

# **Bodily Excess in *Pinocchio***

## **Dis-Order, Comic, and Popular Culture**

Arianna De Gasperis

[arianna.degasperis@uniroma1.it](mailto:arianna.degasperis@uniroma1.it)

This paper examines some essential dichotomies in Carlo Collodi's *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* through its implications on the level of comic and popular culture. On the one hand, starting from chapters I-III and VIII, it analyses Collodi's reflection on artistic creation and its connection with fatherhood, especially on its binarisms («artista»/«pezzo di legno», «idea»/«burattino», reality/imagination, and so on). On the other hand, it delves into the relation between the “body” and the “order”, as well as the close connection with the issue of “transgression”, that in *Pinocchio* is validated both in ethic and aesthetic terms.

Keywords: Carlo Collodi, Pinocchio, Popular Culture, Excess, Disorder, Limit

# L'eccesso corporeo in *Pinocchio* tra disordine, comico e cultura popolare

Arianna De Gasperis

arianna.degasperis@uniroma1.it

## 1.

Leggendo “parallelamente” il terzo capitolo di *Pinocchio*, Giorgio Manganelli coglie l’eccezionalità del «caminetto col fuoco acceso»<sup>1</sup> nella sobria casa di Geppetto: tanto il fuoco quanto la pentola fumosa ad esso adiacente sono in realtà dipinti sulla parete nuda. Così lo scrittore milanese commenta:

La funzione di questo singolare dipinto pare duplice: da un lato è il racconto di una casa che non esiste, ma che si lascia inventare; una casa platonica, in cui tutto è perenne ma non tocabile; dall’altro, quella sottile finzione è rassicurante: a differenza del fuoco cui maestro Ciliegia giudicava specialmente adatto quel legno da catasta, e della pentola di fagioli che poteva, bruciandosi, portare a bollore, questo dipinto è gioco; il fuoco non scalda e non brucia, la pentola non sfama e non vuole sacrifici di legni parlanti. L’inesistente è insieme elusivo e consolatorio.<sup>2</sup>

Stando all’ipotesi manganelliana, artefice del dipinto dev’essere lo stesso falegname il quale, pur non comprendendo mai intento alla pittura all’interno del romanzo, pure espri-me velleità artistiche nell’epilogo, quando riprende la vecchia «professione d’intagliatore» di cornici<sup>3</sup>. Il capitolo della creazione, pertanto, esordisce con una «singolare ricchezza fantastica ed illusionistica»<sup>4</sup> che è ancor più in contrasto – e al contempo, stando alla natura «platonica» dell’interno, pienamente congruente – con l’allestimento iniziale di una condizione di penuria che lo contraddistingue<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, in C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995, p. 367.

<sup>2</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1982, pp. 17-18.

<sup>3</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 525.

<sup>4</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 17.

<sup>5</sup> «La casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da un sottoscala. La mobilia non poteva essere più semplice: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato»; C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 367.

L'accostamento del falegname ad una qualche forma di estro creativo ricorre per la prima e unica volta nell'ottavo capitolo, al momento di sostituire un paio nuovo di «piedini svelti, asciutti e nervosi»<sup>6</sup> a quelli che il burattino ha inavvertitamente incenerito la notte prima; occasione in cui Geppetto è assimilato ad un «artista di genio»<sup>7</sup>. Da un lato, l'appellativo sembra riferirsi ad una specifica qualità della fantasia dell'uomo, che gli permette di immaginare *ciò che non è*; l'«inesistente», per dirla con Manganelli, nel ducale significato di *ciò che non può essere* – com'è il caso del calore nella casa di un «povero» di «mestiere»<sup>8</sup> – ma anche di *ciò che può essere ma ancora non è*, ovvero i piedi nuovi di zecca, per cui il burattino si dispera a lungo<sup>9</sup>. D'altro canto, la sua manualità esperta, che realizza quelle stesse idee, si esprime tanto nell'eccezionale celerità – «e in meno d'un'ora, i piedi erano bell'e fatti»<sup>10</sup> – quanto nello scrupolo con cui occulta i segni della stessa, come si evince dall'occultamento del punto di congiunzione tra i piedi nuovi e la restante parte delle gambe del burattino, realizzata talmente bene «che non si vedeva nemmeno il segno dell'attaccatura»<sup>11</sup>.

Se si tengono a mente tali componenti, alla stessa natura di «artista di genio» sembra opportuno ricondurre la paternità del progetto-burattino, almeno per i modi con cui quest'ultimo viene confessato a Maestro Ciliegia nella sua bottega:

- Stamani m'è piovuta nel cervello un'*idea*.
- Sentiamola.
- *Ho pensato* di fabbricarmi da me un bel burattino di legno; ma un burattino maraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare?<sup>12</sup>

Il falegname risponde ad una necessità ben concreta, quale è quella di «buscarsi un tozzo di pane e un bicchier di vino», con l'elaborazione di un'«idea» – qualcosa che *può essere ma ancora non è*; ovvero un'assenza generativa che aziona l'impulso del «genio». L'«idea», «piovuta» improvvisamente «nel cervello», è quanto di più simile vi sia ad un'intuizione; ancor più se Geppetto sembra avere già avvertito le peculiarità del

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 383.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 396.

<sup>9</sup> «Il burattino [...] cominciò subito a bofonchiare e a piangere, perché voleva un paio di piedi nuovi. Ma Geppetto, per punirlo della monelleria fatta, lo lasciò piangere e disperarsi per una mezza giornata»; *ivi*, p. 383.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 384. Già nell'opera sul muro, in cui la pentola «bolliva allegramente e mandava fuori una nuvola di fumo, che pareva fumo davvero»; *ivi*, p. 367.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 365, corsivo nostro.

ciocco di legno che andrà a richiedere a Ciliegia. Prima ancora di sapere delle sue straordinarie capacità di pensiero ed azione, egli immagina un manufatto tutt’altro che statico – come sarebbe stata, al contrario, la «gamba di tavolino»<sup>13</sup> concepita dal collega. Non solo il burattino è progettato all’insegna dell’attività, nel senso di quel «movimento continuo»<sup>14</sup> che lo distinguerà lungo il corso della vicenda, ma ha in esso il suo carattere di meraviglia – «un burattino maraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali». A seguire, poi, il momento di azione della fantasia, che sia l’*idea* «piovuta» o il *modello* dei nuovi piedi, Geppetto si dedica alla sua realizzazione materiale; fase che esordisce con l’allestimento degli arnesi, in ambedue i capitoli espressa in concomitanza con una sorta di predisposizione delle energie, indirizzate ad un lavoro svolto con prontezza e zelo:

Appena entrato in casa, Geppetto prese subito gli arnesi e si pose a intagliare e a fabbricare il suo burattino. [...] Quando ebbe trovato il nome al suo burattino, allora cominciò a lavorare a buono.<sup>15</sup>

Geppetto [...] non rispose altre parole: ma, presi in mano gli arnesi del mestiere e due pezzi di legno stagionato, si pose a lavorare di grandissimo impegno.<sup>16</sup>

La predisposizione “artistica” di Geppetto addensa i significati dietro l’esordio della *fabula*. Secondo Emilio Garroni la funzione di *destinatario*, e successivamente di padre, si sdoppia, almeno ad uno stadio potenziale: in Geppetto si trovano le qualità di un padre «putativo», mentre in Ciliegia quelle di un padre «naturale-casuale»<sup>17</sup>. La bottega di Ciliegia sarebbe la sede di un incontro dettato dalla «casualità» – lo stesso Collodi non concede indicazioni precise sulle coordinate del viaggio del ciocco prima del suo arrivo, di cui Ciliegia è ignaro – ma anche teatro dell’azione della «necessità», evidente in un’esistenza pre-identitaria di Pinocchio – o, almeno, di alcuni elementi essenziali come la voce, la coscienza, il movimento<sup>18</sup> – che ne orienta le scelte di campo sul piano della paternità acquisita e, per l’appunto, putativa: il non-ancora-burattino seleziona l’*altro* padre e con esso, l’*altro* destino di manufatto umanoide; nel farlo, non può che rifiutare

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 361.

<sup>14</sup> G. De Rienzo, *La fuga di «Pinocchio»*, in G. De Rienzo, *Narrativa toscana dell’Ottocento*, Olschki, Firenze 1975, pp. 281-343: 299.

<sup>15</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 367; sull’uso toscano della locuzione avverbiale, si veda la nota 28 in *ivi*, p. 932.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 383.

<sup>17</sup> E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 59-62.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 57.

Ciliegia<sup>19</sup>, e con esso il progetto della «gamba di tavolino» che solo un «uomo d’ordine, metodico»<sup>20</sup> può ideare, trascurando la sua irregolarità<sup>21</sup>.

## 2.

Giorgio De Rienzo, ne *La fuga di Pinocchio*, segnala che

[...] al riposo rassicurante nell’«ordine», si contrappone un desiderio inquieto di «disordine»; e in questa tensione (senza mai equilibrio) tra acquietamento in un orizzonte limitato e ansia di evasione, tra la vocazione ad un universo regolato e il capriccio di un’anarchia liberatoria, sta la suggestione della scrittura di Collodi.<sup>22</sup>

Secondo lo studioso, le categorie dell’«ordine» e del «disordine» animano il nerbo della scrittura collodiana nella misura in cui la tensione continua tra l’imposizione di una norma e la sua trasgressione, tra l’imposizione di una misura e la sua infrazione, costituisce il fulcro su cui edificare una rappresentazione lucida e critica dell’Italia postrisorimentale e umbertina – vivace già in *Occhi e nasi* e in *Note gaie*, ma pienamente elevata in *Pinocchio*. Caso emblematico è il burattino stesso, erede di una fisiologia sulla quale, sulla scia di Balzac, Lorenzini lavora già a partire dagli anni ‘50: quella del *birichino di strada*, archetipo del «disordine» di cui parla De Rienzo e originale invenzione dello scrittore, al punto che Bruno Traversetti ne ha parlato come di un’eccezionale testimonianza di «picaro fiorentino»<sup>23</sup>. Il tipo del *birichino* si distingue per lo spirito anarchico e ribelle contro ogni forma di regola sociale e culturale, nonché per l’ancestrale associazione alla natura in una città sempre più moderna e irriconoscibile; Collodi insiste sulla sua *miticità* alla maniera di una “figurina” non intera, ma schematicamente abbozzata e immediatamente riconoscibile<sup>24</sup>:

Il ragazzo di strada, perché possiate riconoscerlo alla prima e non sbagliarlo coi falsi ragazzi (ogni confraternita artista ha i suoi guastamestieri) presenta questi connotati, o segni particolari:

<sup>19</sup> Ivi, p. 60: «Maestro Ciliegia non scompare a caso, deve scomparire, proprio in funzione dello sdoppiamento della figura paterna in due distinti personaggi».

<sup>20</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 15.

<sup>21</sup> «È da notare la presenza impropria di un legno da bruciare nella bottega di un falegname che per lavorare ha bisogno di ben altri legni. È il primo fatto insolito che rende “diverso” quel comune pezzo di legno, che accende l’attenzione e prepara gli altri fatti insoliti (legno che parla, ecc.)»; C. Collodi, *Pinocchio*, a cura di F. Tempesti, Feltrinelli, Milano 1993, p. 19.

<sup>22</sup> G. De Rienzo, *La fuga di «Pinocchio»*, cit., p. 296.

<sup>23</sup> B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, Laterza, Bari 1993, p. 100.

<sup>24</sup> C. Collodi, *Il titolo del libro*, in id., *Occhi e nasi*, Paggi, Firenze 1881, p. 3: «[...] non è una mostra di figurine intere. È piuttosto una piccola raccolta d’occhi e di nasi, toccati in punta di penna e poi lasciati lì, senza finire».

viso sudicio:  
mani sudice:  
tutto il resto sudicio.

Il sudiciume è la prima camicia del povero. Un povero col viso pulito sarebbe un mezzo sìgnore e sciuperebbe la collezione<sup>25</sup>.

Il ragazzo di strada indossa abiti vecchi e rattoppati, porta raramente calzature, non sistema i capelli che con le mani. *Giannettino* ne esplora la possibilità pedagogica; nel capitolo II il dottor Boccadoro, mentore del giovane protagonista, baserà la propria «lezione di buona creanza» sulla necessità per un ragazzo, per essere «veduto di buon occhio e accarezzato da tutti quelli che lo avvicinano», di evitare il «viso» e le «mani sporche», i «capelli arruffati, coll' unghie orlate di nero» e i «vestiti per il solito polveroso e pieni di strappi e di frittelle»<sup>26</sup>. Nella prosa collodiana la distinzione sociale, che avvenga per intenti didascalici o romanzeschi, avviene innanzi tutto sul piano vestimentario: così anche in *Pinocchio*, in cui Geppetto, che non ha «un centesimo in tasca», ricava un abitino dalla scorza d'albero e dalla mollica di pane per far apparire il figlio come «un signore», dal momento che «non è il vestito bello che fa il signore, ma è piuttosto il vestito pulito»<sup>27</sup>. Giancarlo Alfano interpreta quel «pulito» nel senso di «decente»<sup>28</sup>: le parole del falegname trasformano il «vestito pulito» in strumento che consente al burattino di assurgere ad uno *status* superiore, valicando tanto le disparità relative ai beni e alle sostanze, quanto relative ai corpi, eliminando il distinguo tra uomini e burattini, già oggetto di notevole ambiguità nel romanzo, in virtù di una classificazione ben più ragguardevole tra signori e non signori, civili e non civili. La massima appare tanto più significativa quando, poco dopo, il falegname decide di vendere la propria casacca «vecchia» e di «fustagno», «tutta toppe e rimendi»<sup>29</sup> – tutto l'opposto, cioè, di un «vestito pulito», ma ad ogni modo garante di un minimo tepore – per garantire a Pinocchio l'abecedario prima del loro distacco.

La natura e le funzioni di tali categorie in qualità di strutture narrative essenziali per l'economia del romanzo emergono già a partire dalla creazione, durante la quale il «genio» di Geppetto, con le modalità che sono state anticipate, trasfigura il pezzo di legno ricevuto in regalo da Ciliegia. Il processo appare come un'operazione di levigatura e di

<sup>25</sup> C. Collodi, *Il ragazzo di strada*, in *ivi*, pp. 5-18: 6.

<sup>26</sup> C. Collodi, *Giannettino*, Bemporad, Firenze 1892, pp. 16-17.

<sup>27</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 384.

<sup>28</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di G. Alfano, cit., p. 103.

<sup>29</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 385.

politura che procede per sezioni e in modo ordinato e consequenziale: prima il capo, poi il busto, infine gli arti. Nella compiutezza originale del ciocco, l'uomo intravede la possibilità di realizzare una realtà corporea utopica, dal momento che risulta congruente con l'agente umano che ne è l'ideatore, e nelle forme e nel destino stabilito da quest'ultimo.

Tuttavia, posizioni e disposizioni del corpo del burattino sono segnali di un progetto di vita tutt'altro che coincidente con quello del padre-creatore: gli occhi si muovono a destra e sinistra, infine si soffermano su Geppetto guardandolo «fisso fisso»<sup>30</sup>; il naso si allunga smisuratamente, malgrado i molti sforzi di accorciarlo; la bocca ride, la lingua fa smorfie; le mani afferrano la parrucca del falegname, mentre i piedi gli scagliano un calcio in pieno naso. Il burattino insorge contro la fissità indispensabile alla propria costruzione, a favore di un movimento incontenibile che modifica il corpo creato ancor prima che sia del tutto portato a compimento; un disordine che, tramite l'esagerazione e la distorsione dei singoli tratti, turba l'ideale proporzionato e simmetrico del burattino così come concepito dal falegname.

Il «disordine» come categoria estetica del *corpo di eccesso*, che declina dettagliatamente l'ampia matrice del *grottesco* pinocchiesco<sup>31</sup>, permea dunque la costruzione del burattino; al contempo, combacia con una stratificazione etica che si realizza nel conflitto tra le parti coinvolte – creatore/creatura, artefice/opera: l'esito del processo creativo non coincide, e anzi rifiuta di coincidere, con l'idea d'origine, tanto dal punto di vista delle misure, quanto delle azioni prescritte; ed è proprio tale inconciliabilità a porre le fondamenta per l'instaurazione di un ordine familiare non prima annunciato:

A quel garbo insolente e derisorio, Geppetto si fece tristo e melanconico, come non era stato mai in vita sua, e voltandosi verso Pinocchio, gli disse:

– Birba d'un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male!

E si rasciugò una lacrima.<sup>32</sup>

Guardando al capitolo della nascita nell'ottica del *Pinocchio II* – sulla scia della nota bipartizione garroniana<sup>33</sup> – la veste etica del *corpo di eccesso* di Pinocchio viene esasperata e ulteriormente accresciuta. Il funzionamento del suo universo narrativo, nella misura

<sup>30</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 367.

<sup>31</sup> D. Marcheschi, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, in D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, ETS, Pisa 1990, pp. 99-116, pp. 111-114.

<sup>32</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 368.

<sup>33</sup> E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 51.

dell'applicazione dei *mores* in essere, si sostiene sull'azione esterna sul corpo burattinesco. Il potere della Bella Bambina dai capelli turchini, «bonissima Fata»<sup>34</sup> a partire dal capitolo sedicesimo, è stabilito innanzi tutto dall'esclusività di distinguere i valori dai disvalori, la verità dalla finzione, l'affidabilità dal dubbio, determinando l'auspicabile a partire da ciò che lo sconfessa. In tale disposizione, il *vulnus* è innanzi tutto segno riconoscibile *sul e del* corpo; assioma tanto più visibile nell'intima corrispondenza tra menzogna e sproporzione delle misure. Ella, al burattino che le domanda come abbia scoperto le molteplici bugie, spiega che queste ultime «si riconoscono subito»<sup>35</sup>. Da azione erronea, la bugia si fa, sulla base di uno specifico meccanismo di «metafora»<sup>36</sup>, appendice visibile del corpo di chi la pronuncia; in tal senso, l'atto trasgressivo è punibile – e contestualmente punito – grazie alla sua riconoscibilità, dal momento che la distorsione corporea funge da silente dichiarazione di colpevolezza o, nelle parole di Garroni, «simbolo di colpa»<sup>37</sup>.

Si tenga a mente che il naso smisurato, come nota Marcheschi, è anche un «tema comico»<sup>38</sup> particolarmente caro alla cultura satirica e umoristica del tempo, specie all'iconografia e al giornalismo d'umore, di cui lo scrittore fiorentino fu maestro<sup>39</sup>. Una convergenza precedente con lo *humour* britannico era già avvenuta con la *Slawkenbergius's Tale* dal *Tristram Shandy*, che Collodi presumibilmente lesse nella traduzione di Carlo Bini<sup>40</sup>; quest'ultimo aveva altresì dedicato allo scrittore irlandese un profilo critico nel 1829 sulle pagine dell'*Indicatore livornese*, in cui invitava i letterati italiani a scoprirla l'opera<sup>41</sup>. Nel narrare il trambusto che l'arrivo di un «Forestiere» dal naso fuor di misura reca nella città di Strasburgo, tra indiscrezioni sessuali ed espressioni di incredulità, la versione biniana scoloriva l'originale: se in quest'ultimo si esplicita

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 412.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 420.

<sup>36</sup> E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, cit., p. 63-64: «come a dire: bada, c'è una bugia che non fa strada come se avesse le gambe corte, e ce n'è un'altra che viene subito riconosciuta in quanto l'allungarsi del naso che è per definizione segno di bugia. Il nesso anatomico non fa propriamente da supporto metaforico in entrambi i casi ("gambe corte" stanno a "bugia x", come "naso lungo" sta a "bugia y") [...]. C'è solo un'illusione di supporto, generata dall'equivalenza formale delle due proposizioni e rafforzata dalla stretta correlazione "corto"/"lungo"».

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>38</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 933.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 932. Cfr. F. Scrivano, *Pinocchio: archetipo o metadato?*, in L. Curreri, M. Martelli (a cura di), *Pinocchio e le "pinocchiate". Nuove misure del ritorno*, Nerosubianco, Cuneo 2018, pp. 26-35: 27-29.

<sup>41</sup> C. Bini, *Lorenzo Sterne*, in id., *Scritti editi e postumi*, Gabinetto Scientifico Letterario, Livorno 1843, pp. 129-139.

l’azione della regina Mab che, «like an elf as she was»<sup>42</sup>, diffonde il pensiero ossessivo del naso in tutti gli abitanti della città, Bini la metaforizza: «perché la fantasia, agilissima fata, aveva preso il naso del Forestiere, e, senza toccar nulla della grossezza, aveva sudato tutta la notte a dividerlo e suddividerlo in tanti nasi di diversa figura quante erano teste in Strasburgo»<sup>43</sup>. Fabrizio Scrivano suggerisce la possibile influenza di tale passaggio sui cap. XVI e XVII, in cui Collodi sembra riprendere il contesto umoristico sterniano e con esso la disputa dei medici riguardo alla veridicità del naso del Forestiere; già gli abitanti di Strasburgo si chiedevano se fosse «vivo» o «morto»<sup>44</sup>, alla maniera in cui Pinocchio sarà l’oggetto dei quesiti diagnostici dei medici Corvo, Civetta e Grillo Parlante e del successivo alterco sulla sua condizione di salute<sup>45</sup>.

Eppure, nella sua *vis grottesca* e basso-corporea, i critici hanno integrato l’influsso sterniano-biniano con gli echi di una cultura popolare toscana, e forse nota al fiorentino, la quale condivide un ricco materiale relativo alla sproporzione del naso, la sua intima associazione al motivo della fame e la ricorrenza di personaggi infantili. La novella d’area pistoiese *I fichi brogiotti*, che Gherardo Nerucci include nelle *Novelle popolari montalesi*, pubblicate per Le Monnier nel 1880 – ma la cui opera di raccolta, a detta dell’autore stesso, risale a molti anni prima<sup>46</sup> – raffigura l’allungamento del naso «per un sesto di braccio»<sup>47</sup> per via di alcuni fichi neri; così come, nella raccolta di fiabe di Policarpo Petrocchi *Ne’ boschi incantati*, a Tarantino, per l’ingestione di alcuni fichi “meravigliosi” e straordinariamente gustosi, cresce il naso al punto da «attorniarselo a un braccio, poi alla vita com’una fusciacca»<sup>48</sup>. Il «rimedio», in ambedue i casi, risiede in

<sup>42</sup> L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. IV, Penguin Books, London 1997, p. 208: «queen Mab, like an elf as she was, had taken the stranger’s nose, and without reduction fits bulk, had that night been at the pains of slitting and dividing it into as many noses of different cuts and fashions, as there were heads in Strasburg to hold them» (corsivo nel testo).

<sup>43</sup> C. Bini, *Il naso grosso*, in id., *Scritti editi e postumi*, cit., p. 285-305: 290.

<sup>44</sup> Ivi, p. 288.

<sup>45</sup> F. Scrivano, *Pinocchio: archetipo o metadato?*, cit., p. 29.

<sup>46</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 934.

<sup>47</sup> G. Nerucci, *I fichi brogiotti*, in id., *Sessanta novelle popolari montalesi*, Le Monnier, Firenze 1880, pp. 471-480: 477-478: «Nun ebbano che da allungar le mane, e colsano un fico nero per uno e lo mangiorno; ma a male brighe ingollo, deccoti che a tutti gli cresce ‘l naso lungo per un sesto di braccio. – “Oh! oh! il mi’ naso, il mi’ naso!” – principiano a urlare. – “E ora che si fa con questo zingone ‘n mezzo al grugno?” – bociò il mezzano. – “E con la fame che ci divora?” aggiunge ‘l fratello più grande. Dice il più piccino: – “S’anderà per ispettacolo a traverso ‘l mondo e accosì si guadagna il campamento. Ugni male ha ‘l su’ rimedio. Infrattanto i’ mi leverò la fame di dosso co’ fichi bianchi; si vederà quel che succede di peggio”»; cfr. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 934.

<sup>48</sup> P. Petrocchi, *Il fico meraviglioso*, in id., *Ne’ boschi incantati*, Treves, Milano 1887, pp. 82-115: 107. Si veda quanto scrive Fernando Tempesti nella *Premessa* alla riedizione della raccolta di Petrocchi, in cui avvicina le illustrazioni della fiaba all’officina delle illustrazioni pinocchiesche; P. Petrocchi, *Nei boschi*

alcuni fichi bianchi o «d'un altro colore»<sup>49</sup> – «Ma appena mangiò un fico bianco, il naso gli ridivise al su' naturale e parimente a' su' fratelli»<sup>50</sup>; «oh meraviglia delle meraviglie! [...] In cambio di crescere ancora, il naso calava a ogni fico che mandava giù. [...] E mangia, e mangia, il naso era tornato come prima»<sup>51</sup> – che riportano i nasi alle loro dimensioni originarie. Se nella seconda, lo svolgimento successivo alla scoperta dello straordinario effetto dei fichi genera un trambusto “sterniano” in città, al punto da dover appellarsi ai «medici più sapienti»<sup>52</sup> per studiare la strana epidemia, nella prima il naso assume il significato punitivo che in *Pinocchio* si arricchisce con la dimensione comica della derisione e della beffa. A conferma dell’equivalenza metaforica, come suggerisce Garroni, al limite dell’allegorico, tra denuncia estetica della colpa e condanna etica di quest’ultima, la stessa Fata ride tanto della «bugia»<sup>53</sup> appena pronunciata da Pinocchio quanto della scena che le si presenta innanzi:

A questa terza bugia, il naso gli si allungò in un modo così straordinario, che il povero Pinocchio non poteva più girarsi da nessuna parte. Se si voltava di qui, batteva il naso nel letto o nei vetri della finestra, se si voltava di là, lo batteva nelle pareti o nella porta di camera, se alzava un po’ più il capo, correva il rischio di ficcarlo in un occhio alla Fata.

E la Fata lo guardava e rideva<sup>54</sup>.

Del resto, che il corpo venga reso «cosa, oggetto a tutti gli effetti del comico»<sup>55</sup> è evidente fin dalle prime interazioni tra il pezzo di legno, Geppetto e Ciliegia, che si evolvono all’insegna dell’irrisione<sup>56</sup>: del corpo vengono esposte le vulnerabilità, che il riso segnala, com’è il caso dello smascheramento della contraffazione della parrucca giallastra di Geppetto, cui il pezzo di legno si rivolge con l’appellativo canzonatorio di *Pollendina*<sup>57</sup>. Non è raro, però, che nei contesti comici i corpi subiscano un rovesciamento eccezionale e inatteso: senza scomodare l’incontro col «grosso Serpente» che, alla goffa caduta del burattino, reagisce con una «convulsione di risa»<sup>58</sup> che ne arreca la morte, l’abbassamento tragicomico, nonché la risata smodata che lo segnala, sono ancor più

---

*incantati*, a cura di F. Tempesti, Salani, Firenze 1989; cfr. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 935.

<sup>49</sup> P. Petrocchi, *Il fico meraviglioso*, cit., p. 107.

<sup>50</sup> G. Nerucci, *I fichi brogiotti*, cit., p. 478.

<sup>51</sup> P. Petrocchi, *Il fico meraviglioso*, cit., p. 107.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>53</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 420.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> D. Marcheschi, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, cit., p. 115 (corsivo nel testo).

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 101-102.

<sup>57</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 365.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 432.

chiari nella trasformazione asinina di Pinocchio e Lucignolo, precorsa da un contracambio di risa al momento in cui i due svelano, alzando i propri «berretti», gli «orecchi smisuratamente cresciuti»<sup>59</sup>. Qui l'ilarità agisce similmente ad un meccanismo contagioso che, trasmettendosi dall'uno all'altro, si insinua nei due organismi, unendosi e, anzi, acuendo la mutazione; non è un caso che, proprio «sul più bello del ridere», Lucignolo preghi l'amico di aiutarlo, poiché non gli riesce «più di star ritto sulle gambe» quando, per converso, poco prima rideva così tanto «da doversi reggere il corpo»<sup>60</sup>.

### 3.

Daniela Marcheschi ricorda, tra le presenze della cultura popolare in *Pinocchio*, l'essenziale funzione della bocca come scongiuro comico della fame, che lo scrittore fiorentino restituisce nel suo capolavoro come una «malattia endemica»<sup>61</sup>, i cui sintomi vanno dai «morsi terribili»<sup>62</sup> ai lunghi sbadigli che giungono fino alle orecchie e agli sputi<sup>63</sup>. Oltre ad una bocca che è destinata a rimanere asciutta, Pinocchio sperimenta il dramma del patimento della fame anche attraverso l'inoperosità dello «stomaco» che Geppetto si premura di fabbricargli<sup>64</sup>. La fame è primo segnale della «“materialità” della sua natura» e «del mondo in cui si trova»<sup>65</sup>: nel quinto capitolo «un’uggiolina allo stomaco, che somigliava moltissimo all’appetito» in pochi minuti «diventa fame» e infine «si converte in una fame da lupi, una fame da tagliarsi col coltello»<sup>66</sup>; nel capitolo ventiquattresimo, davanti ad una «buona donnina» che solo in seguito gli si rivelerà come la Fata, Pinocchio «diluvia» il cibo da lei offerto: dopo cinque lunghi mesi passati a far la fame, in effetti, «il suo stomaco pareva un quartiere rimasto vuoto e disabitato»<sup>67</sup>. A fronte di un ventre spesso deserto o poco frequentato – che non per questo riduce il proprio desiderio, tantomeno la propria capienza – proprio in ambito alimentare vi è il «primo successo pedagogico di Geppetto», e «unico in tutto il romanzo»<sup>68</sup>, a dimo-

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 493.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> D. Marcheschi, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, cit., p. 112.

<sup>62</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 432.

<sup>63</sup> «E intanto la fame cresceva, e cresceva sempre: e il povero Pinocchio non aveva altro sollievo che quello di sbadigliare, e faceva degli sbadigli così lunghi, che qualche volta la bocca gli arrivava fino agli orecchi. E dopo avere sbadigliato, sputava, e sentiva che lo stomaco gli andava via»; *ivi*, p. 374.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 368.

<sup>65</sup> D. Marcheschi, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, cit., p. 104.

<sup>66</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 374.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 451.

<sup>68</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di G. Alfano, Mondadori, Milano 2022, p. 100.

strazione ulteriore del vincolo atavico che congiunge il burattino all'esperienza della fuga dalla fame che era esclusiva del suo creatore. Nelle parole con cui redarguisce il figlio che impone che gli vengano eliminate le bucce e i torsoli dalle tre pere da farsi bastare per la giornata<sup>69</sup>, Geppetto si fa portavoce di un sapere popolare che è giurisdizione di chi, come lui, di mestiere fa «il povero»; comunità sociale di cui il burattino è socio onorario fin dalla selezione del nome che indica il frutto della pigna – almeno nel suo significato ottocentesco<sup>70</sup> – ma escogitato da Geppetto sulla base della ristrettezza economica che lo accomuna ad una poverissima «famiglia di Pinocchio»<sup>71</sup>. Così, pur avendo inizialmente rifiutato gli avanzi del frutto, il burattino li ingerisce per saziarsi non senza una smorfia di repulsione:

– Ho dell'altra fame!  
– Ma io, ragazzo mio, non ho più nulla da darti.  
– Proprio nulla, nulla?  
– Ci avrei soltanto queste bucce e questi torsoli di pera.  
– Pazienza! – disse Pinocchio, – se non c'è altro, mangerò una buccia. –  
E cominciò a masticare. Da principio storse un po' la bocca: ma poi una dietro l'altra, spolverò in un soffio tutte le bucce: e dopo le bucce, anche i torsoli, e quand'ebbe finito di mangiare ogni cosa, si batté tutto contento le mani sul corpo, e disse gongolando:  
– Ora sì che sto bene!<sup>72</sup>

La tragicità della fame impone al residuo di diventare alimento, così come costringe il povero, al momento in cui fortunosamente si nutre, a sospendere le proprie repulsioni – «se non c'è altro, mangerò una buccia»; quasi a suggerire che non può esservi voltastomaco laddove lo stomaco è poco più che un «quartiere» fantasma che, se non dispone della minima quantità di cibo, tantomeno potrà disporre di un qualche tipo di eccesso.

Similmente nel ventitreesimo capitolo il burattino, non trovando altro che vecce, le ingurgita con gran gusto nonostante un tempo lo disgustassero e gli rivoltassero lo stomaco<sup>73</sup>, davanti agli occhi del Colombo, suo compagno di viaggio, il quale sentenzia che «la fame non ha capricci né ghiottonerie»<sup>74</sup>. Collodi consegna al lettore il dramma

<sup>69</sup> «In questo mondo, fin da bambini, bisogna avvezzarsi abboccati e a saper mangiare di tutto, perché non si sa mai quel che ci può capitare. I casi son tanti!»; C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 381.

<sup>70</sup> F. Tempesti, *Scheda 2*, in C. Collodi, *Pinocchio*, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 110-111.

<sup>71</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 366.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 381.

<sup>73</sup> «Il burattino, in tempo di vita sua, non aveva mai potuto patire le vecce: a sentir lui, gli facevano la nausea, gli rivoltavano lo stomaco: ma quella sera ne mangiò a strappapelle»; *ivi*, p. 443.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 443.

alimentare di Pinocchio, che gli impone di saziarsi con la rimanenza, in qualità di sintomo di un'emergenza tanto materiale quanto quotidiana, riconosciuta e condivisa da umani, animali e burattini alla stessa intensità. Allo stesso modo uomini, animali e burattini si troveranno alla stregua di alimento ingeribile e ingerito; il ventre del Pescecanne accoglie tanto Geppetto, il quale si è nutrito per due anni delle provviste di un intero bastimento mercantile, ingurgitato in un giorno di «appetito eccellente»<sup>75</sup> del mostro, quanto Pinocchio e il Tonno, che annuncia il loro comune destino, ovvero attendere di essere digeriti e consumati, consolandosi che è meglio morire «sott'acqua piuttosto che sott'olio»<sup>76</sup>. Il burattino esorerà il padre a risalire la bocca del mostro, invertendo la rotta stabilita dalle leggi di natura che impongono a chi venga inghiottito nel corpo del mostro marino di rimanervi; e proprio l'enorme bocca che inghiotte tutto ciò che vi si para innanzi diviene ora la meta da raggiungere ripercorrendo a ritroso l'interezza dello stomaco del mostro. Pinocchio, Geppetto – e, al loro seguito, lo stesso Tonno – agiscono, infine, come un *non-alimento* ingerito per caso, poco nutriente e per nulla gustoso, e anzi molesto, nauseante e indigeribile. Similmente, poco prima dell'incontro col mostro marino, un branco di pesci aveva divorato la pelle d'asino di Pinocchio ma, fermandosi alla scorza di legno non più edibile, se ne erano allontanati, «nauseati» da un «cibo indigesto»<sup>77</sup>.

#### 4.

In conclusione, il corpo di Pinocchio è generato e si evolve all'insegna di una sintesi conflittuale che, lungo la vicenda, si arricchisce in modi sempre nuovi e diversi, con l'esito di creare un soggetto peculiarissimo che custodisce in sé la vita come la morte, l'ordine come il disordine, la stasi come la rottura. Da tale prospettiva, la categoria dell'*eccesso* si inserisce tanto sul piano dell'economia del testo, quanto sul versante strettamente tematico. A fronte di un'incessante sfida che impegna il burattino a stra-

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 512.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 509.

<sup>77</sup> «Chi mi mangiò gli orecchi, chi mi mangiò il muso, chi il collo e la criniera, chi la pelle delle zampe, chi la pelliccia della schiena... e, fra gli altri, vi fu un pesciolino così garbato, che si degnò perfino di mangiarmi la coda. [...] Del resto, dovete sapere che quando i pesci ebbero finito di mangiarmi tutta quella buccia asinina, che mi copriva dalla testa ai piedi, arrivarono, com'è naturale, all'osso... o per dir meglio, arrivarono al legno, perché, come vedete, io son fatto di legno durissimo. Ma dopo dati i primi morsi, quei pesci ghiottoni si accorsero subito che il legno non era ciccia per i loro denti, e nauseati da questo cibo indigesto se ne andarono chi in qua, chi in là, senza voltarsi nemmeno a dirmi grazie»; *ivi*, pp. 505-506.

volgere il perimetro del suo corpo, mediante più o meno autonome alterazioni e dilatazioni, il *Pinocchio II* si sostiene su una fissità ontologica che lo condanna all'esistenza in un «corpo sempre uguale»<sup>78</sup> in ottemperanza alla regola secondo cui «i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini»<sup>79</sup>, che permette unicamente modificazioni temporanee e reversibili – è il caso del naso che cresce per la delusione nello scoprire il *trompe l'œil* della pentola, o ancora davanti all'anonimo passeggero del capitolo decimo – o, al più, la riproducibilità artificiale senza rigetto, come avviene nel già citato ottavo capitolo. Ciò è alla base dell'intuizione della critica che, già a partire da Manganelli, ha letto nell'ininterrotto divenire la resistenza vitale di Pinocchio, un'«utopia del disordine»<sup>80</sup> possibile solo se transitoria: la trasfigurazione umana, pertanto, assume il significato di un ultimo atto di quell'operazione di pirottatura e limatura intrapreso con gli arnesi di falegnameria. Il limite, fino a quel momento presente nella misura in cui viene valicato e sformato, abbandona ogni dimensione aleatoria e figurativa per farsi reale nel «grossio burattino»<sup>81</sup>, straordinariamente inanimato, che Geppetto indica al Pinocchio-umano. «Reliquia morta e prodigiosa»<sup>82</sup>, esso è l'eccidente della trasfigurazione, corpo *in eccesso*, che resterà nella casa del nuovo Pinocchio a memoria perenne di un'insolita *coincidentia oppositorum* tra vecchio e nuovo: come osserva Marcheschi, «il riso beffardo di Pinocchio è diventato ora il sorriso appagato della “grandissima compiacenza” di sé»; eppure, «il serio non traveste completamente il comico, al massimo lo scherma con un velo nel quale si notano molto spesso vistosi squarci»<sup>83</sup>. La persistenza di tale «comico», se non possibile più in *Pinocchio*, sarà ad ogni modo rinvigorita nella vivace parodia che Collodi scrive del proprio capolavoro a pochi mesi dalla conclusione: *Pipi, o lo scimmiettino color di rosa*<sup>84</sup>.

<sup>78</sup> P. Ponti, «Un zinzino di cuore». *Ancora sul corpo di Pinocchio*, in M. Paino, M. Rizzarelli, A. Sichera (a cura di), *Scritture del corpo. Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD (Università degli Studi di Catania, 22-24 giugno 2016)*, ETS, Pisa 2018, pp. 405-412: 406.

<sup>79</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 452.

<sup>80</sup> D. Marcheschi, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, cit. p. 115.

<sup>81</sup> C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di D. Marcheschi, cit., p. 526.

<sup>82</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 171.

<sup>83</sup> D. Marcheschi, *Aspetti della cultura popolare in «Pinocchio»*, cit., p. 116.

<sup>84</sup> Mi permetto di rimandare al mio *Burattini riflessi e conigli fatati. Discontinuità e autoparodia tra «Pinocchio» e «Pipi, o lo scimmiettino color di rosa»*, di prossima pubblicazione.