

Riscrivere la fine di *Pinocchio* Tra parola e immagine¹

Veronica Bonanni

I bambini sono sempre molto contenti quando leggono le ultime pagine di *Pinocchio*: finalmente il loro eroe, dopo aver patito la fame, lavorato come un asino e rischiato più volte di ammazzarsi, riceve dalla fata la giusta ricompensa per il suo comportamento. Gli adulti, invece, ne sono spesso piuttosto delusi, per non dire infastiditi o irritati.

Ciò che non possono sopportare, di questo finale, è vedere il burattino ribelle, questo 'trickster', questo briccone divino² che sovverte tutte le regole, rinunciare alla sua utopia di libertà per trasformarsi in un insulso, obbediente e imborghesito "ragazzino perbene"; è constatare che l'altro, il diverso, materializzato nel corpo legnoso e fantastico di Pinocchio, è diventato un bambino come tutti gli altri, perdendo così nel giro di poche righe non solo la sua originalità e la sua carica eversiva, ma anche tutte le qualità che lo identificavano come personaggio.

Paradossalmente, tra coloro che hanno giudicato più negativamente il finale, bollandolo come edificante o semplicemente insulso, ci sono alcuni tra i più grandi ammiratori di Collodi. Secondo Antonio Lugli (1967: 40-41) ed Emma Nasti (1969: 91), il bambino perbene non desta alcun interesse, per Mario Lavagetto la

¹ Questo articolo sviluppa una parte dell'intervento "(R)écrire la fin de *Pinocchio* par mots et par images" presentato in occasione del convegno *Écrire sur l'enfance, (r)écrire pour l'enfance* (Université de Lausanne, 29 e 30 settembre 2011).

² Su Pinocchio come 'trickster' e briccone divino cfr. Faeti 2003.

trasformazione finale «arriva puntuale e deludente per il lettore» (2003: 275), mentre Fernando Tempesti è convinto che a tutta la seconda parte del romanzo sia stato buttato addosso un "camicione pedagogico" (1980: 77) al fine di renderlo accettabile ai benpensanti. Altri, più cavillosamente, hanno ipotizzato che in realtà il finale non sia stato scritto dall'autore, ma da Biagi e Martini, i direttori del *Giornale per i bambini* sul quale *Pinocchio* venne pubblicato a puntate prima di uscire in volume.

La leggenda della conclusione redazionale è nata da un ormai celebre aneddoto. Come riporta padre Ermenegildo Pistelli, Collodi avrebbe risposto, alla sua domanda sul perché avesse terminato proprio così il suo romanzo: «io non ho memoria di aver finito a questo modo» (Pistelli 1926: 250). Da qui, tutta una serie di arzigogolate congetture, per cui Collodi non sarebbe l'autore, o il solo autore, di quella conclusione, o l'avrebbe scritta un po' di fretta e in mancanza di meglio.

Senonché tutte queste spiegazioni – raffinate strategie critiche per deresponsabilizzare e disculpare l'autore al fine di poterne condannare meglio l'opera – sono completamente prive di fondamento. Dell'ultimo capitolo, infatti, si è conservato il manoscritto originale, dove quel finale è vergato con l'elegante calligrafia un po' inclinata di Collodi, senza cancellature e ripensamenti. È dunque proprio così che l'autore – lo ammettesse o no – voleva terminare il suo romanzo; ed è quindi da questo dato irrefutabile che bisogna partire se si vuole cercare di riflettere su come e perché quella conclusione sia stata scritta.

Innanzitutto, bisogna considerare che le interpretazioni edificanti del finale sono il prodotto di un certo metodo di lettura. Coloro che criticano quella conclusione considerano il romanzo come un insieme coerente fino al penultimo capitolo, mentre riducono l'ultimo a un epilogo posticcio che si può facilmente e senza danno staccare dal resto. In questo modo possono conservare intatto il 'senso' del romanzo, a prescindere dalla tanto contestata conclusione.

È solo ricorrendo a un altro metodo di lettura, in effetti, che Garroni è riuscito a mostrare tutta la complessità di quel finale,

rivelandone un risvolto tragico – e tutt’altro che edificante – fino a quel momento passato inosservato (Garroni 1975). Anziché separare l’ultimo capitolo dai precedenti, per la sua presunta incompatibilità, Garroni lo mette in relazione a un altro passaggio del romanzo, a quella fine del capitolo XV in cui il burattino è impiccato alla Quercia Grande dal Gatto e dalla Volpe.

Come è noto, la fine di quel capitolo costituiva, secondo il progetto originale dell’autore, anche la fine del romanzo – o, meglio, della novella, poiché l’estensione e la semplicità dell’intreccio non permettevano ancora di presagire un romanzo. La *Storia del burattino* – questo il titolo della novella pubblicata fino a quel momento in feuilleton – terminava pertanto con la morte del burattino, punito per la sua disubbidienza. Tanto è vero che Collodi, per renderne più evidente il valore educativo, aveva chiuso il capitolo con una 'moralité' sentenziosa: «Amici miei: avete dunque capito? Tenetevi lontani i cattivi compagni, e i libri cattivi: perché alla vostra età, un compagno cattivo o un libro cattivo possono esser molte volte cagione della vostra rovina»³.

La 'moralité' non venne pubblicata sul giornalino per l’intervento di Biagi, che probabilmente non ne aveva apprezzato il sadismo pedagogico. Ma la sua presenza, in origine, ci fa capire che l’autore era veramente convinto di non volere portare avanti il suo racconto. Solo in seguito, commosso dalle letterine in cui i suoi piccoli lettori reclamavano nuove avventure del burattino (come vuole la leggenda), o forse piuttosto arresi all’insistenza di Biagi e Martini, poco soddisfatti del dubbio valore pedagogico di quel finale, Collodi si decise a riprendere in mano la sua storia, cominciando a scrivere *Le avventure di Pinocchio*⁴.

Messo in relazione col Pinocchio impiccato del primo finale, il burattino abbandonato inerte sulla sedia con le braccia a penzoloni, il capo reclinato e le gambe incrociate del finale definitivo non può

³ Cit. in Pollidori 1983: XIX.

⁴ È questo il titolo dato alla continuazione della *Storia di un burattino* sul *Giornale per i bambini*.

che apparire un Pinocchio morto; rivelando così, secondo Garroni, l'irresistibile volontà dell'autore di uccidere il suo personaggio.

Giorgio Manganelli, nel suo saggio-riscrittura di *Pinocchio*, porta alle estreme conseguenze il metodo di Garroni, optando per una lettura pluridirezionale che non procede solo dall'inizio alla fine, ma anche dalla fine all'inizio, alla ricerca di tutte le possibili corrispondenze e incoerenze del testo, fino a farlo implodere⁵. E quanto al finale, si mostra pienamente d'accordo con Garroni. Il romanzo di Collodi, a suo avviso, non si conclude con una trasformazione, ma con la morte del burattino: «le ultime righe, che trattano della trasformazione di Pinocchio, raccontano la morte di Pinocchio. [...] 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» (Manganelli 2002: 204)⁶.

Se, dunque, alcuni critici rifiutano la trasformazione finale di Pinocchio in bambino perbene con la giustificazione che non era stato veramente l'autore a scriverla, Garroni e Manganelli possono accettarla solo dopo averla negata, solo dopo averla riscritta per dimostrare che non si tratta, in realtà, di una vera metamorfosi⁷. Il loro metodo di lettura, come ho già notato, privilegia la ricerca di relazioni, echi e corrispondenze 'all'interno' del testo, dalle quali fare scaturire nuove configurazioni di senso. Ma, per meglio comprendere questo finale, è necessario secondo me anche uscire dal testo, da questo testo, e metterlo in relazione con i suoi intertesti. Solo così, infatti, ritornando

⁵ Sul metodo di lettura di Manganelli cfr. Maiello 2003.

⁶ Cfr. anche l'articolo intitolato "La morte di Pinocchio", pubblicato su *L'Espresso* nel 1970, fortemente critico sul finale del romanzo collodiano: secondo Manganelli, il burattino viene «ucciso dalle buone azioni» (1986: 314), rinunciando alla sua individualità e alla sua unicità per diventare un bambino anonimo, indistinguibile da tutti gli altri.

⁷ Anche Lavagetto riprende l'interpretazione di Garroni, concludendo il capitolo intitolato "Pinocchio racconta Pinocchio" con queste parole, riferite al finale del romanzo: «Pinocchio muore per la seconda volta» (2003: 275). La 'seconda morte' del burattino sembra dunque riscattare almeno in parte il deludente finale.

alla sua genesi, al suo processo di creazione, è possibile capire come quel capitolo conclusivo sia stato costruito.

Torniamo allora al momento in cui Collodi, sollecitato da Biagi e Martini, si decide a continuare il suo racconto. Compito non facile, evidentemente: non solo perché era necessario risuscitare il protagonista e inventare nuovi episodi, ma anche perché bisognava capire quale nuova organizzazione testuale dare alle nuove avventure del burattino, in modo da farle apparire come uno sviluppo coerente della prima parte. In soccorso dell'autore, per sciogliere tutti questi nodi narrativi e far ripartire la storia, si sono a mio avviso ripresentati alla sua memoria certi ricordi di lettura, allora ancora ben vividi, di alcune fiabe francesi che dovevano essergli ben note, poiché le aveva tradotte solo qualche anno prima. Nel 1875, infatti, Felice Paggi (lo stesso editore di *Pinocchio*) lo aveva incaricato di tradurre alcune fiabe di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, che vennero pubblicate l'anno seguente col titolo *I racconti delle fate*. È questa la prima volta in cui Collodi, finora indirizzatosi a lettori adulti, deve misurarsi con un pubblico infantile. L'importanza di questa traduzione, dunque, è enorme, anche se finora sottovalutata dalla critica: non solo perché segna la svolta di Collodi verso la letteratura per l'infanzia, ma anche perché significa, per l'autore, la scoperta del meraviglioso, con la sua libertà immaginativa e la sua densità simbolica, come dimensione alternativa al realismo⁸.

La rielaborazione del fiabesco francese, in chiave nuova ed originale, interviene d'altronde fin dalla *Storia di un burattino*. Ma se in quella prima parte si possono trovare soprattutto tracce di Perrault – è facile riconoscere in Mangiafoco l'Orco del *Petit Poucet*, o nel Gatto e nella Volpe una versione sdoppiata del Lupo del *Petit Chaperon rouge*⁹, cattivo compagno che non bisogna seguire – nei capitoli successivi è l'universo magico e metamorfico delle 'conteuses' francesi, popolato di fate e di incantesimi, a sovrapporsi al paesaggio ben più realistico della

⁸ Su *I racconti delle fate* cfr. Bertacchini 1961, Pontiggia 1976 e Bonanni 2012.

⁹ Su *Pinocchio* e *Le Petit Chaperon rouge* cfr. Hudde 2002: 240-41.

campagna toscana. Pinocchio, per sopravvivere, deve trasformarsi, deve imparare ad apprendere dalle sue esperienze per evolversi – come scrive Garroni – e lo fa attraverso progressivi mutamenti che seguono le modalità fantastiche della metamorfosi fiabesca.

Per rappresentare questo processo di trasformazione, mi pare che Collodi riprenda, in particolare, uno schema narrativo ricorrente nelle fiabe di d'Aulnoy e Leprince de Beaumont. Secondo questo schema, il protagonista (o il co-protagonista) è trasformato per punizione da una fata (in animale, di solito) e non ritrova la sua identità, il suo aspetto originale che alla fine del racconto. Così accade, ad esempio, per *La Chatte blanche*, in cui la principessa è trasformata in gattina bianca, *La Biche au bois* (principessa trasformata in cerva), *L'Oiseau bleu* (principe trasformato in uccello azzurro) e *La Belle et la Bête*, in cui la Bestia, come si apprende alla fine, non è altro che un bellissimo principe azzurro.

Più precisamente, mi sembra, la seconda parte di *Pinocchio* è la riscrittura, almeno in parte, di una fiaba di Leprince de Beaumont, *Le Prince Chéri*, in cui le trasformazioni del personaggio si moltiplicano e assumono un valore pedagogico. Le corrispondenze tra i due racconti sono evidenti¹⁰: se nel romanzo di Collodi è la fata dai capelli turchini, quasi-mamma di Pinocchio, ad occuparsi della sua educazione, nella fiaba di Leprince de Beaumont è la fata Blanche – anch'essa caratterizzata da un colore – madrina del principe, a seguire i progressi del suo protetto; e se la fata Candida (così ne traduce il nome Collodi) punisce quel principe dalle cattive inclinazioni, sempre disposto a promettere di ravvedersi senza mai mantenere la parola, trasformandolo in animale o in mostro, si può sospettare che la fata dai capelli turchini abbia qualche responsabilità nelle metamorfosi, reali o metaforiche, di Pinocchio. Tuttavia, al di là dei numerosi punti di contatto nella costruzione dell'intreccio e nei ruoli dei personaggi, *Le Avventure di Pinocchio* appaiono veramente come qualcosa d'altro

¹⁰ Rossana Dedola, nel capitolo del suo saggio dedicato a *I racconti delle fate* (2002), ha già segnalato alcune delle corrispondenze riscontrabili tra *Le Prince Chéri* e *Pinocchio*, ma senza soffermarsi sulla struttura narrativa dei due testi.

rispetto al racconto di Leprince de Beaumont, in cui la fata e il principe (peraltro ragazzo, e non bambino) sono privi di una loro spiccata individualità e la trama si dispiega secondo un procedimento prevedibile e un po' meccanico.

Sarebbe certo interessante approfondire questo confronto, per entrare nel laboratorio dello scrittore e vedere da vicino in che modo Collodi abbia scardinato e ricomposto i meccanismi narrativi del racconto francese fino a renderlo quasi irriconoscibile¹¹. Ma, per non divagare troppo, dovrò limitarmi a considerare solo quegli aspetti che possono essere utili per il nostro argomento. La prima e fondamentale considerazione da fare è che, se veramente Collodi ha ripreso questo schema per continuare il suo racconto, bisogna ammettere che sapeva già fin dal principio (del capitolo XVI, ovviamente), come terminare il romanzo: lo schema, infatti, implica come risultato necessario la trasformazione finale del personaggio. Non si può quindi certo continuare a pensare che l'autore l'avesse improvvisata all'ultimo minuto, o appiccicata al capitolo precedente in mancanza di meglio. Anche se farebbe molto comodo crederlo, come già accennavo, perché in questo modo si potrebbe agevolmente deresponsabilizzare l'autore e giustificarlo per la sua conclusione infelice. Al contrario, sono convinta che si debba rovesciare l'impostazione del problema: il presupposto da cui partire non è che Collodi abbia improvvisato la fine di *Pinocchio*, ma che abbia scritto tutta la seconda parte del suo romanzo 'in funzione della fine'. E questo, naturalmente, comporta anche un ribaltamento completo delle conseguenze.

Bisogna però sottolineare che ci sono due differenze essenziali tra lo schema narrativo così come si presenta nei 'contes des fées' e in *Pinocchio*, che ci aiutano a capire come Collodi lo abbia riadattato al suo racconto. In primo luogo, contrariamente ai principi e alle principesse dei racconti francesi, Pinocchio non può in alcun modo tornare al suo

¹¹ Sulla capacità di Collodi di servirsi piuttosto liberamente degli elementi fiabeschi come materiale da costruzione cfr. Lavagetto 2008: LX. Per un approccio metodologico alla comparazione tra fiabe letterarie rimando a Heidmann – Adam 2010.

aspetto originario. All'inizio del romanzo, infatti, non è un bambino, ma un pezzo di legno. Quel pezzo di legno, però, viene sicuramente da un albero, cresciuto magari nel bosco della fata. Diventa difficile, allora, capire quale potrebbe essere il suo aspetto originario: una pianta? un pistacchio? (Pinocchio, in toscano, significa 'pistacchio'). Riprendere quell'aspetto, in ogni caso, significherebbe degradarsi, tornare a una forma di vita primitiva, vegetale; mentre il personaggio deve progredire nella gerarchia naturale, per evolversi verso una forma di vita superiore.

Inoltre, contrariamente a quanto avviene nei racconti francesi, la trasformazione di Pinocchio non è una vera trasformazione; non è cioè 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 ossa¹². Ed è proprio questo sdoppiamento a provocare quell'effetto inquietante, straniante, del finale di *Pinocchio*. Se, infatti, nei 'contes des fées' il ritrovamento dell'identità perduta ha l'effetto rassicurante di un ritorno alla norma, all'ordine naturale delle cose, in *Pinocchio* quella duplicazione improvvisa suscita nel lettore (almeno nel lettore adulto) l'impressione di vedere, tutto ad un tratto, un personaggio nuovo, sconosciuto, poiché il protagonista del racconto si trova ancora là, sebbene ormai esanime, sulla sedia. Più che un nuovo Pinocchio, dunque, il bambino perbene sembra un losco impostore, che ha preso il posto del burattino senza esserne autorizzato.

L'effetto di questa scena, insomma, è simile a quello provocato dal finale di *La Belle et la Bête*, in cui la Bestia si rivela essere alla fine un bellissimo principe trasformato per volere delle fate. Fino a quel momento, infatti, la Bestia non era mai apparsa nel racconto sotto le sue vere sembianze umane; tanto che il lettore, ormai affezionato a quel personaggio così singolare e affascinante proprio per la sua ferinità, fatica a cogliere in quell'insulso 'prince charmant', assolutamente indistinguibile da tutti gli altri, qualche segno di riconoscimento. Manca, inoltre, qualsiasi descrizione del mutamento che possa facilitare la transizione da un personaggio all'altro: niente ovidiane

¹² Sul tema del doppio in letteratura cfr. Rank 1979 e Fusillo 1998.

scenografiche trasfigurazioni, solo un personaggio che si sostituisce all'altro. La Bella esprime quindi tutta la perplessità e lo stupore del lettore (almeno del lettore moderno, non più avvezzo a certi colpi di scena) di fronte a questo perfetto sconosciuto, quando chiede al bellissimo principe, senza riconoscerlo, dove si trovi la Bestia («elle ne put s'empêcher de lui demander, où étoit la Bête», Leprince de Beaumont 2000: 115). Anche Pinocchio bambino, come la Bella, chiede dove si trovi la sua forma precedente, il Pinocchio di legno; ma non deve, come lei, constatare forse con un po' di tristezza che non ne è rimasto più nulla.

Bisogna allora domandarsi, a questo punto, perché Collodi abbia deciso di terminare il suo romanzo con uno sdoppiamento, anziché con una metamorfosi; perché, insomma, abbia lasciato ben visibili le spoglie del burattino, quando invece avrebbe potuto, seguendo l'esempio di Leprince de Beaumont, reintegrarle nel Pinocchio in carne ed ossa. Certo la presenza di quel corpo di legno inanimato si potrebbe spiegare, stando a Garroni, col desiderio segreto dell'autore di uccidere il suo personaggio, di riproporre in altri termini il primo finale del *Giornale per i bambini*, al di là delle costrizioni pedagogiche (probabilmente) imposte da Biagi e Martini. Ma anche, come cercherò di mostrare, con altre ragioni, molto diverse, e tuttavia non incompatibili con quelle addotte in *Pinocchio uno e bino*.

Anzi, è proprio il metodo di lettura di Garroni, poi sistematizzato da Manganelli, della costruzione del senso a partire dai riecheggiamenti interni al testo, che ci può aiutare a comprendere quei motivi. Manganelli, l'ho già ricordato, nega che alla fine Pinocchio si trasformi veramente, poiché non c'è alcuna transustanziazione. Tuttavia, se si collega questa trasformazione finale, vera o presunta, ai mutamenti del personaggio nei capitoli precedenti, si può capire che non è esattamente così. Pinocchio, lo aveva già notato appunto Manganelli, non cambia forma solo nel finale, ma lungo tutto il romanzo. Le sue trasformazioni, reali o metaforiche, sostanziali o effetto dello sguardo altrui, sono assai numerose: (presunto) albero, pezzo di legno, burattino, burattino rotto (senza piedi), burattino coi piedi rifatti, marionetta (tra i suoi "fratelli di legno"), albero (quand'è

impiccato alla Quercia Grande), cane da guardia (al posto del colluso Melampo), granchio (secondo il temibile Pescatore Verde), asino, animale da circo, pelle di tamburo, legna da ardere (nelle minacce dell'uomo che lo ha comprato), feto (nel ventre della balena), asino (mentre gira il bindolo al posto del defunto asino Lucignolo), bambino¹³.

Se si escludono le trasformazioni soltanto apparenti o analogiche (ad esempio Pinocchio che lavora 'come' un asino), le uniche trasformazioni 'reali', che implicano un'alterazione corporea, sono quelle in burattino e in asino. Ebbene, in entrambi i casi non di una metamorfosi, non di una completa riconversione da una forma all'altra si tratta, quanto di uno sdoppiamento. Quando Geppetto scolpisce il burattino, forma complessa, da un semplice e informe pezzo di legno, è con l'arte del levare che procede. Ma sicuramente né Pinocchio, ansioso di mettere all'opera le sue gambe nuove, né il lettore, più abituato a protagonisti antropomorfi che a ceppi parlanti, rimpiangono i trucioli di legno sparsi da Geppetto sul pavimento, miseri resti dimenticati di una primitiva identità arborea. Pinocchio prende forma sotto lo scalpello e la pialla di Geppetto; ma per farsi più umano, anche se ancora non del tutto umano, deve perdere una parte legnosa di sé.

Allo stesso modo, quando da asino ridiventa burattino, non sente la sua carne asinina irrigidirsi in dure fibre legnose, come in una vera metamorfosi; ma la vede attaccata da un branco di pesci, mandati a suo dire dalla "buona fata", che se la mangiano con gusto. Non si trasforma, dunque, ma perde la 'pelle d'asino', come l'eroina di Perrault, sotto la quale si celava la sua vera identità. E, come la Bestia di Leprince de Beaumont riappare alla principessa stupefatta, si presenta trionfante al suo potenziale assassino incredulo, che aveva buttato in acqua un ciuco e ora ripescava un burattino. «E il ciuchino che ho gettato nel mare dov'è?...» (Collodi 1995: 503), chiede il suo compratore, intenzionato a farne una pelle di tamburo, proprio come la Bella chiede al principe dove si trovi la Bestia; «quel ciuchino sono io!» (*ibid.*), risponde il burattino, ridendo e burlandosi di lui, con una riconversione comica e

¹³ Sulle rappresentazioni letterarie della metamorfosi cfr. Brunel 1974.

parodica della galante risposta del principe: «vous la voyez à vos pieds» (Leprince de Beaumont 2000: 115). Ma se la Bella è «agrément surprise» (*ibid.*: 116) dalla trasformazione del suo amato, e pronta a godere delle immense ricchezze che le verranno da quell'oculato matrimonio, l'interlocutore di Pinocchio, con altrettanto spirito pratico, si mostra invece assai deluso da quella pesca miracolosa, che ha mandato in fumo le sue speranze di guadagno.

Anche in questo caso, dunque, assistiamo a uno sdoppiamento: da una parte il burattino, lo scheletro di legno sul quale si era impiantato il corpo animale; dall'altra la 'buccia asinina', divorata dai pesci, e pronta a tornare in un ciclo naturale in cui nulla si crea e nulla si distrugge, ma tutto si trasforma. Ancora una volta, nessuna malinconia, nessun intenerimento per quella parte perduta di sé, in cui si incarnava l'involutione di Pinocchio da quasi umano a bestia.

In questo romanzo, pertanto, non solo la metamorfosi finale, ma tutte le metamorfosi comportano uno sdoppiamento, in cui si materializza la perdita di una parte di sé. Ogni trasformazione, insomma, appare come una morte e una rinascita al tempo stesso, in cui si perde qualcosa di sé, che muore, ma si acquista qualcos'altro. È la legge del divenire, che implica continui, piccoli lutti. Pinocchio, come ogni bambino, si trasforma velocemente, cresce, matura, non solo nel corpo, ma anche nello spirito; solo che la sua evoluzione, anziché essere rappresentata realisticamente, è trasfigurata simbolicamente dal fiabesco. La sua vegetalità è la selvatichezza esuberante dell'infanzia, che l'esperienza e l'aiuto degli adulti sapranno man mano digrossare.

Tuttavia, il passaggio da asino a burattino è ben diverso dal mutamento che si verifica alla fine: il protagonista, abbandonate le spoglie asinine, non è veramente cambiato, non si è davvero evoluto, ma si è limitato a rimettersi allo stesso livello della gerarchia naturale in cui si trovava prima, recuperando il suo aspetto precedente di burattino, proprio come i principi e le principesse dei 'contes des fées'. Nessun problema di identità, di riconoscimento di sé si pone dunque a Pinocchio, che già conosce e sente come proprio quel corpo di burattino: la sua identità attuale e quella precedente coincidono.

Il Pinocchio che nell'ultimo capitolo si sveglia bambino, al contrario, si scopre con sorpresa molto cambiato, fatto di un corpo nuovo, del tutto differente, che non ha mai visto o toccato prima. Per riconoscersi, per prendere coscienza del suo nuovo aspetto, ha dunque bisogno di un primo tramite, di un primo doppio di sé, che trova nella sua immagine riflessa nello specchio; così come, appena trasformato in asino, era corso a guardarsi in una bacinella d'acqua. Tuttavia, benché si riconosca in questa immagine umana, Pinocchio ragazzo non dimentica il Pinocchio di legno, la parte di sé che ha perduto. Chiede infatti a un Geppetto arzillo e rinverdito, riformulando in altro modo la domanda che la Bella aveva posto al principe, e che il padrone dell'asino aveva rivolto al burattino: «e il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?» (Collodi 1995: 526). Non dice, si badi bene, «dove si troverà», ma «dove si sarà nascosto», come se quel monello potesse ancora giocare a nascondino.

Quando Geppetto gli indica il grosso burattino abbandonato sulla seggiola, si assiste a un incontro sconcertante tra Pinocchio e il suo doppio, a un dialogo muto tra il ragazzo e il suo sé precedente: Pinocchio guarda questo se stesso di legno e vi si identifica, lo riconosce come una parte di sé; ma, al tempo stesso, lo osserva come se fosse un altro, e ne prende le distanze. Per la prima volta, si vede dall'esterno, non dall'interno, e può di conseguenza giudicarsi. È dunque cresciuto, maturato, proprio perché è diventato capace di riflettere su se stesso, a differenza di prima. Dice infatti tra sé, con gli occhi fissi sul Pinocchio di legno: «com'ero buffo, quand'ero un burattino!» (*ibid.*). Fino a quel momento, erano stati gli altri personaggi a trovarlo ridicolo, come il serpente che era morto dalle risate a vederlo sgambettare nel fango. Si trattava, dunque, di uno sguardo esterno, che il protagonista non poteva ancora rivolgere su se stesso. Ora, invece, è lui a trovarsi ridicolo nella sua forma precedente di burattino, a interiorizzare questo sguardo, provando così di avere raggiunto una coscienza critica di sé. Tuttavia, contrariamente agli altri personaggi, non si trova ridicolo, ma "buffo", ovvero ridicolo e simpatico al tempo stesso: pur non rimpiangendo la sua condizione precedente, quindi,

mostra di provare ancora affetto per la parte più infantile di sé, di non rifiutarla completamente.

La presenza del corpo senza vita del burattino non serve dunque (o non serve soltanto) a ribadire il finale tragico al quale l'autore aveva pensato fin dall'inizio, ma a costruire l'identità, l'autocoscienza del personaggio. Senza quel dialogo con se stesso, senza quello sguardo del Pinocchio ragazzo sul Pinocchio burattino, questa identità non sarebbe possibile, e i due Pinocchi rimarrebbero personaggi distinti, senza alcuna continuità. Più che a una rinascita, quindi, lo sdoppiamento pare alludere a una reincarnazione, a un passaggio dello spirito di Pinocchio da un corpo a un altro, da uno stato inferiore a uno superiore. Perché Pinocchio, in origine, non è tanto legno, quanto spirito, voce (la "vocina" che parla a Mastro Ciliegia), che manifesta la sua progressiva elevazione in forma sensibile, in immagini concrete che più facilmente possono far presa sui piccoli lettori; ognuna di queste forme è provvisoria, è uno stadio della vita, che deve essere superato per crescere.

Tuttavia, anche se è cresciuto, anche se è maturato, Pinocchio non dà certo prova di essere diventato quel ragazzino perbene garbato e sussiegoso che tanti critici hanno preso di mira: la prima cosa che gli viene in mente, appena si trasforma, è burlarsi di se stesso («com'ero buffo, quand'ero un burattino!»). Ma i lettori adulti, e soprattutto i critici, non hanno saputo cogliere l'ironia di questa battuta che chiude definitivamente il romanzo. Persino padre Pistelli, per quanto fosse un pedagogista illuminato, non l'aveva compresa, così come probabilmente non aveva compreso l'ironia – componente essenziale del carattere di Collodi – della celebre risposta che aveva ricevuto sul finale. Molto probabilmente, infatti, l'autore non voleva dire di non aver scritto quella conclusione, o di essersene dimenticato perché non la riteneva degna del suo romanzo; ma voleva far capire all'amico che la sua ricostruzione semplicistica del finale, implicita nella domanda, non corrispondeva a quella che lui aveva elaborato. Quell'«io non ho memoria di aver finito a questo modo» starebbe, insomma, per 'io non ho memoria di aver finito così come intendi tu'.

Difficile, per un adulto, è anche accorgersi e capire la chiave di quel gioco a nascondino finale tra le due identità sdoppiate: è secondo una modalità ludica, come è naturale per un bambino, che Pinocchio arriva a conoscere se stesso, ed è attraverso lo scherzo, la burla, che prende atto di essere cambiato, di non somigliare più a quello che era una volta. D'altra parte un adulto, sottoposto a metamorfosi, non chiederebbe nemmeno dove si trova il corpo che ha appena abbandonato; domanda invece spontanea in un bambino, per cui tutto, anche ciò che non è più, è provvisto di un'esistenza materiale. Se dunque gli adulti non hanno capito, e hanno spesso osteggiato, questo finale, è soprattutto perché le ultime pagine del romanzo non sono scritte secondo la logica dell'adulto, ma secondo la logica dei bambini, e per i bambini, loro primi destinatari.

Si può meglio capire, allora, cosa intendesse Rodari quando scriveva che *Pinocchio* era il primo libro scritto in presa diretta coi ragazzi (1976: 43): Collodi non si pone sul loro piano solo per il linguaggio, ricco di espressioni di uso quotidiano e lontano dalla retorica inamidata della letteratura per l'infanzia di allora, ma per la sua logica, per la maniera di pensare il mondo attraverso il gioco e l'immaginazione. *Pinocchio* comincia con uno scherzo, con quel celebre tiro giocato dal narratore ai suoi piccoli lettori («no, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno», Collodi 1995: 361), che immediatamente li cattura con la sua allegra giocosità, lontana da un tono serio e didascalico, e termina con la battuta scherzosa che il Pinocchio ragazzo fa tra sé e sé osservando il Pinocchio di legno.

Non a caso, però, stavolta le parole sono messe direttamente in bocca al personaggio: quelle considerazioni, infatti, possono essere accettate solo se vengono dal protagonista, dal ragazzo col quale i lettori si identificano, e non dal narratore adulto e pedagogo che si nasconde dietro di lui. Nelle ultime pagine, il narratore si mette da parte, mostrandoci tutti quegli improvvisi cambiamenti dal punto di vista del personaggio che li vede. In questo modo lo sguardo di Pinocchio ragazzo sul Pinocchio bambino diventa anche lo sguardo del lettore bambino, che può così imparare, identificandosi nel

personaggio, a guardarsi dall'esterno, a giudicarsi, a riflettere sui suoi comportamenti con spirito critico.

Ben lontano, dunque, dall'essere scritto a caso o in mancanza di meglio, il finale di *Pinocchio* si rivela un testo complesso e sottile, curato in ogni dettaglio, che sottintende una rielaborazione originale dei suoi intertesti e una riflessione finemente condotta, secondo la logica dell'infanzia, sulla costruzione dell'identità, sulla presa di coscienza di sé. L'identità, in questa scena apparentemente così semplice, si costruisce a partire dalla differenza: Pinocchio è cambiato, è cresciuto, perché è riuscito a riconoscere di essere diverso dall'altro Pinocchio. Questo finale, insomma, potrà piacere o meno, ma non lo si può certo considerare un epilogo inutile e rimediato all'ultimo momento.

La sua ricchezza di senso, del resto, si mostra anche nella sua ambiguità. Lo sdoppiamento tra ragazzo e burattino è infatti, al tempo stesso, una conclusione tragica e felice, che se da un lato mostra l'evoluzione positiva del personaggio, dall'altro non nasconde il lato drammatico del divenire, della crescita, per cui si perde irrimediabilmente una parte di sé. Così il lettore, come il Gargantua di Rabelais che non sa se piangere per la perdita della moglie o gioire per la nascita del figlio, non sa se rallegrarsi per la nascita del Pinocchio ragazzo, o piangere per la morte del Pinocchio burattino. Ma gli adulti e i bambini, come già facevo notare, tendono a leggere in maniera diversa questa conclusione. Se i bambini, seguendo il filo ludico sotteso alla storia, sanno cogliere l'identità, al di là delle differenze, del personaggio, e si rallegrano della sua conquistata umanità, gli adulti, per i quali quel filo si è ormai spezzato, concentrano la loro attenzione sul corpo esanime del burattino, simbolo drammatico dell'infanzia perduta, dell'aspirazione a un'utopia di libertà assoluta, senza regole né leggi.

Alcuni illustratori, forse per la peculiarità del loro linguaggio immaginativo più vicino a quello dell'infanzia, sono stati capaci, più che i critici, di rendere visibile questo carattere ambiguo e questo procedimento dialettico di superamento e sussunzione in un'istanza superiore, alla ricerca di una possibile mediazione per rendere accettabile l'uscita di scena del burattino. Ma, accanto a questi, molti

altri hanno invece mostrato una più o meno scoperta insofferenza per un finale giudicato insulso e edificante, esasperandone il carattere tragico e luttuoso, nelle loro immagini, così come Garroni e Manganelli hanno fatto a parole. Nelle pagine che seguono cercherò dunque di mostrare tramite qualche esempio rappresentativo, e senza alcuna pretesa di esaustività – innumerevoli sono le edizioni illustrate di *Pinocchio* – come il finale del romanzo sia stato rappresentato in immagini secondo queste due principali direzioni interpretative.

Partirò, come d'obbligo, da Enrico Mazzanti. Come d'obbligo, dico, perché Mazzanti è stato il primo illustratore di *Pinocchio* – se si escludono le poche e sbrigative vignette di Ugo Fleres nel *Giornale per i bambini* – colui che ha fissato un'iconografia del personaggio con la quale tutti gli illustratori seguenti dovranno fare i conti¹⁴. Il suo è un Pinocchio ligneo, asciutto, spigoloso, con le giunture bene in vista, che si erge su equilibri instabili come una marionetta tirata dai fili, disegnando inusuali geometrie con i grandi angoli delle ginocchia, dei piedi e dei gomiti, e che si apre a volte a grandi gesti enfatici, assecondando il suo nativo istinto teatrale. A volte il suo corpo sottile si riduce a un'esile silhouette nera, quasi filiforme, che si staglia di corsa su uno sfondo assai vago, senza neppure toccare terra, come se volasse: quella figurina diventa allora pura idea del movimento, simbolo dell'esuberanza fisica infantile, dell'esigenza vitale di prendere possesso del mondo col proprio corpo. Nonostante siano spesso poco più che rapidi schizzi, questi disegni sanno cogliere nella sua essenza il personaggio, tanto che non solo l'aspetto esteriore del burattino, ma anche le sue pose, i suoi gesti, insomma il suo modo di occupare lo spazio e di espandersi gioiosamente o drammaticamente diventeranno oggetto di citazione da parte dei più grandi illustratori.

Questa sensibilità nel catturare alcuni dei tratti più genuini del protagonista si deve probabilmente anche a una certa dimestichezza

¹⁴ Sugli illustratori italiani di libri per ragazzi dell'Ottocento cfr. Pallottino 1988: 97-194. Per gli illustratori italiani e stranieri di *Pinocchio* rimando a Faeti 1977, Zanotto 1977 e 1990, Baldacci – Rauch 2006 e Dedola 2008.

coi personaggi collodiani. L'incontro (artistico, almeno) dell'illustratore con l'autore era infatti avvenuto vari anni prima, in occasione de *I racconti delle fate*, e sarebbe continuato nel tempo: l'editore Paggi, infatti, aveva nominato Mazzanti illustratore 'ufficiale' della collana "Biblioteca scolastica", in cui uscirono tutti i libri di Collodi per ragazzi, compreso il celebre *Giannettino*. Così, nonostante siano per la maggior parte schizzi un po' frettolosi e di modeste dimensioni, i suoi disegni per *Pinocchio* si accordano mirabilmente con lo stile dell'autore: proprio la rapidità del tratto con cui si insegue il movimento, infatti, riesce a far proseguire nelle immagini la velocità e la spigliatezza della scrittura collodiana, così lontana dalla lenta ampollosità di tanta letteratura per ragazzi di allora. Le uniche vignette più curate nei dettagli e di dimensioni più ampie, anche se sbazzate con lo stesso segno spedito che non indugia in minuzie, sono la grande tavola del frontespizio, alla quale si ispirerà Chiostri per delineare la fisionomia del suo burattino, e, appunto, l'illustrazione del finale (fig. 1).

In questa immagine si vede un ragazzo ben vestito e riccioluto, anche se non proprio irreprensibile – i capelli sono un po' scomposti e la giacca è mezza aperta – che guarda dall'alto in basso con aria sorniona, ma benevola, la marionetta appoggiata sulla seggiola, mostrandola col dito; gesto che collega visivamente i due Pinocchi a sancirne l'identità, nella vicinanza tra la mano e il capo di legno, ma che al tempo stesso li divide: si addita qualcuno che si giudica. L'altezza del ragazzo, d'altra parte, è molto superiore – quasi il doppio – a quella della marionetta, come per fare intendere che Pinocchio è cresciuto, e che proprio per questo, pur avendo ancora i calzoni corti, può permettersi quella certa aria di superiorità nei confronti del se stesso bambino. Pinocchio si guarda insomma con quella stessa tenerezza, mista ad autocompiacimento, con la quale i ragazzi ritrovano i propri giochi d'infanzia, considerandoli ormai cose da bambini. Il burattino, ormai svuotato del suo spirito vitale, appare nient'altro che un giocattolo, privato dell'umanità dello sguardo: i suoi occhi, rivolti verso il basso, rimangono infatti nascosti, così che l'unico vero volto di Pinocchio appare quello del ragazzo. Tuttavia è ancora il burattino, malgrado le sue ridotte dimensioni, a catturare l'attenzione

dello spettatore: su di lui, posto in primo piano, confluisce la diagonale che parte dall'alto – da quel vaso di fiori appena abbozzato per dare l'idea di un interno borghese – seguendo il braccio teso del ragazzo, rafforzata da un fitto tratteggio che tende a dare profondità allo spazio; e verso di lui è teso quel dito che sembra segnalarlo come una freccia. Ma la figura al centro, posizione privilegiata, rimane quella del ragazzo; tanto che, nel fissare questa immagine, si è costretti a spostare continuamente lo sguardo dal secondo piano al primo piano, dal ragazzo al burattino, come a cercare una continuità nel discontinuo.

Carlo Chiostrì, il secondo illustratore di *Pinocchio*, ha ripreso molti elementi di quell'immagine per rappresentare il finale del romanzo (fig. 2). Anche qui la marionetta resta in primo piano, punto di arrivo di una diagonale che parte dall'alto; e quasi identico è l'arredamento, con quel vaso di fiori poggiato sul mobile, anche se un po' più pretenzioso nelle sue linee eleganti. Ma, contrariamente al suo predecessore, Chiostrì ha inserito anche Geppetto, riunendo così i personaggi in una disposizione a triangolo che sottolinea l'ormai raggiunta armonia della famiglia. Un quadretto borghese assai rassicurante, in apparenza, a giudicare anche dall'aspetto più composto di quel ragazzo ben pettinato. Ma l'effetto si fa più inquietante non appena si segue il gioco di sguardi tra i personaggi: Geppetto guarda il ragazzo, che a sua volta guarda il burattino; ma è il burattino a guardare verso di noi. E lo fa, come sempre nelle illustrazioni di Chiostrì, con quel suo sguardo spiritato che sembra rivolto al nulla, o a una realtà fantastica invisibile agli umani.

Mazzanti e Chiostrì hanno dunque cercato di fissare, in un'unica immagine, quel processo di costruzione dell'identità che si sviluppa progressivamente nel testo, senza evitarne, però, il risvolto drammatico, che si materializza in quel burattino senza vita, sorretto a malapena dalla sedia, messo in un angolo ma in primo piano, davanti agli altri personaggi. L'elemento perturbante, insomma, è presente nelle illustrazioni fin dall'inizio – soprattutto in quella di Chiostrì – ma viene coinvolto in un dialogo interno che tende verso l'equilibrio.

Ben diverso, invece, è l'effetto di quelle immagini in cui questo dialogo muto tra i personaggi, fatto di gesti e di sguardi, viene a

manca. Così accade, ad esempio, nell'illustrazione finale di Sergio Tofano (l'inventore del signor Bonaventura), il primo, che io sappia, a chiudere la storia col burattino abbandonato da solo sulla seggiola, senza la presenza conciliante del Pinocchio ragazzo o di Geppetto (fig. 3). Il Pinocchio di Sto¹⁵, ragazzo, più che burattino, dall'aria scanzonata e sempre in movimento, sembra quasi avere arrestato la sua corsa andando a sbattere contro questa sedia troneggiante più grande di lui. Non è, infatti, appoggiato contro la sedia, come quello di Mazzanti e Chiostrì, ma completamente disteso e schiacciato su di essa, come se ci si fosse buttato sopra per la stanchezza. La tragicità di questa immagine, in cui Pinocchio pare essersi fermato per sempre, è così stemperata nella comicità, e ammorbidita dalle linee allegre e tondeggianti della sedia, che con la morbidezza della sua impagliatura, spessa e rigonfia, sembra accogliere il corpo del burattino come in un soffice letto.

Dopo Tofano, sono stati in molti a riprendere l'inquadratura sul Pinocchio solitario, accentuandone molto spesso il significato luttuoso. Molto più malinconica, solo pochi anni dopo, è l'illustrazione di Maria Augusta Cavalieri, sormontata dalla parola 'fine', in cui viene eliminato anche l'ultimo decoro della sedia (fig. 4). Questo Pinocchio fragile, delicato e femminile, dall'espressione tenera e sognante, che pare sempre muoversi a passo di danza, appare nell'ultima scena adagiato per terra, col capo chino che spunta da un colletto a forma di petali come un fiore reciso. Un'immagine tristissima, appena alleviata dal tocco leggero e aggraziato della Cavalieri; compensata però da quella precedente, allegra e festosa, in cui Pinocchio si sveglia nel letto e si scopre ragazzo, forse la raffigurazione più sentita e priva di retorica del tanto discusso ragazzino perbene (fig. 5).

Decisamente più sconcertante, se non angosciante, è il finale immaginato da Galizzi (fig. 6), in una scena inequivocabile di morte e abbandono: al centro di uno spazio dalle geometrie deformate, il cadavere di Pinocchio, con gli occhi spalancati e la bocca aperta, giace dimenticato, come un oggetto ormai inutile, su una vecchia sedia rotta,

¹⁵ Firma abituale di Sergio Tofano.

circondato da topi e ragnatele. È l'infanzia perduta per sempre, incapace di sopravvivere anche solo nel ricordo.

Nessun intenerimento nostalgico trapela invece nelle immagini di Alberto Bianchi, che riprende la lezione di Mussino sia per la tecnica – nelle figurine ritagliate – che per la visione un po' cinica dell'infanzia: il suo burattino ha un'espressione cattiva, se non addirittura crudele. Capovolgendo l'iconografia tradizionale, nell'ultima immagine Bianchi rappresenta seduto non il burattino, ma il bambino in carne e ossa, che sembra quasi calpestare, coi suoi stivaletti lustrati alla moda, il corpo di legno privo di vita disteso sotto di lui. Appena accennata, la sedia (o il ripiano, o qualunque altra cosa sia) è innanzitutto una linea di confine e separazione tra il prima e il dopo, tra il Pinocchio vecchio e il Pinocchio nuovo, che sembra però mutato nell'aspetto più che nel carattere (fig. 7).

Assai più simpatico e umano è invece il Pinocchio di Jacovitti, che a più riprese si è dedicato all'illustrazione del capolavoro collodiano. L'immagine che chiude l'edizione del 1964 è comica e tragica al tempo stesso: il burattino giace a terra scomposto, con il collo e un braccio rotti, pianto solo da un uccello con un buffo cappellino, a suggerire il sentimento di pietà che deve provare il lettore. Tra i vari oggetti che, come di consueto, riempiono le illustrazioni di Jacovitti, si trova anche un osso, collocato sotto la testa di Pinocchio per esplicitare il carattere funebre della scena (fig. 8).

Ai pieni di Jacovitti si oppongono i vuoti di Guido Scarabottolo, che con un disegno fatto di poche linee essenziali e di raffinate geometrie ha proposto una delle versioni più cupe e perturbanti di Pinocchio. La sua ultima illustrazione riprende chiaramente quella di Enrico Mazzanti (fig. 9): ritroviamo qui la stessa diagonale che parte dal vaso di fiori per scendere in basso a sinistra, seguendo la testa reclinata del burattino. Rispetto all'immagine di Mazzanti, manca però il Pinocchio bambino, al quale Scarabottolo sceglie di non dare un volto: Pinocchio è solo, e la sua immensa solitudine è significata dall'ampio spazio vuoto che lo circonda. In quello spazio deformato dal convergere delle linee, la figura triangolare disegnata dal capo ripiegato e dai piedi incrociati, segno evidente di morte, si ripercuote

all'infinito nell'incontro tra la diagonale e i piani orizzontali, così come nel tracciato del pavimento. L'unica presenza vitale è una rosa, lontana parente di Pinocchio per la sua natura vegetale, come indica il ripetersi del colore rosso e del motivo circolare nel fiore e nel vestito del burattino. Vicino a quella rosa, Pinocchio sembra un fiore appassito, il cui berretto giace a terra come un petalo caduto.

Anche Massimiliano Frezzato, che nel suo eclettismo stilistico si è ispirato ai modelli più diversi, da Manara a Disney ai manga, non ci rivela l'aspetto del bambino perbene. Quel bambino, infatti, lo vediamo solo da dietro, mentre si guarda allo specchio per scoprire il suo nuovo volto; ma, in quella posizione, è del tutto uguale al burattino. Questa soluzione, indubbiamente, permette al lettore il riconoscimento dell'identità tra i due personaggi, nel tentativo di rendere meno traumatica la 'sostituzione' del personaggio nel finale. La conclusione, però, resta tragica, e tutta la nostalgia per una stagione perduta dell'infanzia si riversa nell'immagine del burattino sulla sedia: Pinocchio non è morto, i suoi grandi occhi azzurri sono aperti, ma guardano verso l'alto con espressione sognante, triste e malinconica (fig. 10). Lo spirito pinocchiesco, ovvero lo spirito dell'infanzia assetato di avventura e di libertà, può sopravvivere però anche negli adulti, come sembra dirci l'ultima immagine con cui l'illustratore si accommiata dal lettore: Frezzato vi si rappresenta travestito da Pinocchio, nell'atto di spiccare un volo liberatorio.

Mentre Scarabottolo e Frezzato, come del resto altri illustratori, si limitano a evitare il ritratto borghese del bambino perbene, Giancarlo Montelli riscrive provocatoriamente il finale collodiano allo scopo di trasformare una storia per bambini in «fiaba tragica per adulti»¹⁶. Il burattino da lui disegnato, con il suo corpo di legno grezzo e le grosse viti delle giunture bene in vista, è fin dal suo aspetto un essere fuori norma, simbolo di una irrinunciabile alterità. Nell'ultima illustrazione, un inedito Pinocchio adulto dal corpo ormai quasi interamente umano, ma con ancora una mano e i piedi di legno, grida la sua rabbia e stringe il pugno nel disperato tentativo di opporsi alla metamorfosi finale, di

¹⁶ Come si legge sul risvolto di copertina.

ribellarsi all'omologazione imposta dalla società (fig. 11). Ma nell'immagine posta dopo l'indice, quale epilogo iconico al testo collodiano, ritorna il burattino dalle forme infantili, accasciato su una lugubre sedia nera, mentre la sua anima si invola come un uccello per salire verso l'alto, in un finalmente riconquistato spazio di libertà.

La riscrittura di Montelli rappresenta quindi il punto culminante di tutta una tendenza iconografica che, leggendo il romanzo con gli occhi dell'adulto, ha mirato a esasperare la tragicità del finale immaginato da Collodi o a rifiutarne il supposto carattere edificante. Ma a questa tendenza, come già accennavo, se ne oppone un'altra, soprattutto nei libri illustrati destinati a un pubblico infantile, che cerca invece una possibile via di conciliazione, per rendere meno traumatica quella fine e farne risaltare il valore pedagogico.

Già Attilio Mussino, in una delle tante immagini che illustrano l'ultimo capitolo, ha ideato un quadro familiare molto più rassicurante: sotto lo sguardo compiaciuto di Geppetto e della fata, che appare fluttuante nell'aria a vegliare sul suo protetto, Pinocchio bambino accarezza affettuosamente la testa del burattino appoggiato alla sedia. Meno allegra e festosa è invece la scena immaginata da Bernardini, in cui Pinocchio addita il burattino, con un gesto di riconoscimento per la parte perduta di sé, rivolgendogli uno sguardo triste e compassionevole (fig. 12). Pina Totoro, invece, cerca di addolcire il finale per il pubblico dei più piccoli senza edulcorarlo: Pinocchio tende una mano verso un burattino sorridente che pare addormentato, mentre si aggrappa con l'altra a Geppetto, che a sua volta indica il burattino ma guarda il bambino, come se fosse intento a spiegargli ciò che è accaduto. Il bambino è quasi identico al burattino, se si eccettuano la statura e il naso, per aiutare il lettore a percepire la continuità tra i due personaggi (fig. 13).

Anche Attilio Cassinelli ha illustrato un *Pinocchio* per i più piccoli, creando con linee geometriche e colori vivaci senza sfumature delle figurine che sembrano collage. La scena finale da lui rappresentata non ha corrispondenza nel romanzo: vi si trovano, tutti insieme, Geppetto, il Grillo, la Fata, Pinocchio-bambino e Pinocchio-burattino (fig. 14). Ma Geppetto e la Fata, nel libro, non si incontrano mai, e soltanto

Pinocchio può vedere la Fata, poiché entrambi provengono dallo stesso universo magico e fiabesco. Giocando sulla teatralità del testo, Cassinelli pone i personaggi che hanno svolto un ruolo positivo sul palco di un teatro, come suggeriscono le tende ai lati dell'immagine. Si ha così l'impressione di assistere alla fine di uno spettacolo, quando gli attori si presentano al pubblico per ricevere gli applausi. La 'vedette' di questo spettacolo è il burattino, mostrato al pubblico dagli altri attori con un ampio gesto del braccio, con cui si ripete e moltiplica il gesto del bambino riccioluto di Mazzanti nell'additare il Pinocchio di legno. Col gomito appoggiato allo sgabello, gli occhi chiusi e le labbra sorridenti, il burattino non sembra veramente morto, quanto piuttosto un attore che finge di essere morto. Il burattino e Pinocchio, pertanto, non sono due personaggi diversi, ma lo stesso personaggio interpretato da due attori differenti, come lascia intendere il ripetersi del motivo a grandi pois gialli su fondo rosso nel vestito del burattino e nella cravatta del bambino.

Al mondo del teatro fanno riferimento anche le illustrazioni di Arianna Papini, che nell'ultima immagine rappresenta Pinocchio bambino mentre tiene in mano, attaccate a dei fili come dei palloncini, le sue maschere da burattino e da asino (fig. 15). Il bambino si rivela così non un impostore, ma il vero Pinocchio, finalmente liberatosi da tutte le maschere che ha indossato fino a quel momento per mostrare la sua identità più profonda.

Se la Papini propone un Pinocchio allegorico, Cecco Mariniello esaspera il realismo del romanzo, eliminando ogni traccia di meraviglioso; il suo Pinocchio ha l'aria di un ragazzino un po' ingenuo, che si muove in un ambiente povero e paesano, mentre la fata ha l'aspetto di una bambina e di una donna comuni. L'edizione Piemme da lui illustrata è d'altra parte corredata da numerosi documenti e approfondimenti storici per inquadrare il romanzo nell'epoca in cui fu scritto. Anziché un disegno del bambino perbene che è diventato il burattino, vi troviamo la foto d'epoca di un bambino; come a dire che, se il burattino muore – come lascia intendere l'illustrazione di Mariniello – al suo posto c'è un bambino vero e vivo, proprio come il lettore.

L'idea dell'immagine fotografica risale però a Roberto Innocenti, che nelle sue illustrazioni rappresenta fin nei più minuti dettagli il paesaggio toscano, visto da prospettive inusuali e azzardate¹⁷. L'ultima figura riproduce una foto dell'album di famiglia, in cui Geppetto, Pinocchio e il burattino sono ritratti in posa in un interno borghese, simboleggiato dall'immane vaso di fiori; rovinata e ingiallita, la foto è un ricordo d'infanzia, che si ripercorre con nostalgia quando si è ormai adulti (fig. 16). Ma l'atteggiamento un po' rigido e serio dei personaggi davanti all'obiettivo è contrastato dal gioco delle ombre sulla parete: l'ombra del bambino ha infatti l'abito e il naso del burattino. Pinocchio-burattino non è quindi morto, perché il suo spirito si è trasferito e continua a vivere in quel bambino dall'aspetto perbene. E anche nell'immagine che chiude il libro, posta dopo la parola 'fine', è l'ombra impertinente del burattino, proiettata su un muro, a congedarsi dal lettore con un saluto.

Anche Emanuele Luzzati disegna un ritratto di famiglia, ma con una diversa composizione e disposizione dei personaggi. All'interno della cornice ovale si trovano Geppetto, Pinocchio bambino e, inaspettatamente, la Fata, abbigliata come una ricca borghese (fig. 17). La famiglia di Pinocchio, superando tutte le trasfigurazioni fantastiche del romanzo, si è ricostituita nella sua normalità. Ma il quadretto familiare, a ben vedere, non è poi così rassicurante: mentre Geppetto e la Fata guardano con volto sereno davanti a sé, il bambino ha il capo leggermente inclinato, e fissa qualcosa nel vuoto con occhi vacui e tondi come bottoni. Accanto alla foto sta seduto il burattino, appoggiato su un ripiano come un giocattolo, irruzione fantastica e colorata in un mondo rappresentato realisticamente ma in bianco e nero. La linea immaginaria che parte dagli occhi di Pinocchio bambino, per travalicare i confini della foto, sembra in effetti arrestarsi sul burattino; mentre il burattino, col capo girato verso la foto, pare ricambiare quello sguardo col suo eterno sorriso.

¹⁷ «Minuziosità e aggregazione» sono, secondo Antonio Faeti, i principali caratteri stilistici delle illustrazioni di Innocenti (Faeti 1989: 27).



1. Enrico Mazzanti (Firenze, Paggi, 1883)



2. Carlo Chiostrì (Firenze, Bemporad, 1901)



3. Sergio Tofano (Milano, Edizioni libreria italiana, 1921)



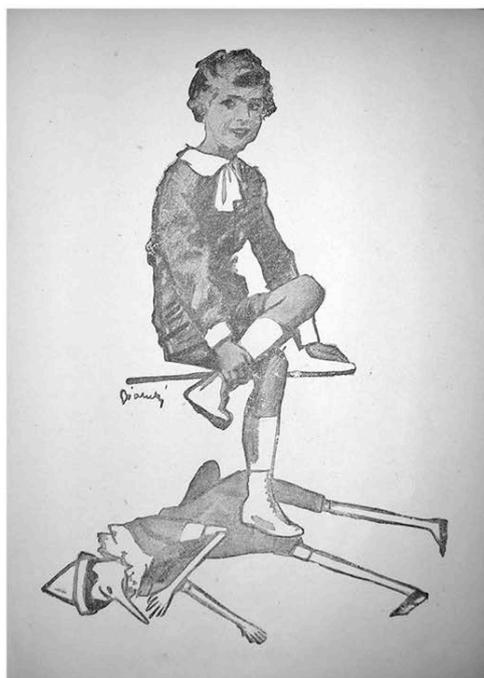
4. Maria Augusta Cavalieri (Firenze, Salani, 1924)



5. Maria Augusta Cavalieri (Firenze, Salani, 1924)



6. Giambattista Galizzi (Torino, S.E.I., 1942)



7. Alberto Bianchi (Milano, Bietti, 1926)



8. Jacovitti (Roma, A.V.E., 1964)



9. Guido Scarabottolo (Pian di Scò, Príncipi & Príncipi, 2010)



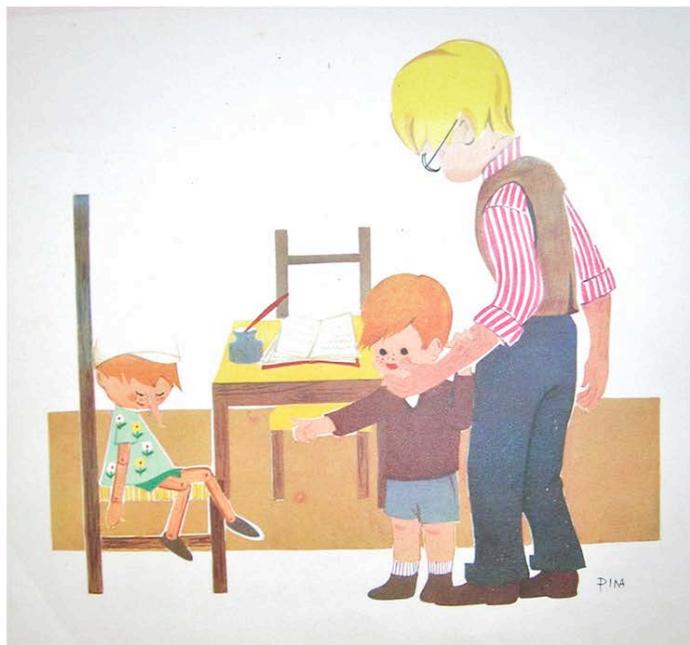
10. Massimiliano Frezzato (Edizioni Di, 2009)



11. Giancarlo Montelli (Roma, Odradek, 2002)



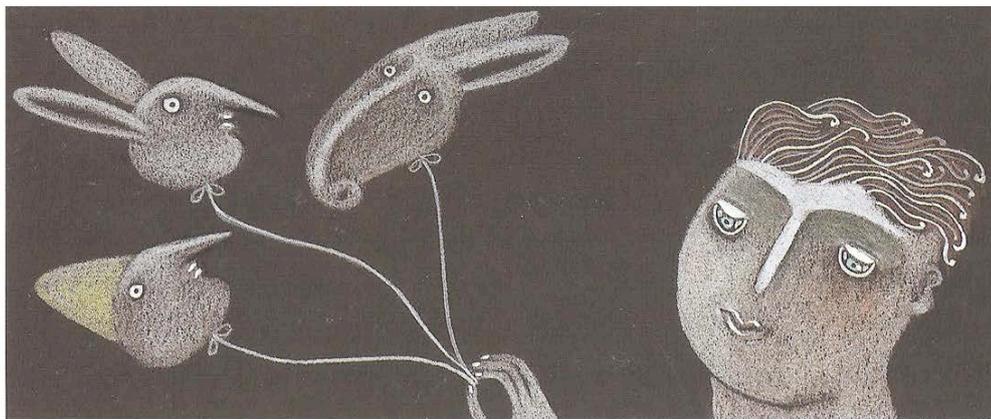
12. Piero Bernardini (Firenze, Bemporad, 1924)



13. Pina Totoro (Bologna, Capitol, 1964)



14. Attilio Cassinelli (Firenze, Giunti Marzocco, 1981)



15. Arianna Papini (Firenze, Fatatrac, 2002)



16. Roberto Innocenti (London, Cape, 1988)



17. Emanuele Luzzati (Milano, Nuages, 1996)

Bibliografia

- Baldacci, Valentino - Rauch, Andrea, *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze, Giunti, 2006.
- Bertacchini, Renato, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961.
- Bonanni, Veronica, "L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy", *Féeries*, 9 (2012): 251-265.
- Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, A. Colin, 1974.
- Castellani Pollidori, Ornella, "Introduzione", Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983: XI-LXXXIV.
- Collodi, Carlo, *I racconti delle fate*, Firenze, Paggi, 1876.
- Id., *Le avventure di Pinocchio* (1883), *Opere*, Ed. Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995.
- Dedola, Rossana, *Pinocchio e Collodi*, Milano, Mondadori, 2002.
- Dedola, Rossana - Casari, Mario (eds.), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Mondadori, 2008.
- Faeti, Antonio, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972.
- Id., "Le figure del mito" (1977), *Le figure del mito. Segreti, misteri, visioni, ombre e luci nella letteratura per l'infanzia*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001: 11-55.
- Id., "L'insidia dello stile", *Roberto Innocenti. Le prigionie della storia*, Eds. Paola Vassalli - Michèle Cochet, Bologna, Grafis, 1989: 23-32.
- Id., "Le avventure di quel briccone di Pinocchio", *Hamelin*, 6 (2003): 7-14.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Garroni, Emilio, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- Heidmann, Ute - Adam, Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, Lhéritier...*, Paris, Garnier, 2010.
- Hudde, Hinrich, "Pinocchio muore, le sue avventure continuano", *Pinocchio esportazione*, Ed. Giorgio Cusatelli, Roma, Armando, 2002: 239-254.
- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Lavagetto, Mario, "Dal buio delle notti invernali", *Racconti di orchidee, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, Ed. Anna Buia, Milano, Mondadori, 2008.
- Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, *La Belle et la Bête, Contes et autres écrits*, Ed. Barbara Kalz, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

- Lugli, Antonio, "Realtà e fantasia di Pinocchio", *Omaggio a Pinocchio*, Quaderni della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", 1 (1967): 40-41.
- Maiello, Andrea, "Geometria del testo: il Pinocchio parallelo di Manganelli", *Poetiche*, 3 (2003): 449-469.
- Manganelli, Giorgio, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986.
- Manganelli, Giorgio, *Pinocchio, un libro parallelo* (1977), Milano, Adelphi, 2002.
- Nasti, Emma, *Pinocchio libro per adulti*, Quaderni della fondazione nazionale "Carlo Collodi", 3 (1969).
- Pallottino, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.
- Pistelli, Ermenegildo, *Eroi, uomini, ragazzi*, Firenze, Sansoni, 1926.
- Pontiggia, Giuseppe, "Introduzione", Carlo Collodi, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976: IX-XX.
- Rank, Otto, *Der doppelgänger* (1914), trad. it. *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1979.
- Rodari, Gianni, "Pinocchio nella letteratura per l'infanzia", *Studi collodiani*, Atti del I Convegno internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976: 37-57.
- Tempesti, Fernando, "Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio", Carlo Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1980: 5-136.
- Zanotto, Piero, "Pinocchio all'estero", *L'immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*, Ed. Piero Zanotto, Trento, Provincia, 1977: 67-92.
- Zanotto, Piero, *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990.

L'autrice

Veronica Bonanni

Veronica Bonanni è dottore di ricerca in Letterature Comparete (Università di Cagliari) e ha usufruito di una borsa di studio post-

dottorato in Francesistica (Università di Padova). Attualmente è dottoranda in Italianistica all'Université de Lausanne e collaboratrice scientifica del CLE (Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées, Université de Lausanne). Si occupa principalmente di letteratura italiana e francese dell'800 in una dimensione comparatistica e di letteratura per l'infanzia, con particolare attenzione alla funzione pedagogica della lettura. Tra i suoi interessi di ricerca rientrano la fiaba, il racconto breve, l'illustrazione, i generi e i temi letterari. Oltre a *Archeologie letterarie. Balzac, Bandello e la tradizione della novella* (Padova, Unipress, 2005), sul ruolo che la lettura dei novellieri ha avuto nell'elaborazione del realismo balzachiano, ha pubblicato numerosi articoli in italiano e in francese e ha redatto alcune voci per il *Dizionario dei temi letterari* diretto da M. Domenichelli, P. Fasano, R. Ceserani (Torino, UTET, 2007).

Email: veronica.bonanni@unil.ch

L'articolo

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 20/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Bonanni, Veronica, "Riscrivere la fine di Pinocchio. Tra parola e immagine", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>