

# SU PINOCCHIO ED ALTRI AUTOMI

di LEONARDO COLOMBATI

## 1<sup>a</sup> Parte

[Pubblicato su «Origine», n. 9, giugno 2005]

I



Nel romanzo *Ozma of Oz* di Frank L. Baum – che è il seguito del più celebre *The Wonderful Wizard of Oz* – Dorothy s’imbatte in un uomo meccanico cui è apposto un cartello sul quale si legge:

SMITH AND TINKER’S  
PATENT DOUBLE-ACTION, EXTRA-RESPONSIVE, THOUGHT-CREATING  
PERFECT-TALKING  
MECHANICAL MAN  
FITTING WITH OUR SPECIAL CLOCK-WORK ATTACHMENT  
THINKS, SPEAKS, ACTS AND DOES EVERYTHING BUT LIVE

Un essere pensante che parla e si muove, ma non vive, è inconcepibile. Cosa gli manca? Ci viene in aiuto un’altra creatura meccanica, Daneel, protagonista di un romanzo di Asimov, cui viene chiesto: «Una macchina può morire?». Egli risponde: «Posso cessare di esistere, signore».

Nella prima quartina del sonetto *Tu m’hai sì piena di dolor la mente* Guido Cavalcanti abbandona il «voi» di prammatica per apostrofare con maggiore confidenza l’incarnazione della felicità irraggiungibile:

Tu m’hai sì piena di dolor la mente,  
che l’anima si briga di partire,  
e li sospir’ che manda ’l cor dolente  
mostrano agli occhi che non può soffrire.

L’idea di questa donna ha addolorato l’anima sensitiva che si diparte dal corpo, privandolo delle facoltà vitali: il *phantasma* lo smembra. I sospiri che il cuore emana mostrano agli occhi che l’anima non può sopportare il dolore: una scissione, questa, e una personificazione di parti anatomiche.

Nella seconda quartina, Amore, riconosciuta la potenza distruttrice del *phantasma* femminile sull’animo dell’amante, ne prevede l’inevitabile destino:

Amor, che lo tuo grande valor sente,  
dice: «È mi duol che ti convien morire  
per questa fiera donna, che niente  
par che pietate di te voglia udire».

È a questo punto che, con perfetta simmetria, Cavalcanti apre la prima terzina con «io», immaginando di potersi veder morire:

I' vo come olui ch'è fuor di vita,  
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia  
fatto di rame o di pietra o di legno.

Se in *Lo vostro bel salto e 'l gentil sguardo* Guinizzelli paragonava l'innamorato ad una «statua d'otono», Cavalcanti osserva la vita che abbandona il suo corpo, trasfigurato in un automa

che si conduca sol per maestria  
e porti ne lo core una ferita  
che sia, com'egli è morto, aperto segno.

L'ultima terzina aggiunge nuovi particolari alla figura automatica: è un essere che può muoversi solo per il meccanismo del “maestro” che l'ha fabbricato; e mostra una ferita al cuore. Il maestro – in base a quello che T.S. Eliot chiamerebbe *correlativo oggettivo* – è, evidentemente, Amore.

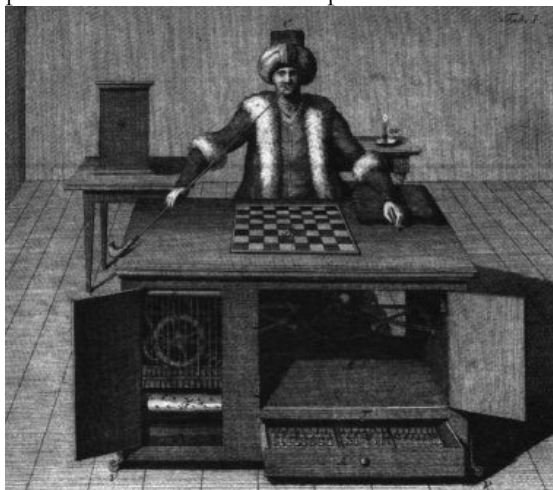
La volontà di animare figure antropomorfe è un'ossessione letteraria di lungo corso, dal Golem di Gustav Meyerink ai raffinati robot di Asimov. Qualcuno, molto prima della cibernetica, ha provato a costruirne degli esemplari. Il termine ‘automa’ viene dal greco ‘αυτοματον’ (= ‘che si muove da se’). Grazie a complesse macchine mosse da forze idrauliche e pneumatiche, Herrone d'Alessandria (285-222 a.C.) inventò figure che si muovevano, come uccelli canterini. Gallio (*Le notti antiche*, X, 12, 9) racconta che Archita costruì «un oggetto di legno in forma di colomba, e questa colomba volò; è evidente che essa era accuratamente equilibrata mediante contrappesi». Anche i romani, almeno dal terzo secolo avanti Cristo, conoscevano simili giocattoli. Durante la cena di Trimalcione «entrò nella sala del banchetto un servo. Portava tra le mani una figurina d'argento, fatta in maniera tale che tirando o allentando un filo, gli arti e le vertebre, si muovevano da tutte le parti. Trimalcione la posò sulla tavola e azionando il meccanismo le fece assumere varie posizioni» (Petronio, *Satyricon*).

L'arte di fabbricare automi conobbe il suo periodo aureo nel XVI secolo, quando i maestri orologiai di Augusta e Norimberga realizzarono piccoli orologi da tavolo con scene, tratte dalla commedia italiana o dalla mitologia classica, che si muovevano meccanicamente. L'utilizzo dei marchingegni funzionanti con moto idraulico e pneumatico fu sostituito dall'impiego di molle e rotelle. Da quel momento fu tutto un profluvio di bambole e passerotti. Nel 1741 Jacques de Vaucanson, grazie ad un sistema di pesi e leve, costruì un suonatore di flauto in grado di eseguire undici melodie differenti. I più celebri e straordinari oggetti di questo genere giunti fino a noi sono gli automi dell'orologiaio svizzero Pierre Jaquet-Droz, costruiti tra il 1768 e il 1774 e oggi visibili al Musée d'Histoire di Neuchâtel. Si tratta di due bambini e di una giovane donna. Il primo è Charles lo Scrivano, che può intingere la penna d'oca nel calamaio, scrivere un messaggio lungo fino a quaranta lettere e andare a capo. Il secondo, Henry, detto il Disegnatore, può eseguire quattro diversi schizzi a matita: un bambino con una farfalla, un ritratto di Luigi XV, i profili di Giorgio III e della moglie Charlotte di Mecklenberg e, per ultimo, un cagnolino. Il terzo automa è forse il più affascinante: si tratta di una ragazza intenta a suonare un organetto a canne: è in grado di eseguire cinque melodie differenti seguendo con gli occhi la tastiera; inoltre «respira» tramite un sistema di mantici che le fa alzare e abbassare il petto, e compie tutta una serie di movimenti del capo che ne accrescono l'effetto di notevole realismo. Il suo nome è Marianne, in ricordo della giovane e defunta moglie del suo creatore.



Di nuovo bisogna chiedersi se, come il suo modello, Marianne possa morire. Sarebbe interessante informarsi sulla natura dell'algoritmo che resetta un videogioco quando il giocatore esaurisce le sue (di solito tre) vite. Cosa succede? il giocatore muore e poi rinasce, oppure il suo mondo s'arresta un attimo prima della morte ed è destinato a sperimentare *ab eterno* tale frustrazione?

Intanto – la notizia è del 2 aprile 2004 – la giapponese ZMP Inc. è la prima azienda a commercializzare un robot umanoide. Il suo nome è Nuvo, ha mansioni di *house-sitter*, è alto trentanove centimetri, pesa due chili e mezzo, può camminare, reagisce a comandi vocali impartiti anche a distanza da un telefono cellulare e calza scarpe Mizuno. La versione *deluxe* costa ventiduemila euro; quella standard, tremilasettecento. Non sappiamo se Nuvo sappia giocare a scacchi come l'automa che nel 1770 fu costruito da tale Wolfgang Von Kempelen di Presburg e presentato alla corte dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria; ma ipotizziamo che sia senz'altro più sofisticato. Anche perché il Turco (così chiamato



per il turbante, i baffoni e gli abiti di foggia orientale) soffrì un finale di carriera piuttosto inglorioso. Stava seduto dietro una scrivania a sportelli, chiusa sul davanti, che prima d'ogni partita, Von Kempelen apriva per mostrare una fantasmagoria di ingranaggi, rotelle e cavi. Le esibizioni dell'automa scacchista furono numerose in tutta Europa. Alla morte del suo inventore, nel 1784, il Turco fu venduto a Johann Maelzel (l'inventore del metronomo), che nel 1811 lo rivendette per l'astronomica cifra di trentamila franchi al principe Eugenio de Beauharnais. Dopo che l'ebbe ricevuto, il principe lo restituì pretendendo indietro il

denaro: il Turco, infatti, s'era rivelato meno prodigioso di quanto si supponesse, essendo azionato da un nano che si nascondeva dietro gli ingranaggi, spostandosi a destra o a sinistra a seconda dello sportello che veniva aperto. Si scoprì poi che i movimenti dei pezzi venivano segnalati al nano da piccoli magneti posti sotto il tavolo, di modo che egli potesse riprodurre le mosse su una scacchiera tascabile e rispondere manovrando il braccio mobile del manichino.

Nel 1825 Maelzel partì assieme alla sua macchina alla volta degli Stati Uniti, dove si esibì a New York, Boston, Philadelphia, Baltimora, Pittsburgh, Washington e Richmond. L'ultima tappa gli fu fatale: l'automa fu ispezionato *in loco* da Edgar Allan Poe, che nel giornale locale rivelò *the spoof of the Turk*. Emersero nuovi particolari: all'interno dell'automa pare si fosse nascosto a lungo un polacco di nome Worowski che aveva perso le gambe in guerra; e che il suo posto fosse stato poi presto da un nano francese di nome Mouret.

Indebitatosi anche negli Stati Uniti, Maelzel fu costretto a vendere il Turco per 400 dollari a John F. Ohl, che dopo alcuni anni lo cedette al museo di Philadelphia. Qui venne distrutto dall'incendio che devastò la città il 5 luglio 1854.

Ecco: almeno del Turco si può dire che è morto. Ma proviamo a ripetere la domanda fatale – puoi morire? – a SHROUD, l'acronimo di *Synthetic Human Radiation Output Determined*, un essere artificiale a emissione radioattiva controllata che incontriamo nel decimo capitolo di *V.*, romanzo d'esordio di Thomas Pynchon. La pelle di SHROUD, in butirrato acetato di cellulosa, ricopre uno scheletro umano, le ossa e la colonna vertebrale sono state svuotate e al loro interno i ricercatori hanno introdotto dei dosimetri. «I polmoni, gli organi sessuali, i reni, la tiroide, il fegato, la milza e gli altri organi interni erano tutti vuoti, ed erano fatti della stessa materia plastica trasparente che ricopriva il corpo. Gli organi potevano essere riempiti con soluzioni acquose in grado di assorbire le stesse dosi di radiazioni dei tessuti rappresentati».

Si tratta di un automa utilizzato dalla Anthroresearch Associates per sperimentare gli effetti dell'alta quota e dei voli spaziali sul corpo umano, nonché dell'assorbimento di radiazioni. Esiste anche un modello anteriore a SHROUD, chiamato SHOCK – acronimo di *Synthetic Human Object Casualty Kinematics* – un essere artificiale per lo studio della cinematica degli incidenti automobilistici.

Una notte, nei laboratori della Anthroresearch Associates, si svolge il seguente dialogo tra SHROUD e Billy Profane, addetto alle ispezioni:

«Come te la passi?» disse [Profane].  
«Meglio di te.»  
«Cosa?»  
«Cosa lo dico io. SHOCK e io siamo già quello che tu e tutti gli altri sarete un giorno.» (...)  
«Al mondo non esistono mica solo le piogge radioattive e gli incidenti stradali.»  
«Quelle però sono le cause più comuni. Se non sono gli altri a farvi male, ci pensate voi stessi.»  
«Ma se non hai neanche un'anima! Come fai a parlare?»  
«E da quand'è che tu hai un'anima? Che ti succede, non starai diventando religioso, per caso? Io non sono altro che una prova di funzionamento. Mi usano per leggere i dati sui miei dosimetri. Chi può dire se la mia presenza, qui, sia dovuta al fatto che così si possono leggere i misuratori, oppure se ho le radiazioni dentro solo perché possano fare le loro misurazioni. Quale delle due cose è quella esatta?»  
«È la stessa cosa», replicò Profane, «è sempre la stessa cosa.»

Profane prosegue il suo giro d'ispezione, ma non riesce a fare a meno di tornare da SHROUD.

«Come sarebbe a dire “SHOCK e io siamo già quello che tu e tutti gli altri sarete un giorno”? Intendi dire “morti”?»  
«Io sono morto, forse? Se lo sono, allora è proprio quello che intendevo dire.»  
«Se non sei morto, cosa sei allora?»  
«Più o meno quello che siete voi. Non ci metterete molto a diventare come me.»  
«Non capisco.»  
«Lo vedo. Però non sei il solo. Ti è di conforto saperlo?»

Così come Daneel, SHROUD, questo intelligente e raffinato *schembil*, elude la nostra domanda perché, in fin dei conti, non la può comprendere. Ed appare patetico quando tenta di dissimulare la sua ignoranza provando a fare quello che la sa più lunga del suo interlocutore. Profane non capisce l'ultima battuta dell'automa perché non c'è niente da capire: è solo fumo negli occhi. Oppure... oppure, proprio perché SHROUD non può morire, se SHROUD ci dice che presto o tardi saremo come lui, non bisognerebbe replicare – come fa Profane – «intendi dire “morti”?», bensì «vuoi dire “immortali”?». A meno che, in futuro, un automa non impari ad essere completamente autosufficiente (e dunque non dovendo più dipendere dall'uomo per le fasi di accensione, manutenzione e spegnimento), se esso è immortale anche l'Uomo – inteso come genere, ma, perché no?, anche come individuo – deve esserlo.

## II



L'animale non dice «io» perché non si accorge dei suoi limiti. Vale lo stesso anche per un pupazzo? Pinocchio è un ulteriore oggetto inanimato cui viene donata la vita: la letteratura, il cinema, il teatro, traboccano di automi e bambole semoventi. Ma nella storia del burattino senza fili ricorre con più efficacia che altrove il tema della «doppia metamorfosi», di cui la mia nota vuole trattare.

In realtà, quando ho iniziato a prendere appunti su Pinocchio volevo soltanto rispondere ad una domanda: chi è – o meglio, cos'è questo pezzo di legno? Ma addentrandomi nella favola di Collodi sono sprofondato in una sorta d'indeterminatezza fisiognomica. Tralasciando per un istante i dubbi sulla sua natura, prendiamo in considerazione la sua età. Quanti anni ha Pinocchio? Nel terzo capitolo, Geppetto, a cui Pinocchio ha rubato la parrucca, lo apostrofa così: «Birba d'un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar

di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male!».

*Ragazzo*, dunque. Ma quando Pinocchio e Geppetto sono rinchiusi dentro il ventre del Pescecane, il padre dice al figlio: «Ti par possibile che un burattino, alto appena un metro, come sei tu...» e un metro appena ci sembra davvero troppo poco per un ragazzo, abbastanza per un bambino. Va aggiunto che l'avventura con il Pescecane è situata verso la fine del libro e che dunque quel «ragazzo» del terzo capitolo dovrebbe qui essere già cresciuto. Perché il tempo passa anche nelle favole e in Pinocchio l'azione si sviluppa in un periodo piuttosto lungo: circa due anni e mezzo. Non è certo questa l'unica stranezza relativa alla crescita. Quando Pinocchio giunge all'Isola delle Api industriali e rivede la Fata dai capelli turchini, sono trascorsi soltanto centoventisei giorni dal loro ultimo incontro (se ho contato bene), eppure la Fata dice a Pinocchio: «Ti ricordi? Mi lasciasti bambina e ora mi ritrovi donna; tanto donna, che potrei quasi farti da mamma».

Quanto alla *sostanza*, poi, alla materia di cui è fatto il corpo di Pinocchio, è legno, certo, trattandosi di un burattino; un legno dalle particolari virtù elastiche, se si pensa al naso che s'allunga. Fenomeno, questo, per cui Pinocchio diverrà universalmente conosciuto, ma che nel libro accade solo tre volte; e la prima senza bisogno che Pinocchio dica alcuna bugia:

Allora, dopo gli occhi, [Geppetto] gli fece il naso; ma il naso, appena fatto, cominciò a crescere: e cresci, cresci, cresci diventò in pochi minuti un nasone che non finiva mai. Il povero Geppetto si affaticava a ritagliarlo; ma più lo ritagliava e lo scorciva, e più quel naso impertinente diventava lungo.

Comunque, da un ciocco di legno inanimato nasce un burattino che parla, che pensa, che scalcia, che piange, che ama. Ed è una prima metamorfosi. Ma da subito il sogno di questo pupazzo è quello di trasformarsi in «ragazzino perbene»; una trasfigurazione che suggellerà la vicenda, non prima però che ne accada un'altra, incidentale: la trasformazione in ciuchino – un trucco mal riuscito, una prova generale...

### III

Prima di proseguire, conviene dare qualche notizia sul romanzo e sul suo autore, Collodi, il cui vero nome era Carlo Lorenzini. Era nato a Firenze il 24 novembre 1826, primogenito di nove figli. Compiuti gli studi in seminario e dopo avere iniziato a collaborare a qualche giornale fiorentino, nel 1848 fu a Curtatone e Montanara insieme al fratello Paolo, volontario nella Divisione Giovannetti. Tornato a Firenze, avvampato di spirito mazziniano, fondò il giornale «Il Lampione», chiuso dopo appena un anno per ordine del Governo. Nel 1853 diede vita al giornale «L'Arte». Due anni dopo pubblicò un bisettimanale omnibus, «La Scaramuccia», di cui fu direttore oltre che critico letterario, musicale e teatrale. Proprio per il teatro scrisse alcune commedie e drammi, *Gli amici di casa*, *La coscienza e l'impiego*, *L'onore del marito*, *I ragazzi grandi*, *Anna Buontalenti*, molti dei quali mai rappresentati in scena. Nel 1856 fu la volta di *Un romanzo a vapore. Da Firenze a Livorno*, guida umoristica che riscosse un certo successo, seguita dal non memorabile romanzo sociale *I misteri di Firenze*. Nel 1859, tornato dal Piemonte, dove aveva partecipato alla seconda guerra d'indipendenza combattendo come volontario nel Reggimento Cavalleggeri di Novara, per la prima volta firmò con lo pseudonimo Collodi (paese natale della madre) un *pamphlet* in polemica con un articolo ostile al programma unitario del Governo. Nel 1864 venne nominato segretario di seconda classe presso la prefettura di Firenze. Continuò a scrivere di politica per il giornale «Il Fanfulla», attirandosi qualche antipatia nel mondo politico, ma nel 1869 riuscì comunque a farsi assegnare l'incarico di commesso della Commissione di censura teatrale, con tanto di elogio da parte del ministro dell'Interno Carlo Cadorna. Sempre in quegli anni riprese le pubblicazioni di «Il Lampione».

Nel 1874, durante un incontro letterario nella libreria Paggi di via Proconsole, per la prima volta Lorenzini s'imbatté nella letteratura per l'infanzia. Avvenne infatti che il proprietario della libreria, Felice Paggi, noto anche come uno dei migliori editori di libri per ragazzi, chiese al quarantottenne Lorenzini di tradurre dal francese una raccolta di fiabe di Perrault e della contessa d'Aulnoy. Un anno dopo uscì *Racconti delle fate* – in copertina, il nome Carlo Collodi. Il libro ottenne subito un

notevole successo e il Paggi credette di aver trovato l'autore giusto. Proprio nel 1875 commissionò a Collodi un libro di lettura per la scuola elementare che sostituisse l'ormai desueto *Giannetto*, scritto dal Parravicini nel '37. Fu così che Collodi scrisse *Il Giannettino*, che nelle intenzioni, già dal titolo, intendeva offrirsi come continuazione dell'opera precedente; nei risultati la superò di gran lunga. Era la storia di un ragazzino, figlio della buona borghesia, a cui non piace studiare, ma che dopo l'incontro con il dottor Boccadoro e i suoi saggi consigli vuole diventare un bravo studente. Al di là dell'evidente moralismo pedagogico, il libro metteva in luce alcuni aspetti stilistici collodiani che avrebbero fatto la fortuna dell'autore. Rispetto ai suoi predecessori, infatti, *Il Giannettino* s'imponeva per il tono colloquiale e nient'affatto ingessato con cui il narratore si rivolgeva ai suoi piccoli lettori.

Incoraggiato dall'immediato successo del libro, nel 1878 Collodi diede alle stampe il seguito, *Minuz-zolo. Secondo libro di lettura*. Poi, nel 1880 – contemporaneamente alla pubblicazione di *Occhi e nasi* – fu la volta del primo di tre volumi dedicati sempre a Giannettino: *Il viaggio in Italia di Giannettino*. Il primo volume era dedicato all'*Italia superiore*; il secondo, dedicato all'*Italia centrale* fu pubblicato tre anni dopo; mentre il terzo, dedicato all'*Italia meridionale*, uscì nel 1886, dopo che Collodi aveva già dato alle stampe altri tre libri, *La grammatica di Giannettino* (1883), *L'abbaco di Giannettino* (1884) e *La geografia di Giannettino* (1885). Proprio nei tre anni intercorsi tra la pubblicazione del primo e del secondo volume del *Viaggio in Italia*, Collodi attese alla stesura de *Le avventure di Pinocchio*. L'editore romano del «Fanfulla», Ernesto Obleight, con Ferdinando Martini come direttore e Guido Biagi come amministratore, era infatti procinto di pubblicare un «Giornale per i bambini», quando si rivolse a Collodi per una collaborazione, strappandogli la promessa di una storia a puntate che sarebbe iniziata già dal primo numero. I primi due capitoli di quella che inizialmente era intitolata *Storia di un burattino* uscirono il 7 luglio del 1881. Collodi aveva inviato a Biagi il manoscritto accompagnato da una lettera: «Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma se la stampi, pagamela bene per farmi venire la voglia di seguirla».

Il compenso pattuito era notevole: 4 soldi al rigo. E Collodi proseguì la sua storia fino al quindicesimo capitolo, pubblicato nel n. 17 del 27 ottobre 1881, al termine del quale appose la parola «fine». Un finale un po' lugubre per un racconto per l'infanzia: il capitolo in questione narrava infatti dell'impiccagione di Pinocchio da parte dei due assassini (il Gatto e la Volpe). Ecco l'ultimo paragrafo:

A poco a poco gli occhi gli si appannavano; e sebbene sentisse avvicinarsi la morte, pure sperava sempre che da un momento all'altro sarebbe capitata qualche anima pietosa a dargli aiuto. Ma quando, aspetta aspetta, vide che non compariva nessuno, proprio nessuno, allora gli tornò in mente il suo povero babbo... e balbettò quasi moribondo: – Oh babbo mio! se tu fossi qui!... E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intrizzito.

Collodi, secondo gli usi pedagogici del tempo, scrisse anche una *moralité* da apporre in calce all'ultima puntata: «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». La nota, però, non venne pubblicata per decisione di Martini e Biagi, che anzi spronarono Collodi a dare un seguito alla storia. Il 9 febbraio 1882 sul «Giornale per i bambini» poteva leggersi:

Una buona notizia! Vi ricordate del povero burattino che il signor Collodi lasciò attaccato a quell'albero e che pareva morto? Ebbene, ora lo stesso signor Collodi ci scrive per annunciarci che Pinocchio non è morto, anzi è più vivo che mai, e che gli sono accadute delle cose che pare impossibile. E ve le racconterà tutte d'un fiato nelle *Avventure di Pinocchio* di cui cominciamo la pubblicazione nel prossimo numero.

E così, con un nuovo titolo – *Le avventure di Pinocchio* – riprese la storia del burattino, per arrestarsi nuovamente ad un altro snodo cruciale. Nel giugno 1882 venne pubblicato il ventinovesimo capitolo, dove la Fata turchina annuncia a Pinocchio che finalmente smetterà di essere un burattino e diventerà un ragazzo per bene. Seguirono quattro mesi di silenzio. In novembre fu pubblicato il trentesimo capitolo e al trentaseiesimo la storia arrivò alla fine. Nel 1883

l'editore Paggi pubblicò l'intera vicenda in volume con il titolo *Le avventure di Pinocchio* (illustrazioni di Enrico Mazzanti). Collodi, intanto, sempre per il «Giornale dei Bambini» scrisse le *Storie allegre*, raccolte in volume dal Paggi nel 1887. Tra tali storie, la più celebre e riuscita è senza dubbio *Pipì, lo scimmiettino color di rosa*, dove tra l'altro incontriamo nuovamente la Fata dai capelli turchini e un brigante di nome Golasecca che ricorda molto Mangiafuoco. Nel 1889 fu la volta del *Libro di lezioni per la seconda classe elementare* e del *Libro di lezioni per la terza classe elementare*. Nel 1890 l'editore Bemporad pubblicò *La lanterna magica di Giannettino*. Proprio questo, dedicato al suo personaggio preferito, fu l'ultimo libro che Collodi diede alle stampe in vita; il 24 ottobre 1890, colto da un improvviso aneurisma, morì a sessantatré anni. *Note gaie* e *Divagazioni critico-umoristiche* uscirono entrambe postume nel 1892. Collodi aveva fatto in tempo a vedere pubblicate cinque edizioni di *Pinocchio*. Altre migliaia si succederanno nei decenni, e traduzioni in più di duecento lingue, adattamenti cinematografici, e l'assunzione del legnoso protagonista nel pantheon degli eroi universali dell'infanzia.

Su *Pinocchio* è stato scritto tutto. E *Pinocchio* lo merita, rappresentando il massimo raggiunto in Italia nel campo del romanzo, assieme ai *Promessi Sposi*. Osserva Italo Calvino:

È ora di dire che [*Pinocchio*] va considerato tra i grandi libri della letteratura italiana, di cui alcune componenti necessarie, senza *Pinocchio*, verrebbero a mancare. Ne dirò tre: alla letteratura italiana è mancato il romanzo picaresco (...) e *Pinocchio*, libro di vagabondaggio e di fame, di locande malfrequentate e sbirri e forche, impone il clima e il ritmo dell'avventura picaresca italiana con un'autorità e una nettezza come se questa dimensione fosse sempre esistita e dovesse esistere sempre. Altra lacuna, questa propria del nostro Ottocento: il romanticismo fantastico e "nero". (...) Ora Collodi non è certo Hoffman né Poe; però la casina che biancheggia nella notte con alla finestra la fanciulla come un'immagine di cera che incrocia le braccia sul petto e dice: «Sono tutti morti... Aspetto la bara che venga a portarmi via», a Poe sarebbe certamente piaciuta. Come sarebbe piaciuto a Hoffmann l'Omino di burro che guida nella notte il carro silenzioso, dalle ruote fasciate di stoppa e di cenci, tirato da dodici pariglie di ciuchini calzati di stivaletti... Ogni apparizione si presenta in questo libro con una forza visiva tale da non poter essere più dimenticata: conigli neri che trasportano una bara, assassini imbacuccati in sacchi di carbone che corrono a salti e in punta di piedi. (...) Terzo motivo: il *Pinocchio* è uno dei pochi libri di prosa che per le qualità della sua scrittura invita a esser mandato a memoria parola per parola, come fosse un poema in versi.



Aggiungiamo un quarto e poi un quinto motivo. I personaggi, pur se tratteggiati con rapida approssimazione, sono quasi tutti memorabili: in ordine di apparizione Mastro Ciliegia, Pinocchio, Geppetto, il Grillo Parlante, Mangiafuoco, il Gatto e la Volpe, la Fata Turchina, il Canbarbone, l'Omino di Burro, il Pescecane, Lucignolo. C'è un altro romanzo italiano con una tale messe di personaggi? E poi l'Atlante pinocchiesco, fatto di luoghi anch'essi indelebili nel nostro ricordo: il Teatro dei Burattini, l'Osteria del Gambero Rosso, il Campo dei Miracoli, l'Isola delle Api Industriosi, il Paese dei Balocchi...

E non si dica: «Ma è solo una favola per bambini!» perché si rischierebbe di essere guardati di traverso dai tanti che hanno dato di *Pinocchio* profonde e acute interpretazioni cristologiche, psicanalitiche, antropologiche, sociologiche e perfino matematiche. Basterebbe, peraltro, soffermarsi sull'incipit del libro:

C'era una volta...

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

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

Fa giustamente notare Umberto Eco come Collodi disilluda subito il lettore bambino sul fatto che si tratti di una favola. «Quell'inizio è una strizzata d'occhi per lettori adulti».

Alla sua uscita in volume, *Le avventure di Pinocchio* fu subito un grande successo, rivaleggiando con il contemporaneo *Cuore* di De Amicis. Quest'ultimo dagli inizi del secolo fino alle porte del secondo conflitto mondiale ebbe ancora il sopravvento, infarcito com'era di moralismo risorgimentale; ma dopo, declinando irreversibilmente, lasciò campo aperto al più brioso, irriverente e geniale pupazzo di legno, che divenne il libro d'iniziazione della stragrande maggioranza dei bambini italiani fino ai giorni nostri.

La fortuna di Pinocchio non si ferma peraltro ai confini italiani: il burattino in pochi anni assurge a gloria universale, divenendo, «senza che si riuscisse mai a tradire veramente la sua origine e natura, parte viva di altre culture» (Paolo Zanzotto). Nel 1892 esce in Inghilterra *The Story of a Puppet or The Adventures of Pinocchio*, per l'editore T. Fisher Unwin di Londra. In Francia la prima traduzione esce nel 1902, in Germania nel 1905, in Russia nel 1908, in Svizzera nel 1911, in Spagna nel 1912. Nel 1930, sempre a Londra, esce *Pinokjo*, versione in esperanto della favola collodiana; tre anni dopo a Dublino si pubblica un'edizione in gaelico. Esiste anche un *Pinoculus latinus*, edito nel 1962 da Le Monnier. Nel 1958 Salvatore Tabone scrisse un *Pinocchio* in versi in dialetto siciliano. *Is Contus de Opineddu*, in sardo campidanese, è del 1987. *Lis baronadis di Pinocchio*, in friulano, è di dieci anni prima. Esistono anche un *Pinocchio* in piemontese e uno in veneto. Negli Stati Uniti una prima edizione esce nel 1909 con il titolo di *Adventures every child should know: the marvellous adventures of Pinocchio*. Due anni dopo è la volta di *Pinocchio – The Tale of a Puppet*, pubblicata a New York con illustrazioni di Charles Folkard. Nel 1940 Walt Disney realizza *Pinocchio*, secondo lungometraggio a disegni animati della storia del cinema, a tre anni di distanza da *Biancaneve e i sette nani*.

#### IV

Come detto, *Pinocchio* è un romanzo dove si succedono varie metamorfosi. Oltre a quelle del protagonista, basti pensare al Grillo-parlante che, ucciso, ricompare come un'ombra; o alla Fata dai capelli turchini che diventa una capra. Soprattutto vi si trova tanta morte, dosi da cavallo di morte. Nel quarto capitolo il burattino uccide il Grillo-parlante. Nel decimo, a Mangiafuoco, che lo vuole usare come legna da ardere, grida: «Non voglio morire!». Le prime parole della bambina dai capelli turchini sono: «In questa casa sono tutti morti». Nello stesso capitolo, gli assassini provano a impiccare Pinocchio, dopo avere provato ad ucciderlo con il coltello. Per non parlare di cosa succede quando quattro conigli neri come l'inchiostro, che portano sulle spalle una piccola bara da morto, entrano nella stanza dove giace Pinocchio malato.

- Che cosa volete da me? – gridò Pinocchio, rizzandosi tutto impaurito a sedere sul letto.
- Siamo venuti a prenderti, – rispose il coniglio più grosso.
- A prendermi?... Ma io non sono ancora morto!...
- Ancora no: ma ti restano pochi minuti di vita avendo tu ricusato di bere la medicina, che ti avrebbe guarito dalla febbre!...
- O Fata, o Fata mia, – cominciò allora a strillare il burattino, – datemi subito quel bicchiere. Spicciatevi, per carità, perché non voglio morire no... non voglio morire...
- E preso il bicchiere con tutt'e due le mani, lo votò in un fiato.
- Pazienza! – dissero i conigli. – Per questa volta abbiamo fatto il viaggio a ufo.
- E tiratisi di nuovo la piccola bara sulle spalle, uscirono di camera bofonchiando e mormorando fra i denti.

Muore pure la bambina dai capelli turchini (o così pare), uccisa dal dolore per essere stata abbandonata da Pinocchio. Quest'ultimo, a sua volta, sta per essere fritto in padella da un pescatore-mostro e poi finisce in bocca ad un pescecane. Insomma, mi sembra sufficiente. Ma per non lasciare adito a dubbi basta ricordare il già citato episodio di quando la Fata dai capelli turchini, lasciata riconoscere da Pinocchio che la credeva morta, gli dice: «Ti ricordi? Mi lasciasti bambina e ora mi ritrovi donna; tanto donna, che potrei quasi farti da mamma».

Allora Pinocchio le domanda:

- Ma come avete fatto a crescere così presto?

- È un segreto.
- Insegnatemelo: vorrei crescere un poco anch'io. Non lo vedete? Sono sempre rimasto alto come un soldo di cacio.
- Ma tu non puoi crescere, – replicò la Fata.
- Perché?
- Perché i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini.

Apprendiamo così – definitivamente – che i burattini non possono crescere, ma crepare sì, eccome! Idea meravigliosa... che si ripresenterà spesso al cinema e nella letteratura. Faccio qualche esempio.

*[Continua]*