

Mondi reali, mondi immaginati: confronti e comparazioni

INTERTESTUALITÀ E PROCESSO DI «UMANIZZAZIONE» DEL
«BURATTINO» COLLODIANO: PROSPETTIVA EDUCATIVA
Gabriella Armenise*

Abstract: This article aims to explore the humanization process of Collodi's Pinocchio through an educational / cognitive perspective. This reflexion allows us to conclude an evaluation of the importance of intertextuality as a discursive space of the imaginary of "more complex worlds" in "classic" narrative texts.

Keywords: Intertextuality, device, educational-cognitive perspective, humanization, Pinocchio.

Premessa

La lettura, nella nostra epoca, è basata principalmente sulla capacità visivo-percettiva di leggere i termini a prima vista. Si deve, quindi, “pensare” in maniera sempre più concreta ad un *progetto educativo* che contempra tanto *l'educazione alla lettura* quanto *l'educazione alla letteratura*¹. In tal modo, i

* Professore Associato di Storia della Pedagogia presso l'Università del Salento.

¹ Silvia Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria editrice Universitaria, Verona 2003, pp. 91-93. In merito alla metodologia per incentivare la lettura si cfr.: Silvia Blezza Picherle, *Libri bambini ragazzi. Incontri tra educazione e lettura*, Vita e pensiero, Milano 2004; Id., *Formare lettori, promuovere la lettura. Riflessioni e itinerari narrativi tra territorio e scuola*, Franco Angeli, Milano 2013 (nuova ed. 2015).

lettori sono avvicinati all'immaginario, ovvero al "patrimonio delle cose" che possono "immaginare" o evocare nella "mente"²:

il luogo della fantasia, della capacità-possibilità di vedere o anche sognare altro da quello che si vede e vive nella realtà di tutti i giorni [...], dove si può pensare al diverso e al possibile [...], dove si raggiungono la forza e la capacità per vivere come si vorrebbe o si penserebbe possibile e non come altri suggeriscono [...], dove si elaborano progetti, si costruiscono sogni e speranze³.

Al fine dell'avvio di un progetto educativo adeguato, l'approccio ai "classici" e, quindi, ad autori come Carlo Lorenzini, in arte Collodi⁴, può avvenire in base ai canoni dell'intertestualità e ad attività che incentivino lo spirito della ricerca. Queste diventano, in tal modo, strumento attivo e produttivo di cultura e, ancora metodologia, oltre che spiegazione⁵. È bene sottolineare che l'intertestualità, spesso connessa all'idea di edificazione di vere e proprie

² Cfr. Guido Petter, *Fantasia e razionalità nell'età evolutiva*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 11; Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, p. 93.

³ Cfr. Marino Livolsi, *Ameno un libro. Gli italiani che (non) leggono*, La Nuova Italia, Firenze 1986, p. 21; Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, p. 93.

⁴ Carlo Lorenzini (in arte Collodi, pseudonimo tratto dal paese natio della madre) nasce a Firenze nel 1826 e vi muore nel 1890. Mazziniano convinto, essendo stato volontario a Curtatone e Montanara, rimane deluso dall'Italia Unitaria, tanto da rimpiangere alcuni aspetti della Firenze granducale. Per la biografia cfr. Giuseppe Riguttini, *Prefazione* in Carlo Collodi, *Note gaie*, Bemporad, Firenze 1892; Ippolito Cortona [Ippolito Lorenzini], *Biografia dell'autore*, in Carlo Collodi, *Note gaie*, Bemporad, Firenze 1911. Vastissima è la letteratura critica compiuta su Collodi e la sua produzione letteraria. Sicuramente interessanti, al fine di un quadro complessivo, risultano: Benedetto Croce, *Pinocchio*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Vol. V, Laterza, Bari 1957, pp. 330-334; Roberto Maini e Marta Zangheri (a cura di), *Pinocchio e pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana: catalogo della mostra I volti di Pinocchio*, Aida, Firenze 2000; Fernando Tempesti, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in Carlo Collodi, *Pinocchio*, a cura di Fernando Tempesti, Mondadori, Milano 1993, pp. 9-10; Giacomo Biffi, *Il mistero di Pinocchio*, Elledici, Torino 2003; Roberto Filippetti, *La parabola di Pinocchio: creazione, caduta, redenzione*, in Id., *Educare con le fiabe*. Andersen, Collodi, Saint-Exupery, Lewis, Itaca, Castel Bolognese 2008, pp. 85-105; Luciano Zappella, *La radice e il legno: echi biblici in Pinocchio*, in *Il mondo della Bibbia*, n. 110, novembre-dicembre 2011, pp. 56-58; Giacomo Biffi, *Contro maestro Ciliegia: commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*, Jaca Book, Milano 2012, pp. 187-189.

⁵ Cfr., per un approfondimento su questi temi e sull'utilizzo, in termini di comparazione, dei testi classici, Carla Callegari, *La storia della pedagogia tra ricerca e didattica*. Pensa MultiMedia, Lecce-Brescia 2012.

“comunità” atte ad effettuare l’interpretazione testuale secondo l’accezione linguistica o in base ad una valutazione interna o esterna⁶, può condurre, sul piano educativo, a un dialogo tra testi⁷, così come alla costruzione di uno spazio intersoggettivo⁸ o, ancora, alla costruzione di senso e alla realizzazione di uno spazio discorsivo entro il quale attribuire significato a dei testi che celano la vera natura di “mondi” più “complessi”. L’intertestualità assume, pertanto, la funzione di dispositivo conoscitivo delle storie, poiché propone collegamenti tra contenuti di genere differente e consente di recepire i modi di pensare così come le forme e le maniere d’arte tra loro associate (ad esempio testo scritto e illustrazioni) e, ancora, il significato di determinati termini e simboli o le consuetudini e tradizioni contenuti nel testo. Mediante un testo narrativo, in particolare, o la letteratura nelle sue differenti espressioni, più in generale, può essere offerta al fruitore una vasta gamma di esperienze, ma è palese che la comprensione del contenuto e delle finalità etiche dipenda dalle modalità attraverso le quali la storia viene raccontata, oltre che dalla consapevolezza dell’autore-narratore sul fine etico della stessa, senza che questo sia dichiarato esplicitamente.

Cenni sulla genesi dell’opera collodiana, Pinocchio e le sue ambientazioni

Per far comprendere l’ideologia collodiana occorre ricordare come Lorenzini abbia deriso nel giornale satirico da lui fondato (*Il Lampione*) sia il socialismo utopistico di Proudhon sia il pensiero positivista dominante a cavallo tra i due secoli⁹. Tra l’altro, prendendo le “distanze” da quel “verismo” che si affermerà in maniera più marcata qualche anno dopo, propone una narrativa informale nello stile, ma ugualmente efficace nei significati, anche se il successo della sua opera principale (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un*

⁶ Cfr. Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

⁷ Di interesse è l’accezione del teorico e critico di letteratura Mikhaïl Michajlovic Bakhtin (1895-1975), che introduce la definizione di “significato fluido” Cfr. in proposito i volumi: Mikhaïl Michajlovic Bakhtin, *L’autore e l’eroe*, Einaudi, Torino 2000 e Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

⁸ Del quale si è occupata anche la linguista e filosofa Julia Kristeva, autrice di interessantissimi lavori; tra i tanti si consiglia la lettura di Julia Kristeva, *Le texte du roman: approche semiologique d’une structure discursive transformationnelle*, The Hague, Mouton 1979; Id., *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona 1974; Id. *Le langage, cet inconnu: una initiation à la linguistique*, Seuil, Paris 1981; Id., *Materia e senso: pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1980.

⁹ Per approfondimenti sul socialismo, cfr. Elio Conti, *Le origini del socialismo a Firenze (1860-1880)*, Edizioni Rinascita, Roma 1950.

burattino del 1883), amata a livello mondiale (che si “legge” anche sui muri)¹⁰, avviene solo nel corso del secolo XX¹¹.

Con *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883)¹² di Collodi, convinto idealista mazziniano¹³ e fedele portavoce delle esigenze proprie delle principali istituzioni collettive del suo tempo (scuola e testate giornalistiche), si assiste ad una vera e propria sperimentazione narrativa, rispetto alla letteratura per l’infanzia precedente, ovvero ad un viaggio fantastico ed inverosimile del protagonista (Pinocchio) nel Paese dei Balocchi, quindi nel ventre del pescecane, per poi ritornare alla realtà di una conduzione familiare “imperfetta”, ma comunque desiderabile per il suo protagonista. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), ancora prima di apparire in volume, è stato editato a puntate tra il 1881 e il 1883. Si tratta di un testo che ha condizionato profondamente la formazione strutturale di una data realtà culturale e collettiva, avendo inciso in maniera concreta sulla costruzione dei rispettivi modelli. Il romanzo è «il primo libro per ragazzi scritto in Italia (e uno dei primi in Europa) in presa diretta con i ragazzi, liberati dalle loro uniformi di scolari»¹⁴. Lorenzini si pone nei confronti dei ragazzi non come precettore ma quale: «adulto che accetta le regole del gioco, [...] come può accettarle nel gioco la sua più vasta esperienza, la sua immaginazione che vede più lontano»¹⁵. Interpretando tale citazione, in modo estremamente sintetico, purtroppo trascurando gran parte dei significati attribuibili all’opera, sul piano educativo-conoscitivo, appare condivisibile l’idea di liberazione dello studente rispetto alle costrizioni di una società fondata su principi attenti a forgiare cittadini che si conformino

¹⁰ Basti, in tal senso, visitare Vernante (in provincia di Cuneo, definito “Paese di Pinocchio in Piemonte”): nelle piazze del borgo si possono vedere dei murales (illustrazioni della prima edizione di Pinocchio disegnata da Attilio Mussino).

¹¹ Cfr. Fredi Chiappelli, *Sullo stile del Lorenzini*, «Letteratura», 1953, 5-6.

¹² Cfr., tra i tanti: Rodolfo Tommasi, *Pinocchio: analisi di un burattino*, Sansoni, Firenze 1992; Renato Bertacchini, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*, Camunia, Milano 1993; Alberto Asor Rosa, *Le avventure di Pinocchio di Carlo Collodi*, in *Letteratura italiana. Le opere*, Einaudi, Torino 1995, vol. 3, pp. 879-950. Tra le varie riedizioni dell’opera consultate, oltre all’edizione del 1883, si veda Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Oscar Mondadori, Milano 1981. Sull’evoluzione di questo testo si cfr. Antonio Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l’infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna 1982, pp. 130-132. Illuminanti è anche Luigi Volpicelli, *La verità su Pinocchio*, Armando, Roma 1954.

¹³ Cfr. Giuseppe Decollanz, *Educazione e politica nel Pinocchio*, Rebus Books, Bari 1972.

¹⁴ Gianni Rodari, *Pinocchio nella letteratura per l’infanzia, Studi collodiani*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, s.l. 1976, p. 43.

¹⁵ Ivi.

all'esistente, perdendo parte delle possibilità emozionali ed esperienziali tipiche dell'età giovanile. Il protagonista non esegue i precetti solo perché ricevuti dagli adulti; per poterlo fare deve, prima di tutto, dividerli pienamente. Ogni azione, giusta o sbagliata che sia, è il frutto di una libera scelta. Ed ecco che Collodi non è un maestro in quanto tale, ma lo diviene indirettamente nel momento in cui propone la propria riflessione quale base per una più ampia, contribuendo alla formazione dei giovani attraverso la costruzione di un racconto, meditato, nel quale si mostra (anche per il tramite dei protagonisti) per ciò che è, mentre al centro della storia regna il "meraviglioso", ossia l'ingrediente basilare di un mondo "verosimile" rappresentato per il tramite dell'arte immaginativa. Essa trae spunto da un'immaginazione per la quale l'evoluzione della vicenda si apre a varie e possibili scelte, frutto di creatività e inventiva o attività immaginativa della mente, in modo del tutto compatibile rispetto a ciò che è l'immaginario di un fanciullo. Per tale motivo, i racconti "cuciti" a misura su Pinocchio si presentano quale interessante parabola avente più piani di lettura, a differenza degli episodi del *Cuore* (Treves, Milano, 1886) deamicisiano che, invece, forniscono messaggi chiari e apodittici (evidenti di per sé) sui valori da inculcare, come il senso dell'unità nazionale, il patriottismo, il sentimento della bontà verso i bisognosi.

Se i personaggi deamicisiani sono indotti a tenere un comportamento etico, giustificato dai sentimenti, Pinocchio, invece, non è necessariamente preoccupato dalla morale e le sue azioni risultano spesso esser mosse da sentimenti disinteressati (ad esempio quando vuole regalare al babbo una giacca d'oro e d'argento impreziosita da brillanti per ringraziarlo dei sacrifici che fa per lui – come l'acquisto dell'abecedario -). Pinocchio, nella sua dimensione fantastica, è un potenziale bambino considerato in quanto tale, perché i suoi comportamenti coincidono con quelli tenuti da un bambino posto nella sua stessa condizione. Collodi è, quindi, riuscito a rappresentare con un linguaggio immaginifico, animando un ciocco di legno, i comportamenti e i sentimenti in "carne e ossa" di un bambino reale. Egli, proseguendo quanto avviato con i suoi protagonisti di opere antecedenti (Giannettino e Minuzzolo)¹⁶, intende continuare a rappresentare, per il tramite di Pinocchio, i comportamenti e i sentimenti propri dell'infanzia del suo tempo. Le vicende di Pinocchio costituiscono un capolavoro della letteratura

¹⁶ Cfr. Carlo Collodi, *Giannettino*, Salani, Firenze 1922; Id., *Minuzzolo*, Salani, Firenze 1922; Emma Nasti, *Pinocchio e i suoi fratelli*, in *Studi collodiani*.

destinata all'infanzia¹⁷, sul quale si è detto praticamente tutto¹⁸, ma che ancora oggi affascina e continua a comunicare dei messaggi densi di significato anche ai nativi digitali. Il testo attrae, sicuramente, per lo spirito libertario che si cela dietro l'esortazione al conformismo e all'obbedienza, che fanno da corollario al messaggio morale. Pinocchio è un ribelle, così come vorrebbe essere Giannettino (anche se in maniera più moderata)¹⁹. L'intento di Collodi è quello di compiere, nella tradizione della fiaba e della favola (rivisitate per quel che riguarda la struttura, la scelta dei personaggi e delle ambientazioni, molto distanti da quelle proprie della novellistica tradizionale)²⁰, delle opere originali, in grado di interessare i fanciulli. Ci riesce, al pari di De Amicis, poiché fonde, in modo esemplare, fantasia e sentimento, imboccando la via della libertà e della spensieratezza²¹, dando alla luce una produzione narrativa che lo condurrà al pieno successo con l'editore Paggi²².

Il volume dedicato alle avventure di Pinocchio è considerato estremamente funzionale allo sviluppo della letteratura del tempo e alla formazione di base delle masse popolari che, dopo la scuola, interrompono l'esercizio della lettura o della scrittura, in un contesto storico-ideologico entro il quale il libro è ancora visto come oggetto di lusso²³. L'opera, nel suo complesso, si rivela quale magnifico rispecchiamento di una società naturale,

¹⁷ La sua attenzione al mondo dell'infanzia inizia nel 1875 con *I racconti delle fate* (traduzione dei primi favolisti francesi: Le Prince de Beaumont, D'Aulnoy, Perrault).

¹⁸ Cfr. Umberto Biscottini, *Pinocchio uomo qualunque*, Vallecchi, Firenze 1941; Piero Bargellini, *La verità di Pinocchio*, La Morcelliana, Brescia 1945; Vito Fazio Allmayer, *Commento a Pinocchio*, Sansoni, Firenze 1945 (ristampato col titolo *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, Sansoni, Firenze 1958); Carlo Lorenzini nipote Collodi, *Collodi e Pinocchio*, Salani, Firenze 1954).

¹⁹ Cfr. Franco Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, in «Studi sulla formazione», 1-2013: «Giannettino: ragazzo vivace, ma che vive in “interni di famiglia”, che studia, sia pure a suo modo, che ha qualche nota da discolo ma senza rivolta psicologica e/o sociale. Anzi, si fa ragazzo borghese ideale, poiché segue le regole, ma con un margine di libertà e cercando sempre di affermare se stesso» (ivi, p. 79).

²⁰ Cfr. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, pp. 132-134. Interessanti anche i volumi: Antonio Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972; Giovanni Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

²¹ Armando Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, SEI, Torino, 1962, p. 69.

²² Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Paggi, Firenze 1883.

²³ Antonio Gagliardi, *Il burattino e il labirinto: una lettura di Pinocchio*, Tirrenia Stampatori, Torino 1980, pp. 7-8.

intenta ad opporsi in termini conflittuali rispetto alla società civilizzata. *Giannettino* (1876)²⁴ e *Minuzzolo* (1878)²⁵ sono essenziali al fine della comprensione di *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883). *Giannettino* e *Minuzzolo* hanno un sottile filo conduttore che li accomuna sia per il ruolo ricoperto dai protagonisti sia per la palese finalità formativa. Entrambi i testi preannunciano *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) per la rappresentazione realistica di pregi, difetti e contraddizioni del mondo dell'infanzia. Tutte e tre le opere, nel loro complesso, si caratterizzano per la vivacità narrativa sulla quale incide palesemente il ricordo dell'infanzia maturato dall'autore (per come risulta dall'opera *Storie Allegre* del 1887 – in modo peculiare nelle pagine dal titolo *Quand'ero scolaro -*)²⁶; in queste pagine si rileva l'abilità dell'autore nell'osservare i ragazzi di strada, che, tra l'altro, affiora con estremo vigore già in *Occhi e nasi* del 1880)²⁷. Quel che interessa sottolineare è che *Giannettino* e *Minuzzolo* non hanno nulla a che fare con la rappresentazione dei “ragazzi di strada”²⁸, giacché i protagonisti appartengono alla classe borghese.

²⁴ *Giannettino* (1876) è un libro ispirato dalla volontà di ammaestrare sul piano morale, altamente significativo sul piano conoscitivo, dove la sezione istruttiva e quella narrativo-educativa si alternano per poi interagire in maniera dialettica. Boccadoro, mentore di *Giannettino*, simboleggia la tradizione e diviene espressione dell'agire formativo, che guida e vigila, ma senza essere opprimente. È un testo per lo scolaro poiché fornisce con arguzia scrittorica una serie di nozioni (che vanno dalla storia alla geografia, alla letteratura e, ancora, alle scienze) attraverso il racconto. *Giannettino* è ben delineato sul piano morale ed è di impatto sul giovane lettore per il modo in cui si presenta, come fanciullo piacente, dai modi di fare disinvolti e decisi. Insomma, è il tipico monello che conquista per la simpatia e si contraddistingue per i buoni sentimenti e l'ingegno vivace.

²⁵ *Minuzzolo* (1878) segue lo stesso impianto di *Giannettino* laddove ci si ispiri al tradizionale intento pedagogico di acculturare e ammaestrare moralmente i ragazzi. In tal senso, può essere inteso quale continuazione di *Giannettino*. I giovani sono stimolati a riflettere sui presunti difetti della loro età (attitudine alla distruzione, disobbedienza, vanità, millanteria, scarsa sincerità) e ricevono delle precise nozioni comportamentali per essere ben educati. Anche in tal caso si assiste, per il tramite della narrazione, alla trasmissione di nozioni (storiche, mitologiche, biologiche, legate al mondo della fisica).

²⁶ Cfr. Carlo Collodi, *Storie Allegre*, Paggi, Firenze 1887.

²⁷ Cfr. Id., *Occhi e nasi*, Paggi, Firenze 1880.

²⁸ Con «*Il ragazzo di strada* invece emerge il discolo adultizzato, che fuma e bestemmia, guardato un po' come un reperto sociale da analizzare, ma anche riconosciuto nel suo antiperbenismo che è una sfida aperta alla morale borghese e alla società ottocentesca. E che viene visto come effetto di una condizione sociale: di semiabbandono, di non-educazione, di lavoro precoce» (cfr. Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, p. 79).

Collodi, con *Le avventure di Pinocchio*, riprenderà essenzialmente dalla sua precedente produzione letteraria la ricca comunicatività narrativa e la componente stilistica, in forza delle quali anche ciò che è inverosimile poi risulterà vero per chi abbia il tempo e la voglia di sfogliarne anche solo poche pagine per motivi di studio e ricerca o per puro diletto²⁹. L'autore, per il tramite di Pinocchio, ci guida nei meandri del meraviglioso, in un mondo altro, pur restando ancorato alla realtà che è il frutto di una meditata rappresentazione fantastica, ma si serve di uno strumento congeniale: la satira; essa ben si presta per rappresentare un contesto sociale repressivo, attraente al punto tale da essere sceneggiato cinematograficamente anche nell'era dei nativi digitali. Il film più famoso è, ad ogni modo, firmato da Disney nel 1940, che adatta abilmente degli episodi del romanzo, rendendoli coerenti tra loro, aggiungendovi anche delle invenzioni originali. Basti pensare alla presenza della balena in sostituzione del pescecane o, ancora, all'abbandono del paesaggio toscano (in tale contesto Pinocchio ha un abbigliamento tirolese) e, non ultimo per importanza, il fatto che Geppetto non sia un semplice falegname, ma, invece, un produttore di orologi a cucù³⁰. Disney, consapevole del fatto che il mondo fiabico, nella sua essenza strutturale, non possa ignorare in alcun modo la presenza del paesaggio – quasi sempre rarefatto –, o della cosiddetta antropomorfizzazione della natura, lavora molto con l'immaginazione, ovvero il motivo preferenziale dell'agire su cui si deve far leva per avviare ogni possibilità progettuale³¹.

Pinocchio compie un viaggio totalmente inventato, contraddistinto da trasformazioni (Natura legnosa/uomo – Fata/madre – Geppetto/padre), sostituzione di ruoli (padre/figlio - figlio/padre) e relazioni “improbabili” nella realtà (protagonista/grillo, protagonista/fata, protagonista/fata-bambina, protagonista/gatto-volpe, protagonista/altri personaggi secondari), alcune di chiara derivazione fantastica, propria del “mondo greco”, essendosi riferito a Luciano (120-180 d. C.), sotto taluni aspetti. Infatti, Collodi – proprio come Swift, Verne e, sicuramente, anche Rabelais o Raspe –, è ispirato dallo scrittore greco Luciano di Samosata (avvocato, retore, funzionario imperiale,

²⁹ Cfr. per approfondimenti sulla genesi dell'opera e per il ruolo di Collodi come narratore: Enzo Petrini, *Carlo Lorenzini (Collodi)*, Istituto padano d'Arti grafiche, Rovigo 1954; Armando Michieli, *Collodi e il suo Pinocchio*, La Scuola, Brescia 1955; Italiano Marchetti, *Collodi*, Le Monnier, Firenze 1958; Renato Bertacchini, *Collodi narratore*, Nistri Lischi, Pisa 1961.

³⁰ Cfr. Rossana Dedola, *Pinocchio e Collodi*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 7.

³¹ Cfr. Pino e Davide Boero, *Letteratura per l'infanzia in cento film*, Le mani, Genova, 2008, pp. 60-61; 221-222.

arguto conoscitore del pensiero filosofico, noto per l'ampia e apprezzabile produzione), autore di *Una storia vera*: racconto satirico di un viaggio fantastico nel mondo della Luna. Si tratta di un bellissimo viaggio, inverosimile, compiuto dal protagonista - che in tale circostanza ricopre anche il ruolo di narratore - e dai suoi compagni, attraverso le isole e lo spazio. Il narratore-protagonista racconta del viaggio in mare, dove finisce nel ventre di una balena; bellissime sono le raffigurazioni del Paese degli Eroi e di quello dei Sogni. Egli avrà modo di imbattersi e confrontarsi con le Gamberdassino e i Testadibue. Si potrebbero individuare, in tali elementi, molte affinità con il testo collodiano. Tra le più evidenti vi è la sosta nel ventre della balena, presente anche nella trasposizione disneyana, anche se, come è noto, nell'accezione collodiana si fa riferimento ad un pescecane.

Collodi, nella successione delle sequenze narrative relative alle vicissitudini di *Pinocchio*, intende discostarsi dall'idea di monello proposto con *Giannettino* e *Minuzzolo*, anche perché non ne esistono tali per strada, e non gli interessa neanche creare personaggi vivacemente stilizzati (per come appaiono ancora in *Occhi e nasi*). L'autore vuole, evidentemente, effettuare una vera e propria inversione di rotta sul piano strutturale del suo testo. E questo si evince in maniera particolare a cominciare dal cap. III³², ovvero, quando Pinocchio fugge da casa inseguito da Geppetto che tanto pena "per farlo diventare un burattino per bene"³³. La variazione, il nuovo avvio o, meglio, l'attitudine a volgere in fiaba - che non vuol dire adesione totale al testo fiabesco tradizionalmente inteso sul piano strutturale - il suo orientamento "antipedagogico"³⁴, sono annunciati in questo capitolo nel quale si legge a chiare lettere: "*Quel che accadde dopo è una storia da non potersi credere*". Da questo punto vi è l'*incipit*, la chiave di volta, la grande innovazione contenutistico-stilistica collodiana che l'autore orchestra abilmente e pone all'attenzione del lettore più accorto. Collodi si propone di

³²Cfr. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, cap. III.

³³ Enzo Petrini, *Dalla parte di Collodi*, Patron, Bologna 1982, pp. 63-64. Come fa notare giustamente Petrini (cfr. Enzo Petrini, *Dai temi narrativi alla letteratura giovanile*, Patron, Bologna 1985, p. 201), Pinocchio è uno dei libri che non parla di pedagogia, ma fa pedagogia; una pedagogia nuova che si basa su «quell'antipedagogia che è il contrario del reprimere ma anche dell'autoritario intervenire». Sull'antipedagogismo libertario cfr. anche Giacomo Cives, *L'antipedagogismo di Pinocchio*, in «Scuola e città», 1981, 10, p. 435; Franco Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Edizioni Dedalo, Bari 1985, nota 29, p. 74.

³⁴ Petrini, *Dalla parte di Collodi*, p. 64.

rintracciare o ideare un linguaggio coerente con i due mondi (reale e fantastico) ed esso, nella sua accezione,

deve essere legato ad emozioni semplici (orrore, terrore, gioia, sorpresa, ecc.) e a concetti non complessi (bontà, cattiveria, ferocia, generosità, magico, ecc.), riconducibile alla realtà (ma non vincolato ad essa, cioè, il linguaggio deve raccontare un mondo verosimile, un regno le cui caratteristiche e la collocazione sono vaghe), re-interpretativo (cioè, deve raccontare emozioni o storie possibili nella realtà degli adulti, rimodulandole alla sensibilità e percezione infantile). Dando a questo linguaggio regole involontarie e naturali (senza schemi teorici precostituiti), necessariamente la tessitura narrativa della sua opera diviene un *pre-testo*. In tal senso, la narrazione [...] apre la mente e l'interiorità (l'animo) ad un sentire antico, dal sapore autentico, per stupire, incantare e far rilassare, poiché in essa i pensieri vagano liberamente e la memoria, che richiama recondite emozioni, le dà nuova linfa vitale, in quanto le immagini, i ricordi e i pensieri trovano significati potenti e inaspettati³⁵.

Pinocchio, in definitiva, è il mezzo per affrancarsi dalle contaminazioni della letteratura precedente così come dall'ammaestramento prestabilito. In tal senso, il protagonista, diventato autonomo, è lasciato libero nella sua realtà "di bambino" dalle sembianze interscambiabili in base alle circostanze (da legno/bambino a bambino/legno) e presentato ai lettori del tempo con il loro stesso modo di esprimersi, con tono ironico e fare spensierato, senza alcuna pretesa di ammaestrare (attitudine, molto diffusa al tempo, incentivata per il tramite di opere ricche di riferimenti a nozioni scolastiche – che troviamo in *Giannettino* e *Minuzzolo* - o esempi comportamentali e morali basati sul buon senso). *Le avventure di Pinocchio* sono impreziosite da una moderata comicità, presente in tutto il racconto, che prende le mosse dai fatti del reale anche quando quest'ultimo è attraversato da gradazioni di colore più cupe o distanti dai toni propri del meraviglioso. La sua comicità si fonda essenzialmente sulla tecnica dell'inversione, frutto dell'abilità scrittoria di un

³⁵ Cfr. Gabriella Armenise, Daniela De Leo, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, in Antonella Cagnolati, Angela Articoni (ed.), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, Collectio studio n. 15, Fahrenhouse, Salamanca (Spagna) 2019, par. 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba* (di Gabriella Armenise), p. 73. Sul concetto di narrazione cfr. Pier Cesare Rivoltella, *Narrazione*, in Franco Lever, Pier Cesare Rivoltella, Adriano Zancacchi (a cura di), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche* [consultato il 15/07/2020, in <http://www.lacomunicazione.it>.]

autore che intende far leva sullo spirito di osservazione del fruitore/ascoltatore del testo, che è così incentivato a percorrere la strada del reale visibile passando attraverso il reale possibile (ovvero, quel reale che si riconnette al mondo dell'immaginario)³⁶. La sua comicità non è fine a se stessa. Intende solo far sorridere senza malizia sull'operato dell'uomo e del burattino (in questo caso, attore del processo di umanizzazione), colui che abilmente recita sul palcoscenico dell'esistenza³⁷, entro cui è possibile scivolare su un piano emozionale, spazio in cui i burattini sono legati ad un filo sottile, proprio per non essere travolti dagli ostacoli, che inevitabilmente si incontrano nel corso di quell'esistenza da loro verosimilmente rappresentata.

Collodi riconduce abilmente a unità reale e fantastico³⁸ e, nel farlo, porta compiutamente avanti un vero e proprio processo analogico, per eliminare la conformità a modelli in disuso. Cerca, sostanzialmente, una forma stilistica capace di pervenire al giusto equilibrio tra fattori psicologici, fattori stilistico-formali e fattori comici. Sotto il profilo del comico, rilevante è il contrasto che si ricava nell'indice stesso del libro, dove si alternano e susseguono i "ma" e gli "invece"³⁹: ad esempio nel cap. XVII (*mangia lo zucchero, ma non vuol purgarsi*) e nel cap. XX (*si avvia per tornare a casa della Fata, ma lungo la strada*) o, ancora, nel cap. XXX (*Pinocchio, invece di diventare un ragazzo*). Tali stratagemmi, che caratterizzano l'opera sul burattino rendendola ancora più affascinante e interessante per il destinatario, marciano sul piano scrittoria quell'oscillazione dell'esperienza di vita⁴⁰ propria del protagonista, caratterizzata da "inversioni di rotta", "fughe e ritorni", non diversamente da quello che potrebbe accadere nella realtà dei potenziali lettori/ascoltatori della vicenda, che finiscono con l'immedesimarsi nelle sue avventure riflettendo sugli errori, sulle trasformazioni, sulle conseguenze delle azioni compiute, sul motivo della metamorfosi. Del resto, durante le fasi di crescita, i libri risultano funzionali alla concreta maturazione dei soggetti sul piano morale ed esperienziale⁴¹ se non pongono «uno schermo

³⁶ Petrini, *Dalla parte di Collodi*, pp. 64-66.

³⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁸ Cfr. *ibidem*.

³⁹ Cfr. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*.

⁴⁰ Enzo Petrini, *Dalla parte di Collodi*, p. 67.

⁴¹ Luigi Santucci, *Letteratura per l'infanzia*, Le Monnier, Firenze 1966.

artefatto e innaturale tra l'animo del fanciullo e l'esperienza possibile degli uomini e delle cose»⁴².

Come rileva Michieli: «*Pinocchio* è uno studio applicato di psicologia della fanciullezza: rapido mutar di sentimenti; facile abbandono all'entusiasmo, allo scoraggiamento; buon cuore e buona volontà e innumerevoli propositi; brama inesauribile del nuovo, del rumoroso, di tutto ciò ch'è gioia e colore. Fu lesta e facile la fuga da Geppetto, ma la via per il ritorno aspra e difficile, piena di falsi allettamenti e di difficoltà»⁴³. I personaggi collodiani, nel loro complesso, sono tratteggiati effettivamente per la loro natura o per il loro manifestarsi in positivo e negativo. Il testo relativo alle avventure di Pinocchio offre fruttuosi spunti di riflessione: 1) sul tema dell'immagine dell'infanzia⁴⁴; 2) sulla caratterizzazione della società al contempo spietata (poiché colpevolizza chi non lavora)⁴⁵ e ingannatrice (quando con l'operato delle forze dell'ordine, ad esempio, si suole convincere la "vittima" di essere causa dei problemi sociali emergenti – si pensi, tra i tanti, alla stessa idea di disoccupazione, che dipende evidentemente da fattori più complessi -); 3) sulla scuola comunale del tempo che assolve le funzioni dello Stato (secondo i principi della legge Casati e della legge Coppino). La scuola comunale è una protagonista in parte assente, considerato il fatto che

⁴² Petri, *Dalla parte di Collodi*, p. 67. Cfr. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, pp. 134-136.

⁴³ Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, p. 70.

⁴⁴ Cfr. Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, pp. 77-80. Nella Toscana al tempo di Collodi le condizioni esistenziali dell'infanzia sono profondamente differenti e ciò dipende dalla classe sociale. I bambini borghesi vivono in *habitat* protetti, con contatti esterni limitati e ben vigilati, entro i quali ogni loro attività (ludica, scolastica e attinente al rispetto delle regole comportamentali) ricopre un ruolo essenziale. L'infanzia delle masse popolari – quella degli operai e dei contadini – è sicuramente più libera, ma spesso trascurata, diseredata e violata. Nella loro differenziazione, queste tipologie di infanzia rimangono "vive" estendendosi oltre i confini territoriali della Toscana, per tutto l'Ottocento e gran parte del Novecento, "ridescrivendosi" come infanzia "alto-borghese, piccolo-borghese e popolare" (cfr. *ivi*, p. 78). Si tratta di classificazioni resistenti nel tempo, almeno fino agli anni Cinquanta del secolo XX (cfr. *ibidem*). Sempre con riferimento all'infanzia, per approfondimenti su quanto accennato in tal sede, si cfr., fra i tanti: Dina Bertoni Jovine, *L'alienazione dell'infanzia*, Editori riuniti, Roma 1963; Egle Becchi, Dominique Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia*, voll. I e II, Laterza, Roma-Bari 1996; Franco Cambi, Simonetta Ulivieri, *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, La Nuova Italia, Firenze 1998. Si rinvia anche agli interessantissimi lavori di Renato Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, Camunia, Milano 1993; Giacomo Cives, *Pinocchio inesauribile*, Anicia, Roma 2006.

⁴⁵ Cfr. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, cap. XXIV.

essa, nel periodo storico in questione, non riesce ad incidere concretamente sull'intero processo di alfabetizzazione delle masse popolari⁴⁶.

L'immagine dell'infanzia presente in *Le avventure di Pinocchio* o in *Quand'ero ragazzo* è quella del popolo, esasperata, che si manifesta per il suo essere ribelle e indipendente (in continua corsa interiore), non rispettoso delle regole e degli ammonimenti, lasciato libero di scegliere il proprio destino⁴⁷. Immagine, questa, che si ripercuote anche sulla "ricomposizione" familiare compiuta da Pinocchio⁴⁸. La famiglia del protagonista è un paradosso. Essa, del tutto assente al principio della storia, viene a costruirsi o, meglio, a configurarsi e a ricomporsi in maniera più chiara solo alla fine della vicenda quale scelta affettiva ed elettiva. Infatti, la struttura familiare è debole e Pinocchio, essendo "orfano" di padre e madre, individuerà egli stesso, in Geppetto e nella Fata dai capelli turchini, i propri genitori. Pinocchio, in sostanza, sembrerebbe appartenere principalmente a se stesso, anche se viene definito "fratello" dai burattini di Mangiafuoco con i quali, di fatto, non ha alcun legame. Appare indubbio che i vari episodi del racconto sottolineino le difficoltà dei rapporti intergenerazionali: Geppetto non riesce a trasmettere delle categorie valoriali e comportamentali al "figlio" (non diversamente dalla Fata). Ciò è una conseguenza del fatto che Pinocchio non appartiene ad una famiglia tradizionalmente concepita. Geppetto modella un ciocco di legno, ma non riesce ad educarlo e a controllarlo. In tal senso, Pinocchio può essere definito "creazione imperfetta", come un Adamo al quale non è stato dato il soffio vitale di Dio. Geppetto, emblema dell'educazione impossibile, non può imporre né leggi né morale, mentre Pinocchio, nella sua dimensione fantastica (caratterizzata dal fatto di potersi comportare anche come un bambino), è lasciato libero, da Collodi, di compiere delle scelte, senza preoccuparsi della morale o delle conseguenze delle proprie azioni, almeno nell'immediato. Pinocchio ascolta le raccomandazioni e poi fa di testa sua, dopo aver sofferto e provato disinganni, per imparare dagli errori, come accade ai bambini reali⁴⁹. Geppetto rappresenta il suo "richiamo spirituale": «la sua guida: quando esce dal ventre del pescecane dove ha ritrovato il suo

⁴⁶ Cfr. Nicola S. Barbieri, *Letteratura per l'infanzia. Teorie pedagogiche e pratiche testuali*, CLEUP, Padova 2006, pp. 287- 310.

⁴⁷ Cfr. Cambi, *Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi*, p. 78.

⁴⁸ Cfr. Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, p. 70: «l'amore della Fata e di Geppetto gli addita la mèta, lo salva, lo guida alla suprema trasformazione: da burattino a ragazzo. Pinocchio col sacrificio e con l'amore ricompone la famiglia; la bella capanna tra i campi diviene centro di serenità e felicità».

⁴⁹ Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, pp. 134-136.

babbo è trasformato: ha seguito la via della libertà, è educato dall'esperienza»⁵⁰. In definitiva, Pinocchio, al principio della vicenda, non può riconoscere pienamente Geppetto nella sua funzione paterna, perché di fatto non lo è. Questi lo ha solo forgiato. Da tale famiglia, strutturalmente fragile, emerge la difficoltà a poter trasmettere dei valori o degli ammonimenti. Pinocchio, per gran parte delle sequenze, conserva lo *status* di orfano (di padre e madre), continuando ad appartenere solo a se stesso. Non si hanno elementi sufficienti per poter sostenere che Collodi intendesse criticare il sistema educativo all'interno degli orfanotrofi o quello proposto da genitori assenti, ma questo racconto può alimentare alcune riflessioni in tal senso. Lucignolo, ad esempio, non segue i consigli materni e finirà per diventare un ciuchino, destinato a morire per i maltrattamenti. Lucignolo, Pinocchio e le loro peripezie potrebbero essere intese come la conseguenza di rapporti familiari difficili (Lucignolo) o assenti (Pinocchio). In realtà, il vero padre di Pinocchio è Collodi⁵¹, che anche autobiograficamente ama intervenire nel testo narrativo. Si pensi, per tale motivo, alla presenza nelle varie sequenze della bambina dai capelli turchini, così come a quella della fatina e, ancora, della capretta turchina (tutte trasfigurazioni della figura materna del Lorenzini – presenza costante nel romanzo -), e, tra le altre circostanze, alla visione della fata in sogno, che darà i suoi ultimi consigli a Pinocchio. Al forte sentimento figlio/madre è connesso anche il motivo del divino, non rinnegato, che viene a galla solo in maniera fugace nel momento in cui il protagonista, inginocchiato sulla tomba della bambina dai capelli turchini, prega. Vi sono altri elementi autobiografici. Basti pensare ai tratti somatici di Pinocchio divenuto bambino⁵², coincidenti con quelli del Collodi ragazzo⁵³.

La società non fornisce risposte migliori rispetto alla famiglia in ambito educativo. Essa, fondata su principi di immobilismo sociale, non si occupa di effettuare una analisi sulle cause che hanno creato i problemi.

⁵⁰ Cfr. Michieli, *Svolgimento storico della letteratura per ragazzi*, p. 70.

⁵¹ Cfr. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*.

⁵² Cfr. Petrini, *Dalla parte di Collodi*; Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, cap. XXXVI.

⁵³ Spesso la biografia dell'autore, apparentemente irrilevante, rispetto agli sviluppi dell'opera, finisce con il ricoprire un peso determinante. Ciò accade senza dubbio per Collodi, da apprezzare per la finalità progettuale (di natura ideologica), il modo di intendere il meraviglioso, la maestria con la quale riesce a porre il lettore di ogni tempo nella condizione di vedere o anche solo sognare "altro", rispetto a ciò che si vede e si vive nella realtà quotidiana, consentendogli di aprire la mente verso ciò che è diverso o possibile.

Infatti, nel racconto, la società punisce anche ingiustamente (si pensi al Giudice che condanna Pinocchio, ai carabinieri che arrestano Geppetto per le maldicenze dei passanti). La società non riconosce neanche la giusta remunerazione del lavoratore. Geppetto, pur essendo un onesto lavoratore, si destreggia tra mille difficoltà e non riesce a migliorare le condizioni esistenziali per sé e per Pinocchio, del quale, comunque, intende aver cura. La società è spietata poiché colpevolizza chi non lavora, o ha difficoltà nel farlo, addirittura rendendolo responsabile di negligenze non commesse. Collodi farà sottolineare tale aspetto proprio da Geppetto nel XXIV capitolo quando afferma, in proposito, che i veri poveri sono coloro che per malattia o per vecchiaia non possono lavorare e sono i soli a poter chiedere l'elemosina. Quindi, è anche una società ingannatrice, perché convince le vittime di essere causa dei problemi sociali che le affliggono (come la disoccupazione, dipendente spesso da fattori più complessi). L'ideale della società collodiana è rappresentato da un ambiente nel quale tutti gli uomini possano vivere nel rispetto di determinati valori (famiglia, lavoro del salariato, giusta retribuzione, superamento delle disparità sociali, alfabetizzazione di massa), mentre il processo di umanizzazione che riguarda Pinocchio evoca evidentemente i valori promossi da tale società. L'umanizzazione di Pinocchio può simboleggiare non solo il cammino dell'essere umano che vuol pervenire alla perfettibilità, ma anche il percorso compiuto dalla razza umana verso l'umanizzazione (con il riconoscimento e il rispetto delle regole), condizione necessaria per il proseguo della storia⁵⁴.

Le istituzioni sembrerebbero aver assolto, anche nei confronti del protagonista, solo in parte il loro dovere. Pinocchio risulta "diverso" per il fatto di essere un burattino; eppure, riesce ad integrarsi, nella parte finale della storia, in una realtà scolastica complessa di per sé. Nonostante l'iniziale emarginazione, proprio per la forza di volontà che lo contraddistingue, unitamente al senso di responsabilità che pian piano si radicano in lui, riesce a diventare un modello esemplare di cittadino laborioso e utile per come richiede la società in trasformazione magistralmente tinteggiata da Collodi. La scuola, in questo racconto, è una protagonista parzialmente assente, in quanto non riesce a incidere come fattore concreto di promozione sociale dell'alfabetizzazione popolare. Pinocchio è bravo, ma quando fugge con Lucignolo la scuola non si preoccuperà di aver perso un alunno, così come di attirare a sé i monelli (Pinocchio) o gli incorreggibili "somari" (Lucignolo). Il gruppo dei pari avrà sempre una funzione negativa sul nostro Pinocchio. I

⁵⁴ Cfr. Daniele Giancane, *I ragazzi e la letteratura*, Levante, Bari 2002, p. 26.

suoi compagni lo attaccano o lo emarginano, ma in realtà sono vittime al contempo di un meccanismo per il quale lo studente modello diventa addirittura “odioso” per colpa del maestro. Questi, invece di preoccuparsi del fatto di accrescere le competenze di base degli allievi scolasticamente deboli, si occupa principalmente dei più meritevoli, lodandoli dei risultati raggiunti. Il vero problema è che, in tale contesto, l’operato del docente risulta inopinabile, e non criticabile in relazione all’insuccesso scolastico degli allievi. Ci troviamo, allora, dinanzi ad una scuola pensata per la massa, ma ancora incapace di pervenire a buoni risultati sui grandi numeri. La Scuola di Pinocchio è quella comunale, che assolve le funzioni dello Stato⁵⁵. Nel cap. IX Pinocchio non arriva mai a scuola, mentre nel cap. XXVI riesce ad integrarsi nel contesto diventando un allievo esemplare, sostenuto dal maestro che lo indirizza e cerca di non fargli perdere la retta via, esortandolo a non frequentare cattive compagnie. Il fatto di essere diventato bravo e, quindi, uno scolaro a modo, inciderà sulla sua condizione di diverso rispetto al gruppo dei pari, condannandolo alla completa emarginazione. Pinocchio, pur maturando sul piano intellettuale, resta ancora fragile dal punto di vista affettivo-relazionale e, per tale motivo, si espone agli influssi negativi del gruppo dei pari. Solo nel cap. XXIXesimo, riuscirà a diventare il tanto desiderato ragazzo per bene, riprendendo il programma di educazione progettato fin dall’inizio del racconto (ma grazie all’esercizio da autodidatta e alla buona volontà)⁵⁶. In sostanza, le istituzioni riescono ad assolvere al proprio ruolo – seppur tra mille difficoltà - con Pinocchio, colui che si presenta diverso, ma riesce ad integrarsi in una realtà scolastica di per sé già complicata. Ovviamente, ciò non sarebbe stato possibile se Pinocchio non si fosse concretamente impegnato, grazie alla forza di volontà, alla costanza nel perseguire il suo obiettivo e al senso di responsabilità che pian piano si sono radicati in lui a seguito delle prove, frutto dell’ingegno dell’autore, cui è stato sottoposto. L’ultima parola, anche sotto il profilo educativo, spetta a Pinocchio, personaggio apparentemente duro come il legno⁵⁷, che tuttavia è possibile

⁵⁵ Cfr. Barbieri, *Letteratura per l’infanzia. Teorie pedagogiche e pratiche testuali*, pp. 304-305.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷ Cfr., per approfondimenti: Attilio Cassinelli (a cura di), *C’era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, Emme Edizioni, Milano 1981; Valentino Baldacci, Andrea Rauch, *Pinocchio e la sua immagine*, Catalogo della mostra, Firenze Spedale degli Innocenti, settembre-dicembre 1981, Giunti-Marzocco, Firenze 1981; Fernando Tempesti (a cura di), *Pinocchio fra i Burattini*, Atti del Convegno del 27-28 marzo 1987, La Nuova Italia, Firenze 1993.

modellare (e quindi forgiare per il tramite dell'educazione da autodidatta, e non solo). Collodi ha voluto rendere il suo Pinocchio autonomo, anche nella possibilità di scegliere se seguire la strada della formazione e della crescita culturale o, invece, proseguire per altri percorsi. La vicenda collodiana, nel suo evolversi, è in taluni casi un pre-testo e in altri un pretesto⁵⁸.

Per un verso la vicenda è un *pretesto*, [...] nella parte del racconto in cui Geppetto si sacrifica per garantire al burattino un'istruzione (che rappresenta il tentativo post-unitario di combattere l'analfabetismo), mentre diviene un *pre-testo* [...] quando compare il personaggio del Grillo parlante, che rappresenta la coscienza a cui non ci si può sottrarre o, ancora, nell'episodio di Pinocchio e Geppetto nel ventre del pescecanne, dove la fuga da esso rappresenta la rinascita ed una seconda opportunità. [...]. La distinzione tra *pretesto* e *pre-testo* è così sottile, in questo come in altri episodi, che le due scelte narrative finiscono, a volte, con il confondersi o fondersi. [...] Lucignolo viene punito con il diventare un somaro, destinato a morire per fatica e fame (esempio di *pre-testo*), ma questo episodio è anche un *pretesto*, perché si vuole trasmettere, in maniera metaforica, il messaggio che ognuno è allo stesso tempo responsabile e vittima delle proprie scelte⁵⁹.

Alcuni spunti di riflessione sui personaggi secondari

Analizzando ora, molto rapidamente, i personaggi secondari, spiccano sicuramente il *Gatto e la Volpe*. Si potrebbero rintracciare sugli stessi vari riferimenti alla fiaba (dalle origini al tempo di Collodi) e alla mitologia greco-latina (Esopo, Fedro et al.) o, ancora, a quel simbolismo inconscio che è insito in ciascuno di noi (ad esempio, è di derivazione medievale il simbolismo legato al personaggio del Gatto, che può rappresentare il diabolico). Questi due animali sono selvatici e ciò li rende liberi, fuori da ogni percorso morale. Nel racconto, infatti, interrompono la sequenza narrativa di buoni comportamenti e distolgono Pinocchio dal loro conseguimento. Potremmo

⁵⁸ Nella mia riflessione, compiuta in un saggio sulla tessitura metaforica della fiaba (cfr. Armenise, De Leo, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, par. 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba*), mi sono chiesta se fosse più appropriato intendere *Le avventure di Pinocchio* come testo introduttivo e meditativo al mondo fantastico (pre-testo) o, invece, quale testo programmatico (pretesto), ossia finalizzato ad affermare principi e idealità (cfr. *ibidem*).

⁵⁹ Cfr. *ivi*, par. 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba*, p. 74.

anche sostenere che il Gatto e la Volpe rappresentino la frattura che l'irrazionalità porta in un mondo dove l'ordine dovrebbe dominare, così come i vizi di una società deviata, dove l'emarginazione e l'ingiustizia spaziano. Il racconto di *Pinocchio* vuole porre in risalto il fatto che bene e male non siano dei mondi separati. La modalità di analisi della devianza derivante dall'emarginazione e dall'ingiustizia secondo i canoni della cultura positivista, non trovano l'approvazione piena del Collodi. Infatti, essa condanna gli autori dei delitti senza trovare una soluzione alle cause che li hanno generati. Collodi fa di *Pinocchio* l'emblema dell'impossibilità di dividere il bene dal male, ma anche di una possibile ragionevole scelta tra le due entità. Gatto e Volpe sono spietati e non a caso sono "gli assassini". La Volpe è la vera regista di ogni malefatta, mentre il Gatto è solo un complice, non meno colpevole rispetto alla sua compagna. Infatti, quest'ultimo aggiunge all'astuzia della Volpe la crudeltà di un felino (sarà proprio il Gatto a pensare di accoltellare Pinocchio). Il Gatto rappresenta l'irrazionale e colpevole "conformarsi al male"; tale aspetto è riprodotto da Collodi nel racconto con un artificio letterario molto efficace: il Gatto si limita a ripetere (nella maggior parte dei casi) le ultime parole pronunciate dalla Volpe per convincere Pinocchio ad allontanarsi dalla retta via. Il Gatto, seduttore e ingannatore, riesce a dare credibilità al racconto imbastito dalla Volpe sulla possibilità che esista il campo dei miracoli. Entrambi sono presenti in molti racconti della tradizione fiabesca e favolistica (Esopo, Perrault et al.) ed è proprio per richiamare questa memoria narrativa che sono stati introdotti nel racconto. In tal senso, *Pinocchio* è un racconto innovativo nel solco della tradizione. Ciò vuol dire che si presenta innovativo per la sua veste metaforica nella rappresentazione della società, ma rimane ancorato alla tradizione perché richiama personaggi e immagini presenti nella letteratura finzionale a lui antecedente. Analoga scelta stilistica è quella di Lewis Carroll, che fa del suo racconto un'opera metaforica della politica e della società vittoriana. A queste due figure (Gatto e Volpe), rappresentanti l'irrazionalità, si contrappone quella del Grillo parlante modello di razionalità.

Il *Grillo* rappresenta anche la coscienza. Quando Pinocchio lo uccide con un martello, finisce per uccidere idealmente anche la propria coscienza, ma il fatto che poi questa figura ricompaia sotto forma di spirito-ombra, significa che la coscienza non può essere mai azzittita. Quest'ultima e forse anche i valori più profondi, sempre nell'accezione collodiana, sono insiti nella natura umana e con essi occorre sempre fare i conti. Pinocchio, di conseguenza, è sempre posto dinanzi ad un bivio e alla condizione di dover compiere una scelta. Il Grillo è anche educatore. Infatti, nel manifestarsi come

un vecchio educatore, rappresenta il dover essere precettistico, coerente e riconducibile al sistema educativo del tempo. Questo risulta essere un *topos* letterario, in quanto motivo ricorrente di un testo dove i riferimenti all'educazione sia nelle forme che sugli operatori (maestri, genitori, società) sono continui.

La figura di *Mangiafuoco* rappresenta: 1. *il potere che gestisce* (il burattinaio), potere a cui lo stesso Pinocchio non riesce a sottrarsi quando si unisce con gli altri burattini nella rappresentazione teatrale a seguito del loro invito; 2. *il potere che punisce* (la frusta) e *l'efferatezza umana* (si guardi la sequenza nella quale Mangiafuoco pensa di utilizzare il fuoco per punire i burattini e Pinocchio stesso); 3. *il potere che ha come risvolto il paternalismo tipico della società del tempo* (quando donerà a Geppetto le monete d'oro, consegnandole a Pinocchio, affinché glielo porti). Mangiafuoco è espressione di un personaggio dalle doppie caratterizzazioni (come raffigurazione al contempo di bene e male, *bios* e *thanatos*); è un'immagine vitale, fatta di pulsioni e passioni (si commuove, si arrabbia, ecc.), visibile anche nella sua fisicità (quando gli occhi diventano rossi). Questo dualismo nasce dalla naturale considerazione che la schematizzazione della natura umana è limitante. Tale dualismo contraddistingue anche il protagonista: Pinocchio è "bambino" in quanto caratterizzato da sensibilità, desideri e pulsioni, errori, ma è anche "burattino" in quanto incapace nella sua incompletezza caratteriale (per la scorrettezza, egoismo autodistruttivo, ecc.) di poter essere uomo. Qui il superamento della dualità avverrà solo alla fine della narrazione mediante la metamorfosi da burattino a bambino. Essa, come per Ovidio nei differenti racconti delle *Metamorfosi*, descrive la liberazione dal caos originario verso un ordine razionale.

Geppetto è indubbiamente una guida, ma anche un *deus pater* (dio-padre), in quanto creatore. Egli modella un burattino ma non riesce a dargli quel soffio vitale che lo renderebbe umano. È un costruttore di burattini, ma non è un burattinaio. In tal senso vi è una visione quasi cristiana di una divinità che lascia l'uomo (sua creatura) libero di agire autonomamente scegliendo tra il bene e il male. Egli può suggerire dei comportamenti adeguati, ma non imporli. Potremmo anche sostenere che l'auspicabile metamorfosi da burattino a bambino possa essere legittimata soltanto dall'amore del padre, che è incondizionato. Fino a quando Pinocchio non riuscirà a cambiare i suoi comportamenti in meglio, la metamorfosi non avverrà. Naturalmente, anche Geppetto è una figura duale (come Mangiafuoco); si può intendere come padre-figlio. Infatti, all'inizio della storia si occupa di Pinocchio, ma durante la narrazione sarà Pinocchio a

volersi occupare di lui (non riuscendovi a causa delle vicissitudini). Si tratta di una evidente inversione di ruoli. Pinocchio, compiendo le malefatte, può essere paragonato all'uomo che si oppone, con il compimento del peccato, alla volontà divina (del Padre). Geppetto è un educatore-guida ideale in quanto "lascia" il tempo al suo discepolo (Pinocchio) di auto-educarsi, raggiungendo una percezione della realtà auspicabile (la più giusta, scevra da pregiudizi morali e sociali). Geppetto, in tal senso, è, in una certa qual misura, la maschera dietro la quale si nasconde Collodi con il suo originario idealismo caratterizzato da una visione del mondo dove le libertà individuali non possono essere oppresse da forme di autoritarismo (anche statale).

Altro personaggio ricorrente (duale) è quello della *Fata*, che appare anche nelle sembianze di bambina dai capelli turchini. Ella rappresenta la madre (e ne fa le veci quale surrogato), figura assente nel racconto, che diviene anche espressione, al contempo, dell'idea di dea-madre. Del resto, come una madre, si occupa di Pinocchio e lo ammonisce sul piano comportamentale, ma è anche dea-madre nel momento in cui diviene il rifugio o il potenziale rifugio dai pericoli e dalle difficoltà esistenziali. Si veda, per comprendere meglio questo concetto, il mito di Zeus. Questi viene nascosto nel ventre di Gea (divinità rappresentante la Terra) per proteggerlo dal pericolo del padre (Crono), che vuole divorarlo.

Tornando al nostro Pinocchio, si noti che, quando questi arriva nel bosco, chiede aiuto per sfuggire agli "assassini" (Gatto e Volpe) e vorrebbe essere accolto nella casa (paragonabile al ventre della terra) della *Bambina dai capelli turchini* (altro esempio di figura duale: Fata-bambina), ma ella si rifiuta. Di conseguenza, dopo tale rifiuto, Pinocchio sarà impiccato alla Quercia. Questo comportamento della Bambina apre molte riflessioni sulle cause che lo hanno generato. Non è un atto di crudeltà, ma, probabilmente, è un atto iniziatico dove la morte e la rinascita seguente di Pinocchio rappresentano il passaggio ad uno stadio superiore di coscienza. Con il dolore Pinocchio comprende le conseguenze derivanti dalle cattive azioni e, quindi, può rinascere spiritualmente. Ogni volta che Pinocchio sbaglia, sarà proprio la morte o il rischio della stessa che lo riporterà sulla retta via. In tal senso, la morte (così come il bosco) non è intesa quale entità in sé, ma, invece, quale passaggio ad una differente dimensione di consapevolezza esistenziale. Nel capitolo successivo a quello in cui Pinocchio e Geppetto usciranno dal ventre del pesceccane salvati da un tonno e riprenderanno la loro vita, Pinocchio diventerà responsabile prendendosi cura prima di Geppetto (e qui, avviene quel passaggio narrativo attraverso il quale Pinocchio diventerà padre) e poi della Fata turchina malata, che lui definirà "buona mamma". A questo punto

Collodi, con le parole presenti nel testo, e pronunciate dalla Fata apparsa in sogno al nostro protagonista, sostiene che un ragazzo a modo è colui che cura e assiste amorevolmente i propri genitori. Quindi, si potrebbe rilevare, in altri termini, che l'umanizzazione di Pinocchio risiede nel processo di acquisizione di quell'affettività che dovrebbe caratterizzare ogni essere umano. Pinocchio da burattino diventa bambino perché riesce ad ottenere con i suoi comportamenti una madre ed un padre (di là dalle monellerie che caratterizzano l'esistenza dei bambini), anche se la sua non è una vera famiglia, nei fatti. Detto questo, si può effettivamente annotare che: 1. Pinocchio ha una famiglia "imperfetta"; 2. Il padre è un falegname, che lo ha costruito; 3. Pinocchio viene definito fratello dai burattini di Mangiafuoco, che non hanno legami di sangue con lui e che potrebbero riconoscere Mangiafuoco quale padre, non differentemente da Pinocchio nella sua relazione con Geppetto; 4. Pinocchio non ha nessuna origine, appartiene solo a se stesso. Pertanto, se la famiglia è assente, al principio della vicenda, essa sarà trovata alla fine della stessa, come scelta affettiva ed elettiva, poiché sarà proprio Pinocchio a decidere che suo padre debba essere Geppetto mentre sua madre debba essere la Fata. Si riconferma l'idea di famiglia come paradosso.

Tutti i personaggi, sui quali si è fatto sommariamente cenno, sono collegati a Pinocchio e non sono presenti nella narrazione se non in relazione a lui. Quindi, si potrebbe affermare che concorrano tutti a definirlo. Infatti, ogni attore della storia plasma la forma di Pinocchio. Il protagonista è di legno e alla fine della vicenda diventa uomo. L'umanizzazione del protagonista, nella sua metamorfosi, è l'allontanamento da ciò che non è umano (aspetti di natura animali e comportamenti di natura bestiale: si pensi, tra i vari esempi, al cane Melampo che si accorda con le faine per poi dividere la refurtiva, invece che difendere la proprietà del suo padrone). Pinocchio, in tale circostanza, non racconta al padrone del tradimento di Melampo, per rispetto del defunto, dimostrando la sua crescita spirituale - avendo acquisito il valore del rispetto -). Il burattino, composto da materiale da plasmare, con movimenti rigidi e meccanici, è duro non soltanto nella consistenza, ma anche nei sentimenti (si veda l'inizio della narrazione quando è mosso soltanto dall'egoismo), e diventa carne perché l'esperienza derivante dall'interazione con tutti questi personaggi lo ha reso possibile. Il legno di cui è fatto Pinocchio potrebbe anche rappresentare la rigidità della società in cui vive Collodi. L'ideale della società di Collodi è quello per cui gli uomini vivono nel rispetto dei valori legati all'idea di famiglia, giusta retribuzione, superamento delle disparità sociali e alfabetizzazione di massa. L'umanizzazione di Pinocchio evoca una società con tutti i valori auspicati

dall'autore e passa attraverso un processo di educazione, differentemente dal modello precettistico proposto e rappresentato dal Grillo parlante, impostato alla luce del principio del dovere, che segue i metodi tipici di figure di riferimento (per lui famigliari), come la sorella maggiore/mamma (incarnazione o personificazione dell'aspetto duale della Fata). Quando Pinocchio si allontana dalle regole comportamentali proposte, per perseguire il piacere della trasgressione e dell'avventura, si degrada inesorabilmente (diventa un asino o viene utilizzato come cane da guarda).

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino (1883), in cui domina il meraviglioso e il mondo dell'altrove (come rappresentazione fantastica pur sempre ancorata alla realtà), è un testo dalla parte di una generazione che sente in maniera sempre più marcata l'esigenza di sovvertire l'atteggiamento autoritario dei loro predecessori (e, principalmente, degli adulti). L'immaginazione, se intesa come possibilità progettuale, permette di esprimere una qualsiasi vicenda mediante modalità narrative atte a riscrivere il mondo reale sia con un aspetto conforme ad esso sia con sembianze del tutto originali. Questo orientamento contraddistingue molti autori di fiabe contemporanee, le quali hanno avuto come maggiore strumento di diffusione il cinema⁶⁰. Appare molto interessante la scelta sulla caratterizzazione di Geppetto compiuta da Manfredi (nella versione di Comencini). In tale contesto, Geppetto sembra rivolgersi a Pinocchio non nelle vesti di padre ma come un bambino dinanzi al suo giocattolo, che gli fa compagnia. In questa versione televisiva, Pinocchio è quasi sempre bambino e ritorna ad essere burattino in legno solo quando compie delle cattive azioni. Alla fine della storia diventerà definitivamente bambino perché il burattino sarà completamente separato da lui. Ciò si verifica poiché Pinocchio, a seguito delle esperienze vissute, ha maturato, gradatamente, la condizione di

⁶⁰ Ogni narrazione, anche filmica, accoglie in sé un fine etico, più o meno dichiarato. Nell'era digitale, dove è richiesta una sempre maggiore professionalizzazione della classe docente, si comprende la trasmissione dell'arte di insegnare a pensare in maniera critica, puntando sulle differenti attività di "interpretazione", atte a valorizzare in maniera concreta la capacità simbolica ed immaginativa (cfr. per approfondimenti sull'aspetto creativo a scuola: Barbara De Serio, *Costruire storie. Letture creative a scuola*, Progedit, Bari 2012). Significativi, al riguardo, sono gli insegnamenti cambianti, imperniati sull'idea di «paradigma dell'interpretazione [...] come la *forma mentis* dell'agire (e pensare) del docente» (cfr. Franco Cambi, *I fondamenti pedagogici della cultura dell'insegnante*, in Carla Xodo (a cura di), *Dimensioni della professione docente. Cultura competenza deontologia*, Pensa MultiMedia, Lecce 2006, p. 38; Gabriella Armenise, *Per un approccio ai percorsi narrativi dell'immaginario: José Saramago e Gianni Rodari*, in Daniela De Leo, *Dall'azione al testo. La narrazione di un percorso formativo*, Carocci, Roma 2020, pp. 99 e ss.).

“umanità”, ovvero il tanto agognato “esser bambino”. E questa è un’«umanità che afferma la sua realtà spirituale donandosi agli altri, poiché ha raggiunto la sua netta integrale personalità con lacrime sofferte, con errori scontati e con la certezza interiore che c’è qualcuno che ci vuol bene, che è sempre possibile un ritorno dove riscaldare il cuore»⁶¹. Il burattino resta, invece, la personificazione di una percezione di coscienza inadeguata tanto nei comportamenti quanto nelle azioni. La conseguenza dell’agire di Pinocchio diviene oggetto di contemplazione da parte del fruitore (che legge il testo, vede il film, assiste alla rappresentazione teatrale); questi, senza sperimentare direttamente nella propria realtà quella conseguenza è, comunque, guidato verso la riflessione critica del mondo reale passando attraverso il mondo dell’altrove o del verosimile. In tal senso, a prescindere dal fatto che si tratti di un “classico” o meno, il nostro sguardo immaginativo è aperto sempre alle possibilità del mondo reale, perché esiste una stretta connessione tra ciò che è vero e ciò che non lo è, verosimilmente rappresentato per il tramite di un testo narrativo finzionale (nelle sue differenti espressioni) o di altre forme di diffusione come il cinema e il teatro⁶².

Attualità dell’opera e prospettiva educativo-conoscitiva

L’impianto della prospettiva educativo/conoscitiva alla quale ci fa accostare Collodi mediante il dispositivo del viaggio di Pinocchio verso l’umanizzazione, non appare molto differente rispetto a quello proposto da Lewis Carroll⁶³, che, nello specifico, si serve di un dispositivo i cui mezzi sono rappresentati dal pozzo e dallo specchio. Entrambi i testi, infatti, finiscono con il frantumare la “logica dell’ansia” che caratterizza l’epoca contemporanea, ampliando il campo mentale e visivo del fruitore ad una logica nuova, fatta di “fughe e ritorni”, per prepararlo ad un vero e proprio “salto cognitivo” consistente nel fatto di riuscire a porsi non al centro del mondo, ma, invece, nel cuore di una vera, sentita e ragionata “relazione con

⁶¹ Petrini, *Dalla parte di Collodi*, p. 73.

⁶² Per ulteriori approfondimenti sull’opera collodiana e sulle trasposizioni cinematografiche e teatrali si cfr. Rossana Dedola, *Pinocchio e Collodi. Sul palcoscenico del mondo*, Bertoni Editore, Perugia 2020. Il volume completa e sviluppa la riflessione sul romanzo compiuta con *Pinocchio e Collodi* (sempre dalla stessa autrice). Interessante è il lavoro di Carmelo Bene, *Pinocchio*, M. L. Giusti, Firenze 1978.

⁶³ Per approfondimenti su tali concetti, nell’opera di Lewis Carroll, si Cfr. Alessandra Avanzini, *L’educazione attraverso lo Specchio. Costruire la relazione educativa*, Franco Angeli, Milano 2002.

il mondo”⁶⁴; ma ciò è possibile solo se si è disposti a credere, come la protagonista del mondo carrolliano, ad esempio, in ciò che non è più ovvio, ovvero all’impossibile (ed è questa la vera sfida accettata da Alice). Uguale impianto, ma differenti ambientazioni, quindi, per Collodi. Diversi anche i personaggi, che spiccano, nell’opera collodiana, per l’affascinante carica simbolica⁶⁵. Pensiamo, per un istante, alla ricca carrellata di personaggi proposti. Ogni attore/personaggio della storia contribuisce a modellare la forma di Pinocchio (e di riflesso quella del lettore). Occorre, per il loro tramite, imparare ad osservare, comprendere e recuperare, all’occorrenza, il mondo dell’impossibile, e, quindi, riuscire a gestire in maniera ludica, con estrema disinvoltura ed autenticità, il complesso rapporto esistente tra sogno (umanizzazione di Pinocchio) e realtà (l’essere un ciocco di legno). L’autore, andando oltre i confini del suo tempo, intende guidare il lettore verso un universo ricco di possibilità rivelatrici, nelle quali, mediante il superamento di una serie di ostacoli/prove, può ritrovare una personale visione del mondo, che diviene auspicabile ai fini della propria crescita e formazione integrale sul piano emotivo e culturale.

Collodi, con *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), avvicina il lettore ad un mondo fantastico ricco di simboli funzionali alla rappresentazione di un preciso solco ideologico che evidentemente gli deriva dalle trasformazioni socio-culturali del tempo in cui è vissuto, ma che parla ancora alle nuove generazioni, poiché le guida sapientemente nell’incontro con il testo narrativo, accostandole ad un immaginario, che potranno superare, ma rintracciando in esso quegli elementi funzionali per comprendere “l’impossibile” dei nuovi mondi, e, quindi, affacciarsi con spirito critico e costruttivo al presente, affrontando senza ansia le sfide della contemporaneità. L’opera trasborda di un pedagogismo che non emerge tanto da eventi particolari quanto, piuttosto, dalla sua complessità. Il protagonista diviene modello di autoeducazione. Alla fine della storia imbocca da solo la retta via, anche se nel corso della narrazione gli sono offerti in continuazione precetti e consigli (dal Grillo, dalla Fatina, da Geppetto) metodicamente elusi con furbizia e abilità. Questo è il risultato finale di un percorso di metamorfosi lungo e tortuoso durante il quale Pinocchio risulta dilaniato da una lotta interiore continua che lo vede sospeso tra conseguimento del piacere personale e rispetto delle regole. Collodi tende ad impreziosire la propria narrazione con riferimenti intertestuali personali, difficilmente individuabili

⁶⁴ Ivi, p. 9.

⁶⁵ Cfr. Stefano Tonti, *Pinocchio. Immagini di un burattino*, Il lavoro editoriale, Ancona 1988.

- dopo una rapida lettura - dal lettore più moderno che è profondamente diverso per cultura e *forma mentis* rispetto al fruitore originale. La temporalità, in definitiva, può condizionare profondamente l'intertestualità, poiché ciò che negli intenti dell'autore è puntuale, e si palesa quale esatto rispecchiamento di un dato aspetto (ideologico, educativo, morale, giuridico, finanche politico) può assumere le sembianze del vago agli occhi di chi scruta lo stesso aspetto secondo le prospettive storico-ideologiche di un'età differente. Nonostante ciò, Collodi, ponendosi dinanzi ai ragazzi semplicemente come adulto e non come maestro, riesce, ancora oggi, a trasmettere degli insegnamenti servendosi solo di una narrazione fantastica, entro la quale l'immaginazione o il mondo del meraviglioso, che dir si voglia, prendono la scena, catturando l'interesse. Il libro collodiano, nonostante il passare degli anni, e pur restando funzionale alla valutazione di una data produttività ideologica legata alla crescita culturale della classe borghese, ruota attorno a valori sempre attuali. Essi vanno al di là della coscienza dell'autore, investendone la scrittura e riorganizzandola secondo precisi fini. Nel caso specifico, si afferma una letteratura che ad ogni lettura risulta nuova e per la quale ogni intellettuale/lettore può rintracciare o trasferire nella stessa non solo le proprie mitologie ma anche il senso di appartenenza ad una classe⁶⁶. Tali principi, se riattualizzati e confrontati con il presente, possono essere ancora validi sotto taluni aspetti, ma è bene ribadire che per la comprensione dei classici, tra i quali rientra a pieno titolo il nostro Collodi, incide notevolmente la conoscenza storica⁶⁷. Collodi sembrerebbe essere animato dalla volontà di iniziare il lettore non solo all'incontro (pre-testo) con il testo narrativo, ma anche con le simbologie e i simboli delle immagini o che vanno oltre queste, derivanti proprio dalla cultura del libro e della lettura che devono essere adeguatamente promosse, anche nel mondo contemporaneo. Tra l'altro, è evidentemente ispirato dalla volontà di

⁶⁶ Per i riferimenti al contesto collodiano rapportato al mondo proprio delle lotte di classe cfr. Gagliardi, *Il burattino e il labirinto: una lettura di Pinocchio*.

⁶⁷ Infatti, ciò, che per i nativi digitali si palesa quale semplice personaggio animato, può aprire a significati più profondi e complessi legati alla storia, alle peculiarità culturali di chi scrive, al genere letterario nel quale è collocato il testo. E si comprende, per conseguenza, il motivo per il quale un adulto, nell'accostarsi al mondo dei ragazzi, mediante la lettura di un testo contemporaneo loro destinato, attraversi dei veri e propri confini culturali talvolta condivisi in maniera inattesa e talvolta ritenuti veramente incomprensibili. Cfr. Alberto Savino, *Collodi*, in *Narrate uomini la vostra storia*, Bompiani, Milano 1942; Antonio Baldini, *Sorprese di un censimento nelle Pagine di Pinocchio*, in «Corriere della sera», 5 febbraio 1943 e Id., *La ragion politica di Pinocchio (1876)*, in *Fine ottocento*, Le Monnier, Firenze 1947.

alimentare nel pubblico la motivazione a prendere in esame il rapporto esistente tra bisogni infantili e narrazione, così come i pro e i contro o, ancora, le incertezze connesse alla validità di alcuni temi esistenziali o categorie comportamentali⁶⁸.

⁶⁸ In sostanza, ancora oggi, la narrazione collodiana può essere un valido «*pre-testo* per intavolare una discussione costruttiva su alcuni comportamenti, sulle motivazioni degli stessi. È funzionale per riflettere non solo sulle emozioni che determinati atteggiamenti comportamentali (subiti o agiti) possono attivare, ma anche sulla pericolosità o inutilità degli stessi. Attraverso il processo di immedesimazione [...] diventa più semplice aprire il dialogo con i bambini. Temi come quello del bullismo, allora, possono essere affrontati in modo sereno e disinvolto, spontaneamente, senza timore». Cfr. Armenise, De Leo, *La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica*, par 1: *Per una possibile lettura pedagogica della fiaba* (di Gabriella Armenise), pp.75-76.