

# La macchia e il dettaglio: elementi di oralità nel sistema narrativo del *Pinocchio*

di Mariano Fresta

1. Tra i critici che negli ultimi venticinque anni si sono occupati del *Pinocchio*, molti ritengono che nella stesura del romanzo siano confluiti temi e stilemi propri della cultura folklorica. Questa opinione si era già delineata nel Convegno del 1982 “Interni e dintorni del *Pinocchio*”<sup>1</sup>, quando furono indicate le fonti scritte da cui Collodi avrebbe potuto avere suggerimenti e suggestioni, e fu ricostruito il clima culturale dei suoi anni, in cui ricercatori e folkloristi pubblicavano, più o meno sistematicamente, aspetti e documenti della cultura popolare tradizionale. Ma, oltre alla conoscenza e alla traduzione di fiabe francesi e alla probabile, ma non verificabile, influenza degli studi folklorici, possiamo ritenere che sul Collodi agirono anche una vicinanza col mondo popolare e una cultura dell’oralità, che ai suoi tempi era certamente molto più forte di quanto possiamo immaginare oggi e che trova ampia manifestazione nel romanzo a livello linguistico<sup>2</sup>; una cultura popolare, senz’altro cittadina e fiorentina, ma fortemente imparentata con quella contadina, a quel tempo ancora integra e vitale.

È anche vero che il Collodi non manifestò mai grande simpatia per il mondo contadino, guardato molto spesso con ironia e a volte con atteggiamenti di superiorità e con pregiudizi da cittadino, come quando, nel capitolo III del romanzo, ci descrive la corsa di Pinocchio che, «battendo i suoi piedi di legno sul lastriko della strada, faceva un fracasso, come venti paia di zoccoli da contadini»; il mondo, tuttavia, rappresentato nel *Pinocchio* non può non dirsi popolare, sia per l’uso di una lingua ricca di espressioni popolaresche, di proverbi e di forme proverbiali, sia per i personaggi realistici (contadino, pescatore, muratore ecc.), sia per il paesaggio, campagna e paesi, che riproduce quello toscano della fine dell’Ottocento. Non mi sembra errata, dunque, quell’opinione secondo la quale la favolistica antica e quella moderna, divulgata dalle raccolte pubblicate ai suoi tempi, dettero al Collodi il materiale contenutistico per costruire la sua fiaba (la fata, gli animali parlanti, gli aiutanti magici, il colombo, il tonno); mentre il mondo popolare, invece, e quello contadino, oltre alle espressioni linguistiche, gli dettero gli spunti per

1. Cfr. *Interni e dintorni del «Pinocchio»*. Atti del Convegno folkloristi italiani del tempo del Collodi, a cura di P. Clemente, M. Fresta, Editori del Grifo, Montepulciano 1986.

2. Sull’influenza di una lingua popolare insiste molto F. Tempesti nel suo commento del *Pinocchio* nell’edizione dell’Universale Economica Feltrinelli, Milano 1993.

molti episodi, come quelli della bottega del falegname, del contadino presso il cui pollaio Pinocchio farà il cane, quelli degli abitanti del paese delle Api industriose e dell'ortolano Giangio proprietario del bindolo che serve a tirare l'acqua dal pozzo.

Rileggendo, tuttavia, il romanzo alla luce di alcune osservazioni critiche più recenti, si ha l'impressione che la cultura di tradizione popolare abbia dato al Collodi ancora qualcosa di più particolare e cioè i modi della narrazione, quelli propri dei novellatori e dei narratori di fiabe. Già Cristina Lavinio aveva fatto osservare, nel Convegno del 1982 ricordato più sopra, che spesso il Collodi si rivolge ai suoi piccoli lettori (quelli del "Giornale per i bambini" su cui comparivano gli episodi delle *Avventure*) come se fossero degli ascoltatori: «In *Pinocchio* siamo insomma di fronte ad un narratore che, pur qualificandosi come scrittore, si comporta poi come se avesse realmente sempre davanti un pubblico di uditori, come avviene nella narrazione orale»<sup>3</sup>. E ciò forse perché, come conferma la Lavinio nello stesso saggio, nelle *Avventure* l'influenza delle fiabe orali è molto più forte di quella derivante dalle fiabe scritte.

Successivamente anche Alberto Asor Rosa, riflettendo sulla scrittura collodiana e sulle modalità di composizione del libro, ha ritenuto che: «la parentela con i modi della narrazione orale è evidente. Il "racconto di veglia" è alle origini di una tale procedura compositiva [alla quale il Collodi] mantenne un suo carattere primitivo ed originario, approfittando dell'occasione rappresentata dal fatto che "raccontare a puntate" poteva apparire una felice trasposizione del "raccontare a veglia", sera dopo sera»<sup>4</sup>. Ma Asor Rosa va anche oltre, perché parla di una «scrittura a "intarsio" e per frammenti» che, secondo lui, «è tipica del modo di procedere del racconto orale», e che gli fa pensare alla contemporanea corrente pittorica dei "macchiaioli", che si stava imponendo «nel gusto estetico contemporaneo al di sopra dei confini dei singoli linguaggi espressivi». Sennonché, cosa conosciuta anche da Asor Rosa, il Collodi non ebbe mai particolare propensione per l'arte figurativa<sup>5</sup> e non andava oltre il gusto della pittura di ispirazione storico-risorgimentale. Quindi non è presso la pittura dei macchiaioli che si può trovare un modello di procedura compositiva e di stile narrativo per il *Pinocchio*.

In un altro paragrafo del suo saggio Asor Rosa, basandosi sulla scrittura di altre opere collodiane, individua nella metafora del "filo di refe", che tiene i fogli altrimenti sparsi di un quaderno, la «poetica, che poggia, o almeno dice di poggiare, sull'improvvisazione e sulla casualità. In termini pratici, poi, è un metodo

3. C. Lavinio, *Modalità narrative tipiche del racconto popolare in «Pinocchio»*, in *Interni e dintorni di «Pinocchio»*, cit., pp. 259-60.

4. A. Asor Rosa, «Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino» di Carlo Collodi, in *Leteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, pp. 879-950: 895.

5. Ivi, p. 896.

6. Si veda anche quanto scrive Tempesti nella nota 7 del cap. VIII del suo commento già citato.

che Collodi doveva essersi abituato ad applicare ampiamente, e che infatti ha un ruolo importante [...] nella nascita di *Pinocchio*»<sup>7</sup>.

2. Filo di refe, improvvisazione, casualità, macchia, mancanza di progettualità sono tutti concetti e termini che trovano un riscontro notevole nella struttura del libro, ma hanno il difetto di essere esterni alla “scrittura” collodiana, sia perché questa è stata analizzata spesso solo a livello sociolinguistico, ricercandovi di volta in volta dialettismi, modelli manzoniani, riferimenti teatrali, modi proverbiali; sia perché per “spiegarla” si è sentito il bisogno di far riferimento all’esperienza pittorica dei macchiaioli o, nel caso di Tempesti, all’esperienza teatrale<sup>8</sup>. Se invece si guarda questa scrittura tenendo presenti i modi di composizione dei testi di tradizione orale, come quelli dei canti, o dei copioni teatrali, o delle stesse testimonianze rilasciate in interviste su temi diversi, ci si accorge che in molte sue parti il Collodi segue le procedure tipiche della composizione delle opere folkloristiche.

È stato Mukařovský, in un suo trattato sull’estetica, pubblicato nel 1966 e tradotto in Italia nel 1973<sup>9</sup>, ad individuare nelle opere folkloristiche una particolare procedura compositiva caratterizzata da quello che egli chiama “dettaglio”, oppure “unità semantica fondamentale”. Basandosi sulla constatazione che in «un’opera d’arte folklorica si parte non dall’idea di un tutto semantico ma dai dettagli fissati dalla tradizione, i quali vengono composti in un tutto al modo dei mosaici»<sup>10</sup>, egli ritiene che «il prodotto sorge per accostamento di dettagli che fanno parte della tradizione e quindi esistevano già prima che l’autore dell’opera ne facesse uso»<sup>11</sup>. Cerchiamo adesso di vedere se quanto teorizzato da Mukařovský trova riscontro nell’opera del Collodi, che ovviamente non possiamo considerare come un prodotto folklorico.

Secondo Mukařovský, dunque, l’arte popolare nasce senza progettualità perché «è priva di quella unità di intenzione semantica che fa dell’opera poetica d’autore un prodotto intero caratterizzato da un determinato insieme di parti e da un determinato loro susseguirsi»<sup>12</sup>. A leggere i primi due capitoli del *Pinocchio*, si ha la netta impressione che Collodi non sapesse dove il suo racconto sarebbe andato a finire, perché essi sono privi di una precisa coerenza narrativa: Mastro Ciliegia, per esempio, non ha nessuna funzione per lo sviluppo della vicenda, è un “dettaglio” non coerente col resto della storia, la quale, invece, comincia con Geppetto e non con lui. Ma anche nei successivi capitoli, fino al xv, dove Collodi pensava di far finire la storia, con la morte di Pinocchio, si va avanti non seguendo un filo logico narrativo, ma per accostamenti e sovrapposizioni, con numerosi

7. Asor Rosa, «Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino», cit., p. 886.

8. Tempesti insiste molto su quest’influenza del teatro su Collodi, parlando spesso di “scene teatrali”, che forse potrebbero essere meglio definite come “quadri”.

9. J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica* (1966), trad. it., Einaudi, Torino 1973 (cfr. in particolare il cap. *Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell’arte popolare*, pp. 392-415).

10. Ivi, p. 398.

11. Ivi, p. 395.

12. Ivi, p. 402.

“salti semantici”, per dirla con Mukařovský, che si determinano proprio perché non c’è progettualità dell’insieme e consequenzialità tra un dettaglio e l’altro, in quanto ogni dettaglio è semanticamente autonomo.

In questo modo ci troviamo di fronte a situazioni incongrue come quella del capitolo III quando Geppetto entra in casa e prende gli arnesi di lavoro; ci domandiamo: ma la casa e la bottega coincidono? Collodi non ce lo dice. E così nel capitolo VI Pinocchio si toglie il cappelluccio per accogliere l’eventuale elemosina del vecchio stizzito che gli rovescia addosso, invece, un secchio d’acqua; ma l’autore, che lo ha fornito di copricapo, si è dimenticato di rivestirlo e il burattino è ancora nudo. Oppure ci chiediamo, visto che in casa non c’era nessuno, chi abbia acceso i carboni del caldano dove Pinocchio si brucia i piedi nel tentativo di asciugarseli. E poi Geppetto (capitolo VII) entra in casa attraverso la finestra, arrampicandosi su per il muro. Insomma, mi pare di poter dire che i personaggi, gli oggetti che improvvisamente compaiono e i comportamenti dei personaggi sono autonomi e funzionali solo alla scena in quel momento rappresentata. Altri salti semantici forti sono quelli in cui Pinocchio chiede l’abecedario per andare a scuola. «Ma come si fa per averlo?», chiede Geppetto. «Semplice!» – risponde Pinocchio «si va dal libraio e si compra»<sup>13</sup>. Pinocchio, burattino e nato da poche ore, non poteva sapere cos’era l’abecedario e che si comprava presso il libraio, ma i “piccoli lettori” che leggevano e leggono le avventure del burattino lo sanno. La stessa cosa succede nel folklore: i salti semantici devono essere colmati dagli ascoltatori la cui memoria e la cui esperienza ricostituiscono tra le varie parti quel rapporto temporale, spaziale e logico che l’autore del copione o il momentaneo esecutore del canto non hanno indicato. Questo fenomeno, molto presente nei canti, avviene anche in certe rappresentazioni del teatro popolare tradizionale; se leggiamo, infatti, i copioni del Bruscello epico, in cui si raccontano in pochi minuti le gesta degli eroi dei *Reali di Francia*, ci accorgiamo che i salti semantici sono quasi la regola e sono molto più ampi di quelli del *Pinocchio*. Ma gli spettatori, che conoscono quelle epiche vicende, riempiendo i vuoti della sceneggiatura con quello che sanno, riescono a dare unità e consequenzialità alla rappresentazione<sup>14</sup>. Allo stesso modo Collodi ricorre, come diremmo oggi, alle capacità interattive dei suoi piccoli lettori, che colmano le lacune semantiche del racconto con le loro conoscenze e la loro esperienza.

L’obiezione che si può porre a questa ipotesi è che nell’arte popolare i dettagli sono preesistenti e che quindi nei prodotti folklorici non c’è innovazione, tranne in casi particolari, mentre riteniamo che originalità e innovazioni siano obbligatorie per le opere di autore: cosa che diamo per scontata per il *Pinocchio*. Se consideriamo, però, l’esperienza del Collodi come traduttore di fiabe e come fruttore, almeno nella sua fanciullezza, di fiabe raccontate a veglia, l’ipotesi diventa plausibile, anche perché del patrimonio fiabistico tradizionale egli

13. Le citazioni sono tratte dall’edizione Feltrinelli, Milano 1993 (cfr. n 2).

14. La questione è stata affrontata in M. Fresta, *Tradizione scritta, rielaborazione e trasmissione orale nei testi del teatro popolare*, in *Vecchie segate ed alberi di maggio*, a cura di M. Fresta, Editori del Grifo, Montepulciano 1983, pp. 183-5.

riprende non solo i contenuti, ma soprattutto il metodo compositivo, lasciando così molto spazio alla sua originale creatività. Come quando nella prima riga dell'opera riprende la tradizionale formula del “C'era una volta” per subito ribaltarne la sua funzione topica.

Per tornare alla procedura compositiva basata sul continuo accostamento di dettagli, mi limiterò qui ad alcuni brevissimi accenni, dopo gli esempi riportati poco più sopra. Per semplificare si può dire che fino all'VIII i capitoli sono storie a sé, sono autonomi e possono essere considerati come dettagli semanticamente autonomi un po' più ampi di altri. Non c'è dunque tra loro un filo logico e narrativo; se il filo c'è, esso è quello reale, che tiene insieme i fogli, ma non quello metaforico di cui parla Asor Rosa.

Altri dettagli, funzionali al singolo episodio e non all'intera storia, sono le indicazioni che riguardano le situazioni meteorologiche: «Era una nottataccia d'inverno» del capitolo VI, e «fuori nevicava» del capitolo VIII. La notte tempestosa serve al Collodi per rendere più drammatica la scena notturna in cui Pinocchio va in cerca di cibo; e l'improvvisa e inaspettata nevicata è solo una pennellata per rendere più magnanimo il gesto di Geppetto (la vendita della casacca) e più patetico il personaggio. I due eventi atmosferici avrebbero avuto un significato pertinente alla storia se Collodi ci avesse indicato almeno le stagioni durante le quali la storia si svolge.

Tutto il capitolo IX è formato da accostamenti di dettagli, creati lì per lì dal Collodi: dal monologo di Pinocchio che si sogna scolaro modello, ai suoni della banda che si fanno sempre più vicini e più forti, all'apparizione del baraccone, al dialogo con il ragazzo giudiziose, fino alla vendita dell'abecedario. Nel capitolo successivo, invece, assistiamo ad una strategia di scrittura diversa: qui la tecnica del mosaico è abbandonata a poco a poco per lasciare il posto ad un disegno narrativo più consequenziale.

Il cambio di stile è evidente a partire dal capitolo XV, quando, riprendendo la storia dopo molti mesi di interruzione, per sollecitazione del direttore del “Giornale per i bambini”, il Collodi comincia a dare un senso al romanzo, allontanandosi da quella scrittura che per lui forse era stata solo un *divertissement*. Ed ecco allora che la “casina bianca” apparsa nel buio del bosco e della notte avrà un seguito importante negli episodi successivi. In verità, da qui fino al capitolo XVIII c'è una ripresa dei temi accennati precedentemente, il che testimonia di come il Collodi lascia il modo di comporre a mosaico, tipico del parlato, per uno stile narrativo proprio della scrittura d'autore.

Nel prosieguo dell'opera, però, il Collodi ogni tanto torna ad usare qualche episodio o qualche personaggio di breve durata, poco congruo con la storia, ma molto efficace a livello di rappresentazione, come quello, nel capitolo XX, del serpente, oppure quello della marmottina del capitolo XXXII. Pur di inserire dettagli nuovi e sorprendenti, Collodi cade in incongruenze per noi molto ingenue ma “normali” nella tecnica del mosaico: nel capitolo XXI, per esempio, per liberarsi dalla tagliola che gli «segava gli stinchi», Pinocchio chiede aiuto ad una lucciola, invece di sbrigarsela da sé avendo le mani del tutto libere; e nel capitolo XXIII il burattino, analfabeto perché non

ha frequentato la scuola nemmeno per un giorno, riesce a compitare le parole iscritte sulla lapide della Bambina morta.

Il capitolo xxv segna la ripresa del romanzo, dopo una seconda pausa; in esso si manifesta un'intenzione pedagogica del racconto e si intravede una conclusione a lieto fine col burattino che vuole diventare un ragazzo. La scrittura diventa meno nervosa, i dettagli quasi scompaiono, i capitoli si ampliano. Poi, dopo un'altra pausa e la ripresa con il capitolo xxx, il romanzo si avvia verso il finale, con un'accentuazione dell'intento pedagogico. Ma in questo primo capitolo della terza parte, il Collodi riprende ancora ad usare la scrittura ad intarsio e dei dettagli: «Ora bisogna sapere che Pinocchio, fra i suoi amici e compagni di scuola, ne aveva uno prediletto [...] Lucignolo». Il “bisogna sapere” è un'espressione tipica del narratore popolare di fiabe, che introduce un personaggio o un episodio non previsto. Qui la differenza sta nel fatto che Lucignolo, diversamente dagli altri personaggi-dettaglio, avrà molto spazio nei capitoli successivi. E sempre nello stesso capitolo xxx si legge: «vide [Lucignolo] nascosto sotto il portico di una casa di contadini». È un altro salto semantico ed anche incongruo, perché Collodi ha scritto proprio nei primi righi del capitolo che Pinocchio vuole «andare in giro [...] a fare gli inviti» ai suoi compagni che abitano in città, dove difficilmente si trovano case di contadini. Ma è un dettaglio che puntualizza la toscanità del paesaggio del romanzo. E ancora nel capitolo xxxvi vediamo Pinocchio che si esercita a scrivere: «si serviva di un fuscello temperato a uso penna; e non avendo né calamajo né inchiostro, lo intingeva in una boccettina ripiena di sugo di more e di ciliegie». Anche qui un dettaglio incongruo, perché le ciliegie e le more maturano in tempi diversi; ma esso ha la stessa aura poetica del «mazzolin di rose e di viole» di leopardiana memoria.

Ancora qualche notazione suggerita da Mukařovský: la prima riguarda l’“oscillazione della coerenza semantica”, causata spesso dalle incongruenze, dai salti e dai dettagli. Questa oscillazione, come detto, è frequente nell’arte popolare, specie nell’oralità. In *Pinocchio* si può notare nei comportamenti dei personaggi: nel secondo capitolo, per esempio, Geppetto è descritto come una persona bizzosa, ma poi, nel corso della storia, cambia carattere, diventa buono e mite e spesso succube di Pinocchio; la Fata ci si presenta a volte come bambina, a volte come fata e poi come mamma. Addirittura, nel capitolo xv Collodi ce la presenta come la Bambina morta che appare al burattino cui dice di aspettare la bara che se la porti via, ripetendo, forse inconsapevolmente, un’incongruenza che si ritrova nei patrimoni folklorici<sup>15</sup>.

La seconda osservazione riguarda le determinazioni dello spazio e del tempo. Già la Lavinio<sup>16</sup> aveva notato che tutte le indicazioni temporali sono precise ma prive di spessore reale; ma anche la conta dei mesi e degli anni che passano è piuttosto arbitraria ed è frutto di quel procedere della scrittura per dettagli, senza una progettualità, come accade nei racconti popolari. Anche per lo spazio

15. Si veda Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, cit., pp. 402-3, dove si riferisce di una canzone in cui una morta, giacente nel letto, afferma di essere sepolta accanto alla chiesa.

16. Lavinio, *Modalità narrative tipiche del racconto popolare*, cit., p. 190.

non ci sono possibilità di misurazione reale: in genere i metri, i chilometri sono definiti, ma la loro somma rimane sempre vaga e soprattutto rimangono indistinti i luoghi in cui si svolgono le vicende del libro<sup>17</sup>.

3. Per concludere mi pare di poter dire che almeno i primi dieci capitoli del *Pinocchio* furono composti seguendo modalità che si riscontrano nell'espressività popolare (canti, racconti, fiabe, copioni, azioni teatrali, pittura di *ex voto*), magari senza che il Collodi ne fosse consapevole. Lo scrittore lavorava al libro negli anni in cui si dibatteva il problema della lingua, Manzoni avanzava le sue proposte di riforma linguistica e l'istruzione elementare era diventata obbligatoria. Quando il *Pinocchio* gli crebbe fra le mani ed egli si rese conto che il libro poteva essere utile per un'educazione linguistica nazionale e per un'azione educativa, per la quale negli anni precedenti aveva composto *Viaggio in Italia di Giannettino* e *Minuzzolo*, cambiò procedimento, dette all'opera una connotazione educativa, sviluppò la storia così come si richiede ad un autore, dando contemporaneamente più spessore ai capitoli e più consequenzialità alla scrittura. Così nell'opera convivono i dettagli e i salti semantici, propri dell'oralità, gli stilemi teatrali, l'accostamento di scene e colori come nella pittura dei macchiaioli, ed infine lo stile personale dello scrittore.

Se all'inizio il Collodi scrive senza avere un preciso disegno, dando sfogo alla sua bizzarra creatività, dal capitolo XVI in poi la storia del burattino comincia ad avere un senso ed è portata a termine secondo un fine didattico-pedagogico. Che da tutto questo intreccio di vari elementi il risultato sia un capolavoro della letteratura mondiale è certamente un miracolo della poesia o, come più realisticamente e meno romanticamente dice Mukařovský a proposito dell'arte popolare, «uno dei risultati possibili».

17. Sul problema degli spazi molto interessanti sono le osservazioni di Carlo Clemente, *Spazi, edifici e luoghi nel «Pinocchio» di Collodi*, in *Interni e dintorni del «Pinocchio»*, cit., pp. 145-64.