai *suoi* lettori, con evidente riferimento ai bambini, di un oggetto comune, magari noioso, a cui nessuno avrebbe fatto attenzione: un pezzo di legno. È evidente così un impianto verista nello stile collodiano, egli desidera indagare ciò che è comune, non personaggi invincibili od eroici.

Tale pezzo di legno «capitò» nella bottega di Mastr'Antonio, detto anche Mastro Ciliegia. Egli voleva usarlo per fare una gamba del tavolo, ma ben presto decise di regalarlo al suo amico Geppetto in seguito alla comparsa di una misteriosa vocina che implorava la salvezza.

Geppetto accettò volentieri il regalo e desiderò fabbricare un burattino. Come per il suo amico Ciliegia, la sorte apparse la medesima: comparse improvvisamente una vocina che blaterava e lo scherniva. Il tempo di creare gambe e piedi al burattino, che quest'ultimo prese la porta di casa e scappò. Geppetto tentò di riacchiapparlo ma capitò un carabiniere che lo liberò ed acciuffò il vecchio portandolo in prigione.

Il burattino tornò a casa ed incontrò il Grillo parlante. Non volle ascoltare nessun dei suoi consigli e alla fine scocciato dalla sua presenza lo uccise con un martello di legno. Rimasto completamente solo Pinocchio iniziò ad accusar la fame ed infine si addormentò con i piedi sulla stufa a causa del freddo.

La mattina seguente quando Geppetto fu di ritorno dalla notte in prigione, trovò il burattino disperato senza più i piedi, bruciati dal fuoco, e così glieli rifabbricò. Diede a Pinocchio le ultime pere che possedeva così che almeno lui potesse nutrirsi e decise di vendere la propria casacca per comprargli un

⁵ *Ibidem.*

abbecedario e permettergli di frequentare la scuola.

Il giorno seguente Pinocchio partì di buon passo per andare a scuola, ma lungo la strada decise di vendere il suo abbecedario per poter vedere il teatro dei burattini. Rincontra così tutti i suoi fratelli ed il burattinaio Mangiafuoco, il quale voleva tenerlo con sé nel suo baraccone. Dopo le scongiure di Pinocchio, Mangiafuoco decise compassionevolmente di lasciarlo libero di tornare dal suo babbo, donandogli persino cinque monete d'oro.

Il destino volle che mentre il burattino tornasse a casa, incontrò il Gatto e la Volpe che lo abbindolarono, convincendolo ad andare con loro al Campo dei Miracoli per moltiplicare la sua fortuna. Giunsero insieme all'Osteria del Gambero da cui però Pinocchio dovette ripartire solo di notte.

Lungo il tragitto s'imbatté negli assassini che lo rincorsero per lungo e largo finché riuscirono ad impiccarlo al ramo della Quercia Grande.

Fu allora che in una casina vicina la Fatina Turchina, sotto le sembianze di una bambina, fece salvare il burattino e lo fece riposare. Una volta sveglio e visitato da tre medici, Pinocchio disse alla Fata una bugia e per la prima volta gli si allungò il naso.

Una volta di nuovo in forze, il burattino cercò di trovare il suo babbo, ma incontrò nuovamente il Gatto e la Volpe, che lo convinsero a proseguire il viaggio al Campo dei Miracoli. I due imbroglioni riuscirono finalmente a rubargli le monete d'oro e lo lasciarono solo e senza un soldo. Il povero finì persino in prigione.

Una volta libero, si avviò verso la casa della Fata e lungo il tragitto incontrò un enorme serpente, poi rimase catturato in una tagliola destinato alle faine. Fu un contadino a trovarlo ed a liberarlo, a patto che ricoprisse il ruolo del suo defunto cane da guardia e difendesse il pollaio. Durante la notte scovò delle faine intente a rubare i polli, così poté tornare in libertà.

Purtroppo, però, il suo ricongiungimento con la Fata implicò più tempo del previsto, così quando finalmente giunse a destinazione ella era morta per il

troppo dispiacere.

Mentre si disperava per la sua perdita, passò un grosso Colombo che lo condusse fino alla riva del mare, da cui riprese le ricerche del suo babbo, gettandosi in acqua. Nuotò per tutta la notte e giunse all'isola delle Api industrie e magicamente incontrò la sua Fata sotto le sembianze di una donna. Meravigliato e scioccato da tale incontro, le promise di comportarsi bene e di studiare. Egli era stufo di essere un burattino e desiderava solamente essere un bambino in carne ed ossa.

Una volta tornato a casa della Fata, Pinocchio andò a scuola, divenendo ben presto uno tra gli alunni più bravi.

Un giorno, però, si fece convincere dai compagni ed andarono insieme in spiaggia per avvistare il terribile Pescecane. Una volta giunti lì il burattino rimase coinvolto in un agguato da parte dei suoi compagni ed ebbe inizio un combattimento che finì col ferimento di uno di essi e la fuga di Pinocchio dall'arresto da parte dei carabinieri. Venne rincorso da un mastino di nome Alidoro, che però finì in mare e rischiò di affogare, ma grazie all'aiuto del burattino sopravvisse.

Dopo il salvataggio, Pinocchio si buttò in mare alla ricerca di un luogo sicuro, ma venne catturato in una rete da pesca da un pescatore che lo prese per un pesce. Fu proprio allora che Alidoro tornò sui suoi passi e liberò Pinocchio dal pericolo di essere impanato e mangiato.

Il burattino tornò alla casa della Fata, dove venne fatto entrare dopo un lungo periodo di attese, a causa della lentezza della Lumaca che vi abitava come cameriera. Tornato da questo grande viaggio Pinocchio era convinto più che mai ad impegnarsi ed a divenire bambino con l'aiuto della Fata. Egli desiderava rivedere i suoi amici per dare loro la grande notizia, così vagò per la città alla loro ricerca.

Finalmente trovò il suo amico Lucignolo, ma lo sorprese intento a lasciare la sua casa per partire verso il Paese dei Balocchi. Fu proprio il suo compare a

convincerlo a fare lo stesso e alla fine l'impeto ebbe la meglio sulla razionalità. Partì col suo compagno ed altri bambini su di un carro trainato da una dozzina di asini per arrivare al paese. Lì vi trascorse cinque mesi di nullafacenza, ozio e divertimento, senza scuola o fatiche, tant'è che un giorno gli comparvero le orecchie da asino. Fu allora che si pentì della sua scelta di essere partito e di aver abbandonato nuovamente casa e la Fata.

Ben presto si tramutò in un asino e venne portato con Lucignolo ed altri bambini, anch'essi trasformati in ciuchini, in una piazza per essere venduti. Pinocchio venne acquistato dal direttore di una compagnia di pagliacci che lo costrinse a ballare ed a saltare i cerchi, ma a causa di un incidente divenne zoppo. Così il direttore lo vendette ad un signore che lo desiderava per la sua pelle per assemblare un tamburo. Per farlo morire, l'uomo decise di buttarlo da una scogliera con un sasso legato al collo, ma Pinocchio riemerse dal mare nelle vesti di burattino grazie all'aiuto dei pesci, inviati dalla Fata, che banchettarono con la sua pelle da asino e lo liberarono della fattezze animale.

Per allontanarsi dal suo carnefice, iniziò a nuotare in mare, ma poco dopo venne inghiottito dal Pescecane. Si ritrovò nella più totale oscurità, in compagnia di un Tonno, finché in lontananza non vide delle luci. Tale bagliore giungeva dalla barca del suo babbo Geppetto, incredulo e sbigottito da una tale apparizione. Il burattino ebbe finalmente l'occasione di raccontare le mille peripezie che aveva vissuto in attesa di ricongiungersi col suo babbo. Fu così il momento di progettare la loro fuga e con molto ingegno, riuscirono nell'intento: risalirono lungo la gola del Pescecane e scapparono a nuoto verso la salvezza.

Quasi sfiniti dalla fatica, vennero tratti in salvo dall'annegamento dal Tonno che Pinocchio aveva incontrato proprio nella pancia del mostro. Grazie a lui giunsero a riva e andarono alla ricerca di un rifugio.

Lungo il tratto percorso incontrarono il Gatto e la Volpe, questa volta davvero poveri e malridotti, ma il burattino non si fece prendere in giro e li oltrepassò.

Giunsero ad una capanna, chiedendo aiuto e cibo, e con grande sorpresa

trovarono il Grillo parlante. Quest'ultimo dimostrò compassione del vecchio, ma soprattutto di Pinocchio e del suo ultimo gesto "grillicida".

Il burattino desiderava provvedere al padre così iniziò a lavorare presso l'ortolano Giangio per poter comperare da mangiare. Il suo lavoro consisteva nel far girare un bindolo, compito che prima toccava all'asino del contadino, ormai in fin di vita. Pinocchio scoprì così che quell'asino malridotto era proprio il suo amico Lucignolo.

A partire da quel giorno il burattino si alzava all'alba per poter procurare del latte al suo babbo e così fece per i successivi cinque mesi. Nel tempo restante imparò a fabbricare canestri e panieri di giunco per guadagnare qualche moneta e la sera, invece, si allenava con la lettura e la scrittura.

Col tempo guadagnò abbastanza monete da potersi permettere dei nuovi vestiti, ma sulla via del mercato, incontrò la Lumaca, la cameriera della Fata che gli comunicò le disgraziate condizioni di quest'ultima, costretta in ospedale. In un momento di infinita tristezza, diede tutti i suoi soldi alla Lumaca, affinché potesse aiutare la sua amata Fata. Quella notte in sogno la vide: era orgogliosa di lui, della sua benevolenza e del suo operato.

Una volta sveglio, Pinocchio provò grande stupore: non era più un burattino, era stato tramutato in un bambino in carne ed ossa. Accanto al letto trovò persino un nuovo vestito, al cui interno vi era una grande quantità di monete d'oro.

Colto dall'immensa gioia andò a cercare Geppetto per mostrargli la grande trasformazione subita. Fu allora che Pinocchio apprese un grande insegnamento:

Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie.⁶

⁶ Ivi, p. 201.

Da allora visse felice in carne ed ossa col suo caro babbo.

3. *Pinocchio nelle differenti fasi e analisi dei personaggi*

È evidente come *Le avventure di Pinocchio* sia ricca di sorprese e di personaggi.

Il più importante, nonché protagonista principale, è Pinocchio,

un burattino senza fili creato dal falegname Geppetto, [che scorribanda] per le campagne toscane, [si imbatte] in magiche creature [...] e infine [si trasforma] in ragazzino per bene: non solo un ragazzo in carne e ossa ma anche onesto.⁷

Oggigiorno rappresenta l'emblema della fanciullezza, ma soprattutto viene ricordato come monito per i bambini dal non dire bugie grazie all'espedito narrativo del naso che si allunga.

Egli subisce una vera e propria trasformazione in termini di formazione personale, ma anche di fattezze:

Il burattino è portatore di una duplicità che genera un continuo movimento dialettico tra la sua natura inumana e umana, tra il vegetale e l'animale, tra l'irresponsabilità infantile e la coercizione della società adulta, tra l'attrazione per il gioco e il senso del dovere del lavoro.⁸

In effetti, è possibile suddividere il racconto in quattro fasi, in modo tale da presentare mano a mano tutti i personaggi che Pinocchio incontra lungo il suo viaggio. Ciascuno di essi rappresenta un elemento di crescita o di regressione: lo accompagnano nelle sue avventure, aiutandolo o impedendogli di migliorare

⁷ SUZANNE STEWART-STEINBERG, *L'effetto Pinocchio: Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, traduzione di Anna Maria Paci, Elliot, Roma, 2011, p. 5.

⁸ L. BIANCHI, *Le avventure del libro di Pinocchio: riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, p. 375.

e di maturare.

A tal proposito si può suddividere gli animali lungo i capitoli in ammonitori, antagonisti ed in soccorritori⁹. Ognuno di essi implica un ruolo ben preciso che nel corso dell'analisi verranno svelati.

I personaggi che ho selezionato sono solo alcuni dei molti presenti in Pinocchio, ma sono quelli funzionali a mostrare la ricchezza dell'opera e ad effettuare una comparazione con le opere dei capitoli successivi.

3.1. Fase bambinesca: fattezze di un pezzo di legno

La prima fase è definibile come “bambinesca”, in cui Pinocchio presenta le forme di un pezzo di legno.

In essa il primo personaggio che incontra è Mastro Ciliegia: un anziano falegname, chiamato così per il suo naso sempre rosso dovuto ad una predisposizione al bere, che vuole utilizzare il pezzo di legno per fabbricare una gamba di un tavolo. Egli pensa di aver immaginato – o addirittura sognato- una vocina che gli parlasse, lo canzonasse e ridesse, senza però capire a chi appartenesse. Quando giunge il suo amico nella sua bottega, Mastro Ciliegia sembra quasi sollevato dal dar via quel pezzo di legno che gli ha causato solo “allucinazioni” ed un dibattito acceso con Geppetto.¹⁰

Il secondo personaggio, ed uno tra i più importanti, è sicuramente Geppetto. Egli ricopre il ruolo di padre nei riguardi di Pinocchio, è grazie a lui che subisce una trasformazione nelle forme, divenendo burattino, e di crescita intellettuale e morale, impartendogli consigli, disciplina – raramente eseguita- ma anche tanto amore. Geppetto è un signore anziano, anch'egli falegname, noto anche come Polendina per via della sua capigliatura gialla. Appare come un signore

⁹ Cfr. DELFINO TINELLI, *Gli animali di Pinocchio e altre figure*, Mannarino, Brescia, 2017.

¹⁰ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, pp. 12-15.

facilmente irritabile, poco avvezzo alle bighellonate dei giovani, che vive una vita di sacrifici e talvolta di povertà. Geppetto è inoltre il creatore di Pinocchio, intaglia poco alla volta le parti del corpo scoprendo con singolare stupore che quest'ultimo fosse "vivo".

Egli incarna il significato più puro di amore paterno: da figura uniparentale non affatto avvezzo a ricoprire tale ruolo, giunge a sacrificare tutto ciò che possiede, pur di provvedere al suo burattino. Addirittura si sacrifica per garantirgli un'istruzione, rappresentando così il tentativo post-unitario di combattere l'analfabetismo¹¹. La massima dimostrazione avviene nel capitolo XXIII, quando Geppetto si cimenta in un viaggio altamente pericoloso per ritrovarlo:

Quel pover'uomo sono più di quattro mesi che gira per il mondo in cerca di te: e non avendoti potuto trovare, ora si è messo in capo di cercarti nei paesi lontani.¹²

Si può parlare di fase "bambinesca" per via dell'atteggiamento del pezzo di legno: già dalle prime righe dimostra un comportamento immaturo e derisorio nei confronti del mondo, che ancora non conosce. Esso ride, scherza, burla i due anziani causando una faida, mostra occhiacci e linguaccia al povero Geppetto mentre lo sto intagliando.

Fatti gli occhi, figuratevi la sua meraviglia quando si accorse che gli occhi si muovevano e che lo guardavano fisso fisso. Geppetto, vedendosi guardare da quei due occhi di legno, se n'ebbe quasi per male, e disse con accento risentito:

– Occhiacci di legno, perché mi guardate? [...]

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

¹¹ Cfr. GABRIELLA ARMENISE, DANIELA DE LEO, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, in *La fiaba nel Terzo Millennio: metafore, intrecci, dinamiche*, a cura di Angela Articoni e Antonella Cagnaloti, FarenHouse, Salamanca, 2019, p. 74.

¹² C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 98.

– Smetti di ridere! – disse Geppetto impermalito; ma fu come dire al muro.

– Smetti di ridere, ti ripeto! – urlò con voce minacciosa.

Allora la bocca smesse di ridere, ma cacciò fuori tutta la lingua.¹³

Senza dubbio, il comportamento di Pinocchio è definibile come irrispettoso ed irrisorio, di sicuro un atteggiamento non adatto al momento delicato che sta vivendo: Geppetto lo sta creando ed invece che mostrare riconoscenza, si comporta da vero monellaccio.

3.2. Fase di immaturità: fattezze di burattino e di animale

Questa seconda fase ha inizio con la scena precedente: Geppetto intento a creare le varie parti del corpo di Pinocchio, ricavandole dal legno.

È essenziale evidenziare come a partire da questo stadio vi sia la presenza di una molteplicità di personaggi animali. Essi sono

loquaci e titolari di prerogative comportamentali e psicologiche umane, [...] perché specchio delle tipologie dell'umanità che ruota attorno al burattino e che è traguardo di non facile e non lineare evoluzione.¹⁴

Collodi si è dimostrato un vero “innovatore”, facendo in modo che gli animali rappresentassero la natura, derivante dalla tradizione antica, ma al tempo stesso fossero anche antropomorfi e personificazioni di vizi e virtù, sottomessi alle logiche umane.

Tornando ai personaggi, il primo che incontra, oltre al suo babbo, è il Grillo parlante. Una volta solo ed infreddolito, il burattino si ritrova faccia a faccia con

¹³ Ivi, pp. 16-17.

¹⁴ GIAN FRANCO GIANOTTI, *Non solo l'abecedario per Pinocchio: parole, immagini e situazioni che vengono da lontano*, Progetto “I Lincei per una nuova didattica nella scuola: una rete nazionale”, Torino, 2019, pp. 1-21: 5.

la personificazione della sua coscienza. È la prima volta che gli intenti e gli obiettivi – per quanto miseri – di Pinocchio vengono esplicitati, ottenendo in cambio saggi consigli che categoricamente decide di non ascoltare. Il Grillo presenta le sembianze dell'animale di cui porta il nome, di piccole dimensioni, ma di un ingegno e di una saggezza necessaria ad orientare verso le scelte giuste. Sciagurato è il suo destino: per mano del burattino finisce schiacciato da un martello, poiché stufo di ascoltarlo. Lo ritroviamo alla fine della storia, nel Capitolo XXXVI: pratica il perdono, ospitando Pinocchio e suo padre nella capanna ed offrendogli una mano per trovare un impiego.

Fino ad ora gli incontri di Pinocchio si sono svolti solo all'interno delle mura. I primi che incontra nel mondo esterno sono i burattini ed il burattinaio Mangiafuoco. Pinocchio scopre così di avere dei fratelli e si sente finalmente parte del gruppo. La gioia lascia il posto alla paura, quando giunge la figura minacciosa di Mangiafuoco: un omone che incute terrore ai suoi burattini, i quali sono ai suoi servigi e di cui accettano il soggiogamento in modo consenziente, forse abituati all'idea di avere un capo. Pinocchio sfugge a questa condizione di schiavitù grazie alla compassione inattesa del burattinaio, che aveva un modo tutto suo di dimostrarlo, ossia starnutando.

Dopo l'incontro con i burattini ed il loro capo, Pinocchio s'imbatte nella via del ritorno nel Gatto e nella Volpe, un duo inseparabile alquanto bizzarro che vive di elemosina e di raggiri a discapito di altri, fingendosi amici del burattino. Lo spirito del Grillo parlante gli appare dissuadendolo dal fidarsi di loro, ma lo ignora e prosegue con i due malintenzionati. Essi impersonano due imbroglianti analfabeti, rispettivamente uno «cieco da tutt'e due gli occhi» e l'altra «zoppa da un piede»,¹⁵ e ricoprono anche il ruolo degli assassini, che ingenuamente il burattino non riesce a riconoscere, nonostante l'autore dia degli indizi inconfutabili.

¹⁵ Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, pp. 47-48.

- E dopo ammazzato te, ammazzeremo anche tuo padre!
- Anche tuo padre!¹⁶

Come facevano i due assassini a sapere che Pinocchio avesse un padre senza conoscerlo?

Allora l'assassino più piccolo di statura, cavato fuori un coltellaccio, provò a conficcarglielo, a guisa di leva e di scalpello, fra le labbra: ma Pinocchio, lesto come un lampo, gli azzannò la mano coi denti, e dopo avergliela con un morso staccata di netto, la sputò; e figuratevi la sua meraviglia quando, invece di una mano, si accorse di aver sputato in terra uno zampetto di gatto.¹⁷

Si vedrà infatti come nel Capitolo XVIII il Gatto si ripresenta senza una zampa, ma Pinocchio ancora una volta non collegherà le due vicende. Il Gatto e la Volpe sono gli artefici dell'impiccagione di Pinocchio, interessati solo al denaro ed al loro rendiconto.

Nei pressi della Quercia Grande vi è la casa della Fata Turchina. Ella incarna le vesti di madre e di protettrice di Pinocchio, ma al tempo ricopre una funzione pedagogica, assumendo varie fattezze:

[Ella] segue costantemente la vicenda del burattino, come Bambina aspirante sorella, come nuovamente defunta con tanto di lapide funebre, come donna con le brocche d'acqua nel paese delle Api industrie, come Fata adulta e aspirante madre, come Bella Signora triste spettatrice nel Circo e come belante capretta turchina dall'alto di uno scoglio, infine come bella e sorridente immagine del sogno che precede la nascita del ragazzino perbene¹⁸.

Mentre è alla ricerca del suo babbo, Pinocchio incontra un enorme serpente senza voce che gli ostacola la strada e che infine muore dal ridere vedendolo

¹⁶ Ivi, p. 58.

¹⁷ Ivi, p. 59.

¹⁸ G.F. GIANOTTI, *Non solo l'abecedario per Pinocchio*, p. 18.

rotolare nel fango. Si potrebbe trattare di un esplicito richiamo all'Eden o in riferimento al serpente presente ne *La fiaba del serpente verde e della bella Lilia*, scritto nel 1795 da Goethe ed inserito nella rivista «Die Horen» di Schiller. Si tratta di un racconto allegorico in cui l'animale striscia verso la conoscenza e muore a vantaggio altrui.

Colto dalla fame, Pinocchio tenta di mangiare delle frutta non di sua proprietà e rimane incastrato in una tagliola. In questo modo entra in contatto con una Lucciolina: ancora una volta grazie ad un animale impara un'importante lezione, ossia di non appropriarsi dei beni altrui. Essa, come molti altre figure incontrate precedentemente, potrebbe essere inserita nella categoria degli aiutanti-soccorritori. È evidente quanto il burattino in questa fase più che mai abbia bisogno di aiuto.

Subito dopo il momento di conforto giunge – «Giustamente!» potrebbe pensare il lettore – la punizione con la figura del contadino: promette al burattino di dargli «una lezione da ricordarsene per un pezzo».¹⁹ Potremmo interpretare questa scena come un momento di pedagogia nera:²⁰ Pinocchio viene trattato male affinché impari la lezione e sostituisce quella notte stessa il cane da guardia del contadino, da poco morto. Il burattino si dimostra all'altezza della sfida che gli è stata imposta, salvando le galline dalle faine, ottenendo la libertà ed imparando così il concetto di fedeltà.

Lo stile educativo proposto dal contadino si basa sulla relazione tra premi e punizioni, oggi ritenuto poco efficace, se non addirittura distruttivo per lo sviluppo psicologico e formativo di un individuo. Ciononostante il lettore non è portato a riflettervi approfonditamente, vista la ritmicità con cui si susseguono gli eventi:

[...] le faine mi hanno svegliato coi loro chiacchiericci, e una è venuta

¹⁹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 90.

²⁰ Cfr. KATHAREINA RUTSCHKY, *Pedagogia nera. Fonti storiche dell'educazione civile*, a cura di Paolo Perticari, Mimesis, Milano-Udine, 2015.

fin qui al casotto per dirmi: «Se prometti di non abbaiare e di non svegliare il padrone, noi ti regaleremo una pollastra bell'e pelata!...». Capite, eh? Avere la sfacciataggine di fare a me una simile proposta! Perché bisogna sapere che io sono un burattino, che avrò tutti i difetti di questo mondo: ma non avrò mai quello di star di balla e di reggere il sacco alla gente disonesta!

– Bravo ragazzo! – gridò il contadino, battendogli sur una spalla. – Cotesti sentimenti ti fanno onore: e per provarti la mia grande soddisfazione, [...] gli levò il collare da cane.²¹

Lungo il suo viaggio, Pinocchio incontra un altro animale-guida: il Colombo. Egli appare nel momento del bisogno, ossia quando il burattino piange la morte fittizia della Fata, “morta” per il dispiacere. L’uccello al tempo stesso è portatore di buone nuove: egli giunge fin lì a nome di Geppetto e, sorvolando insieme il cielo, giungono alla riva del mare.

Una volta gettatosi in acqua per inseguire il suo babbo, Pinocchio giunge all’isola delle Api industriali. Essa è chiaramente una visione utopica di società, in cui

le strade formicolavano di persone che correvano di qua e di là per le loro faccende: tutti lavoravano, tutti avevano qualche cosa da fare. Non si trovava un ozioso o un vagabondo nemmeno a cercarlo col lumicino²².

L’autore dunque ancora una volta critica la condotta oziosa, ma invita i suoi lettori a darsi da fare nello studio o nel duro lavoro.

Procedendo lungo il racconto e dopo vari colpi di scena, si giunge alla presenza di un “nuovo” Pinocchio, uno promettente impegnato a migliorarsi. Proprio quand’egli ha le migliori intenzioni, ecco intervenire delle figure negative, ossia i suoi compagni di classe. Nonostante le raccomandazioni da parte della Fata ed addirittura del maestro di scuola, Pinocchio si ritrova coinvolto in una rissa con i compagni. Ciò è interpretabile come una beffa del

²¹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 95.

²² Ivi, p. 106.

destino, come ad indicare che l'anima di Pinocchio, in quanto allegoria dell'uomo in generale, sia corruttibile, e pertanto nonostante le buone intenzioni, egli è soggiogato dall'avversità del destino per volere degli altri. Nonostante si impegni a divenire la migliore forma di sé, la fatalità del destino fa cadere il burattino nuovamente nello sbaglio.

Quando il burattino cerca di soccorrere Eugenio, il suo compagno ferito da un libro, viene inseguito dai carabinieri e dal cane mastino Alidoro. La figura del cane è emblematica: in un primo momento appare quasi cattivo alle calcagna del burattino, ma è solamente ligio al dovere. In seguito, quando viene salvato dall'annegamento, è riconoscente al suo salvatore.

Appare successivamente alla scena nella grotta del pescatore verde, la filosofia del mutuo soccorso: «tu salvasti me, e quel che è fatto è reso, Si sa in questo mondo bisogna tutti aiutarsi l'uno con l'altro».²³

Si contrappone alla figura salvifica canina il pescatore. Collodi lo descrive così:

brutto, ma tanto brutto, che pareva un mostro marino. Invece di capelli aveva sulla testa un cespuglio foltissimo di erba verde; verde era la pelle del suo corpo, verdi gli occhi, verde la barba lunghissima, che gli scendeva fin quaggiù".²⁴

Egli si contraddistingue di bruttezza, di voracità e di stupidità – non riconosce un burattino da un pesce –, appare quindi un possibile rimando a Polifemo, figura mitologica presente nel testo omerico.

Pinocchio, come Ulisse nella caverna, rimane prigioniero nella rete. Anche il Pescatore Verde come Polifemo è un grande ed orribile mostro con vaghe sembianze antropomorfe, anche lui tenta di mangiare Pinocchio e anche lui dice al povero burattino, esattamente come Polifemo ad Ulisse, che gli vuole usare dei riguardi, anche se poi non sono gli stessi. Ad Ulisse infatti il ciclope aveva promesso che lo avrebbe mangiato per

²³ Ivi, p. 133.

²⁴ Ivi, p. 128.

ultimo, mentre a Pinocchio viene solo concesso di poter scegliere il modo con il quale avrebbe maggiormente gradito di essere cucinato. Anche Pinocchio si salva, se non per la sua intelligenza, almeno per la sua prontezza, invocando l'aiuto di Alidoro.²⁵

Una volta giunto di fronte alla casa della Fata, è notte fonda e Pinocchio si trova coinvolto in una situazione alquanto comica, ma al tempo stesso snervante: deve aspettare che una grossa Lumaca gli venga ad aprire la porta, ma è risaputo che si tratta di animali lenti. È paradossale l'attesa del Pinocchio: ci sono volute nove ore per farsi aprire. Questo espediente narrativo ha l'ambizione di tenere i lettori in tensione, ma al tempo stesso d'insegnare il significato di pazienza.

Il personaggio successivo che Pinocchio incontra è il compagno Romeo, che «tutti chiamavano col soprannome di Lucignolo, per via del suo personalino asciutto, secco e allampanato, tale e quale come il lucignolo nuovo di un lumino da notte»²⁶. Egli è la prima figura coetanea a cui il burattino dice di voler bene, dimostrando un grande affetto. È proprio per questa stima che nutre per lui che Pinocchio si fa attrarre, cede progressivamente alle tentazioni e lo segue nella nuova avventura.

D'altro canto le parole di Lucignolo esercitano un fascino irresistibile e danno forma ad una meta utopica tanto desiderata dai bambini:

– Ma come si passano le giornate nel Paese dei Balocchi?
– Si passano baloccandosi e divertendosi dalla mattina alla sera. La sera poi si va a letto, e la mattina dopo si ricomincia daccapo. Che te ne pare?
– Uhm!... – fece Pinocchio: e tentennò leggermente il capo, come dire: «È una vita che farei volentieri anch'io!».²⁷

Le sorti dei due giovani sono completamente differenti: Pinocchio riesce a

²⁵ PAOLO TINGHI, *Pinocchio e il mare*, «l'A4 di LabArtArc edizioni», n. 205, 20 giugno 2014, <http://www.labartarc.it/file/205-a4labartarc-pinocchioeilmare.pdf> (ultima consultazione: 12/04/2021).

²⁶ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 142.

²⁷ Ivi, p. 144.

sopravvivere, addirittura a vincere l'animo ciuchino, sinonimo di nullafacenza ed ignoranza, mentre Lucignolo rimane sempre tale e con tali sembianze muore. Ciò è riconducibile allo spirito che dimostrano: Pinocchio ha un animo guerriero, nonostante le avversità cerca di vincere le sue paure e di realizzare i suoi desideri, mentre Lucignolo non ha mai ambito a nulla se non a gozzovigliare, senza nessun altro obiettivo nella sua esistenza.

3.3. Fase di consapevolezza: fattezze di animale e ritorno alla forma di burattino

Nel Paese dei Balocchi ha inizio la terza transizione, la più dura nel percorso formativo di Pinocchio, ma anche quella indispensabile affinché divenga un bambino bravo ed onesto.

I due giovani subiscono la medesima sorte degli altri fanciulli: si trasformano gradualmente in asini. L'assenza d'istruzione e d'impegno per ben cinque lunghi mesi allontanano sempre più il burattino dal suo scopo e comprende a sue spese quanto occorra per trasformarsi in ragazzo perbene. La morale dell'autore per quanto implicita e celata dietro alle orecchie d'asino appare assai eloquente: disubbidienza, trasgressione e cattive compagnie sono i vizi da evitare.

Come è noto, nelle scuole del nostro paese – e non solo nell'Ottocento – le “orecchie d'asino” sono metaforico appannaggio degli scolari refrattari all'insegnamento; qui l'impetosa metafora scolastica si fa metamorfosi di vita.²⁸

Così come i due personaggi, anche gli altri asini rappresentano ex-alunni in fuga da scuola, motivo introdotto da un particolare inusuale:

²⁸ G.F. GIANOTTI, *Non solo l'abecedario per Pinocchio*, p. 13.

[...] la cosa più singolare era questa: che quelle dodici pariglie, ossia quei ventiquattro ciuchini, invece di essere ferrati come tutti le altre bestie da tiro o da soma, avevano ai piedi degli stivaletti da uomo di vacchetta bianca.²⁹

Queste figure si fanno portatori ancora una volta del messaggio dell'autore:

I ragazzi che smettono di studiare e voltano le spalle ai libri, alle scuole e ai maestri, per darsi interamente ai balocchi e ai divertimenti, non possono far altro che una fine disgraziata!... Io lo so per prova!... E te lo posso dire! Verrà un giorno che piangerai anche tu, come oggi piango io... ma allora sarà tardi!...³⁰

Dopo aver bighellonato per lungo tempo, Pinocchio finalmente inizia a capire le opportunità che ha perso, scegliendo di andare in quel luogo, ma ormai è tardi. Egli, così come molti altri, diviene asino e viene venduto dall'Omino. Quest'ultimo è «un brutto mostriciattolo [...] con una fisionomia tutta latte e miele [che] in pochi anni aveva fatto fior di quattrini ed era diventato milionario»,³¹ approfittandosi di ingenui ragazzini svogliati incontrati per il mondo.

Il primo personaggio, esterno al mondo dei Balocchi e che riporta il protagonista alla dura realtà, è il direttore della compagnia di pagliacci. Tramite questa figura si assiste alla brutale “pedagogia della frusta” che tramuta Pinocchio-ciuchino nella star di danza dello spettacolo, in grado di esibirsi pubblicamente e di muoversi a comando. L'autore esplicita chiaramente il destino duro e faticoso che lo aspetta e, tramite le parole del burattino stesso, fa intendere ai suoi lettori che la loro sorte potrebbe essere analoga se non dovessero adempiere ai propri doveri:

²⁹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 148.

³⁰ Ivi, p. 152.

³¹ Ivi, p. 164.

[...] Che almeno la mia disgrazia possa servire di lezione a tutti i ragazzi disobbedienti e che non hanno voglia di studiare.³²

In seguito ad un sventurato incidente nel circo, Pinocchio-ciuchino viene venduto ad un signore che lo vuole uccidere per ottenere la sua pelle e fabbricarci un tamburo. Lo getta in mare, ma invece che affogare, Pinocchio viene rosicchiato dai pesci, mandati in suo soccorso dalla Fata, e che lo liberano dalle sembianze animalesche, restituendogli le fattezze di burattino.

Una volta in balia del mare, Pinocchio finisce ingoiato dall'enorme Pescecane. Quest'ultimo «per le sue stragi e per la sua insaziabile voracità, veniva soprannominato “l’Attila dei pesci e dei pescatori”». ³³ Quest'animale rappresenta la rinascita per il burattino, ma soprattutto una seconda opportunità³⁴ alla vita ed al rapporto col padre. All'interno del ventre della bestia, quando Pinocchio riabbraccia finalmente il suo babbo e gli racconta le disavventure accadutegli, ha inizio il suo monologo, coincidente con un processo di trasformazione:

è qui che Pinocchio prende per la prima volta il sopravvento, diventa “uomo”, decide, opera, da bambino colpevole d’essere nato si fa padre di suo padre.³⁵

Vi è inoltre un riferimento alle Sacre Scritture con questa scena come viene rilevato da Gian Franco Gianotti che dice:

La fonte primaria sta nell’*Antico Testamento*: il profeta Giona non obbedisce al Signore; gettato in mare, è inghiottito da un grande cetaceo; dal ventre del mostro, dove rimane tre giorni e tre notti, prega Iddio e, su comando divino, è vomitato a riva (*Libro di Giona* 1, 13-2, 11).³⁶

³² Ivi, p. 166.

³³ Ivi, p. 178.

³⁴ Cfr. G. ARMENISE, D. DE LEO, *La tessitura metaforica della fiaba*, p. 74.

³⁵ EMILIO GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari, 1975, p.122.

³⁶ G.F. GIANOTTI, *Non solo l’abbecedario per Pinocchio*, p. 10.

Per la prima volta nella storia, il burattino dimostra uno spirito di coraggio e di iniziativa mai avuta prima. Convince il suo babbo a darsi alla fuga.

Così la coppia abbandona il Pesce-cane, riproducendo in sedicesimo un'icona famosa che proviene dal mondo classico: Enea che fugge da Troia col padre Anchise sulle spalle (Verg. *Aeneis* 2, 707-708: *ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit*). Con un guizzo di *ars combinandi* l'autore prepara la 'rinascita' del personaggio mediante il palese richiamo a un paradigma assoluto di *pietas* filiale, segnale inequivoco del cammino intrapreso ora dal burattino di legno per diventare un ragazzino perbene.³⁷

Giunge in loro soccorso il Tonno, figura animalesca che Pinocchio aveva conosciuto all'interno del ventre della bestia. Si dimostra un aiuto essenziale, che li fa giungere ad un'isola.

Una volta lì, incontrano nuovamente il Gatto e la Volpe. Questa volta però Pinocchio fatica a riconoscerli, sono ormai poveri e malridotti, addirittura storpi. L'autore non lascia nulla al caso e, tramite l'apparizione di queste due figure e le parole del burattino, conferisce un insegnamento:

– Addio, mascherine! – rispose il burattino. – Mi avete ingannato una volta, e ora non mi ripigliate più.³⁸

Giungono ad una capanna per trovare riparo e con grande sorpresa trovano il Grillo. Ancora una volta dimostra compassione e grande saggezza, impartendo un'altra lezione:

in questo mondo, quando si può, bisogna mostrarsi cortesi con tutti, se vogliamo esser ricambiati con pari cortesia nei giorni del bisogno.³⁹

³⁷ Ivi, p. 11.

³⁸ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 192.

³⁹ Ivi, pp. 193-194.

Poiché il Grillo rappresenta la coscienza di Pinocchio quest'episodio ha funzione di specchio: se non avesse "messo la testa apposto", il burattino non avrebbe ricevuto nessun aiuto, ma gli ultimi capitoli hanno dimostrato quanto sia cresciuto e maturato. In un certo senso si assiste ad un momento di autoriconoscimento: anche se inconsapevolmente, Pinocchio parla a sé stesso.

3.4. Fase di maturità: fattezze umane

Grazie all'aiuto del Grillo, Pinocchio trova lavoro presso un contadino per poter badare al suo babbo. Tale impiego rappresenta l'inizio di una nuova vita onesta, in cui il burattino comprende il senso di dovere e di responsabilità.

Incontra nuovamente la Lumaca che funge da mediatrice e racconta alla Fata il gesto di generosità.

Si giunge infine al finale tanto atteso: Pinocchio vede in sogno la sua Fata.

E nel dormire, gli parve di vedere in sogno la Fata, tutta bella e sorridente, la quale, dopo avergli dato un bacio, gli disse così.

– Bravo Pinocchio! In grazia del tuo buon cuore, io ti perdono tutte le monellerie che hai fatto fino a oggi. I ragazzi che assistono amorosamente i propri genitori nelle loro miserie e nelle loro infermità, meritano sempre gran lode e grande affetto, anche se non possono esser citati come modelli d'ubbidienza e di buona condotta. Metti giudizio per l'avvenire, e sarai felice.⁴⁰

Al suo risveglio è tramutato in bambino:

– Questo improvviso cambiamento in casa nostra è tutto merito tuo, – disse Geppetto.

– Perché merito mio?...

– Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro

⁴⁰ Ivi, p. 199.

famiglie.⁴¹

Termina così il lungo viaggio di Pinocchio, che rappresenta idealmente l'inizio di una nuova vita. Sembra abbia finalmente imparato dai suoi errori e ora possa intraprendere la strada del futuro.

Il finale presenta un evidente *open ending*, lasciando libera interpretazione ai suoi lettori.

Lorenzini sa benissimo che non si può discutere la conclusione della vicenda educativa narrata, [...] e che cosa poteva consigliare a un bimbo, un uomo dell'Ottocento, se non diventare studioso, attivo, insomma “perbene”?⁴²

Pinocchio è umanità e come tale ha diritto di compiere una scelta, ossia vivere con dei sani principi o come persona errante. Riprendendo le parole di Piero Dorflès: «Pinocchio è l'infanzia dell'uomo. Pinocchio siamo noi».⁴³

Pertanto, il lettore analogamente è portato a porsi i medesimi interrogativi e far sì che la vicenda del burattino divenga monito di crescita e di speranza.

⁴¹ Ivi, p. 201.

⁴² DANIELA MARCHESCHI, *Introduzione*, in CARLO COLLODI, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Mondadori, Milano, 1995, p. XLVIII.

⁴³ PIERO DORFLES, *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Garzanti, Milano, 2018, p. 177.

Capitolo terzo

Tra il “pinocchiesco” e la “pinocchiologia”

1. Adattamenti letterari

La letteratura si nutre di altra letteratura: Collodi stesso si è ispirato a molteplici opere nel corso di *Le avventure di Pinocchio*. Analogamente, quest’opera ha ispirato molti altri autori ed artisti, sia in ambito letterario, ma anche cinematografico e teatrale.

Essendo un’opera letta e globalmente conosciuta, *Pinocchio* si presta ad essere riadattata. Come in ogni adattamento, vi è «una sommaria rielaborazione dell’opera originale, limitata generalmente all’intreccio»,¹ ma non solo: oggigiorno col termine *pinocchiesco* si intende «quel grande e vario capitolo della diffusione intertestuale, su scala planetaria, della storia del burattino [...] che contempla tutte le amplificazioni, le rivisitazioni, le attualizzazioni, le riscritture e le traduzioni, gli adattamenti, le riduzioni teatrali e cinematografiche, illustrative e fumettistiche»²; mentre con *pinocchiologia* si vogliono indicare «le operazioni di lettura e d’interpretazione, di chiosa e di commento».³

¹ Voce “Adattamento”, Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/adattamento/> (ultima consultazione: 14/04/2021).

² LUISA BIANCHI, *Le avventure del libro di Pinocchio: riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV Convegno internazionale della MOD (12-15 giugno 2013), a cura di Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti, Edizioni ETS, Pisa, 2016, Tomo II, p. 375.

³ GIANFRANCO MORRONE, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l’altro*, a cura di Isabella Pezzini e Paolo Fabbri, Meltemi, Roma, 2002, pp. 257-276: 258.

Come già presentato nel Capitolo primo, si tratta di un'opera che nell'immaginario collettivo è indirizzata solo ai giovani, ma nel corso del XX e del XXI secolo una pluralità di autori l'hanno riadattata ed interpretata. *Le avventure di Pinocchio*

occupa senz'altro un posto di spiccato rilievo non solo in seno alla letteratura per ragazzi, ma anche, ormai, nel sistema della letteratura nazionale e internazionale. Accanto all'imponente successo presso il pubblico dei piccoli lettori, infatti, va registrata una precoce attenzione da parte della critica nazionale che, seppur tra fasi alterne, ha contribuito in maniera determinante all'inclusione di quest'opera nel novero dei classici della letteratura italiana.⁴

Come ha scritto Gianfranco Contini, siamo di fronte a un caso di «è letteratura senza aggettivo, non letteratura per bambini».⁵

È doveroso, pertanto, constatare ed evidenziare che *Pinocchio* è un'opera destinata ad un pubblico eterogeneo ed intergenerazionale.

1.1. Pinocchio: un libro parallelo di Giorgio Manganelli

Giorgio Manganelli unisce sapientemente il *pinocchiesco* e la *pinocchiologia*: la sua opera è «al tempo stesso una scrittura e una lettura, una riscrittura e un commento, una nuova narrazione intorno al personaggio e un'ennesima interpretazione del libro che lo contiene».⁶

Tale autore dimostra la più che meritata considerazione ed appartenenza di *Pinocchio* ai classici della letteratura italiana. La storia biografica di Manganelli

⁴ L. BIANCHI, *Le avventure del libro di Pinocchio: riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, p. 373.

⁵ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze, 1974, p. 241; cit. in L. BIANCHI, *Le avventure del libro di Pinocchio: riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, p. 373.

⁶ G. MORRONE, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, p. 258.

ne è la prova:⁷ inizialmente professore di inglese a Roma, poi giornalista e traduttore, fu anche lui autore di numerose opere di saggistica e di narrativa, tra cui *Pinocchio: un libro parallelo* nel 1977.

Manganelli definisce la sua opera come “parallela”, ma ciò non significa che si tratti di un «testo scritto accanto ad un altro [...], una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina»⁸. Essa è una vera e propria analisi metafisica di *Pinocchio*, che consente al lettore di cogliere i dettagli o gli aspetti celati dietro alla prosa, immergendosi nei meandri delle tematiche e dello stile collodiano:

Aprire *Pinocchio: un libro parallelo* ed iniziare a leggerne le prime righe è, da subito, un'esperienza spiazzante: priva di una nota introduttiva che fornisca un'utile mappa per il lettore, la prima pagina inizia con la viva voce di Manganelli che immediatamente ci informa su che cosa un libro parallelo si suppone che sia; ci informa, cioè, su ciò che il libro abbiamo aperto, inevitabilmente, ostinatamente, *non è*.

Esso [...] è una figura cubica, labirintica che nasce e si sviluppa all'interno del (e non accanto al) testo “primo”.⁹

E ancora l'autore sostiene:

tanto è infinito il procedere del parallelista, quanto è infinito il testo; e il testo [...] che maneggiato come labirinto di tutti i possibili itinerari, è assolutamente senza limiti.¹⁰

Manganelli mostra un inesauribile interesse nei confronti dell'opera collodiana, mostrandone la sua vitalità e la sua profondità:

⁷ Cfr. LUIGI MATT, *Manganelli Giorgio*, Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani, Vol. 68, 2007.

⁸ GIORGIO MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 7.

⁹ RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *Pinocchio: la lettura metafisica di Giorgio Manganelli*, «Studi Novecenteschi», XXXIII (2006), 71, pp. 155-164: 155.

¹⁰ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, p. 79.

Pinocchio è altamente indiziario, è un libro di tracce, orme, indovinelli, burle, fughe, che ad ogni parola colloca un capolinea.¹¹

L'autore segue scrupolosamente la sequenza originale dei capitoli. Il suo intento è chiaro: desidera comporre un libro parallelo ed autonomo, che non sia «una sterminata dilapidazione di tempo, un vagabondar labirintico ed ozioso».¹² Al contrario, vuole dimostrare come una pagina, un elemento apparentemente limitato «che comincia da quella esigue superficie in bianco e nero»¹³, in verità «si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini».¹⁴

Questo mattone interiore del libro, della pagina, include innumere pagine, libri infiniti [...] giacché ogni parola è stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli parole.¹⁵

Pertanto il libro diviene un oggetto tattilmente semplice, che però racchiude al suo interno l'infinito. Manganelli diviene portatore di una nuova verità, ossia della dilatazione del tempo, degli spazi, dei personaggi e delle parole stesse che si incontrano nei libri, ma soprattutto nel suo *libro parallelo*.

Leggendo l'opera originale è comune il pensiero di associazione tra Pinocchio e le bugie tramite l'espedito del naso che si allunga, ma Manganelli scardina questo impianto narrativo e mostra una verità "parallela":

[...] quando si parlerà di menzogna, non la si attribuirà mai al burattino ma semmai alla Fata dai capelli turchini: è lei che, se pure a fini pedagogici, propina al burattino una triste sequela di inverosimili menzogne, non il burattino stesso, impegnato in faccende e problemi di tutt'altro tipo.¹⁶

¹¹ Ivi, risvolto di copertina.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ GIANFRANCO MORRONE, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Laterza, Bari, 2010, p. 83.

Anche nella sua opera, l'autore ribadisce l'ideologia di una Fata negativa:

Nella lunga e frammentata storia della Fata non di rado essa "mentirà" si tratterà spesso di menzogne che hanno a che fare con la morte, il sonno, la lontananza. È una menzogna di sapere pedagogico.¹⁷

Quanto detto si allontana profondamente dal pensiero comune e apporta ad una nuova prospettiva nei riguardi di Pinocchio, ma soprattutto della Fata.

Quest'ultima appare durante il loro primo incontro sotto sembianze di Bambina poco prima che il burattino venga impiccato.

La bambina è la conclusione di un itinerario mortale. [...] Nella casa sono morti "tutti". Ma chi erano costoro? Forse tutti significa appunto tutti. La casa è il deposito della vita, e quella vita si è spenta. La Bambina dice di essere morta. Ha i gesti della morte, ma si definisce come morta. [...] La casina candida, allora, è il deposito della morte.¹⁸

Ella è «una potenza incantata», è «la prima creatura femminile non burattinesca che *appare* lungo l'itinerario di Pinocchio».¹⁹ L'autore svela esplicitamente ciò che in Collodi rimane non-detto, ossia la Fata è

la Signora degli Animali, sovrana fastosa ed arcaica, dal potere grande e occulto. Essa governa gli animali dei campi e dei boschi, pesci del mare, volatili e lumache, e può essa stessa farsi animale. Tutto ciò che lei tocca è in continua trasformazione.²⁰

Nell'immaginario comune la fata è una figura sempre contraddistinta da un'aurea magica e positiva, forse a causa delle stereotipie di genere a cui spesso

¹⁷ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, p. 71.

¹⁸ Ivi, p. 67.

¹⁹ Ivi, p. 68.

²⁰ Ivi, p. 72.

le favole vengono sottoposte. In questa circostanza, però, il buono scaturisce dal male:

Una Fata buona che manda a morte Pinocchio, e che solo dopo codesta morte diventa buona; una Fata che da tanti mai secoli vive attorno a quella selva [...] fa pensare ad una maga stregata, chiusa in una fascinazione maligna, l'incantesimo che la faceva "cerea", una morta che a bocca chiusa parla va di sé morta. A scioglierla da codesto incantesimo e restituirla Fata interviene la morte di Pinocchio.²¹

Al tempo stesso la mancata morte della Fata e l'esecuzione di Pinocchio mostrano un parallelismo che lega le due figure, che solo tramite l'analisi "parallela" è possibile scorgere: la morte di Pinocchio è stata consentita dalla Bambina, che l'ha

offerto a guisa di riscatto. [...] La Bambina magata poteva essere liberata solo da un "fratello", ma questi poteva essere riconosciuto come tale solo dopo l'esecuzione cui ella stessa l'aveva consegnato. Pinocchio, legno sacrificale, doveva essere ucciso. Occorreva la violenza di quella morte per rompere l'incantesimo.

La Bambina trova il "fratello", recupera il suo potere e la sua grazia di Fata, e inizia una difficile, enigmatica storia amorosa.²²

Nei capitoli successivi Manganelli evidenzia l'evoluzione del rapporto tra la Fata e Pinocchio: inizialmente come bambina, ella diviene Fata grazie al sacrificio del burattino e poi simula le vesti di madre amorevole, a cui però viene associata un'inevitabile ed implicita crudeltà.

Il commento di Manganelli è altamente beffardo, ma anche svelatore dell'indole reale della Fata:

Non si sfugge ad una madre millenaria e già morta. E quel che è intollerabile, questa madre lo guarda, indulgente, e "ride".²³

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ Ivi, p. 78.

Alla luce di queste letture parallele, è necessario interrogarsi sulla natura del rapporto tra Pinocchio ed i suoi presunti genitori non consanguinei. Emerge la visione di un legame distorto tra i tre personaggi:

Egli [Pinocchio] viene continuamente rifiutato, e infine nuovamente accolto [...] Egli deve perdersi per essere trovato, deve essere trovato per perdersi. Egli ama colui o colei che gli dà la disperazione [...].

Si può dire, semplicemente, che egli ha bisogno, è un mendicante di disperazione, e che solo Geppetto e la Fata possono fargliene dono.²⁴

Vi è, inoltre, un ritorno ricorrente del tema della morte: ogni qualvolta Pinocchio si trova dinanzi ad un cambiamento, egli “deve” morire affinché si possa realizzare, come se il destino gli richiedesse una prova tangibile della sua volontà, ma così facendo egli muore sempre “un po’ di più”.

Pinocchio sceglie un'altra volta, al bivio, la strada inedita, sconsigliata, pericolosa. Egli deve costantemente disubbidire [...] deve avere paura e trovarsi di fronte alla morte.²⁵

[...] non si tratta di una trasformazione definitiva, ma di un travestimento non spogliabile se non tramite la morte.²⁶

Pinocchio si sta asceticamente cancellando.²⁷

A questo proposito, una seconda rivelazione che Manganelli ci svela è la trasformazione finale di Pinocchio in bambino perbene:

Pinocchio è un burattino che cresce, comprende, impara la vita proprio attraverso i suoi errori, le sue disobbedienze, i suoi pentimenti. Ma l'essere diventato ragazzo in carne ed ossa è veramente una conquista?²⁸

²⁴ Ivi, p. 82.

²⁵ Ivi, p. 60.

²⁶ Ivi, p. 151.

²⁷ Ivi, p. 162.

²⁸ CARLO MARINI (a cura di), *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, QuattroVenti, Urbino, 2000, p. 278.

Egli sostiene in realtà che non si tratti di una vera e propria metamorfosi, ma della morte di Pinocchio come noi lo conosciamo:

Il burattino di legno ha scelto la morte perché potesse cominciare a vivere il Pinocchio – se così si chiamerà – di carne; ma non si è trasformato.²⁹

In un certo senso si assiste alla fine del Pinocchio-burattino che il lettore ha imparato a conoscere, ad apprezzare e trova il Pinocchio-bambino, che si presenta nel finale come un protagonista totalmente nuovo: non ne sappiamo nulla, appare solo nelle ultime pagine dell'opera.

Contrariamente a quanto avviene nei racconti francesi, la trasformazione di Pinocchio non è [...] un passaggio da una forma a un'altra, ma uno sdoppiamento: da una parte resta il burattino abbandonato sulla sedia, dall'altra il bambino in carne ed ossa. Ed è proprio questo sdoppiamento a provocare quell'effetto inquietante, straniante, del finale di *Pinocchio*.³⁰

Manganelli stesso supporta la duplice natura del personaggio:

Nella casa del nuovo Pinocchio resta quella reliquia morta e prodigiosa, il nuovo e vivo dovrà coabitare col vecchio e morto.³¹

La morte del burattino è causata dalla sua aspirazione a divenire in carne ed ossa e dunque di conformarsi ai canoni ed alle aspirazioni della società.

Alla fine, Pinocchio si suicida decidendo di fare tutte quelle cose che aveva sempre odiato, innanzitutto lavorare, e che gli consentono di diventare finalmente un ragazzino come tutti gli altri, rinnegando la sua

²⁹ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, p. 171.

³⁰ VERONICA BONANNI, *Riscrivere la fine di «Pinocchio». Tra parola e immagine, «Between»*, II (2012), 4, pp. 1-32: 8.

³¹ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, p. 171.

natura fantastico-vegetale, e soprattutto il suo celebre, fanciullesco programma narrativo: “mangiare, bere, dormire, e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo”.³²

Nel 1970, ne «L'Espresso» Manganelli supporta questa visione:

Il burattino viene ucciso dalle buone azioni, rinunciando alla sua individualità e alla sua unicità per diventare un bambino anonimo, indistinguibile da tutti gli altri.³³

Più volte, nel corso dell'analisi dell'opera collodiana, l'autore fa una digressione sul ruolo e sul compito del libro. In particolare, nel finale, appare evidente il suo discorso a sostegno dell'*open-ending* individuabile nel *Pinocchio* originale.

Nessun libro finisce; i libri non sono lunghi, sono larghi. La pagina non è che la porta [...] ad altra porta, che porta ad altra. Il libro finito è infinito, il libro chiuso è aperto [...].³⁴

Alla luce di questi elementi che l'autore ha sapientemente posto in evidenza, *Pinocchio: un libro parallelo* si presta a disposizione del lettore, presentando una duplice funzione:

Per certi versi, *LP* è una iper-interpretazione di *Pinocchio*, nella quale emerge una visione dell'opera che [...] tende a ribaltare molti stereotipi della pinocchiologia più tradizionale. Per altri versi, però, *LP* propone chiavi di lettura che s'avvicinano molto, più che a una lettura critica, a una vera e propria analisi testuale.

[...] pur mantenendo le medesime forma e sostanza dell'espressione, [*LP*] modifica parzialmente il contenuto [di *Pinocchio*], quanto meno per quel che concerne il tipo di discorso in cui esso – fondandolo – si inserisce.³⁵

³² G. MORRONE, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, p. 261.

³³ GIORGIO MANGANELLI, *La morte di Pinocchio* [«L'Espresso», 1970], in Id., *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986, p. 313.

³⁴ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, p. 161.

³⁵ G. MORRONE, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, pp. 271-272.

Tutti colori che vogliono indagare la verità celata dietro al burattino di legno, necessita un viaggio “parallelo” nel mondo manganelliano.

1.2. «*La vita nova di Pinocchio*» di Luigi Compagnone

1.2.1. *La storia di Pinocchio*

L’opera di Compagnone è inseribile all’interno del “*pinocchiesco*”: egli rielabora la storia originale in chiave più moderna, adattandola o modificandola in alcune componenti.

Il romanzo racconta una rivisitazione della storia collodiana, apportando delle vere e proprie rivoluzioni tematiche: il profano si unisce al sacro, vi è una mescolanza di riferimenti letterari, storici e geografici, con la presenza di una molteplicità di lingue e di dialetti:

[...] di tutte le riletture letterarie [...], grafiche [...], musicali [...], di sicuro quella dell’autore napoletano morto nel ’98 è il più ricco pastiche storico-letterario, gonfio di "intrusi" arrivati da ogni dove ad arare il terreno di Collodi. La trama di questo sociologico Pinocchio non cambia, ma la storia fornisce nuovi comprimari o integra quelli esistenti: il burattino incontra un Mangiafuoco-Freud, una madre-feticcio Monna Lisa e una mater-schiava Medea [...]. Nel dramma collodiano, filtrato attraverso l’analisi marxista di Compagnone, entrano sovrani deposti, come l’oste-Re Sole e Filippo II, convinti, come i nazi che condannano Geppetto ai lavori forzati.³⁶

Il romanzo presenta una pluralità di spunti a cui l’autore ha dato seguito con grande maestria. Molti personaggi vengono sostituiti fantasiosamente, ma vi è il mantenimento delle figure principali dell’opera collodiana.

³⁶ STELLA CERVASIO, *Torna il Pinocchio del Sud. La rabbia contro i perbenisti*, «La Repubblica», 19 giugno 2014.

Geppetto rimane sempre fedele a sé stesso, subisce sorti ancora peggiori finendo addirittura in un campo di concentramento, poiché scambiato col falegname Giuseppe, marito della Vergine Maria:

[...] disse che dopo essere stato gettato in quel carro fu portato in un Lager dove i Killer [del Führer di Giudea e Germania] accertarono subito che non era il Falegname che essi cercavano, e perciò la loro ferocia crebbe a causa dell'inganno in cui erano caduti, e lo tormentavano dalla mattina all'altra facendogli fare lavori, quali spaccare le pietre e scavare le fosse, difatti nel Lager c'era sempre bisogno di fosse.³⁷

Egli viene spesso a contatto con figure mediatori della volontà celeste o addirittura col Signore stesso: alla fine del romanzo dopo un dialogo trascendentale, trova la pace e muore.

La Fata al contrario assume delle nuove fattezze, impersonando la figura mitologica Medea, pur sempre mantenendo una capigliatura turchina ed un morboso attaccamento nei confronti di Pinocchio.

Apparve allora una bella Signora dai capelli azzurri e il viso di cera, occhi chiusi e mani incrociate sul petto; emanava da lei un odore di alcool [...].

“Io uccisi i figli che Giasone mi aveva fatto, quando lui se ne andò via da me per un'altra; [...] uccisi i miei figli, e da allora anch'io sono morta, e per secoli ho vissuto in questa tomba in attesa del figlio che venisse a resuscitare sua madre: ti aspettavo e aspettavo e tu non venivi [...]. Resta qui, ti amo profondamente”.³⁸

Il Gatto e la Volpe sono una costante irrinunciabile e vengono sempre raffigurati come due mendicanti ed impostori. Come nell'opera collodiana convincono Pinocchio ad investire la sua ricchezza nel Campo dei Miracoli, ma vi è una differenza abissale: non si tratta più di denaro, ma della sua Ma' Medea.

³⁷ LUIGI COMPAGNONE, *La vita nova di Pinocchio*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2004, p. 37.

³⁸ Ivi, pp. 60-61.

Sulla fossa dove Pinocchio aveva seminato la Mater, sorgeva un albero [...] con tutti i suoi rami carichi di grappoli, e quei grappoli erano carichi di Matres che si dondolavano mosse dal vento, eran centomila a contarle [...]. Dondolavano al vento [...] con l'odore addosso di tutte le razze e di tutti i continenti donde erano giunte a quel campo e di tutte le età della Terra.³⁹

Solo in un secondo momento, grazie al raggiro ed alla disonestà, divengono ricchi e potenti, amministrando il Babel's Building – la torre di Babele nelle sacre scritture – insieme al loro socio in affari, Pinocchio.

Attraverso l'espedito delle migliaia di Matres e del cosiddetto *Pluralimammismo*, l'autore presenta la visione economica marxista:

[...] l'accumulo delle ma' nelle mani di pochi ha trasformato la piccola casa matriarcale d'un tempo nella grande fabbrica del Plurimammismo attuale. E già, perché perfino una ma' è ora una merce, perfino una ma' è ora un valore economico.⁴⁰

Infine, Pinocchio sembra abbia passato ancora più difficoltà rispetto all'opera originale. In un primo momento sembra venga ripagato di tutte le sofferenze, grazie all'aiuto del Signore che lo pone lungo la retta via:

A quel punto risonò la voce del Signore, che diceva a Noé: “[...] e fa' uscire anche suo figlio [Pinocchio], ma più non pensi alle Matres [...] e di' di non farsi mai più possedere da Sogni e Incantesimi; che resti con il padre suo, e impari nel mondo le cose del mondo vero e reale, che io già fabbricai a mia immagine e perseveranza...”. [...]

E fin dal giorno dopo Pinocchio andò subito alla Scuola Comunale per imparare secondo la volontà del Signore le cose vere e reali del mondo.⁴¹

Successivamente, si fa abbindolare dal Gatto e dalla Volpe, divenendo un borghese facoltoso con migliaia di Ma' su cui contare e contitolare del Babel's Building. In cuor suo nonostante l'apparenza di riscatto sociale, cede

³⁹ Ivi, p. 68.

⁴⁰ Ivi, p. 78.

⁴¹ Ivi, p. 90.

all'avarizia, alla violenza ed al denaro, non ascoltando nessun consiglio dei suoi genitori. Al contrario, li abbandona o addirittura li sfrutta per giungere ai suoi obiettivi.

Al termine del romanzo di formazione, Pinocchio va ad abitare nell'appartamento più lussuoso del Babel' s Building, di cui è comproprietario con il Gatto e la Volpe. La civiltà contadina è vinta. L'«umile hidalgo di legno di un'Italietta ipocrita» [...] si conquista il perbenismo, punizione di Dio che, del resto, l'aveva messo al mondo rigido, già morto.⁴²

Nonostante Pinocchio mostri un gran malcontento nel finale, non fa nulla per redimersi e subisce la punizione celeste: la sua condizione lignea diviene il suo fardello per l'eternità.

1.2.2. Dalla «Vita nova» al «Dizionarietto collodiano»

La seconda parte del romanzo, intitolata *La giovinezza reale e l'irreale maturità*, è costituita da una raccolta di poesie, il cui scopo è raccontare la biografia e la Napoli in cui Compagnone è cresciuto. L'autore ha sempre sostenuto la sua vicinanza al burattino, addirittura definendolo suo «fratello di sempre».⁴³

Si tratta di una serie di novanta poesie, in cui l'autore ricerca il senso della maturità, che lui stesso definisce irreale, partendo dalla sua giovinezza nell'«autunno del '37»⁴⁴, ma che realizzò postumo tra il 1966 e il 1980⁴⁵.

⁴² S. CERVASIO, *Torna il Pinocchio del Sud*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ L. COMPAGNONE, *La vita nova di Pinocchio*, p. 157.

⁴⁵ *Ivi*, p. 235.

La terza parte, intitolata *Lettere dal Babel's Building*, consiste in uno scambio epistolare fittizio tra l'autore, L., e Geppetto, G. Lo scambio di missive in realtà è un monologo da parte di Compagnone, a cui G. non replica mai.

Tramite le lettere l'autore esprime i suoi dubbi, le sue motivazioni e le modalità che lo hanno portato a realizzare l'opera.

Tu intanto, carissimo G., [...] aspettai fra qualche giorno un'altra mia, ti scriverò per parlarti dei luoghi del "mio" Pinocchio.⁴⁶

In particolare, vi è un'immedesimazione dell'autore nel protagonista Pinocchio:

Proprio come il "mio" Pinocchio, sicché mi parve d'un tratto di non essere stato a quei miei tempi tanto diverso da lui. Anch'io, come Pinocchio, avevo vissuto in un triste sobborgo; anch'io ero andato glorioso della mia superbia di figlio avaro e impietoso; anch'io avevo avuto un pa' come Geppetto [...]; anch'io m'ero nutrito di quel poco che lui mi aveva potuto dare da mangiare [...]; anch'io come Pinocchio avevo tentato le mie fughe; e l'albero che straripava dal ponte avrebbe potute essere la Quercia grande; [...] e il Gatto e la Volpe? ma sì, tutta quella pletora di galantuomini professori dottori cantori, portatori di frodi e d'inganni.⁴⁷

Attraverso le lettere l'autore fa sì che il lettore venga a conoscenza di nuovi dettagli, consentendo alla storia della prima parte di divenire ancora più enigmatica e complessa, ma al tempo stesso stuzzicante. Compagnone inscena di avere avuto degli incontri con altri personaggi, raccontandolo nelle sue lettere. L'autore è inconsapevole della morte di Geppetto e pertanto continua uno scambio epistolare costante.

[...] E ora una novità, ho finalmente potuto incontrarmi con il Gatto e la Volpe. Avevo dunque chiesto un colloquio per tramite dell'Omino [...] ... ah! caro G., le vedessi [le Matres] come sono state servificate, come nei

⁴⁶ Ivi, p. 242.

⁴⁷ Ivi, p. 241.

loro grembiuli se ne stanno carponi all'alba al tramonto, a lucidare lavorare strofinare, ormai invecchiate sfinite [...] specie Medea i cui bei capegli da azzurri che erano son diventati radi e fragili bianchi.⁴⁸

Grazie all'espedito della missiva l'autore comunica una triste notizia al suo "amico" Geppetto: Pinocchio è stato ucciso per mano del Gatto e della Volpe.

Sappi dunque questo amico mio: Pinocchio non si trova affatto nelle Americhe per n giro di affari, Pinocchio è stato eliminato, assassinato per ordine della Volpe e del Gatto: nessuno sa nemmeno dove il suo corpo si trovi: forse addirittura combusto.⁴⁹

In questo modo si conclude la storia sospesa presentata nella prima parte del romanzo.

La quarta parte si intitola *Commento alla vita di Pinocchio*: già il titolo parla chiaro, l'autore esplicita e commenta i temi che contraddistinguono l'opera originale:

Pinocchio fu in origine un pezzo di legno. Uno come lui non poteva che nascere dal legno. [...] Nel regno inanimato, è certamente il legno la materia più disponibile all'incanto delle metamorfosi. [...] Del resto, un albero è già forse una creatura umana fermata in un momento di estrema condanna o di assoluta felicità [...]. Di legno fu la prima vera casa in cui vivemmo; [...] di legno l'Arca, ossia la salvezza.⁵⁰

Compagnone unisce intelligentemente le verità celate dietro al racconto, aspetti della sua biografia e si rivolge direttamente al lettore, rendendolo partecipe della riflessione in corso.

Ed infine con la quinta parte, *Dizionarietto collodiano*, l'autore fornisce un vocabolario al lettore affinché possa cogliere tutte le sfumature necessarie per

⁴⁸ Ivi, p. 247.

⁴⁹ Ivi, pp. 252-253.

⁵⁰ Ivi, p. 263.

immergersi nel racconto. Un esempio eclatante è la definizione che dà di Pinocchio:

PINOCCHIO. Forse anticipa il male, o la malattia, più ricorrente nei nostri agiatissimi tempi. Tra fughe, paure, spaventi, assassini, apparizioni, serpenti, faine, fame, spettri, burattinai, castighi, mazzate, pescecani, Pinocchio è forse la figurazione del nostro cuore minacciato da mille tensioni. Egli è l'Infarto.⁵¹

Contro ogni aspettativa si tratta di una descrizione molto breve, ma densa di significati, grazie alla bravura stilistica e sintattica di Compagnone.

Tale *Dizionarietto* è stato letto da Compagnone nel 1981, in onore dell'apertura per le manifestazioni del centenario di Pinocchio a Firenze.⁵²

1.3. «Pinocchio con gli stivali» di Luigi Malerba

Luigi Malerba che si presta a diversi destinatari: egli è scrittore per adulti, ma al contempo scrive opere per i piccoli. Proprio per questa sua dualità stilistica viene ricordato come autore per bambini, quando in realtà mostra una grande produzione letteraria.

La sua biografia mostra una variegata esperienza letteraria ed artistica, che fa sì che non lo si collochi ingenuamente solo all'interno della letteratura per l'infanzia. Egli si dedicò a saggi, a racconti, a libri per bambini ed al teatro.⁵³

Di lui è stato giustamente detto che era scrittore divertente e curioso di tutto, dal linguaggio alla storia, dal costume alle coincidenze della vita, passando dal romanzo al saggio linguistico, dalle sceneggiature ai racconti per ragazzi.⁵⁴

⁵¹ Ivi, p. 368.

⁵² Cfr. Ivi, p. 361, nota a piè di pagina.

⁵³ Cfr. VITTORIO GIACCI, *Cinematografia e ispirazione letteraria socialista*, «Forum Italicum», LIV (2020), 1, pp. 473-557.

⁵⁴ Ivi, p. 495.

Egli si interessò anche all'opera collodiana, apportando una sua interpretazione.

Pinocchio con gli stivali è un altro esempio di *pinocchiesco*: a partire dal finale originale di Collodi, l'autore inventa una possibile prosecuzione, unendo insieme più fiabe.

Verso la fine del capitolo trentacinque Pinocchio stava nuotando in mezzo al mare con il babbo Geppetto sulle spalle. [...] E nuotando pensava che non aveva nessuna voglia di entrare nel capitolo seguente, cioè l'ultimo, perché lì sarebbe diventato un ragazzino per bene e questo a Pinocchio, burattino scapestrato, non gli piaceva né punto né poco.

[...] nel capitolo trentasei, [...] incontrò la Fata turchina turchetta che incominciò una lunga tiritera per convincerlo a mettere giudizio. E Pinocchio scappò via di corsa piantando in asso la Fata e il sogno.⁵⁵

Anche in quest'opera il tema della fuga è ricorrente e rappresenta una caratteristica inscindibile nell'indole del burattino. Egli non desidera affatto lavorare, poiché faticoso, ma «gli sarebbe piaciuto piuttosto recitare, cantare e ballare, come è giusto per un burattino»⁵⁶.

Il suo futuro tra le pagine di Collodi appare già deciso, perciò l'unica soluzione «era di trovarsi un posto in un'altra favola, dal momento che aveva abbandonato la sua».⁵⁷

Viene ripresa l'ideologia manganelliana secondo cui le pagine di un libro sono «come un labirinto di tutti i possibili itinerari, [...] assolutamente senza limiti»,⁵⁸ nel momento in cui Pinocchio «a forza di camminare [...] arrivò nel bosco e incontrò il Lupo».⁵⁹ Appare insignificante la distanza tra la storia di

⁵⁵ LUIGI MALERBA, *Pinocchio con gli stivali*, Mondadori, Milano, 1988, p. 3.

⁵⁶ *Ivi*, p. 4.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, p. 79.

⁵⁹ L. MALERBA, *Pinocchio con gli stivali*, p.4.

Pinocchio e quella di Cappuccetto Rosso, addirittura sembra sia percorribile a piedi e senza tante fatiche.

Il burattino trova un Lupo impegnato nel suo ruolo che non ammette distrazioni ed all'ennesima richiesta di Pinocchio di far parte della sua favola, lo manda via in malo modo.

– Stammi a sentire, rompiscatole di un burattino! Tu sei venuto qua per fare della confusione e nient'altro. La nostra favola va avanti benissimo da secoli e secoli così com'è. Chiunque entri da noi ci disturba. Figuriamoci se voglio fra i piedi un tipo come te che è capace solo di combinare guai! Vattene!

– Fra colleghi non ci si comporta in modo così villano – disse Pinocchio.

– Ma che colleghi! Ognuno al suo posto – disse il Lupo. – Dovresti sapere che nelle favole ogni personaggio ha una sua funzione e che quindi non si possono cambiare né i personaggi, né le loro funzioni.⁶⁰

Appare evidente col commento del Lupo la fermezza con cui solitamente vengono considerati i ruoli nelle fiabe, soprattutto in quelle più antiche. Qualsiasi ribaltamento di ruoli o di funzione viene malvisto, sottolineando una categorizzazione irremovibile.⁶¹

La medesima scena si svolge tra Pinocchio e Cappuccetto Rosso, la quale non rinuncia a “seguire il copione”, così il burattino si ritrova obbligato a cambiare storia.

Giunge alla favola di Cenerentola, ove incontra il Principe: si replica quasi analogamente il medesimo discorso e di nuovo Pinocchio viene respinto.

– Faresti ridere anche le formiche. Vedi, – disse il Principe con pazienza – sono secoli che recito la mia parte con grande impegno e, a detta di tutti, con un certo talento. La favola di Cenerentola è antichissima, mentre tu sei stato scritto da poco. Per quanto ti sforzi, non sapresti mai dare ai tuoi gesti e alle tue parole la cadenza e l'intonazione giusta. Non si impara in un

⁶⁰ Ivi, p. 9.

⁶¹ Cfr. VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gianluigi Bravo, Einaudi, Torino, 2000.

giorno la parte di Principe e non basta indossarne il mantello e gli stivali. Tutti si accorgerebbero dell'imbroglio.

– Fammi provare.

– No, bisogna rispettare la tradizione.⁶²

Pinocchio si ritrova al punto di partenza e «cammina e cammina [...] arrivò al mulino mentre il figlio minore del mugnaio si lamentava di avere ereditato soltanto un Gatto».⁶³ Giunge così nella favola del Gatto con gli stivali, intrufolandosi nel discorso tra l'uomo e l'animale ed autoproclamandosi la soluzione a tutti i suoi problemi:

– Se non sei contento di aver ereditato un Gatto, ti piacerebbe ereditare un burattino che sa cantare e ballare [...] a dare spettacolo sulle piazze? Soldi a bizzeffe!

[...]

– Ma lo sai come va a finire la nostra favola? In questo momento io sono disperato e non ho un soldo, ma fra poco diventerò ricchissimo e proprio per merito di questo Gatto.

[...]

– E io ti faccio diventare ricco cento volte di più!⁶⁴

Il figlio del mugnaio appare l'unico personaggio in tutta la storia che voglia dar ascolto a Pinocchio, nonostante una prima titubanza:

– Mi sono sconfuso, [...] sono secoli che qui succedono le cose in un certo modo e ogni cambiamento mi sconfonde.⁶⁵

L'uomo mostra una grande avidità e nel corso delle pagine, Pinocchio verrà malamente ripagato della sua intromissione: «due guardie [del Re] lo portarono [...] dentro al capitolo trentasei, nel punto preciso da dove era scappato».⁶⁶

L'autore risolve il finale con un commento sarcastico:

⁶² L. MALERBA, *Pinocchio con gli stivali*, p. 14.

⁶³ Ivi, p. 16.

⁶⁴ Ivi, p. 18.

⁶⁵ Ivi, p. 19.

⁶⁶ Ivi, p. 21.

Ci vollero degli anni per rimettere in ordine la favola del Gatto con gli stivali e ogni tanto ancora oggi vi succedono delle confusioni.⁶⁷

L'epilogo è decisamente esilarante, ma conserva al tempo stesso una morale tipica delle favole.

La prosa che ne risulta è molto divertente ed entusiasmante, con evidenti riferimenti al teatro attraverso i dialoghi dei personaggi e le regole implicite che regolano le fiabe stesse. In particolare, si fa cenno all'imparare una parte, al seguire un copione con battute predefinite. Sono evidenti anche delle caratteristiche teatrali, quali la programmaticità, la scansione ed il rispetto dei tempi che un'opera teatrale richiede, così come la presenza di un pubblico, che nel libro appare implicito.

Lo stile sperimentale di Malerba⁶⁸ consente al lettore «l'abitazione consapevole di una struttura», ossia «un modo di violare i limiti tradizionali [...] in tema di favole».⁶⁹

Gli autori presentati sono solo alcuni dei molti che hanno fatto delle loro opere degli esempi di *pinocchiologia* o di *pinocchiesco*.

Tali opere sono la prova tangibile di quanto Collodi col suo burattino di legno abbia ispirato intere generazioni di autori e di artisti, trasportando i lettori in un mondo fatto di fantasia e di valori anche postumo la sua morte.

Pertanto, con gli esempi esaminati, è possibile constatare che Pinocchio è sicuramente un'opera per tutti.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. FRANCESCO MUZZIOLI, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Bagatto Libri, Roma, 1988.

⁶⁹ PAOLO MAURI, *Malerba*, La nuova Italia, Firenze, 1977, p. 75.

Capitolo quarto

Pinocchio sul grande schermo

*C'era una volta la parola.
Poi l'immagine ne ha preso il posto.*
Edoardo Ripari¹

1. Adattamenti cinematografici

Molto spesso gli adattamenti cinematografici vengono sottovalutati, frequentemente additati come opere secondarie. I fruitori non sono consapevoli della grande potenzialità di cui i film si fanno portatori:

Raramente i film tratti da un'opera letteraria vengono considerati parte integrante della sua storia della fortuna, quasi mancasse la consapevolezza che sempre più spesso è proprio il cinema a consacrarne presso il pubblico la percezione del valore di un libro e del suo autore.²

Col tempo il cinema ha ottenuto una maggiore rilevanza, guadagnando sempre più un potere formativo. Se prima l'acquisizione di valori e di principi era affidata alle pagine di un volume, oggi i fotogrammi trasmettono al secondo emozioni e riflessioni contestualmente alla fruizione.

¹ EDOARDO RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2015, p. 14.

² Ivi, p. 8.

Entrambi costituiscono degli strumenti più che validi per introdurre il fruitore ad una molteplicità di tematiche e per creare una connessione tra due mondi apparentemente distanti, ma uniti nelle finalità:

In un contesto sociale in cui l'immagine è dominante e dove la stessa scrittura si afferma in nuove modalità "brevi", utilizzare il cinema come uno dei possibili approcci al testo può costituire una risposta: [...] "visionare" un classico può essere una delle modalità per incominciare ad "abitare" il testo.³

L'immortalità di Pinocchio assume diverse forme: gli adattamenti che sono scaturiti dal romanzo di Collodi sono numerosissimi sia in campo letterario, così come in quello cinematografico ed infine teatrale.

Come spiegare l'enorme successo di *Pinocchio* presso i bambini – ma anche presso i genitori – nel contesto in cui fu scritto, nell'Ottocento? Come spiegare, in un secondo tempo, perché sia divenuto una figura mitica la cui popolarità non cessa di estendersi a tutti i paesi del mondo?⁴

La sua efficacia simbolica ha fatto sì che la storia di Pinocchio venisse conosciuta universalmente, a volte grazie all'opera originale, altre tramite gli adattamenti.

Il successo di *Pinocchio* è stato ed è costante nei decenni e supera i confini dell'Italia, penetrando nell'immaginario di milioni di bambini e adulti di tutto il mondo.

[...] Il libro è stato fonte di ispirazione per tutte le arti, dal teatro alla musica al cinema.⁵

³ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, p. 12.

⁴ GIORGIO CUSATELLI, *Pinocchio Esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Armando Editore, Roma, 2002, p. 118.

⁵ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, p. 202.

Per quanto concerne gli adattamenti cinematografici, «si contano, tralasciando la produzione televisiva, ben 18 film, compresi in un arco di tempo che va dal 1911 ad oggi, e che geograficamente riguardano, oltre l'Italia, patria naturale del burattino collodiano, paesi come gli Stati Uniti, il Messico, il Belgio, il Giappone e la Russia».⁶

Non è un mistero il grande valore morale che la storia di Pinocchio ha assunto nel corso del tempo, ma è noto che determinate caratteristiche dell'opera originale sono state modificate o eliminate nelle produzioni cinematografiche.

1.1. Da Antamoro a Garrone: più di cent'anni di «Pinocchio» sullo schermo

La prima trasposizione al cinema del romanzo di Collodi è stata in Italia nel 1911, grazie al regista Giulio Antamoro: *Pinocchio* è il primo film muto che ritrae il famoso burattino.⁷

La struttura dell'opera originale viene profondamente modificata. Vi è infatti «l'eliminazione di personaggi e avvenimenti, l'inserimento di nuovi episodi [...] e una diversa disposizione delle vicende corrispondenti». Inoltre sono stati «accentuati gli elementi fantastici-avventurosi e i toni burleschi-parodistici, con conseguente riduzione degli aspetti educativi».⁸

Solitamente, quest'ultimo adattamento viene oscurato da quello americano di Walt Disney, noto col medesimo titolo e realizzato nel 1940, che nell'immaginario collettivo gli sottrae il primato:

[...] tenendo conto degli adattamenti cinematografici il più popolare [...], anche se discusso, è quello di Disney. Raramente un libro ha eclissato il proprio autore come è accaduto per *Le avventure di*

⁶ SALVATORE CONSOLO, *Il mito di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino dalle pagine di Collodi allo schermo*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2009, p. 408.

⁷ Cfr. E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, p. 202.

⁸ Ivi, p. 203.

Pinocchio. Riprova, questa, di una universalità quale poche volte è stata raggiunta da un'opera d'arte, universalità che si concentra nell'immortale personaggio del burattino di legno.⁹

Il cartone animato porta un'immagine più fresca e leggera della storia di Pinocchio, eliminando alcuni episodi oscuri collodiani.

[...] il processo di semplificazione del testo collodiano era già in atto nell'America degli anni Trenta, con l'eliminazione di tutte le tendenze anti-sociali del burattino e la rappresentazione dell'infanzia come esperienza esclusivamente positiva. Avviene così un'omologazione della trama collodiana al progetto generale di Disney di rappresentare la tradizione europea secondo un ethos tutto americano.¹⁰

Tale trasposizione animata viene indicata come «tappa essenziale che ha portato il nostro burattino nazionale a raggiungere lo status di icona mondiale».¹¹ Ciò che non appare immediato agli occhi dello spettatore è la “germanizzazione” che il personaggio principale, così come lo spazio e la trama, hanno subito.

In altri termini, forse Disney tingeva il burattino nostrano di colori germanici, per rendere esportabile in Europa un prodotto cinematografico associato al potere economico degli ebrei di Hollywood e pertanto sgradito al nazismo.

[...] Il burattino, dai nordici occhi azzurri, indossa un costume di tipo tirolese/bavarese, calzoncini corti con banda laterale decorata, gilet nero, fiocco azzurro e cappello con piuma.

[...] Anche il villaggio toscano degli eroi collodiani si trasforma con Disney in un pittoresco paesetto alpino, pieno di vivaci scolari e genitori indaffarati, in uno scenario fiabesco, del tutto alieno dalla realistica povertà descritta da Collodi.¹²

⁹ CARLO MARINI, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, Quattro Venti, Urbino, 2000, p. 33.

¹⁰ PATRIZIA BETTELLA, *Il Pinocchio di Walt Disney (1940)*, in *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 258-351: 310.

¹¹ Ivi, pp. 310-311.

¹² *Ibidem*.

Pertanto, Disney ha rappresentato un esempio di trasfigurazione del burattino, ma con una connotazione del tutto nuova, in cui il bene e il male sono due entità ben distinte, contrastando l'ideologia collodiana, in cui l'una attinge dall'altra, dando vita ad un mix stilistico che incanta il lettore alla pagina.

L'«infedeltà principale al testo collodiano», come scrive ancora Ripari (citando uno studio critico di Oreste De Fornari), è «“quella di aver trasformato il protagonista in un ragazzino abbastanza normale, non molto stravagante di aspetto [...] o di carattere (non è monello, lascia la retta via per ingenuità e non per debolezza morale)”»; mentre per quanto riguarda le «figure di contorno, che in Collodi svolgevano un ruolo essenzialmente “morale”», va notato che «nel film “vengono faticosamente convertite alla comicità e al realismo”». ¹³

Da un punto di vista tecnico, il film d'animazione disneyano rappresenta una vera rivoluzione in campo cinematografico «nel settore degli effetti animati, coi movimenti realistici di veicoli, macchinari ed elementi naturali come pioggia, fulmini, neve, fumo, ombre e acqua». ¹⁴

Successivamente, in Italia, Giannetto Guardone dà vita al secondo adattamento cinematografico, riprendendo fedelmente l'opera di Collodi e ponendogli il medesimo titolo. Si tratta di un'opera che il regista definisce lui stesso un «filmetto senza la minima pretesa», realizzato «col minimo dispendio di energie intellettuali, tecniche e finanziarie». ¹⁵

Ventiquattro anni dopo, nel 1971, Giuliano Cenci realizza *Un burattino di nome Pinocchio*. Il regista viene emulato, postumo alla sua morte, come «uno dei padri del cinema d'azione italiano», il quale avrebbe potuto rendere il suo film «riconosciuto senza dubbio come il Disney italiano». ¹⁶

¹³ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, p. 204 (le cit. all'interno sono tratte da ORESTE DE FORNARI, *Walt Disney*, La nuova Italia, Firenze, 1979, pp. 62-63).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ DAMIANO FEDELI, *Il Pinocchio ritrovato, Disney mancato*, «Vanity Fair», 24 ottobre 2013, <https://www.vanityfair.it/show/cinema/13/10/23/pinocchio-ritrovatodi-giuliano-cenci> (ultima consultazione: 12/05/2021).

Un anno più tardi, col regista Luigi Comencini approda la storia di Pinocchio in televisione sotto sembianze di serie televisiva, riportando il titolo dell'opera originale.

Il *Pinocchio* di Comencini si propone, in primo luogo come una riflessione sulla solitudine e sul tentativo di rompere questa solitudine. [...] nel suo adattamento Comencini ha capovolto un dato di base: mentre nel libro la marionetta acquista sembianze umane solo alla fine del racconto, nel film Pinocchio diventa subito un bambino in carne e ossa e torna alla condizione di burattino di legno solo quando compie una cattiva azione.¹⁷

Vi è una coerenza narrativa con l'opera collodiana, ma al contempo un proprio rinnovamento dei significati, caratterizzando la serie di una certa indipendenza:

[...] un *Pinocchio*, ambientato nell'Italia appenninica contadina, vede «quasi del tutto eliminato» l'elemento fiabesco: il privilegio è accordato agli aspetti realistici del romanzo, nella descrizione di un «mondo duro e freddo nel quale si contrappongono ricchi e poveri [...]».

Comencini [...] fa di Pinocchio un bambino ribelle, la cui ribellione è anzi «garanzia di indipendenza di spirito e di libertà».¹⁸

Analogamente, nel 1996 sbarca una nuova rivisitazione horror di Pinocchio con il regista Kevin Tenney, che intitola la sua opera cinematografica *Bad Pinocchio*. Mai prima di allora nessun regista si era spinto così lontano dall'opera originale, dimostrando chiaramente che Pinocchio può essere decisamente un'opera per adulti, anzi per soli adulti.

Dall'*horror* si giunge al fantascientifico nel 2001 con la regia di Steven Spielberg: Pinocchio assume una nuova identità e si adatta al mondo moderno, divenendo un robot. *A.I. Intelligenza Artificiale* mostra non solo un personaggio

¹⁷ JEAN A. GILI, *Luigi Comencini*, Gremese Editore, Roma, 2005, p. 69.

¹⁸ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, p. 205 (le cit. all'interno sono tratte rispettivamente da GIUSEPPE FLORES D'ARCAIS, *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, La nuova Italia, Firenze, 1994, p. 21; J.A. GILI, *Luigi Comencini*, pp. 69 e 71).

del tutto nuovo, ma anche un mondo fatto di cloni, super computer e androidi. Il rapporto genitoriale assume una nuova sfumatura con la presenza dei robot e il racconto di Pinocchio funge da monito sul futuro della specie umana e sulla sua responsabilità nella creazione delle intelligenze artificiali.

Un anno dopo, vi è il ritorno della regia italiana grazie a Roberto Benigni col suo *Pinocchio*:

Sono toscano, sono nato a pochi chilometri da dove è nato Pinocchio, hanno sempre parlato di me come Pinocchio. [...]

Pinocchio è un romanzo, un saggio, un attaccapanni... è una favola, ma noi ci viviamo tutti i giorni in una favola [...]*Pinocchio* è una storia crudelissima, come tutte le storie dell'umanità, è una storia che fa proprio piangere, non triste ma crudele, non malinconica ma straziante, senza volerlo essere. [...]

Ogni volta che lo si legge, ci sferza e ci aggrandisce, ci abbellisce la vita.¹⁹

Rappresenta il secondo capolavoro del regista ed una nuova versione dell'opera collodiana, più moderna, ma pur sempre fedele in un'ambientazione immaginaria, atemporale, con costumi fantastici:

Lui [Pinocchio] è uno che ha voglia di mangiarsela la vita, di abbracciarsela. Ma ciò che viene fuori è la sua purezza: semmai eversiva è la realtà che lo circonda.²⁰

Appare evidente l'intento del regista di rendere più allegra l'opera, eliminando «la cupezza così spesso presente nel testo».²¹

Nel 2004 Malcolm McDowell ripropone una visione fantascientifica con il film d'animazione *P3K – Pinocchio 3000*. Il burattino robotizzato veste i panni

¹⁹ ROBERTO BENIGNI, *Io un po' Pinocchio. Roberto Benigni racconta il suo film tra le pagine del racconto di Collodi*, Giunti, Firenze, 2002, p. 9.

²⁰ CLAUDIA MORGOGLIONE, "Ecco il mio Pinocchio, la storia che amo di più", «La Repubblica», 4 ottobre 2002 https://www.repubblica.it/online/spettacoli_e_cultura/pinocchio/benigni/benigni.html (ultima consultazione: 12/05/2021).

²¹ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, p. 208.

del personaggio ingenuo che però ben presto dimostra un talento da detective e salva la sua città dal pericolo.²²

Otto anni più tardi, Enzo D'Alò presenta un film d'animazione *made in Italy* intitolato *Pinocchio*, basandosi fedelmente al romanzo di Collodi.²³

Infine, l'ultimo adattamento cinematografico risale al 2019 con la regia di Matteo Garrone. Il suo film, *Pinocchio*, ha portato una nuova luce sul burattino e la sua storia rocambolesca.

1.2. «*Pinocchio*» di Matteo Garrone

L'opera cinematografica di Garrone ha suscitato ammirazione, ma anche diverse critiche. Lo stile cupo e talvolta macabro del regista ha fatto sì che il film riprendesse fedelmente lo stile artistico collodiano riscontrabile nel romanzo.

[...] questo *Pinocchio* è piuttosto lontano da quello *disneyano* del 1940, anzi, è molto più fedele alla storia originale [...]. Matteo Garrone, con le sue atmosfere dark, è riuscito a rendere bene la favola di Collodi che è anche crudele, macabra, in alcuni punti. Alcune scene, come l'impiccagione di Pinocchio, sono crude e rese in tutta la loro tragicità, senza sconti. Questo aspetto rende il film forse poco adatto ai più piccoli, nonostante negli intenti del regista ci fosse il realizzare un'opera popolare, per tutti.²⁴

Senza dubbio, si può parlare di «una ricerca estetica prossima alla perfezione: paesaggi mozzafiato, la bellezza della fotografia, la sapiente scelta del make-up

²² Cfr. FLORENCE PIGNARRE, *David du film A.I. : un Pinocchio des temps modernes*, « K. Revue trans-européenne de philosophie et arts », 5-2/2020, pp. 216-231.

²³ Cfr. ILARIA URBANI, *Cinema e ricordi d'infanzia nel Pinocchio di Enzo D'Alò*, «La Repubblica», 21 febbraio 2013 https://napoli.repubblica.it/cronaca/2013/02/21/news/cinema_e_ricordi_d_infanzia_nel_pinocchio_di_enzo_d_al-53134900/ (ultima consultazione: 13/05/2021).

²⁴ ELISA SPERONELLO, *Il Pinocchio di Garrone, una favola per adulti*, «Il BoLive», Università di Padova, 2020, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/pinocchio-garrone-favola-adulti> (ultima consultazione: 13/05/2021).

per i personaggi “fantastici” al posto dell’uso degli effetti speciali, la bravura del cast, di per sé notevole»²⁵ costituiscono i punti forti del film.

Il regista seleziona nel suo adattamento attori di grande rilievo nella scena italiana, basti pensare a Roberto Benigni nelle vesti di Geppetto, Massimo Ceccherini nelle veci della Volpe, Gigi Proietti come Mangiafuoco e Rocco Papaleo sotto le sembianze del Gatto. Si tratta di attori in gran parte napoletani e toscani, capaci di trasmettere allo spettatore le emozioni e gli stati d’animo che la fame e la povertà dei poderi dell’Ottocento comportavano grazie alle loro abilità recitative ed alle grandi distese toscane.

Oltre ad un cast di eccellenza, anche l’aspetto estetico-scenico evidenzia un grande lavoro di trucco e parrucco. La scelta del regista di non utilizzare effetti speciali ha sicuramente comportato una mole maggiore di lavoro, ma ha dato un maggiore effetto di realismo e di vicinanza tra i personaggi e gli spettatori, trasportandoli sulle sensazioni e sulle *texture* visivamente tangibili. Un esempio eclatante è il legno stesso di cui è fatto Pinocchio, che appare nitido vivido sullo schermo.

Garrone si fa portavoce della natura, quasi a «suggerire allo spettatore di godere della bellezza che ha portata di mano, senza ricorrere a paesaggi estenuati».²⁶

Il suo film, così come il romanzo collodiano, simboleggia la condizione umana:

Pinocchio è preda di tutti gli istinti e anche se arreca dolore al vecchio babbo perché sparisce, non va a scuola, sta con i cattivi, lo spettatore è sempre dalla sua parte. Pinocchio non sa cos’è la vita, è nato che era già bambino, senza succhiare dal seno latte ed esperienza. [...] *Pinocchio* [...]

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ CRISTINA BATTOCLETTI, *L’umanissimo Pinocchio di Garrone*, «Il Sole-24 Ore», 12 dicembre 2019, <https://www.ilsole24ore.com/art/1-umanissimo-pinocchio-garrone-ACxQs04> (ultima consultazione: 16/05/2021).

racconta l'umanità marginale, ma che è nel suo complesso una minuscola universale e dolente parabola di vita.²⁷

Il regista ha sempre evidenziato l'importanza ricoperta dagli animali, rendendoli antropomorfi grazie alle abilità degli artisti e del trucco:

Gli animali nel racconto di Collodi sono allegorie della società, la nostra scelta e la nostra sfida era trovare un modo per renderli animali antropomorfi.²⁸

Paradossalmente, la scelta direttiva di non utilizzare effetti speciali unitamente alla grande versatilità degli attori hanno permesso una maggiore riflessione sul campo valoriale implicato. Nel corso della storia l'uomo ha sempre utilizzato gli animali per presentare vizi e virtù dell'essere umano. In questo caso, vi è un duplice rispecchiamento: gli attori impersonano degli animali che a loro volta si fanno portatori di caratteristiche positive e negative umane. In tal modo si crea un legame profondo tra il mondo animale e umano, così come con quello valoriale.

1.2.1. Analisi del film

Sin dai primi minuti della pellicola è evidente la fedeltà all'opera collodiana: il villaggio in cui la vicenda si svolge è contraddistinta da toni grigi e cupi che conferiscono un senso di immobilità e di povertà.

Geppetto appare pochi minuti dall'inizio, si trova nel suo atelier, intento a cercare del cibo. Giunge alla locanda accanto e tenta di barattare un piatto di

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ CHIARA UGOLINI, *Il ritorno di 'Pinocchio'*. Matteo Garrone: "Fedeli a Collodi: magia e divertimento", «La Repubblica», 12 dicembre 2019 https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2019/12/12/news/pinocchio_matteo_garrone-243271806/ (ultima consultazione: 17/05/2021).

cibo con le sue opere da intagliatore. Già dal dialogo è evidente l'accento toscano dei protagonisti, permettendo allo spettatore di contestualizzare la vicenda narrata.

D'un tratto si è catapultati nel laboratorio di Mastro Ciliegia. Al centro dell'occhio di bue vi è un pezzo di legno che si muove ed il falegname atterrito in un angolo. Si tratta di una scena alquanto inquietante, a differenza del romanzo il legno non parla, ma si muove come posseduto da un'entità.

Giunge Geppetto e Mastro Ciliegia gli regala il pezzo ligneo, ancora ammutolito dall'avvenimento precedente.

Geppetto torna al suo atelier e inizia ad intagliare: ha inizio una delle scene più dolci, in cui l'amore e la passione del falegname appaiono evidenti grazie alla grande maestria di Benigni. La creazione di Pinocchio è una scena talmente realistica da inquietare un poco o di cui esserne orgoglioso dal punto di vista del falegname. D'un tratto il burattino proferisce la sua prima parola: "Babbo!". Basta udire la voce del burattino che Geppetto inizia a correre e ad urlare nel villaggio per la felicità:

- M'è nato un figliolo! So' diventato babbo!
- Così da un giorno all'altro? All'improvviso?!
- Da un minuto all'altro!²⁹

Pinocchio come in Collodi prende la porta e scappa con Geppetto al suo seguito. Il tema della fuga è un'occasione perfetta per presentare il contesto circostante: i campi toscani divengono protagonisti incontrastati, sperdendosi in lungo e largo.

Una volta tornato solo alla casa del babbo, Pinocchio incontra il Grillo in una nuova versione napoletana: un essere verde la cui testa sbuca da un angolo della casa e che lo ammonisce sul suo comportamento.

²⁹ *Pinocchio*, regia di Matteo Garrone, sceneggiatura di Matteo Garrone e Massimo Ceccherini (tratto da *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi), Italia, 2019, min. 00.11.52.

Geppetto torna a casa e dopo aver realizzato nuovi piedi a Pinocchio, va a contrattare i suoi vestiti per acquistare l'abecedario al figlio. Questa scena mostra le grandi doti recitative di Benigni, il quale incanta allo schermo col suo accento toscano e fa indirettamente pensare ad un'altra sua grande opera, *La vita è bella*,³⁰ così come alla sua versione di *Pinocchio*.³¹

Rispetto all'opera collodiana, Geppetto mostra fin da subito grande orgoglio di suo figlio: non perde occasione per dire a chiunque incontra lungo la strada che Pinocchio va a scuola. Proprio mentre torna a prenderlo, scopre del suo tradimento e della sua decisione di andare al teatro dei burattini, nonostante il suo divieto.

Le scene del ritrovamento tra i burattini e di Pinocchio col burattinaio Mangiafuoco seguono fedelmente il romanzo. Analogamente l'incontro con il Gatto e la Volpe non tradirebbe le aspettative dello stesso Collodi: il felino ripete cantilenante ogni parola finale dell'amico, ottenendo un effetto esilarante.

- Io per lo studiare ho perso una gamba!
- Una gamba!
- Lui per lo studiare è diventato quasi cieco!
- Quasi cieco!³²

Una volta giunti al Gambero Rosso emerge il lato animalesco di Ceccherini e di Papaleo: con grugniti e grande voracità rappresentano al meglio due animali selvatici, dimostrando un'ammirevole flessibilità interpretativa.

Durante la notte degli assassini, Pinocchio incontra il Grillo: vengono ripresi puntualmente gli avvertimenti collodiani.

³⁰ *La vita è bella*, regia di Roberto Benigni, sceneggiatura di Roberto Benigni e Vincenzo Cerami, Italia, 1997.

³¹ *Pinocchio*, regia di Roberto Benigni, sceneggiatura di Roberto Benigni e Vincenzo Cerami (tratto da *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi), Italia, 2002.

³² *Pinocchio*, regia di M. Garrone, min. 00.33.50.

– Non ti fidare, ragazzo mio, di quelli che promettono di farti ricco dalla mattina alla sera.³³

Pinocchio cerca aiuto presso la casa della Fata, la quale appare sotto le sembianze di una Bambina dai capelli turchini e recita fedelmente le parole di Collodi.

La scena dell'impiccagione dà i brividi: in primo piano vi è la silhouette oscurata di Pinocchio appesa alla Quercia Grande, su di uno sfondo tetro e notturno della foresta. Le ultime parole del burattino prima della sua morte coincidono al romanzo:

– Oh babbo mio, se tu fossi qui...³⁴

Al suo risveglio, Pinocchio è nel letto accanto alla Bambina dai capelli turchini. Appare anche la Lumaca, la quale lascia dietro di sé una lunga striscia di bava. Su di essa scivola uno dei medici giunti per visitare il burattino, concedendo un momento di ilarità allo spettatore.

Una volta guarito, Pinocchio incontra nuovamente i due animali imbrogliatori che lo derubano. Il burattino decide di andare a denunciare il furto dei suoi zecchini, ma il giudice antropomorfo in scimmia lo condanna alla prigionia:

– Nel nostro paese gli innocenti vanno in prigione!³⁵

Comprendendo la logica che muove la società, Pinocchio si accusa di aver rubato più e più volte ottenendo i complimenti del giudice e quindi la libertà. Dietro al ribaltamento dei valori, Garrone svela uno dei grandi insegnamenti rintracciabili in Collodi.

³³ Ivi, min. 00.40.33. Cfr. CARLO COLLODI [Carlo Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da Enrico Mazzanti, Rizzoli, Milano, 1949², p. 56.

³⁴ Ivi, min. 00.43.16. Cfr. C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 64.

³⁵ Ivi, min. 01.01.06.

La sequenza inerente all'Isola delle Api Industriose viene eliminata e ritroviamo Pinocchio sui banchi di scuola. Le scene mostrano l'utilizzo della punizione corporea dinnanzi all'ignoranza degli allievi: il maestro è crudele e gode nel provocare dolore. Come penitenza ordina ai bambini di porsi in "ginocchio sui ceci", un modo di dire oggigiorno conosciuto, derivante da una punizione appartenente alle modalità di educazione della vecchia scuola.

Pinocchio fa amicizia con Lucignolo, lo induce in atteggiamenti negativi, finché un giorno gli racconta della sua decisione di partire. Lo accompagna al punto indicato ed una volta giunto l'Omino, Pinocchio si fa convincere e parte con lui.

– Ti divertirai, te lo prometto!³⁶

Giungono ad un casolare in mezzo alla campagna, in cui i fanciulli giocano liberamente tra la paglia, in giochi popolari, quali il tiro alla fune, e nell'acqua. La presenza esagerata della paglia svolge una funzione di anticipatore e di monito al destino che accomuna tutti i monelli.

L'Omino sembra tenerci davvero ai bambini, utilizzando persino un nomignolo nei loro riguardi: "*amorini*". Presenta una voce allegra e appare sinceramente interessato alla loro salute, anche quando sono tramutati in asini e stanno per essere venduti.

Pinocchio-ciuchino viene acquistato dal direttore di un circo e come nel romanzo si storta una zampa durante un'esibizione. L'uomo mosso a compassione per il suo destino, decide di gettarlo in mare. Rispetto all'opera originale, non compare la figura dell'acquirente che desidera l'animale per fabbricare un tamburo.

³⁶ Ivi, min. 01.19.00.

Una volta in mare e di nuovo sotto le sembianze di burattino, viene inghiottito dal Pescecane: nel suo ventre incontra il Tonno ed infine il suo babbo in una struggente scena di riconciliazione. Analogamente al romanzo, tentano la fuga risalendo la gola dell'animale e vengono poi portati a riva in salvo dal Tonno.

Giunti sulla terraferma, trovano una casupola in mezzo al paesaggio verdeggiante in cui abitare. Pinocchio trova un impiego presso il contadino Giangio, inizialmente girando il bindolo ed in seguito aiutandolo ad accudire le pecore. Rispetto al romanzo non appaiono le figure del Grillo e di Lucignolociuchino, rendendo la storia più leggera.

Un'ulteriore modifica rispetto all'opera originale è l'incontro con il Gatto e la Volpe di ritorno dal lavoro: quest'ultima tenta di dare la colpa al compagno felino per il furto degli zecchini, raccontando persino al burattino che fosse morto cieco. Pinocchio non cede alle sue lusinghe:

– Addio mascherine!

Il gran finale si distingue dal romanzo: mentre si occupa delle pecore, appare la Fata che lo addormenta e al suo risveglio è un bambino in carne ed ossa. Dalla gioia corre dal suo babbo e si abbracciano contenti.

Sicuramente il film di Garrone mostra una grande fedeltà a Collodi: il regista esalta le scelte stilistiche del narratore grazie alla bravura degli attori, alle ambientazioni e alla ricerca estetica che rasenta la perfezione tramite il trucco. Le scene cupe, quasi macabre, inducono la visione del film preferibilmente ad un pubblico adulto, dimostrando ancora una volta che Pinocchio non è un'opera per soli bambini.

PARTE SECONDA

Pinocchio au pays des enfants

Chapitre premier

Pinocchio dans la Littérature d'enfance et de jeunesse

1. Lien entre Littérature d'enfance et son public cible

La Littérature d'enfance et de jeunesse est le seul genre littéraire qui se définit par son destinataire et non pas par ses caractéristiques spécifiques. Il s'agit d'une littérature publiée par la jeunesse, lue par la jeunesse et écrite pour la jeunesse. Son public est en changement perpétuel et il couvre une large tranche d'âge du bébé à l'adolescent.

Une caractéristique remarquable est que cette littérature est destinée aussi aux plus petits, ceux qui ne savent pas encore lire. Pour cette raison elle se caractérise par sa dualité, c'est-à-dire qu'elle doit plaire à l'adulte intermédiaire de la lecture, ainsi qu'aux enfants destinataires.

Dans la mesure où l'écrivain pour enfant est un adulte, dans la mesure où il s'adresse le plus souvent à un médiateur adulte, il est à se demander qui est le véritable destinataire de la littérature de jeunesse.

[...] Pour quel fils ce père achète-t-il ce livre ?¹

En effet, la présence de l'adulte dans la sélection et l'achat aussi bien dans les institutions formelles que dans celles informelles est inévitable. L'enfant peut décider quel livre lire, mais toujours parmi les choix faits par l'adulte.

¹ NATHALIE PRINCE, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, 2e édition, Armand Colin, coll. Lettres U, Paris, 2015, p. 185.

Donc, il s'agit d'un parcours inévitablement guidé, dans lequel la lecture et le développement des acquis des enfants se ressent de son influence et de sa responsabilité pédagogique : l'adulte peut encourager ou bien rebouter l'enfant.

La littérature de jeunesse a essentiellement trois fonctions : elle emporte une éducation aux valeurs, implique le domaine de l'enseignement et présente une fonction ludique.²

Pour ce qui concerne la première fonction, ce genre de littérature est né pour éduquer les petits aux valeurs et aux principes moraux et religieux.

On a longtemps estimé que l'enfant [...] était un être de devoir. La littérature de jeunesse était alors un moyen de lui dire ce qu'il devait faire.³

De cette façon, les enfants apprenaient les règles pour vivre dans la société en tant que bons citoyens ayant des valeurs partagées, ce qui permet une coexistence civile.

Écrits à des fins pédagogiques, ils font davantage passer des informations, des connaissances, des savoirs, qu'une qualité littéraire : pédagogie et littérature sont-ils compatibles ?

En deuxième lieu, les pages des livres jouent un rôle éducatif très important, en assurant aux petits l'acquisition d'une pluralité de savoirs et de compétences.

Sûrement la littérature de jeunesse est un puissant outil pour aider à apprendre à lire, pour faire passionner aux livres et à leurs histoires, pour initier les enfants à la littérature, mais aussi pour former des personnes sensibles et emphatiques envers l'inconnu et le monde. Elle permet d'envisager la perspective d'autres individus et de connaître différentes cultures, en contribuant au développement

² Cfr. GABRIELLA VERNETTO, *Scoprire il mondo attraverso la letteratura per l'infanzia: riferimenti teorici e piste didattiche*, in *Gli strumenti per leggere il mondo. La geografia dalla scuola dell'infanzia alla scuola secondaria di secondo grado*, a cura di Anna Maria Pioletti, FrancoAngeli, Milano, 2020, pp. 68-82.

³ N. PRINCE, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, p. 57.

culturel et personnel de chaque lecteur.

Ce genre « a su devenir le lieu d'expériences littéraires, poétiques et artistiques absolument originales ».⁴

Enfin, il y a la fonction ludique de la littérature de jeunesse. C'est son point fort, elle donne plaisir aux enfants qui décident librement de lire et de manipuler les livres.

La satisfaction de bouquiner un livre découle de différents aspects. Au niveau thématique l'enfant désire une histoire excitante à travers laquelle s'amuser et apprendre ; à l'échelon sensoriel c'est plus intéressant un livre avec une texture particulière qu'on peut manipuler et caresser et, enfin, sur le plan esthétique l'attention du lecteur est toujours attirée par des images, des couleurs vibrantes et des formes bizarres. Donc, on « suppose un principe poétique de simplicité très efficace », ⁵ qui montre en même temps la complexité dont la littérature de jeunesse se caractérise.

Pour répondre adéquatement aux goûts et aux nécessités de son vaste public, elle englobe tous les genres de la littérature des adultes, sauf les albums, qui sont typiques de la littérature de jeunesse.

L'évolution qui a consacré la séparation de l'adulte et de l'enfant peut être envisagée comme un progrès, la reconnaissance d'une spécificité infantine. La tentation est [...] de faire de la lecture une humble servante, auxiliaire de l'éducation que reçoit l'enfant.⁶

Il faut une maîtrise des différentes techniques pour écrire une œuvre appartenant à la littérature d'enfance ; il n'est pas simple d'être un auteur de littérature pour jeunesse contrairement à ce qu'on pense naïvement. Il y a

⁴ N. PRINCE, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, p.194.

⁵ *Ivi*, p. 149.

⁶ NIERES ISABELLE, *Les Livres pour enfants et l'adaptation*, « Études littéraires », 7 (1), 1974, pp. 143-158 : 144.

beaucoup d'attention pour l'aspect esthétique, le contenu et la langue, pour que le message passe chez l'enfant et soit beau aussi.

D'habitude on qualifie la littérature de jeunesse comme trop simpliste, un genre mineur par rapport à celle des adultes, mais en réalité c'est très complexe.

[...] elle apparaît comme une littérature facile, de qualité souvent médiocre, fondée sur des récits et des textes simples -sinon simplistes- qui ne méritent pas l'attention du public critique et universitaire.

[...] la littérature de jeunesse demeure peu étudiée et encore mal considérée [...], même si certains professeurs ont consacré [...] leurs recherches à la défense [...].

[...] aussi la littérature de jeunesse semble engluée dans un maillage de préjugés généralement négatifs : elle relèverait de la paralittérature ou de la sous-littérature, sinon de la non-littérature [...].⁷

La littérature de jeunesse constitue une opportunité pour acquérir des compétences d'expression et de maîtrise de la langue, mais aussi une occasion pour apprendre à mieux se connaître, comprendre l'autre, se décentrer. Les textes de cette littérature sont un moyen d'apprentissage et d'amusement pour les enfants. Il s'agit d'un point de départ pour améliorer et pour développer plusieurs compétences cognitives, linguistiques et littéraires.

Selon Isabelle Nières-Chevrel, « l'enfant "entre en littérature" par l'écoute, par la vue, puis par la lecture ».⁸

En effet, les jeunes lecteurs s'emparent des livres auparavant à travers les sens et seulement après par les mots. Le livre n'est pas seulement médiateur de l'histoire, mais devient aussi objet de désir pour l'enfant. Matthieu Letourneux confirme :

⁷ NATHALIE PRINCE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*. Nouvelle édition (en ligne), Presse universitaire de Rennes, 2009, p. 9.

⁸ NIERES-CHEVREL ISABELLE, "La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit", SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2011, p. 1, <https://sflgc.org/bibliotheque/nieres-chevrel-isabelle-la-litterature-denfance-et-de-jeunesse-entre-la-voix-limage-et-lecrit/>, page consultée le 08 Juin 2021.

Si la littérature pour la jeunesse conserve le support du livre, elle en propose des variations qui en font un domaine à part du champ littéraire : les livres cartonnés pour bébé, les livres peluche, les livres de bain, les albums sans texte [...] témoignent que nous nous situons à chaque fois face à des formes marginales de livres, et les pratiques de détournement de la page, du livre, de l'ordre de la lecture, que nous venons de décrire, montrent que la nature du support [...] est très largement affectée.⁹

Et encore Letourneux soutient la discrimination à laquelle la littérature de jeunesse et tous les textes, qui présentent des caractéristiques loin de la canonicité, doivent faire face :

Même dans les formes destinées aux plus grands, la présence fréquente d'image déroge par exemple à l'idée d'une toute-puissance du texte.¹⁰

Il faudrait surmonter cette vision d'infériorité ou d'excessive simplicité qui marque toujours la littérature de jeunesse dans l'idéologie commune.

[...] une littérature destinée sans destinataire, une littérature qui peut se passer de texte, une littérature « facile » qui comprend de véritables chefs-d'œuvre. Cela signifie-t-il pour autant qu'une définition générique ou théorique de la littérature de jeunesse est impossible ?¹¹

Elle est traversée constamment de paradoxes et se caractérise d'une continue complexité, mais constitue sans doute un point de départ inestimable dans le développement des enfants.

⁹ N. PRINCE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ N. PRINCE, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, p. 26.

2. Diffusion de *Pinocchio* dans le monde : œuvre « collodienne » et adaptations

Pinocchio, le pantin, est une icône archiconnue : son nez est encore aujourd'hui symbole de mensonge et un enseignement pour tous à être bons et gentils, mais surtout c'est l'allégorie de la croissance et de la formation.

Plusieurs réécritures ont repris ce personnage, en l'adaptant selon le public cible. Même si le monde entier n'a pas lu l'œuvre originale, l'histoire et la morale de Pinocchio ont pénétré profondément la conscience collective.

D'habitude, ce n'est pas le récit de Collodi qui domine l'imagination collective, mais l'adaptation cinématographique de Walt Disney, parue en 1940. Le dessin animé de Disney [...] est devenu la version originale pour la plupart des jeunes et beaucoup d'adultes [...]. C'est le film de Disney ou une version qui en est tirée, et non pas le roman de Collodi, qui constitue l'hypotexte de réécritures contemporaines pour la majorité de lecteurs, et sans doute pour un certain nombre d'auteurs et d'illustrateurs.¹²

L'histoire originale a été analysée et réécrite dans l'univers des adultes,¹³ mais aussi dans le monde des enfants. En effet, grâce aux adaptations les petits ont la chance d'entrer en contact avec l'histoire du pantin, de le voir et de le connaître à travers les couleurs et les images.

Les textes que les adultes intègrent au répertoire enfantin ont [...] deux caractéristiques : ou bien ils sont ressentis comme populaires, ou bien ils sont ressentis comme fortement littéraires. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'adulte va manifester l'ambiguïté de sa conduite : réticence à admettre une culture extérieure au cercle lettré [...] ; réticence à donner tels quels des textes qui portent le label « Littérature ». C'est alors qu'un adaptateur s'interpose, qui va s'efforcer de réduire, d'effacer ce travail de l'écriture. Tel nous semble être la signification globale de l'adaptation, au-delà des pressions marchandes et pédagogiques.¹⁴

¹² SANDRA L. BECKETT, *Le pantin persistant et protéiforme : réécriture de Pinocchio*, « Quaderni d'Italianistica », XXV (2004), 1, p. 47.

¹³ Cfr. Capitolo terzo, parte prima.

¹⁴ N. ISABELLE, *Les Livres pour enfants et l'adaptation*, pp.143-158 : 153.

Donc, les raisons de la création des adaptations sont sociales, pédagogiques, mais aussi économiques.

2.1. Contexte français

Le contexte italien, dans lequel l'histoire de Pinocchio a été créée, était profondément différent de celui français.

Dans les années '80 l'école française était en train de subir un grand renouvellement grâce aux lois Ferry. En 1881, sous la III République le président du Conseil et ministre de l'Instruction publique, Jules Ferry, décida de rendre gratuite l'enseignement primaire. Un an plus tard, avec la loi de 1882, l'instruction élémentaire, l'obligation et la laïcité s'ajoutaient au principe de gratuité.

En 1883 le Président rédigea une lettre adressée aux instituteurs pour leur remercier de leur engagement et les faire porteurs des valeurs et des innovations que la société était en train de vivre :

[La loi] affirme la volonté de fonder chez nous une éducation nationale et de la fonder sur des notions du devoir et du droit [...].¹⁵

[...] l'instituteur, en même temps qu'il apprend aux enfants à lire et à écrire, leur enseigne aussi ces règles élémentaires de la vie morale qui ne sont pas moins universellement acceptées que celles du langage et du calcul.

Vous êtes l'auxiliaire et, à certains égards, le suppléant du père de famille ; parlez donc à son enfant comme vous voudriez que l'on parlât au vôtre ; avec force et autorité [...].¹⁶

Et encore :

¹⁵ FRANCOIS GUIZOT, JULES FERRY, FELIX PECAUT, *Deux ministres pédagogues*, M. Guizot et M. Ferry. *Lettres adressées aux instituteurs par le ministre de l'instruction publique en 1833 et en 1883*, Ch. Delagrave Editeur, Parigi, 1887, p. 25

¹⁶ Ivi, p. 26.

Il dépend de vous, Monsieur [l'instituteur], j'en ai la certitude, de hâter par votre manière d'agir le moment où cet enseignement sera partout non seulement accepté, mais apprécié, honoré, aimé, comme il mérite de l'être. [...]

Quand elles [les populations] vous auront vu à l'œuvre, quand elles reconnaîtront que vous n'avez d'autre arrière-pensée que de leur rendre leurs enfants plus instruits et meilleurs, quand elles remarqueront que vos leçons de morale commencent à produire de l'effet, que leurs enfants rapportent de votre classe de meilleures habitudes, des manières plus douces et plus respectueuses, plus de droiture, plus d'obéissance, plus de goût pour le travail, plus de soumission au devoir, enfin tous les signes d'une incessante amélioration morale, alors la cause de l'école laïque sera gagnée.¹⁷

Même s'il y avait une législation qui devait assurer une éducation obligatoire aux enfants, la dispersion scolaire était stable. Les familles qui venaient des contextes pauvres et ruraux employaient leurs enfants dans les travaux agricoles. Elles ne pouvaient pas se permettre de les envoyer à l'école, parce qu'il aurait signifié avoir une aide en moins dans la force travail et donc, au contraire, avoir plus de difficultés économiques.

Quand-même les chiffres étaient positifs : déjà avant les lois Ferry, en 1873 environ 4,7 millions d'enfants fréquentaient l'école primaire par rapport à la population entre 5-14 ans, qui était composée de 6,4 millions d'enfants¹⁸. La fréquence scolaire assurait, même si lentement, la progression de l'instruction.

Il y avait aussi des différences entre le contexte italien et celui français à niveau littéraire.

Longtemps jugé trop insignifiant pour figurer comme personnage littéraire, exclu de la littérature « sérieuse » au nom des bienséances, ce n'est qu'au XIXe siècle que l'enfant fait son entrée tardive mais d'autant plus éclatante dans la littérature française, où il tient désormais une place

¹⁷ Ivi, pp. 31-32.

¹⁸ CARLO M. CIPOLLA, *Istruzione e sviluppo. Il declino dell'analfabetismo nel mondo occidentale*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 100.

importante.¹⁹

Grâce à Jean-Jacques Rousseau et à son œuvre, pionnier d'une nouvelle vision de « *puericultura* », qu'on assistait plus tard, au XIXe siècle, à un nouvel éclairage en France. Dans *L'Émile*,²⁰ il expose sa vision d'éducation : l'enfant a besoin d'être libre de développer ces facultés naturelles sans influences de la société.

Cette nouvelle perspective et la diffusion de la pensée romantique des écrivains et des philosophes ont placé au cœur du siècle la subjectivité et les sentiments, comme la spontanéité et la naïveté enfantine, en permettant le développement d'une nouvelle sensibilisation à l'égard de l'homme et en particulier de l'enfant.²¹

En effet, l'idée d'une enfance innocente et pure inspirait plusieurs auteurs, en soulignant une vision emblématique de l'enfant. Il devenait le symbole de la meilleure nature de l'homme, avec le but d'émouvoir le lecteur, en le guidant vers le bonheur.

En opposition, on pourrait considérer Collodi dans son *Pinocchio* le prédécesseur de l'enfant réel, thématique qui caractériserait le siècle suivant en France, mais qu'il avait emporté déjà en Italie dans son « *Giornale per i bambini* » auparavant en 1881.²² *Pinocchio* n'est pas innocent, mais emporte le lecteur à travers ses aventures et ses fautes vers la maturité.

En comparant les enfants littéraires au cours du XIXe siècle et juste dans le XXe siècle, on constate sans doute un développement (constant et progressif) dans la direction d'une meilleure compréhension psychologique de l'enfant ; mais en même temps on distingue un certain

¹⁹ MARINA BETHLENFALVAY, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle : esquisse d'une typologie*, Droz Editore, Ginevra, 1979, p. 9.

²⁰ Cfr. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emile ou de l'éducation*, La Haye, Paris, 1762.

²¹ Cfr. ANNALISA SAVIOZ, *Plaisir de lire, plaisir d'apprendre : la littérature de jeunesse moteur d'un parcours interdisciplinaire*, tesi di laurea in Scienze della Formazione Primaria, Università della Valle d'Aosta-Università de la Vallée d'Aoste, a.a. 2017/2018.

²² Cfr. Capitolo primo, parte prima.

nombre de « types », de visages caractéristiques de l'enfant [...].

Chacun de ces types semble incarner un aspect particulier de l'enfant réel [...].²³

En effet, en France on devait attendre le XXe siècle pour trouver l'image de l'enfant réel. Ce changement de perspective est le résultat de plusieurs facteurs : l'expérience de la guerre, la naissance de nouveaux courants littéraires, le désir de s'éloigner des styles du siècle précédent. En particulier, l'enfant devient sujet d'une particulière considération avec « une reconnaissance consciente d'un destinataire précis ».²⁴

3. *L'album de jeunesse et Pinocchio*

L'album de jeunesse constitue un exemple d'œuvre appartenant à la Littérature d'enfance et de jeunesse.

Il s'agit d'un récit visuel, caractérisé par un grand potentiel explicatif des images, accompagné par des dialogues ou des descriptions, et d'une polyphonie de points de vue et de perspectives à travers les dessins et les couleurs.

Les albums représentent une initiation au monde de la lecture. Pour cette raison on ne doit pas les minimiser ou les dénigrer en tant qu'outil, mais les exploiter comme point de départ dans le domaine scolaire, personnel et familial aussi. En outre, ils représentent un moyen puissant pour découvrir le monde imaginaire et pour déclencher une réflexion de comparaison avec le monde réel. Les deux mondes sont liés, se croisent et se rencontrent.

Pour ce qui concerne *Pinocchio*, aujourd'hui il y a plusieurs albums de jeunesse qui racontent l'histoire du pantin.

²³ M. BETHLENFALVAY, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle*, p. 17.

²⁴ N. PRINCE, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, p. 56.

Le Avventure di Pinocchio di Collodi è uno di quei testi che paiono possedere un'inesauribile vitalità ed una straordinaria capacità fecondativa: continuamente riproposto in innumerevoli traduzioni, riduzioni, rielaborazioni creative in altri linguaggi [...] è anche all'origine di una grande quantità di letture critiche e oggetto di varia fruizione da parte dell'industria culturale.²⁵

Par conséquent, *Pinocchio* devient l'exemple et sert comme modèle pour tous ses lecteurs, à travers toutes ses différentes interprétations et ses adaptations.

Un certain nombre d'entre elles est tiré de l'œuvre originale de Collodi d'autres s'inspirent de l'adaptation cinématographique de Walt Disney. Selon leur source d'inspiration, il est évident que plusieurs éléments changent ou ils ne sont pas tout à fait représentés.

3.1. « *Pinocchio* » de Mayana Itoiz

L'album « *Pinocchio* » est une création de l'autrice et illustratrice Mayana Itoiz, qui s'est inspirée au conte de Carlo Collodi. Il a été publié en 2014 par la Maison d'édition Auzou et il se compose de vingt-cinq pages avec un format de 22 x 17 cm.

Mayana travaille pour l'édition jeunesse depuis longtemps :²⁶ elle est illustratrice, dessinatrice et coloriste de bande dessinée et créatrice aussi du personnage du « *Loup en slip* ».²⁷ Dès sa jeunesse elle est passionnée d'art et décide d'aller étudier pendant cinq ans aux École Nationale des Beaux-Arts de Toulouse. L'autrice fait partie de « La Charte des Auteurs et des Illustrateurs »,

²⁵ ISABELLA PEZZINI, PAOLO FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma, 2002, quatrième de couverture.

²⁶ <http://mayanaitoiz.com/>

²⁷ Cfr. PAUL CAUQUET, WILFRID LUPANO et MAYANA ITOIZ, *Loup en slip*, Éditions Dargaud, Paris, 2016.

une association qui regroupe près de 1400 auteurs et illustrateurs, dont le but est défendre tous les créateurs d'ouvrages pour la jeunesse.²⁸

L'album « Pinocchio » montre un mélange de styles, provenant de deux sources distinctes.

D'un côté, c'est évident que l'album est inspiré de l'adaptation de Walt Disney : en suivant la trame du dessin animé, on peut constater que les éléments macabres²⁹ de l'œuvre « collodienne » ont été effacés et l'histoire a été considérablement réduite en vue du public cible.

Rispetto al testo di Collodi, il *Pinocchio* di Disney presenta una marcata trasformazione figurativa e discorsiva, retta da una differenziazione tematica e dalla esplicita semplificazione valoriale del testo di partenza.

In Disney [...] il racconto diviene una lotta tra il “bene” e il “male”, figurativizzata da attori narrativi esplicitamente negativi o positivi.³⁰

Parallèlement, d'autres aspects font directement référence au *Pinocchio* « collodien », en démontrant le désir de garder un lien avec la source originale.

Cet album fait partie de « *Les p'tits classiques* », une collection avec laquelle « les enfants découvrent les contes qui vont les accompagner tout au long de leur vie ».³¹ Les intentions qui ont accompagné l'autrice à réaliser cet œuvre sont bien évidentes : sa volonté présente clairement un caractère éducatif-pédagogique, mais en même temps indique clairement le désir de faire amuser les jeunes lecteurs.

Les couleurs vibrantes et le dessin de Pinocchio sur la couverture attirent le regard du lecteur et l'incitent à se plonger dans l'histoire. La dimension de l'album et le nombre de pages montrent clairement une attention et un style

²⁸ <https://www.la-charte.fr/>

²⁹ Cfr. Capitolo secondo, parte prima.

³⁰ I. PEZZINI, P. FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, p. 192.

³¹ MAYANA ITOÏZ, *Pinocchio*, Édition Auzou, Paris, 2014, quatrième de couverture.

recherché pour le destinataire désigné.

3.1.1. Grille d'analyse de l'album

La grille d'analyse est tirée de l'enseignement de « Littérature Francophone d'enfance et de jeunesse » accompli pendant l'année académique 2018-2019 et mise à disposition par la Professeur Gabriella Vernetto. Le but de l'emploi de cette grille est de démontrer et d'analyser la valeur éducative de l'œuvre.

Titre : Pinocchio (D'après le conte de Carlo Collodi)

Auteur : Mayana Itoïz

Édition : Auzou

Publique : enfants de l'école maternelle de 5 ans

1. Le système des personnages et leurs aventures

Remarques :

- Il y a différents personnages : Pinocchio, le protagoniste, Gepetto le menuisier et « père » du pantin, le Chat, le Renard et la Fée.
- Pinocchio est petit comme les destinataires de l'histoire : au début il est un petit morceau de bois que Gepetto taille et transforme en pantin. À partir de ce moment-là, il commence à découvrir le monde avec curiosité et surprise.
- Il y a une évolution dans le personnage principal pendant toute l'histoire : à fur et à mesure que l'histoire se déroule, Pinocchio connaît des nouveaux personnages qui l'aident ou l'empêchent dans sa croissance.

Pistes exploitables :

- Didactique du plurilinguisme : apprendre la composition et les différents rôles dans la famille en différentes langues en s'appuyant sur les connaissances des élèves et de leur contexte culturel/familier.
- Géographie : connaître les animaux et leur environnement.
- Thème sur la diversité : possibilité de travail pour aborder ce sujet.

Difficultés à prévenir :

- Difficultés intrinsèques dans chaque langue (la prononciation, la syntaxe, l'orthographe, ...)
- Complexité pour les élèves à repérer et à comprendre les enseignements « cachés » dans l'histoire (par exemple le nez qui s'allonge comme symbole pour ne dire pas des mensonges).
- Adapter les contenus au niveau de chaque enfant.

2. Le système du temps

Remarques :

- Le temps de l'histoire est linéaire, les épisodes se suivent d'une façon consécutive.

Pistes exploitables :

- Apprendre à raconter chronologiquement d'une manière correcte les éléments d'une histoire (début, déroulement et conclusion).

Difficultés à prévenir :

- Difficultés des enfants à utiliser les temps verbaux corrects quand ils racontent un événement passé, en train de se dérouler ou futur.

3. Les états mentaux, moteurs de l'avancée de l'histoire

Remarques :

– L'histoire se caractérise toujours d'émotions : à partir du début jusqu'à la fin Pinocchio est toujours à la recherche de la nouveauté, s'émerveille de tout ce qu'il voit et il ne s'arrête jamais de découvrir le monde avec une authentique attitude de stupéfaction. Il apprend aussi à faire face aux imprévus et aux émotions négatives.

Pistes exploitables :

- A partir des événements vécus repérer et raconter les émotions.
- Reconnaître les émotions en donnant la terminologie correspondante correcte.

Difficultés à prévenir :

- Implique capacités d'abstraction des émotions et d'introspection.

4. Le texte

Remarques :

– Les phrases dans l'histoire sont simples avec des passages dialogués. Le vocabulaire est spécifique, différents mots appartiennent au monde des contes de fée, les expressions utilisées créent des images précises. Le temps de la narration est au passé et on trouve fréquemment des verbes d'action. La structure syntaxique n'est pas répétitive et le style est narratif.

Pistes exploitables :

- Les mots créent des images mais peuvent créer aussi des sensations. A partir de l’histoire on peut travailler sur les cinq sens, en particulier sur le toucher.
- Utiliser la terminologie correcte pour décrire les sensations.

Difficultés à prévenir :

- Le style narratif insère les élèves dans le monde de la littérature, mais il pourrait représenter aussi un obstacle à la compréhension.
- Difficulté des enfants de se souvenir de tous les passages de l’histoire.

5. Les images et le rapport texte images

Remarques :

- Les scènes sont simples avec un décor neutre qui met en évidence Pinocchio et les autres personnages, d’habitude caractérisés par des couleurs vibrantes et représentés sous différents angles.
- Les couleurs utilisées sont au service du ton de l’histoire et des émotions du personnage.
- Dans le décor tous les détails superflus sont supprimés. Les images ont la fonction d’illustration par rapport au texte et le complètent.

Pistes exploitables :

- Travailler collectivement sur la texture et les couleurs utilisées pour chaque personnage.
- Partager les émotions, les réflexions, les images mentales.
- Travailler sur la capacité de mise en œuvre et de théâtralisation.

Difficultés à prévenir :

- Implique déjà une compétence dans les représentations des images.
- Difficulté à découvrir la structure narrative du compte.

6. Les connaissances du monde

Remarques :

- Dans l’histoire le voyage de Pinocchio se déroule dans différents environnements. Il rencontre des personnages de différentes origines, cultures et espèces animales. À la fin de l’histoire le pantin subit une transformation et devient enfant, en découvrant sur sa propre peau la signification d’être différent par rapport aux autres.

Pistes exploitables :

- Géographie : connaître les environnements et les animaux.
- Vivre ensemble : connaître et devenir conscient des différences interpersonnelles, en développant une attitude d’ouverture envers les autres.
- Art : apprendre les couleurs et les différentes textures en nature et à représenter les éléments naturels ; connaître les instruments du menuisier et ses taches.

Difficultés à prévenir :

- Adapter les contenus au niveau de chaque enfant.

7. Le système de valeurs

Remarques :

- Questionnement : le personnage se questionne et va à la découverte du monde et des autres personnages qui rencontre.

- Dans cette histoire on pourrait parler d’accomplissement d’une mission personnelle par Pinocchio, pour grandir et devenir enfant.

Pistes exploitables :

- Demander aux élèves qu’est-ce qu’ils désirent dans l’avenir, s’ils ont une « mission » ou un désir à accomplir.
- Connaître les valeurs que les enfants possèdent grâce à leurs expériences et à leurs familles.
- Thème sur la diversité : possibilité de travail pour aborder ce sujet.

Difficultés à prévenir :

- Complexité due à l’abstraction du concept « valeur » et du sens abstrait de la morale de Pinocchio pour les petits.

3.1.2. Différences et similitudes entre le roman original de Collodi et l’adaptation du dessin animé de Disney dans l’album de Itoïz

L’histoire commence avec le traditionnel incipit « Il était une fois... » : de cette façon le jeune lecteur est plongé dans le monde des contes.³² Déjà à la première ligne on trouve le personnage de Gepetto, un menuisier « très habile de ses mains *qui se sentait bien seul dont son rêve le plus cher était de fabriquer un joli pantin de bois qui saurait lui tenir compagnie* ». ³³

En rapport avec l’œuvre « collodienne » il y a plusieurs différences et lacunes : le premier personnage que le morceau de bois rencontre est Maître Ciliegia, qui décide de l’offrir à Maître Gepetto. Qui connaît l’histoire originale

³² M. ITOÏZ, *Pinocchio*, p. 6. Cfr. VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gianluigi Bravo, Einaudi, Torino, 2000.

³³ M. ITOÏZ, *Pinocchio*, p. 6.

sait aussi que les intentions de Gepetto envers le pantin au début ne sont pas affectueuses, mais économiques pour gagner de l'argent.

Quand même on peut trouver aussi des similitudes : « Il commença à sculpter un visage à son pantin, mais quelle ne fut pas sa stupeur lorsqu'il vit que ses yeux remuaient et que son nez s'allongeait ! ». ³⁴ Pareillement cette scène se trouve chez Collodi, mais avec une différence dans l'attitude du protagoniste : Pinocchio n'est pas encore terminé et se moque déjà du vieil homme.

En lien avec l'adaptation cinématographique de Disney, il y a des similitudes : Gepetto est tout seul, a seulement un chat et un poisson qui lui tiennent compagnie et il désire vraiment un pantin à ses côtés. Dans le dessin animé on trouve le pantin déjà fait dans l'atelier de Gepetto, il ne doit pas le tailler dans le bois.

On retrouve une constante dans toutes les œuvres : l'importance de l'instruction. « Car pour devenir un vrai petit garçon, Pinocchio devait aller à l'école ». ³⁵

Chez Disney ainsi que chez Collodi, le pantin ne respecte pas les indications du père et au lieu d'aller à l'école, il va au théâtre ambulante. L'autrice de l'album décide d'effacer la figure des autres pantins et du maître Mangiafuoco, en rendant l'histoire plus simple et douce.

Par contre les personnages du Chat « aveugle » et du Renard « boiteux » ³⁶ sont irremplaçables et ils apparaissent au détour du chemin : ils convainquent Pinocchio à aller avec eux pour doubler l'argent qu'il a trouvé. Les scènes des voleurs et de la pendaison dans l'œuvre originale ont été substituées par la fuite du pantin dans l'album des animaux.

Pinocchio est blessé par un piège et une fée apparaît. Dans cette scène il y a un renversement des événements : dans le *Pinocchio* originel après avoir

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Ivi, p. 9.

³⁶ Ivi, p. 13.

rencontré la fée sous forme d'une fillette et ensuite avoir été soigné par elle, le pantin est coincé dans un piège en rentrant chez lui.

La fée est un personnage fondamental dans les aventures de Pinocchio, elle est multiforme et aide toujours le pantin, en le sortant des situations dangereuses. Dans l'album elle fait une rapide apparition, délivre Pinocchio du piège et souligne l'astuce de l'allongement du nez, qui caractérise l'archétype communément connu du pantin.

Sur la route du retour chez Gepetto, il rencontre « des galopins qui voulaient se rendre au pays des Jouets ». ³⁷ Dans l'œuvre originale il y a le dialogue de persuasion de Lucignolo qui ici manque et est substitué iconographiquement par la présence d'une fille qui tend la main à Pinocchio pour le faire monter dans la voiture. Après un jour d'amusement, « deux oreilles d'âne avaient poussé sur sa tête » ³⁸ ce qui montre au protagoniste l'importance de l'instruction. En réalité, le Pinocchio « collodien » apprend cette triste vérité après cinq longs mois, quand il est transformé complètement en âne et puis vendu en ville.

Magiquement la fée mène le pantin au bord de la mer pour lui permettre de trouver Gepetto, qui entre-temps était parti sur ses traces. En réalité, dans l'œuvre originale entre la transformation en âne et sa vie sous forme d'animal, Pinocchio vit différentes péripéties que lui font comprendre encore plus l'importance d'une famille et des responsabilités quotidiens.

« Soudain, une gueule géante le happa et il se retrouva dans le ventre d'un monstre main ». ³⁹ Le pantin se retrouve dedans une baleine, où il trouve son Gepetto. En fait, Collodi écrivait d'un requin, qui a été transformé en baleine par Disney, en faisant référence à un autre archétype de monstre marin de la culture américaine. ⁴⁰

³⁷ Ivi, *Pinocchio*, p. 19.

³⁸ Ivi, p. 21.

³⁹ Ivi, p. 22.

⁴⁰ Cfr. HERMAN MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, traduzione di Cesare Pavese, Adelphi e-book, Milano, 2012. Cfr. I. PEZZINI, P. FABBRI (a cura di), *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*.

Ils s'échappent ensemble, en escaladant la gorge de l'animal, et ce passage reste fidèle à l'œuvre originale. Au contraire, Disney cherche un autre escamotage de fuite : père et fils cherchent à intoxiquer la baleine en allumant un feu dans son ventre et en la faisant éternuer.

Tout d'un coup, ils se retrouvent sur le rivage, sains et saufs. Le lendemain, « Pinocchio était devenu un vrai petit garçon. [...] À côté d'eux, gisait un vieux morceau de bois... ».⁴¹

Dans la version Disney le pantin reste inconscient pour la fatigue de la fuite et ensuite se réveille en chair et en os, en surprenant Gepetto qui pleurait à son chevet. Au contraire, Collodi décide de faire comprendre encore une fois l'importance de l'effort et du devoir et après une période de travail et des gestes de générosité, Pinocchio est récompensé par la fée et devient enfant.

3.1.3. Dimension visuel-iconographique dans l'œuvre : importance et signification de l'image

L'aspect iconographique de l'album constitue un élément essentiel et présente une importante fonction communicative. En effet il faut « promouvoir des livres où l'illustration, quoique toujours souveraine, soit s'affirme autonome par rapport au texte, soit au contraire développe avec lui une sorte de langage global ».⁴²

Les détails iconographiques dans l'album de Mayana Itoïz sont révélateurs de significations au même niveau – et des fois aussi plus élevé – des paroles.

Ainsi les illustrateurs, aidés par la considérable évolution des moyens de reproduction et de diffusion, ont tout autant renouvelé notre regard et

⁴¹ M. ITOÏZ, *Pinocchio*, p. 25.

⁴² JOCELYNE BEGUERY, *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse. De grands petits livres*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 14.

nos façons de lire l'image [...]. L'album, véritable musée en herbe en effet est symptomatique de l'art de notre siècle et d'une histoire de la modernité.⁴³

On doit se souvenir que l'album, et donc la littérature de jeunesse en général, constitue un outil puissant : il accompagne les lecteurs, dès le plus jeune âge, et les aide dans l'apprentissage de la lecture. Il s'agit d'un moyen hautement qualifié à l'égal de la littérature des adultes.

Jusqu'à la fin du siècle dernier, on ne s'intéressait guère aux curiosités et goûts plastiques de l'enfant, ni guère plus à ses réalisations. La reconnaissance du dessin d'enfant est un fait récent. [...] L'évolution de l'enfant comme celle de ses dessins confirmaient ainsi l'idéologie de progrès.

[...] L'art contemporain apporte maintenant aux enfants un message de dynamisme, de vie et de rêve.⁴⁴

Il est nécessaire de souligner que les images ne doivent pas forcément être précises ou bien définies, elles ont le but de mener un questionnement intérieur aux bénéficiaires.

[...] mes illustrations amènent quelque chose de plus intime, moins immédiat, plus nécessaire ... susciter une émotion, raviver un souvenir, réveiller une question ...⁴⁵

Dans l'album de Mayana Itoïz les images racontent l'histoire, on pourrait aussi éviter de lire les mots.

Avec un œil critique et attentif on voit un élément présent du début à la fin : une feuille gris foncé. Elle est visible déjà dans la couverture et devient le symbole du développement au fil des pages : on la retrouve dans l'histoire pour

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ J. BEGUERY, *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse*, p. 15.

⁴⁵ CATHERINE GENDRIN, *L'image chasseresse*, Revue *Autrement*, n° L'enfant lecteur, 1988, pp. 132-139 : 133.

la première fois attachée au morceau de bois qui deviendra Pinocchio (p. 7), après fixée au bonnet du pantin tout au long de ses aventures (pp. 10 – 23) et enfin retourne au bout de bois quand Pinocchio est transformé en enfant (pp. 24 – 25).

Au niveau chromatique les émotions sont montrées à travers les couleurs de fond. Par exemple, quand Gepetto est triste et il se sent seul, le décor est sombre (pp. 6 – 7) ; en opposition quand il embrasse son pantin, on aperçoit des couleurs chaudes et vives (pp. 8- 9). Pareillement, quand Pinocchio est en danger le décor est neutre, presque absent ; par contre quand il est en train de s’amuser les images prennent vie.

L’album représente un moyen d’ouverture envers le monde, une façon de l’explorer à distance. Aussi dans ce *Pinocchio* l’enfant peut découvrir le métier du menuisier : dans l’atelier du Gepetto on peut voir affichés au mur tous ses instruments de travail (p. 7), mais aussi l’attention et la planification requises pour réaliser un pantin (p. 8).

Au début de l’histoire on voit aussi une petite souris (pp. 7 – 9) qui semble vivre chez le menuisier et qui est présente pendant la naissance et les premiers gestes du pantin. En reprenant l’œuvre originale et l’adaptation de Disney, elle pourrait couvrir le rôle du Grillon Parlant.

Quand Pinocchio rencontre les enfants qui veulent se rendre au pays des Jouets (pp. 18 – 19), on aperçoit sur les véhicules un symbole que se répète aussi dans les scènes suivantes (pp. 20 – 21) : un insigne avec les oreilles d’âne. Donc, on dirait que le lecteur est averti graphiquement du destin des galopins. En rapport avec l’œuvre « collodienne » il y a une transformation des ânes en voitures, peut-être un signe de la volonté de l’auteurice d’adapter l’histoire à l’âge moderne et technologique.

Enfin, l’image devient l’expression des sous-entendements implicites : un exemple est représenté par le bonnet rayé de Gepetto, tandis qu’il est enfermé dans le ventre du monstre (p. 22). Il y a une évidente référence aux vêtements

des prisonniers : en effet, quand il arrive avec Pinocchio au rivage et ils sont libres, ce bonnet est emporté par le vent (p. 25).

Toujours dans la scène finale, on voit la fée sur le décor avec la baguette allumée et, même s'il n'est pas écrit, c'est elle qui a transformé le pantin en enfant. Donc, certaines fois c'est l'image qui raconte encore plus que les mots.

L'aspect visuel-iconographique représente un lieu d'expérimentation poétique de l'album, comme aussi en général dans la littérature de jeunesse.

Le double lecteur propre à la littérature de jeunesse se reflète alors dans un double-livre : le livre d'image et le livre de texte, le livre peint et le livre écrit, le livre vu et le livre lu.⁴⁶

L'image est omniprésente, reproduit ce que le texte raconte ou ajoute des détails en tant qu'autonome par rapport aux paroles. Elle attire l'attention de l'enfant et le conduit au fur et à mesure des pages, mais surtout au-delà du livre dans le monde de la fantaisie.

⁴⁶ N. PRINCE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, p. 14.

Chapitre deuxième

Pinocchio au théâtre

1. Présence du théâtre dans la vie et dans l'œuvre de Collodi

*De l'intérieur des œuvres théâtrales,
nous comprenons mieux le monde,
celui que nous habitons et celui qui nous habite.
Le théâtre est cet espace « habité »,
osons « incarné », où se dit notre humanité.*
Patrick Ben Soussan¹

Avant de devenir le célèbre auteur qu'on connaît, Collodi a eu une vie pauvre et faite de sacrifices.²

Après avoir terminé ses études et avoir interrompu sa carrière ecclésiastique, il commence à travailler chez « Piatti », réputée librairie de Florence, comme vendeur. De cette manière dès sa jeunesse il entre en contact avec plusieurs étudiants et différents hommes de lettres, en développant un intérêt profond pour la littérature.

Le jeune Lorenzini, qui n'était pas encore connu sous son pseudonyme de Collodi, continue à travailler dans la librairie jusqu'en 1847, quand il tisse des liens avec le milieu journalistique et il écrit son premier article, intitulé « L'arpa » sur le journal « Italia musicale ». À partir de ce moment, il commence sa carrière comme journaliste, en abordant dans un premier moment les thématiques liées à la musique en général et après au théâtre.

¹ PATRICK BEN SOUSSAN, *Ce que Pinocchio nous dit de l'enfance en général et du théâtre jeune public en particulier*, « Spirale », vol. 52, no. 4, 2009, pp. 107-113 : 112.

² Cfr. ROSSANA DEDOLA, *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano, 2002.

En 1853, grâce à l'aide économique de son oncle, il relève le journal théâtral « La scaramuccia » : à travers la critique de théâtre ses écrits montrent ses réelles inclinations personnelles et sa manière de voir et de juger le monde contemporain³.

Lo «Scaramuccia», che Collodi dirige fino al 1858, prima solo foglio teatrale poi contenente anche scritti vivaci di ogni tipo, traduzione dal francese di motti, battute, versioni parodistiche di libretti d'opera.⁴

De 1860 à 1865, il ajoute à ses activités de dramaturge, la critique de théâtre mais aussi celle de musique.

La présence du théâtre et de la théâtralité dans *Pinocchio* est évidente sur différents plans. En premier lieu, on peut voir à partir de sa biographie combien sa vie personnelle a profondément influencé son œuvre. En effet, la décision de l'auteur de mettre un pantin comme protagoniste principal représente une référence théâtrale explicite : Pinocchio est le symbole de l'humanité et de sa possibilité de changer et de s'améliorer, mais en même temps constitue un élément de la tradition théâtrale populaire.

En deuxième lieu, la présence du théâtre des marionnettes dans le roman explicite davantage le lien entre Pinocchio et le spectacle.

La marionetta che salta e compie sul piccolo palcoscenico divertenti ruzzoloni, accompagnati dalla vocettina alterata che gli presta il burattinaio, permette di collocare Pinocchio in una tradizione parodica satirica che ancora attirava sulle piazze italiane della fine dell'Ottocento un vasto pubblico di bambini e di adulti [...].⁵

En outre, dedans ce théâtre Pinocchio rencontre ses « frères » Arlequin et

³ Cfr. CARLO MARINI (a cura di), *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, QuattroVenti, Urbino, 2000.

⁴ Ivi, p. 16.

⁵ ROSSANA DEDOLA, *Pinocchio e Collodi. Sul palcoscenico del mondo*, Bertoni Editore, Perugia, 2020, p. 179.

Pulcinella. L'auteur montre donc sa connaissance des grands masques italiens de la comédie de l'art, en faisant des références implicites à d'autres chefs-d'œuvre.

Bisogna sapere che il sipario era tirato su e la commedia era già incominciata.

Sulla scena si vedevano Arlecchino e Pulcinella, che bisticciavano fra di loro e, secondo il solito, minacciavano da un momento all'altro di scambiarsi un carico di schiaffi e di bastonate.

La platea, tutta attenta, si mandava a male dalle grandi risate, nel sentire il battibecco di quei due burattini [...].⁶

Le théâtre des marionnettes apparaît donc comme la maison idéale de Pinocchio, où il y a déjà ses « frères de bois », mais aussi le lieu où le pantin devrait naturellement exister. Cependant, Pinocchio désire s'échapper des fils invisibles qui le devraient lier à cet endroit et il continue son voyage.

En effet, Mangefeu, le marionnettiste, reconnaît partiellement Pinocchio en tant que marionnette : après avoir vu le courage du pantin, qui s'était proposé volontaire en tant que bois de chauffage à la place d'Arlequin, il lui donne la possibilité de retourner chez son père et donc l'occasion d'être libre.

Au contraire, les autres marionnettes sont soumises à Mangefeu et à son pouvoir : leur avenir est déjà écrit sans possibilité de changement, ils travailleront pour lui pour toujours.

2. Adaptations théâtrales

Pinocchio est devenu l'objet d'une multitude d'adaptations et de réécritures au cours des XX^e et XXI^e siècles, en offrant une pluralité féconde de l'œuvre

⁶ CARLO COLLODI [Carlo Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da Enrico Mazzanti, Rizzoli, Milano, 1949², p. 40.

originale et en transcendant les frontières linguistiques et géographiques.

Subject of operettas, ballets, pantomimes, comic strips, and countless translation in over 30 languages, *Pinocchio* continues to enjoy a life of its own.⁷

Aussi au théâtre le pantin a façonné plusieurs spectacles, en enrichissant ultérieurement la culture polymorphe dérivante de l'œuvre « collodienne ».

Pinocchio se caractérise d'un texte hybride et polysémique qui se prête à différentes formes de réécriture théâtrale. En effet, il y en a de trois typologies.

La première est la réécriture-réfection⁸ dans laquelle le texte de départ est complètement renouvelé à travers des procédés intertextuels. La deuxième typologie est la réécriture-réduction⁹ qui implique une réduction du rédigé original. Enfin, il y a la réécriture-littérale¹⁰, c'est-à-dire la transposition translittérée du texte.

Ripercorrendo gli innesti tra narrativa e teatro si rileva un'interessante molteplicità e varietà di riscritture: in alcuni casi si tratta di un'operazione di riscrittura nel senso di ridefinizione e riorganizzazione dei testi narrativi di partenza [...], mentre in altre esperienze l'autore esercita la propria azione di riscrittura o adattamento teatrale, smontando e rimontando il testo di partenza, operando una profonda destrutturazione della materia narrativa. Attraverso questi innesti, nella letteratura teatrale contemporanea, molti romanzi sono stati oggetto di una *migrazione* verso il teatro, si sono aperti alla teatralità come a una nuova dimensione, e questo sicuramente il caso del capolavoro di Carlo Lorenzini.¹¹

On peut donc constater la « migration » de *Pinocchio* au théâtre à partir de l'Italie jusqu'au reste du monde.

⁷ PATRICIA DEMERS, *Pinocchio's shared humanity*, « Quaderni d'Italianistica », XXV (2004), 1, pp. 29-41 : 40.

⁸ ANNUNZIATA ACANFORA, *Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea*, « Misure critiche », IX (2010), 1, pp. 7-20 : 14.

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 12.

Seulement déjà dans le pays d'origine, le roman compte de nombreuses transpositions théâtrales, à partir de 1922 jusqu'en 2010.

[...] sono degne di nota Pinocchio innamorato di Enrico Cavacchioli e Arturo Rossato (1922), Il Paese dei balocchi (1942) di Michele Galdieri, Pinocchio (1961) di Carmelo Bene,¹⁶ Pinocchia (1999) di Stefano Benni, Le avventure di Pinocchio (2001) di Andrea Renzi, Pinocchio nero (2004) di Marco Baliani fino a Pinocchio Ready Made (2010) di Antonello Cassinotti.¹²

Comme dans les adaptations littéraires ou cinématographiques, au théâtre aussi il y a toujours deux façons d'aborder l'histoire du pantin.

D'un côté il y a les transcriptions fidèles au style de Collodi qui cherchent à raconter de la manière la plus fidèle les aventures et la maturation de Pinocchio, en apportant aussi les scènes les plus sombres et effrayantes ; de l'autre on voit des réécritures originelles qui font plus de référence au conte de fées de Walt Disney, qui cherchent à rendre l'histoire adaptée aussi aux plus petits.

Pareillement, on a vu la naissance de différentes adaptations théâtrales françaises, qui se sont rendues porteuses d'une vision ou de l'autre.

Une bonne pièce ouvre son imaginaire, ne gomme rien, aucune thématique : la question de l'amour, celle de la violence, de la mort.

Le théâtre fait grandir les enfants. Ils comprennent bien vite que se joue là, sous leurs yeux, autre chose qui s'adresse à eux.¹³

En 2008, Joël Pommerat a écrit et mis en scène son œuvre, « Pinocchio ». Il s'agit d'une pièce théâtrale loin de la canonicité, qui utilise et joue avec les couleurs et avec les lumières sur un fond noir, dans laquelle la récitation, la danse et la musique se rencontrent. La beauté et la crudité que l'auteur propose parmi ce jeu étonne le spectateur, mais au même temps fait réfléchir et rêver.

¹² *Ibidem.*

¹³ P. BEN SOUSSAN, *Ce que Pinocchio nous dit de l'enfance en général et du théâtre jeune public en particulier*, p. 111.

Joël Pommerat nous propose un Pinocchio déwaltdisnéisé, plus proche du conte original, avec des visions qui n'appartiennent qu'à lui. Dans l'écrin noir de sa mise en scène, comme dans le ventre de la baleine, on entend comme jamais résonner les peurs de l'enfance et l'âpreté de tout apprentissage.¹⁴

Cette pièce théâtrale a eu tellement succès qu'en 2017 elle a été jouée par la Compagnie Louis Brouillard au théâtre d'Antibes. L'entrée était libre à tous, aux enfants à partir de huit ans aussi.

Au contraire le théâtre de Paris en 2021 aurait accueilli « Pinocchio, le conte musical », un exemple d'adaptation liée au conte de fées de Disney, ouvert à tous à partir de quatre ans.¹⁵ Par rapport à l'autre pièce il s'agit d'un spectacle musical, où les acteurs chantent toujours, en mélangeant couleurs vives et fonds d'écran contextualisés. Malheureusement, à cause de la pandémie globale le spectacle a été annulé.

En tous cas, en chaque pièce théâtrale, Pinocchio montre un message important adressé aux petits mais aussi aux adultes : « un enfant est un enfant, il vit son temps d'enfance, gardons-nous de le penser comme une grande personne, il est une petite personne, qui a droit à des attentions et des propositions particulières ». ¹⁶ On constate, alors, que *Pinocchio* comme œuvre original, ainsi que comme adaptation théâtrale est destiné à un publique très vaste, de l'enfant à l'adulte.

¹⁴ <https://www.anthea-antibes.fr/fr/spectacles/saison-2016-2017/tout-le-theatre/pinocchio>

¹⁵ <https://www.sortiraparis.com/enfant-famille/articles/197816-pinocchio-le-conte-musical-au-theatre-de-paris-pour-les-vacances-de-noel-2020>

¹⁶ P. BEN SOUSSAN, *Ce que Pinocchio nous dit de l'enfance en général et du théâtre jeune public en particulier*, p. 113.

2.1. *Le Voyage de Pinocchio de la Compagnie Sandrine Anglade*

Parmi les innombrables adaptations théâtrales, j'ai décidé de parler plus en détail de « Le Voyage de Pinocchio » de la Compagnie Sandrine Anglade par son originalité et sa créativité de combiner plusieurs arts communicatifs de grand impact sur le spectateur.

En 2008, la Compagnie a proposé son œuvre intitulée « Le Voyage de Pinocchio ». Il s'agit d'une pièce théâtrale librement traduite et adaptée du texte de Collodi d'une façon très originale et artistiquement transdisciplinaire.

En charge de leader de l'équipe artistique de la Compagnie, il y a Sandrine Anglade, metteur en scène et directrice artistique. En 2003 elle fonde la Compagnie avec Claude Chestier, dramaturge, scénographe et costumier, Eric Blossé, éclairagiste, et Pascaline Verrier, danseuse et chorégraphe. Leur objectif est de mêler théâtre, musique et danse.

En particulier, sur le plateau on trouve des musiciens, des chanteurs, des instrumentistes, des comédiens et des solistes. Outre l'aspect plus artistique, la Compagnie a voulu développer et participer à un projet pédagogique :

À chaque représentation du spectacle, des enfants issus des écoles ou des conservatoires des villes de tournée ont également été associés au projet. Ils ont au préalable fait un travail de chant choral [...] et participé à trois ateliers théâtraux avec Sandrine Anglade [...].

Au total, ce sont 332 enfants qui auront eu le plaisir de jouer Le voyage de Pinocchio en 2008/09, après avoir assisté à plus de 165 heures d'atelier de sensibilisation proposées par les membres de la compagnie.¹⁷

De cette manière, il y a l'introduction des enfants à l'intérieur du panorama théâtrales. Ils sont de huit jusqu'à douze ans et ont tous une profonde passion

¹⁷ COMPAGNIE SANDRINE ANGLADE, *Le Voyage de Pinocchio*, Dossier artistique, pp. 1-20 : 2, http://www.compagniesandrineanglade.com/dossiers/le_voyage_de_pinocchio_2d_dossier_artistique.pdf

pour la musique.

Un aspect important à souligner est qu'il s'agit de jeunes très doués qui déjà maîtrisent les arts musicaux, en particulier sont des jeunes chanteurs et instrumentistes issus de la Maîtrise de Paris. Il est un conservatoire très célèbre de la France, qui recrute cents entre garçons et filles dès l'âge de huit ans et qui reçoivent une formation complète et qui participent à des concerts et à des productions lyriques.

Leur prédisposition musicale et les ateliers organisés par la Compagnie les ont aidés à se plonger profondément dans la pièce théâtrale. Les enfants jouent le texte, au même temps chantent et s'accompagnent avec leurs instruments, à partir du piano jusqu'aux flûtes, pour assurer une pluralité de mélodies et de timbres à la pièce.

Au-delà des acteurs et de l'histoire même, la musique devient donc protagoniste absolue du voyage du pantin.

Comme à l'époque de Collodi, la musique ne peut pas être séparée de la vie réelle. Elle doit être assumée à la première personne. [...]

La musique comme force vitale, comme énergie, comme un éclair de vie en forme de retour sur soi.¹⁸

La Compagnie se fait porteuse et support profondément du lien entre théâtre et musique. Ce mélange apporte un nouvel éclairage à Pinocchio, qui enchante le spectateur et le transporte dans l'atmosphère italienne des années '80.

Pinocchio débute et se fait connaître internationalement grâce à l'adaptation de Walt Disney du 1940. La Compagnie se dissocie de la vision proposée par le dessin animé :

Disney ignore en effet les raisons intimes de l'histoire et substitua à un grand nombre de détails de l'époque. Le Pinocchio de Disney efface complètement le sens profond et le bagage de valeurs qui font la richesse du Pinocchio de Collodi.

¹⁸ Ivi, p. 5.

La Compagnie affirme que Disney et les réécritures suivantes dérivantes ont infantilisé l'œuvre de Collodi, en la simplifiant et en modifiant aussi des éléments thématiques et stylistiques de l'auteur.

Au contraire, cette pièce théâtrale a cherché à garder les aspects strictement toscans et la pauvreté qui distingue le contexte du *Pinocchio* original.

C'est effectivement de cette Toscane là dont parle Collodi, une Toscane ouvrière, noire, où la neige tombe dans la rudesse de l'hiver. Pinocchio y est un héros aventureux, pétri de contradictions, tendre, fragile et dur à la fois comme le pignon de pin dont il porte le nom.¹⁹

Pendant son voyage, le personnage du pantin se caractérise de dualité : d'un côté on voit un Pinocchio rebelle, têtu, méfiant qui n'écoute personne ; et de l'autre le « garçon » qu'il représente avec toutes ses fragilités et ses doutes typique de l'enfance.

La pièce théâtrale introduit une grande nouveauté : il y a un changement de perspective par rapport au roman, c'est-à-dire que le Pinocchio qui raconte son voyage n'est plus jeune, mais il a grandi, il est devenu adulte et il s'interroge sur son passé, en se confrontant avec son enfance pour retrouver son père.

« Derrière les aventures du fils, il y a l'errance et la silence du père » précise le metteur en scène.²⁰

Le protagoniste part à nouveau, il reparcourt ses aventures à l'envers avec le violon en tant que guide. La musique est au cœur de ce voyage et accompagne Pinocchio, en faisant vivre « une italianité »²¹ à travers les chansons populaires anciennes.

¹⁹ Ivi, p. 6.

²⁰ PAULINE DECOT, *Le voyage de Pinocchio, chanté et joué par des enfants. Un spectacle initiatique à Cachan*, « Culture et Communication », n°163, octobre 2008, p. 20.

²¹ COMPAGNIE SANDRINE ANGLADE, *Le Voyage de Pinocchio*, p. 4.

Comme dans l'Italie de Collodi, la musique est partout actrice, et ne peut être séparée de la vie réelle.²²

Pendant son voyage, Pinocchio adulte rencontre les sept solistes de la Maîtrise de Paris, qui représentent les différentes illusions de l'enfance, et tour à tour tous les personnages du roman.

En parallèle, il y a un renversement de perspective sur un autre plan :

Pinocchio n'est pas seulement l'histoire d'un pantin de bois effronté qui vit maintes péripéties avant d'accepter de se plier aux règles sociales, d'accéder à une culture, à un système de valeur partagée. C'est aussi l'histoire d'un père. Derrière les aventures de Pinocchio, il y a le silence de Gepetto, le menuisier géniteur.²³

En scène le spectateur reconnaît un père qui a abandonné tout ce qu'il possédait pour son fils, dont son histoire a été éclipsée par Pinocchio. On se questionne sur les sentiments qui ont accompagné le menuisier tout au long de sa recherche et on lui donne finalement la juste reconnaissance.

Le théâtre devient l'endroit où l'art et toutes ses nuances se mêlent dans une combinaison hypnotique. En particulier, la présence des enfants en scène donne une valeur ajoutée à la pièce : le spectateur est enchanté par ces petits artistes qui présentent un talent formidable au même titre que les adultes.

Jouer la comédie tut en s'accompagnant eux-mêmes avec leurs instruments : piano, violon, violoncelle, viole de gambe, harpe, mandoline, basson, guitare et flûtes.

Trois équipes de sept enfants chacune, repartis par tranche d'âge (8-10, 9-10 et demi, 10-12), cela donne trois spectacles forcément légèrement différents, mais pleins de la même énergie joyeuse : « On est trop contents ! Jamais personne n'a fait ça ! ».²⁴

²² P. DECOT, *Le voyage de Pinocchio, chanté et joué par des enfants*, p. 20.

²³ COMPAGNIE SANDRINE ANGLADE, *Le Voyage de Pinocchio*, p. 3.

²⁴ P. DECOT, *Le voyage de Pinocchio, chanté et joué par des enfants*, p. 21.

Tout à fait, Sandrine Anglade introduit ou même révolutionne la signification de jouer au théâtre : elle est la première qui a réussi à rendre la musique protagoniste au pareil des acteurs, à travers l'habileté des jeunes artistes et de leurs instruments.

Le décor minimaliste aussi aide les spectateurs à se plonger dans ce voyage, où jouent seulement les éclairages dans une atmosphère vibrantes et une neige légère, qui contextualisent faiblement les scènes.

Un aspect remarquable est qu'il s'agit d'une pièce théâtrale, mais derrière le rideau il y a un travail incessant des artistes et au même temps l'opportunité pour les enfants sélectionnés d'acquérir des compétences, de s'améliorer à travers les ateliers proposés par les membres de la compagnie. En outre, c'est une façon novatrice de présenter et de faire connaître les textes classiques de la littérature aux jeunes, en la combinant avec la musique, la danse et le théâtre.

« Le Voyage de Pinocchio » est l'exemple concret où des jeunes et des adultes ont travaillé ensemble et ils ont créé une œuvre multidisciplinaire absolument remarquable.

CONCLUSIONE

Lo scopo di questo studio era dimostrare la complessità insita in *Pinocchio* e la sua interdisciplinarietà, grazie agli innumerevoli adattamenti in ambito letterario, cinematografico ed artistico.

La tesi è divisa in due parti, la prima delle quali si intitola *Pinocchio nel paese degli adulti*. L'intento di questa prima sezione è mostrare la fruizione dell'opera collodiana anche da parte di un pubblico adulto, andando in contrasto con l'ideologia comune secondo cui *Pinocchio* è un'opera prettamente per piccoli. Tale sezione si compone di quattro capitoli.

Nel Capitolo primo la biografia di Carlo Collodi mostra come l'inaspettato successo dell'opera non fosse preventivato dall'autore. Inizialmente pubblicata sul «Giornale per i bambini» a puntate, *Le Avventure di Pinocchio* ottengono un enorme successo tra i giovani lettori, a tal punto che l'autore per accontentare le innumerevoli richieste prolunga l'opera dagli iniziali quindici episodi ai trentasei odierni. Due anni dopo, nel 1883, *Le Avventure di Pinocchio* vengono raccolte e pubblicate in volume.

Nel romanzo sono individuabili molti elementi biografici e diversi aspetti cari a Collodi, quali il tema della povertà, dell'istruzione e della famiglia. L'opera si prospetta come un vero e proprio manifesto dell'Italia ottocentesca e si fa portavoce delle problematiche e delle transizioni caratterizzanti tale epoca. In particolare, la scelta dell'autore di porre come protagonista un burattino-bambino è interpretabile come un messaggio sociale, il cui scopo è di porre attenzione ai bambini, la fascia più delicata della società, troppo spesso poco considerata. Parallelamente, Collodi critica aspramente

l'educazione scolastica del tempo, a volte in modo esplicito, altre con commenti o tramite le peculiarità di alcuni suoi personaggi.

Proprio negli anni della pubblicazione di *Pinocchio* la scuola italiana stava ancora fronteggiando le grandi novità introdotte nel ventennio precedente: basti pensare alla Legge Casati (1859), che sanciva l'introduzione dell'obbligatorietà scolastica e l'intervento statale nelle scuole, alla Legge Coppino (1877), con cui veniva effettivamente regolarizzata la frequenza scolastica, senza dimenticare l'avvento dell'Unità d'Italia (1861), grazie a cui finalmente si poteva parlare di scuola italiana a tutti gli effetti.

Pinocchio si inserisce a pieno titolo nella tipologia di romanzo di formazione, raccontando il lungo viaggio del burattino tra errori ed ingenuità tipiche dell'infanzia per giungere alla maturità e dunque alle tanto desiderate fattezze umane. Si tratta di un percorso di formazione non solo per Pinocchio, ma anche per il lettore, che si immedesima in lui e cresce con lui.

Nel Capitolo secondo viene indagata la complessità dell'opera sia a livello stilistico sia a livello contenutistico. Il romanzo si caratterizza in primo luogo per una molteplicità di tematiche e di significati nascosti, che permettono di considerarlo un'opera adatta anche ad un pubblico adulto. Basti pensare alla prima stesura de *Le avventure di Pinocchio*, che terminava con l'impiccagione del burattino e mostrava quanto l'opera fosse pregnante di significati e di allegorie per fruitori adulti, nonostante fosse stata pubblicata sul «Giornale per i bambini» e quindi idealmente destinata ad un pubblico fanciullesco.

In secondo luogo, l'autore mostra uno stile alquanto ricercato: inserisce nell'opera innumerevoli insegnamenti e riferimenti a volte espliciti, altre impliciti, velati dall'ironia in un'oscillazione continua tra realismo e fantasia. Per permettere un'analisi ed una comprensione più immediata, nell'indagine da me svolta ho diviso la storia in quattro fasi: in ciascuna di esse Pinocchio mostra caratteristiche fisiche e morali differenti, che lo portano ad

un'acquisizione di consapevolezza sempre maggiore, finché giunge alla maturazione, coincidente con la trasformazione in bambino.

A partire dal Capitolo terzo della prima parte ha inizio l'analisi degli adattamenti. In particolare, in esso vi è il vaglio di tre opere e dunque di tre autori che si sono ispirati a Collodi e che hanno cercato di creare dei romanzi indipendenti o delle ipotetiche prosecuzioni della storia di Pinocchio. È necessario notare che Collodi stesso applica una struttura aperta alla sua opera, pertanto vi è un *open-ending* che pone il lettore nella posizione di scegliere se proseguire la storia o “accontentarsi” dei trentasei capitoli collodiani.

Gli autori di riferimento da me scelti sono Luigi Compagnone (*La vita nova di Pinocchio*, 1971), Giorgio Manganelli (*Pinocchio: un libro parallelo*, 1977) e Luigi Malerba (*Pinocchio con gli stivali*, 1977), tre autorevoli scrittori impegnati nella letteratura per adulti, che hanno dimostrato come *Pinocchio* venga spesso additata solo come un'opera per l'infanzia, ma che in realtà presenta una complessità insita di una molteplicità di significati e di spunti di riflessioni.

Il Capitolo quarto mostra il panorama cinematografico ed i differenti adattamenti scaturiti dall'opera di Collodi. Dopo una breve presentazione dei molteplici film presenti nello scenario internazionale, mi sono soffermata in particolare su *Pinocchio* (2019) del regista italiano Marco Garrone. Egli riprende fedelmente il romanzo, mostrando una cura al dettaglio impressionante e mantenendo la cupezza che contraddistingue lo stile di Collodi. Lo scopo era scardinare l'idea di un Pinocchio derivante dalla pellicola d'animazione di Disney (1940) e presentare un film adatto ai più grandi, dimostrando ancora una volta la fruizione di Pinocchio anche da parte degli adulti.

La seconda parte della tesi si intitola *Pinocchio au pays des enfants*:

l'intento di questa sezione è mantenere e far risaltare la dimensione più fanciullesca dell'opera collodiana in riferimento al contesto francese, mostrando la sua fruibilità da parte dei destinatari più giovani. Essa è divisa in due capitoli.

Nel Chapitre premier viene indagata la letteratura per l'infanzia e la gioventù, di cui vengono tratteggiati i caratteri essenziali. Si tratta dell'unica letteratura che si definisce per il suo pubblico e non per le sue caratteristiche: essa è destinata ad un *range* molto vasto, dal bambino che ancora non sa leggere fino agli adolescenti. Include tutti i generi appartenenti alla letteratura per adulti e gli albi illustrati, unica sua peculiarità. In essa emerge il ruolo essenziale dell'adulto, in quanto mediatore nella scelta e nell'acquisto dei libri, ma anche nella lettura se in presenza di bambini molto piccoli.

In questo contesto, l'immagine assume un grande significato e diviene un facilitatore per il bambino: non si colloca in una posizione di subordinazione rispetto al testo, ma si completa o addirittura subentra ad essa. Ciò avviene in maniera esplicita nel caso degli album: l'aspetto estetico acquisisce una grande rilevanza, a dispetto dei testi degli adulti, troppo spesso soggiogati alla canonicità testuale.

In particolare, il capitolo verte sulla presentazione e l'analisi dell'album illustrato intitolato *Pinocchio* dell'autrice ed illustratrice Mayana Itoiz. Esso rappresenta un esempio di adattamento dell'opera originale in rapporto al pubblico di riferimento, ossia i bambini di età media di cinque o sei anni, in procinto di imparare a leggere. L'album aiuta i piccoli nell'apprendimento della lettura, li accompagna con fantasia e con colori vivaci nel viaggio di Pinocchio, introducendoli gradualmente nel mondo della letteratura.

Nel Chapitre deuxième vengono presentati gli adattamenti teatrali, con particolare interesse su quelli francesi. In molti casi vi è una trasposizione della trama dal piano letterario a quello teatrale con conseguenti modifiche o aggiunte, in cui il regista esercita una riscrittura personale del racconto. Un

esempio è l'adattamento teatrale che ho voluto analizzare, *Le voyage de Pinocchio* della Compagnie Sandrine Anglade: gli artisti hanno unito recitazione, danza e musica in una combinazione originale ed altamente innovativa. Una particolarità degna di nota è la composizione del *team*: la compagnia ha selezionato ventuno bambini con grandi doti artistiche musicali, provenienti dal famoso conservatorio Maîtrise de Paris. La musica diviene così protagonista al pari degli artisti, con l'intento di ricreare l'italianità in cui è contestualizzata la storia collodiana, ma soprattutto il bambino stesso diviene attore e promotore della formazione del burattino, evidenziando la dimensione fanciullesca che risiede nello spettacolo.

In conclusione, si può dire che *Pinocchio* è un'opera a tutto tondo: essa ha ispirato e continua ad ispirare innumerevoli autori ed artisti. L'interdisciplinarietà che la caratterizza è indiscutibile ed è evidente nella pluralità degli adattamenti di cui godiamo oggi. Proprio per tali motivi quest'opera è fruibile da un vasto pubblico eterogeneo ed intergenerazionale.

Riprendendo le parole di Piero Dorfles, «*Pinocchio è l'infanzia dell'uomo. Pinocchio siamo noi*».¹ Credo che non ci siano parole più adatte per concludere il mio lavoro, con l'augurio che questo scritto possa aiutare il lettore a ritrovare parte della propria giovinezza e della propria spensieratezza.

¹ PIERO DORFLES, *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Garzanti, Milano, 2018, p. 177.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

- BENIGNI ROBERTO (regia di), *La vita è bella*, sceneggiatura di Roberto Benigni e Vincenzo Cerami, Italia, 1997.
- BENIGNI ROBERTO (regia di), *Pinocchio*, sceneggiatura di Roberto Benigni e Vincenzo Cerami (tratto da *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi), Italia, 2002.
- COLLODI CARLO [Carlo Lorenzini], *I racconti delle fiabe*, tratte dall'edizione Hachette del 1853 di fiabe di Charles Perrault, Paggi, Firenze, 1876.
- , *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da Enrico Mazzanti, Rizzoli, Milano, 1949².
- , *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Mondadori, Milano, 1995.
- , *Pinocchio. La storia di un burattino, la prima oscura edizione*, illustrata da Simone Stuto, a cura di Salvatore Ferlita, Il Palindromo, Palermo, 2020.
- COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD, *Pinocchio*, d'après Carlo Collodi, écrit et mis en scène par Joël Pommerat, Francia, 2008.
- COMPAGNIE SANDRINE ANGLADE, *Le Voyage de Pinocchio*, Théâtre musical, d'après le texte original de Carlo Collodi, librement traduit et adapté par Sandrine Anglade et Claude Chestier, Francia, 2008.
- COMPAGNONE LUIGI, *La vita nova di Pinocchio*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2004.
- GARRONE MATTEO (regia di), *Pinocchio*, sceneggiatura di Matteo Garrone e Massimo Ceccherini (tratto da *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi), Italia, 2019, min. 00.11.52.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, Adelphi, Milano, 1796.
- ITOÏZ MAYANA, *Pinocchio*, Édition Auzou, Paris, 2014.
- MALERBA LUIGI, *Pinocchio con gli stivali*, Mondadori, Milano, 1988.
- MANGANELLI GIORGIO, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano, 2002.
- MELVILLE HERMAN, *Moby Dick o la balena*, traduzione di Cesare Pavese, Adelphi e-book, Milano, 2012.

NIEVO IPPOLITO, *Le confessioni d'un italiano*, Le Monnier, Firenze, 1867.

ROUSSEAU JEAN-JACQUES, *Emile ou de l'éducation*, La Haye, Paris, 1762.

Bibliografia secondaria

ACANFORA ANNUNZIATA, *Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea*, «Misure critiche», IX (2010), 1, pp. 7-20.

ARMENISE GABRIELLA, DE LEO DANIELA, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, in *La fiaba nel Terzo Millennio: metafore, intrecci, dinamiche*, a cura di Angela Articoni e Antonella Cagnaloti, FarenHouse, Salamanca, 2019.

B. LAURA, *Pinocchio, le conte musical au théâtre de Paris pour les vacances de Noël 2020*, «Sortir à Paris», 6 décembre 2020, <https://www.sortiraparis.com/enfant-famille/articles/197816-pinocchio-le-conte-musical-au-theatre-de-paris-pour-les-vacances-de-noel-2020> (dernière consultation : 26/05/2021)

BATTOCLETTI CRISTINA, *L'umanissimo Pinocchio di Garrone*, «Il Sole-24 Ore», 12 dicembre 2019.

BECKETT SANDRA L., *Le pantin persistant et protéiforme : réécriture de Pinocchio*, «Quaderni d'Italianistica», XXV (2004), 1.

BEGUERY JOCELYNE, *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse. De grands petits livres*, L'Harmattan, Paris, 2002.

BEN SOUSSAN PATRICK, *Ce que Pinocchio nous dit de l'enfance en général et du théâtre jeune public en particulier*, «Spirale», LII (2009), 4, pp. 107-113.

BENIGNI ROBERTO, *Io un po' Pinocchio. Roberto Benigni racconta il suo film tra le pagine del racconto di Collodi*, Giunti, Firenze, 2002, p. 9.

BETHLENFALVAY MARINA, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle : esquisse d'une typologie*, Droz Editore, Ginevra, 1979.

BETTELLA PATRIZIA, *Il Pinocchio di Walt Disney (1940)*, in *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 258-351.

BIANCHI LUISA, *Le avventure del libro di Pinocchio: riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV Convegno internazionale della MOD (12-15 giugno 2013), a cura di Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti, Edizioni ETS, Pisa, 2016, Tomo II, pp. 373-383.

BONANNI VERONICA, *Riscrivere la fine di «Pinocchio». Tra parola e immagine*, «Between», II (2012), 4, pp. 1-32.

CAMBI FRANCO, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari, 1997.

- CATELLI NICOLA, SCATTINA SIMONA, *Introduzione a «Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino»*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 258-261.
- CAUQUET PAUL, LUPANO WILFRID, ITOIZ MAYANA, *Loup en slip*, Éditions Dargaud, Paris, 2016.
- CERVASIO STELLA, *Torna il Pinocchio del Sud. La rabbia contro i perbenisti*, «La Repubblica», 19 giugno 2014.
- CHIOSSO GIORGIO (a cura di), *Educazione, pedagogia e scuola dall'Umanesimo al Romanticismo*, Mondadori Università, Milano, 2012.
- CIPOLLA CARLO M., *Istruzione e sviluppo. Il declino dell'analfabetismo nel mondo occidentale*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD, *Pinocchio*, Dossier pédagogique en ligne sur le site officiel du Anthéa-Antipolis Théâtre d'Antibes, <https://www.anthea-antibes.fr/fr/spectacles/saison-2016-2017/tout-le-theatre/pinocchio> (dernière consultation : 26/05/2021).
- COMPAGNIE SANDRINE ANGLADE, *Le Voyage de Pinocchio*, Dossier artistique, pp. 1-20, http://www.compagniesandrineanglade.com/dossiers/le_voyage_de_pinocchio_2d_dossier_artistique.pdf (dernière consultation : 27/05/2021).
- CONSOLO SALVATORE, *Il mito di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino dalle pagine di Collodi allo schermo*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2009.
- CUSATELLI GIORGIO, *Pinocchio Esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Armando Editore, Roma, 2002.
- DECOT PAULINE, *Le voyage de Pinocchio, chanté et joué par des enfants. Un spectacle initiatique à Cachan*, « Culture et Communication », n°163, octobre 2008, pp. 20-21.
- DEDOLA ROSSANA, *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano, 2002.
- DEDOLA ROSSANA, *Pinocchio e Collodi. Sul palcoscenico del mondo*, Bertoni Editore, Perugia, 2020.
- DEMERS PATRICIA, *Pinocchio's shared humanity*, «Quaderni d'Italianistica», XXV (2004), 1, pp. 29-41.
- DORFLES PIERO, *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Garzanti, Milano, 2018.
- FADIGA ZANATTA ANNA LAURA, *Il sistema scolastico italiano*, Il Mulino, Bologna, 1976.
- FEDELI DAMIANO, *Il Pinocchio ritrovato, Disney mancato*, «Vanity Fair», 24 ottobre 2013, <https://www.vanityfair.it/show/cinema/13/10/23/pinocchio-ritrovatodi-giuliano-cenci> (ultima consultazione: 12/05/2021).
- GARRONI EMILIO, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari, 1975.
- GENDRIN CATHERINE, *L'image chasserresse*, Revue Autrement, n° L'enfant lecteur, 1988, pp. 132-139.

- GIACCI VITTORIO, *Cinematografia e ispirazione letteraria socialista*, «Forum Italicum», LIV (2020), 1, pp. 473-557.
- GIANOTTI GIAN FRANCO, *Non solo l'abbecedario per Pinocchio: parole, immagini e situazioni che vengono da lontano*, Progetto "I Lincei per una nuova didattica nella scuola: una rete nazionale", Torino, 2019, pp. 1-21.
- GILI JEAN A., *Luigi Comencini*, Gremese Editore, Roma, 2005.
- GUIZOT FRANCOIS, FERRY JULES, PECAUT FELIX, *Deux ministres pédagogues, M. Guizot et M. Ferry. Lettres adressées aux instituteurs par le ministre de l'instruction publique en 1833 et en 1883*, Ch. Delagrave Editeur, Parigi, 1887, p. 25
- LARESE SILVIA, *Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia. Un percorso cronologico possibile dall'Ottocento all'età contemporanea*, tesi di laurea in Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2012/2013.
- LORENZINI PAOLO, *Collodi e Pinocchio*, Salani, Firenze, 1954.
- MANGANELLI GIORGIO, *La morte di Pinocchio* [«L'Espresso», 1970], in Id., *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986.
- MARAZZI MARTINO, *Quanti anni ha Pinocchio?* «Belfagor», LVII (2002), 3, pp. 301-306.
- MARCHESCHI DANIELA, *Introduzione*, in Carlo Collodi, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Mondadori, Milano, 1995.
- MARINI CARLO (a cura di), *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, QuattroVenti, Urbino, 2000.
- MARTINI FERDINANDO, *Posta dei Bambini*, «Giornale per i bambini», 10 novembre 1881.
- MATT LUIGI, *Manganelli Giorgio*, Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani, Vol. 68, 2007.
- MAURI PAOLO, *Malerba*, La nuova Italia, Firenze, 1977.
- MORETTI FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.
- MORGOGLIONE CLAUDIA, "Ecco il mio Pinocchio, la storia che amo di più", «La Repubblica», 4 ottobre 2002 https://www.repubblica.it/online/spettacoli_e_cultura/pinocchio/benigni/benigni.html (ultima consultazione: 12/05/2021).
- MORRONE GIANFRANCO, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Laterza, Bari, 2010.
- MORRONE GIANFRANCO, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l'altro*, a cura di Isabella Pezzini e Paolo Fabbri, Meltemi, Roma, 2002, pp. 257-276.
- MUZZIOLI FRANCESCO, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Bagatto Libri, Roma, 1988.

- NIERES ISABELLE, *Les Livres pour enfants et l'adaptation*, « Études littéraires », 7 (1), 1974, pp. 143-158.
- NIERES-CHEVREL ISABELLE, “*La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit*”, SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2011, <https://sflgc.org/bibliotheque/nieres-chevrel-isabelle-la-litterature-denfance-et-de-jeunesse-entre-la-voix-limage-et-lecrit/>, page consultée le 08 Juin 2021.
- PALUMBO MOSCA RAFFAELLO, *Pinocchio: la lettura metafisica di Giorgio Manganelli*, «Studi Novecenteschi», XXXIII (2006), 71, pp. 155-164.
- PEZZINI ISABELLA, FABBRI PAOLO (a cura di), *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma, 2002.
- PIGNARRE FLORENCE, *David du film A.I. : un Pinocchio des temps modernes*, « K. Revue trans-européenne de philosophie et arts », 5-2/2020, pp. 216-231.
- PONTI PAOLA, “*Dobbiamo ritentare la fuga*”. *L'inizio e i finali delle «Avventure di Pinocchio»*, «L'analisi linguistica e letteraria», XXII, 2014, pp. 157-165.
- PONTI PAOLA, “*Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori*”. *La parola nelle «Avventure di Pinocchio»*, «RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas», XIII, 2019, pp. 97-106.
- PRINCE NATHALIE (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*. Nouvelle édition (en ligne), Presse universitaire de Rennes, 2009.
- PRINCE NATHALIE, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, 2e édition, Armand Colin, coll. Lettres U, Paris, 2015.
- PROPP VLADIMIR JA., *Morfologia della fiaba*, a cura di Gianluigi Bravo, Einaudi, Torino, 2000.
- RIPARI EDOARDO, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2015.
- RUTSCHKY KATHAREINA, *Pedagogia nera. Fonti storiche dell'educazione civile*, a cura di Paolo Peticari, Mimesis, Milano-Udine, 2015.
- SAVIOZ ANNALISA, *Plaisir de lire, plaisir d'apprendre : la littérature de jeunesse moteur d'un parcours interdisciplinaire*, tesi di laurea in Scienze della Formazione Primaria, Università della Valle d'Aosta-Université de la Vallée d'Aoste, a.a. 2017/2018.
- SPERONELLO ELISA, *Il Pinocchio di Garrone, una favola per adulti*, «Il BoLive», Università di Padova, 2020, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/pinocchio-garrone-favola-adulti> (ultima consultazione: 13/05/2021)
- STEWART-STEINBERG SUZANNE, *L'effetto Pinocchio: Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, traduzione di Anna Maria Paci, Elliot, Roma, 2011.
- TINELLI DELFINO, *Gli animali di Pinocchio e altre figure*, Mannarino, Brescia, 2017.

- TINGHI PAOLO, *Pinocchio e il mare*, «l'A4 di LabArtArc edizioni», n. 205, 20 giugno 2014, <http://www.labartarc.it/file/205-a4labartarc-pinocchioeilmare.pdf> (ultima consultazione: 12/04/2021).
- TRIFILIO STEFANIA, *Il Gatto e la Volpe: prima o poi capita d'incontrarli. Riflessioni sulla formazione*, «Studium Educationis», XVII (2016), 2, pp. 45-51.
- UGOLINI CHIARA, *Il ritorno di 'Pinocchio'. Matteo Garrone: "Fedeli a Collodi: magia e divertimento"*, «La Repubblica», 12 dicembre 2019 https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2019/12/12/news/pinocchio_matteo_garrone-243271806/ (ultima consultazione: 17/05/2021).
- URBANI ILARIA, *Cinema e ricordi d'infanzia nel Pinocchio di Enzo D'Alò*, «La Repubblica», 21 febbraio 2013 https://napoli.repubblica.it/cronaca/2013/02/21/news/cinema_e_ricordi_d_infanzia_nel_pinocchio_di_enzo_d_al-53134900/ (ultima consultazione: 13/05/2021).
- VERNETTO GABRIELLA, *Scoprire il mondo attraverso la letteratura per l'infanzia: riferimenti teorici e piste didattiche*, in *Gli strumenti per leggere il mondo. La geografia dalla scuola dell'infanzia alla scuola secondaria di secondo grado*, a cura di Anna Maria Pioletti, FrancoAngeli, Milano, 2020, pp. 68-82.

Sitografia

- La Charte des auteurs et illustrateurs de jeunesse*, <https://www.la-charte.fr/> (dernière consultation : 27/05/2021)
- Mayana Itoiz Illustratrice*, site officiel, <http://mayanaitoiz.com/> (dernière consultation : 23/05/2021)
- Vocabolario Treccani online, <https://www.treccani.it/vocabolario/> (ultima consultazione: 14/04/2021).

Ringraziamenti

A conclusione di questo elaborato, desidero menzionare e rivolgere un pensiero a tutte le persone che mi sono state accanto, supportandomi e soprattutto sopportandomi in questo percorso di crescita personale e professionale.

Innanzitutto, ringrazio profondamente la mia relatrice Silvia Cavalli, che mi ha aiutata, mi ha ispirata e mi ha condotta con passione in questo “viaggio *pinocchio*” e senza la quale oggi non sarei qui.

Un sentito grazie va alla mia relatrice Gabriella Vernetto per la sua infinita disponibilità e tempestività ad ogni mia richiesta, guidandomi nel mondo della letteratura per l’infanzia, facendomi appassionare.

Un ringraziamento speciale va ad Elisa, la mia compagna d’avventura nel corso di questi cinque anni, il mio braccio destro sempre pronto a supportarmi ed a starmi accanto.

Ringrazio di cuore tutte le mie amiche di una vita, vi adoro.

In particolare grazie a Silvia per esserci stata sempre, senza di te non so proprio come avrei fatto.

Un grazie va anche ai miei amici di Madrid, con voi ho condiviso un’esperienza meravigliosa che ricorderò per sempre.

Ringrazio infinitamente Riccardo, il mio vecchietto, che mi ha supportato e letteralmente sopportato, ma è sempre stato accanto a me. Ti amo.

Grazie a mia sorella Elena, che mi ha aiutata e mi ha guidata con amore e pazienza in questo percorso, così come in moltissimi altri. Sei il mio punto di riferimento.

Un ringraziamento va alla mia adorata zietta Rosanna, grazie per aver creduto sempre in me. Sono sicura che nonno mi è sempre stato accanto, come hai fatto tu dal primo giorno.

Infine, il ringraziamento più grande e sentito va ai miei genitori, senza di loro non avrei mai potuto intraprendere questo percorso di studi. Grazie per i vostri insegnamenti ed il vostro supporto, vi voglio un mondo di bene.

Grazie infinite a tutti.