

## Pinocchio senza orecchi

**Simone di Biasio**

Università Roma Tre

### Abstract

Tutti sanno che la caratteristica principe di Pinocchio è non ascoltare consigli (tantomeno del “padre”), mentire, “fare di testa propria”, seguendo sensi e istinto, inseguendo costantemente, come ogni bambino, la meraviglia, che è anche la “scoperta” della distrazione e, faccia di una medesima medaglia, della menzogna. Ma c’è un dettaglio della vicenda originale di Collodi che potrebbe spiegare questa cocciuta tendenza del burattino a non “ascoltare” gli adulti e il loro mondo: Geppetto a Pinocchio non ha scolpito gli orecchi. Un non-gesto che richiama letture interdisciplinari della vicenda, tra arte e pedagogia, psicologia e antropologia. Come può un bambino ascoltare senza orecchie? Eppure Pinocchio sente, sente forte: allora c’è differenza tra sentire e ascoltare. L’articolo intende fare luce, tenendo fede al testo originale di Collodi, sulle mancanze anatomico-artigianali del burattino, ma soprattutto concettuali, dunque fisiche e metafisiche, che hanno reso possibile questa storia universale di educazione all’ascolto: gli orecchi, ma anche la casa “materna” e, appunto, la maternità assente come gli orecchi.

Everybody knows that the main feature of Pinocchio is not listening to advice (even less of the “father”), lying, “doing one’s own thing”, following senses and instinct, constantly chasing, like every child, the wonder, which is also the “discovery” of the distraction and, face to face with the same medal, of the lie. But there is one detail of Collodi’s original story that could explain this stubborn tendency of the puppet not to “listen” to adults and their world: Geppetto in Pinocchio did not carve his ears. A non-text that recalls interdisciplinary readings of the story, between art and pedagogy, psychology and anthropology. How can a child listen without ears? Yet Pinocchio hears, he hears loud: then there is a difference between hearing and listening. The article intends to shed light, keeping faith with Collodi’s original text, on the puppet’s anatomical-craftsmanlike shortcomings, but above all conceptual, therefore physical and metaphysical, shortcomings that have made this universal history of listening education possible: the ears, but also the “maternal” home and, precisely, the absent motherhood like the ears.

**Parole-chiave:** Pinocchio; infanzia; letteratura; orecchi; ascolto; senso

**Keywords:** Pinocchio; childhood; literature; ears; listening; hearing

## 1. Dimenticare l'ascolto

*È inutile parlargli finché non gli sono spuntate le orecchie.*  
(Carroll, 1993, p. 123)

Pinocchio è certamente tra i personaggi della letteratura fantastica più noti al mondo: l'opera di fine Ottocento dello scrittore italiano Carlo Lorenzini, in arte Carlo Collodi, è, dopo la Bibbia (Cusatelli, 2002), il libro più tradotto nella storia della letteratura di tutti i tempi, il libro più letto, il testo più riletto, più interpretato, tanto da aver dato vita nel tempo a una vera e propria "pinocchiologia" (Fabbri & Pezzini, 2002). Scriverne e riscriverne, persino sovrascriverne è una attività estremamente problematica, anche perché "come notava Greimas, le nuove interpretazioni di uno stesso testo, più che offrirci informazioni sui modi in cui esso sarebbe "cambiato", ci offrono informazioni sulla cultura che lo sta leggendo" (Fabbri & Pezzini, 2002, p. 27). Roma, nella sua qualità di "città eterna", non poteva dunque restare estranea a questo "personaggio eterno", o perlomeno eternato da caratteristiche così peculiari e uniche da farne un simbolo, e non soltanto della letteratura per l'infanzia. Il primo Pinocchio che abita la capitale da più tempo è quello dello scultore Ferdinando Codognotto, esposto al Mused (Museo della Scuola e dell'Educazione dell'Università Roma Tre), a pochi passi dalla mostra dell'artista statunitense Jim Dine a Palazzo delle Esposizioni, visitabile fino al 26 luglio 2020, evento che celebra uno tra i maggiori protagonisti dell'arte mondiale, esponente neo-Dada e della Pop Art, ma di difficile classificazione, visto che la sua produzione si è spostata nel tempo dalle performance e dagli happening a lavori sempre più materici e includenti utensili e arnesi della vita quotidiana e del lavoro (Lancioni, 2020). Nella sezione finale della mostra al palazzo romano di Piacentini su via Nazionale, si ergono gli undici Pinocchi di Jim Dine: realizzati tra il 2004 e il 2013, si presentano come incantati, non inermi, ma fissati nell'atto di dire qualcosa, appena prima di dare qualcosa. Sulle pareti dell'ala in cui sono esposti Jim Dine ha inoltre dipinto alcune sue poesie: scriverle a caratteri cubitali ha sempre significato per l'artista l'opportunità, in quanto dislessico, di superare la difficoltà di lettura e, in qualche modo, anche di creazione. In fondo a destra c'è un Pinocchio con una sega: è legato ad una struttura metallica per la testa. Forse l'artista intende fermare il creato che si fa creatore? Dine ha dichiarato: "L'idea di un pezzo di legno che parla e che diventa un ragazzo in carne e ossa è una metafora dell'arte". Accanto a un Pinocchio tanto ardito Dine dipinge questi versi:

Sono un bambino con le orecchie rosse / le mie orecchie sono rosse / un bambino di sei anni, Pinocchio, / il ragazzo / che ha del potere. / scegliendo mia madre, il bastone diventa Jimmy / va con lo zoppo e impara a zoppicare / il bastone parla attraverso la sabbia / piangendo da quando ho perso / dormendo con "cattive compagnie" / c'è un abbraccio / che sveglia il falegname / avvolgo con le mani le mie orecchie / e sveglio il freddo / i miei sogni e, / la rossa ascia / steso sul pavimento / deformato dall'ordinario / l'inutile ordinario / ma rossi sono i miei sogni / minacciati / da una nuvola / che è grigia (Dine, 2020)<sup>1</sup>.

Si tratta di un testo vertiginosamente criptico, potente nelle sue immagini, che pone diversi interrogativi, molteplici interpretazioni. Non potendole qui risolvere, cominciamo almeno dalla prima questione: le orecchie di Pinocchio, rosse per Dine. Le orecchie? Quali orecchie? Dine ammette di aver visto per la prima volta Pinocchio nella versione Disney, dove effettivamente il burattino è disegnato con due orecchie. Ma nel testo originale no: Geppetto ha dimenticato gli orecchi, Collodi omesso l'ascolto. Non il sentire, attenzione: ad essere assente è

piuttosto l'ascolto. Ecco perché Pinocchio non ascolta, sebbene senta benissimo. Non può ascoltare perché non è dotato dell'organo deputato a questa funzione, non è dotato dell'organo per questa finzione. La prima volta in cui ho davvero notato l'assenza è stato attraverso la lettura del Pinocchio di Manganelli: "Nel momento in cui il burattino è fatto – salvo per gli orecchi 'dimenticati' ma apparentemente esornativi o al più punitivi – Geppetto non può fingersi padre. In quel momento sembra trasformarsi in una sorta di custode, di pedagogo" (Manganelli, 2002, pp. 30-31). Dal manganelliano libro parallelo dobbiamo affacciarsi all'originale collodiano: quando Pinocchio compie una delle sue prime marachelle, Geppetto vorrebbe tirargli gli orecchi. Gli ha appena concesso dei piedi: bellissimi, "non si vede nemmeno l'attaccatura"; appena il tempo di insegnargli a mettere un piede dietro l'altro che già Pinocchio prende a correre fuori dalla casa in cui è stato "concepito". A fermarlo nella prima fuga c'è un carabiniere ed è la destrezza del gendarme a permettere a Geppetto di riacciuffare il suo "figliolo": il povero falegname vorrebbe dare una lezione a Pinocchio, vorrebbe tirargli gli orecchi, ma è lì che s'accorge di aver dimenticato di scolpirglieli. "Allora lo prese per la collottola" (Collodi, 1994, p. 39), scrive Collodi, e questo gesto "violento" gli provoca la maldicenza della gente e persino l'arresto, proprio da parte del carabiniere che poco prima aveva fermato la corsa di Pinocchio. Geppetto dimenticherà di aggiungere questo particolare a Pinocchio, forse permettendogli – volutamente o inconsciamente – di non sentire, di non dover stare a sentire, fornendogli dunque lui stesso un alibi per non ascoltare i consigli e i comandi degli adulti. Il fine di Geppetto diventa quello di farsi sentire da uno che non può ascoltare: in questo sforzo sta anche la lettura pedagogica (e manganelliana) dell'episodio.

## 2. L'ascolto e il sentire

"Ascoltare" e "sentire" non sono concetti esattamente intercambiabili: il primo presuppone una maggiore intensità del secondo. Ma soprattutto "sentire" ha a che fare con i sensi più interamente: possiamo sentire un fischio, sentire la dolcezza di un cibo, sentire il calore di un tessuto, sentire il profumo della donna davanti a noi. Sentire non è collegabile soltanto al senso della vista (almeno non direttamente, sebbene diciamo di "sentire" la presenza di qualcuno che però non vediamo), e con tutta probabilità per una ragione molto semplice: la vista, sebbene sia il senso più diffuso, da noi umani utilizzato, nonché "utile" (anche in termini evolutivisti), è quello meno inclusivo, meno "pieno", più limitato perché non si spinge oltre il raggio di 180°: non possiamo vedere una persona che si avvicina minacciosamente dietro di noi; possiamo certo sentirla, ma oggettivamente non vederla. Secondo il noto studioso di media Marshall McLuhan, "prima dell'invenzione dell'alfabeto fonetico, l'uomo viveva in un mondo in cui i sensi erano equilibrati e reagivano simultaneamente, un mondo chiuso, di profondità e risonanza tribali" (McLuhan, 1982, pp. 30-31): l'intellettuale canadese usa il termine "risonanza", un termine che possiamo legare, peraltro, proprio alle caratteristiche di certi legni con cui si fabbricano strumenti musicali. Pinocchio "resisterà" all'ascolto fino a quando non verrà a contatto con l'alfabeto, fino a quando non imparerà a leggere, scrivere e far di conto: lì si allontanerà anche dalla sua (dalle sue) tribù, tant'è vero che tornerà da suo padre, saranno soltanto lui e Geppetto, mentre gli amici svaniranno alla vista. McLuhan, dunque, parla di "risonanza" dell'uomo tribale: Pinocchio sarà risonante fino a quando non subirà la trasformazione in bambino. Ed è un legno, un legno risonante: è uno strumento, di quelli ricavati dalle foreste sonanti. Quando saprà dirigere il suo sentire, saprà ascoltare: è questo il prezzo della "civilizzazione" di Pinocchio, da

suono farsi suonatore. Il nostro “bamburattino” – potremmo così definire questa infanzia limbica – avrà imparato a prestare ascolto, acquisito questa capacità, ne perderà una innata, quella di condurre “una vita complessa e caleidoscopica, precisamente perché l’orecchio, diversamente dall’occhio, non si può mettere a fuoco ed agisce per sinestesia piuttosto che per analisi lineare” (McLuhan, 1982, p. 31). Ascoltare significa anche mettere a fuoco: è un sentire con gli occhi; Pinocchio metterà a fuoco i suoi orecchi. In fondo, quando desideriamo incontrare qualcuno, nel linguaggio comune, nutriamo il desiderio di sentirci, di risentire quella persona, non tanto di ascoltarla.

Nell’originale di Collodi, però, dicevamo: Pinocchio non ha gli orecchi. Geppetto gli “concede”, nell’ordine: capelli, fronte, occhi, il celeberrimo naso, la bocca, il mento, il collo, le spalle, persino lo stomaco, le braccia e le mani, le gambe e i piedi, ma gli orecchi no. Il verbo “sentire” è onnipresente nell’opera di Collodi: l’ascolto compare una sola e unica volta, quando Pinocchio “si fermò e stette in ascolto” (Collodi, 1994, p. 50) davanti a una musica in lontananza, quella dei pifferi annunciante l’arrivo del teatro di burattini. “Quei suoni venivano di fondo a una lunghissima strada traversa” (Collodi, 1994, p. 50). Pinocchio è indeciso se andare a scuola oppure lasciarsi ammaliare, non sente bene, ma quando il suono si avvicina e si fa nitido diventa risoluto e si convince: “Oggi anderò a sentire i pifferi” (Collodi, 1994, p. 50). Non appena sente, Pinocchio non resta ad ascoltare, e si precipita, corre a sentire: ha sete di sentire, sente di dover sentire. Somiglia, per certi versi, al Boccadoro di Hesse che “In fondo al cuore non amava l’erudizione, la grammatica e la logica, quantunque avessero anch’esse la loro bellezza; amava più il mondo d’immagini e di suoni della liturgia” (Hesse, 1989, p. 36).

Le sole occasioni in cui in qualche modo compaiono le orecchie è perché nel racconto di Collodi Pinocchio si “trasforma” in un animale, ed è già un sintomo dell’avvicinamento del suo passaggio a farsi di carne. La prima volta avviene quando Pinocchio è colto in flagrante da un contadino che lo scambia per un ladro di polli e per punizione lo sostituisce al suo cane da guardia Melampo: “Se per disgrazia venissero i ladri, ricordati di stare a orecchi dritti” (Collodi, 1994, p. 87). Pinocchio questi orecchi non li ha, ma è qui che inizia la sua educazione all’ascolto, la sua preparazione alla pazienza di ascoltare: deve stare ad ascoltare, stare e ascoltare, due azioni da cui è sempre fuggito. Per la prima volta, però, il burattino dà retta all’ordine del contadino, lo ascolta, e così, intorno alla mezzanotte, “gli parve di sentire nell’aia” delle “vocine strane” (Collodi, 1994, p. 87), così allerta il suo “padrone” e può tornare in libertà: per ascoltare pienamente, occorre comunque prima sentire. Ascolto come liberazione, come con-sentire. Frattanto accade, nel racconto originale di Collodi, un altro episodio dirimente. Pinocchio è, finalmente, alla scuola comunale: per la sua straordinaria abnegazione viene preso in giro da certi compagni i quali riescono a convincerlo ad allontanarsi dalla classe per andare a vedere l’enorme Pesce-cane in riva al mare. Ma l’occasione si rivela un’ennesima burla: l’animale non c’è, è solo un alibi dei ragazzi per “bullizzare” – diremmo oggi – il povero Pinocchio: “Devi prendere a noia anche tu la scuola, la lezione e il maestro, che sono i nostri tre grandi nemici” (Collodi, 1994, p. 103). Il nostro burattino stavolta non è d’accordo, così ne scaturisce una bella zuffa in cui i compagni di Pinocchio “cominciarono a scagliare contro di lui i Sillabari, le Grammatiche, i Giannettini, i Minuzzoli, i Racconti del Thouar, il Pulcino della Baccini e altri libri scolastici: ma il burattino, che era d’occhio svelto e ammalizzato, faceva sempre civetta a tempo” (Collodi, 1994, p. 104). Fare civetta: difficile tradurre questo motto, ma lo intendiamo con un movimento del burattino a nascondere la testa nel collo. E la civetta è, stranamente, un uccello che non ha orecchi, almeno non orecchi

anatomicamente visibili: eppure anche la civetta sente, sente anzi benissimo ed è proprio il suo sviluppato udito senza organo visibile a permetterle di predare e nutrirsi e crescere.

### 3. Le orecchie della parola

La seconda occasione in cui ne “Le avventure di Pinocchio” compaiono le orecchie è il momento in cui a Pinocchio appaiono (letteralmente “vengono alla luce”) le orecchie: questione che “suona” già da sé piuttosto straniente. Allora Collodi precisa: “Voi sapete che il burattino, fin dalla nascita, aveva gli orecchi piccini piccini: tanto piccini che, a occhio nudo, non si vedevano neppure!” (Collodi, 1994, p. 124). A dire il vero, caro Collodi, il lettore attento s’è accorto che gli orecchi sono una vera e propria mancanza, ma in questo caso facciamo valere la “sospensione di incredulità”. E poi torna in soccorso Manganelli: chi è il lettore attento, cosa fa?

Il lettore, e soprattutto il rilettore attento, non ignora che una pagina, una riga, una parola è un gran suono dentro di lui, un rintocco cui offre i suoi nervi, gli anfratti anonimi, le latebre latitanti e tenebrose. Una parola violentemente scardina i silenzi acquamarini del profondo, e ne desta squame di pesci, squali, scheletri di navi, coralli, fosforescenze. Due, tre parole imparentate formano un viluppo di disegni e fragori, che nulla verrà a sciogliere. Le parentele delle parole passano per quei nervi del lettore: eppure han da essere verificabili, rintracciabili nel testo. [...] Giacché il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, o neutri, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi ove si edifica (Manganelli, 2002, pp. 18-19).

E parallelamente anche Gianni Rodari scriveva dell’effetto della parola come d’un sasso nello stagno, una concatenazione di effetti quasi manganelliana (ma anticipandolo, di qualche anno):

Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. Oggetti che se ne stavano ciascuno per conto proprio, nella sua pace o nel suo sonno, sono come richiamati alla vita, obbligati a reagire, a entrare in rapporto tra di loro. Altri movimenti invisibili si propagano in profondità, in tutte le direzioni, mentre il sasso precipita smuovendo alghe, spaventando pesci, causando sempre nuove agitazioni molecolari. Quando poi tocca il fondo, sommuove la fanghiglia, urta gli oggetti che vi giacevano dimenticati, alcuni dei quali ora vengono dissepoliti, altri ricoperti a turno dalla sabbia. Innumerevoli eventi, o microeventi, si succedono in un tempo brevissimo. Forse nemmeno ad avere tempo e voglia si potrebbero registrare tutti, senza omissioni. Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta, suoni, immagini, analogie, ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l’esperienza, la memoria, la fantasia, l’inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente per accettare e respingere, collegare, e censurare, costruire e distruggere [...] (Rodari, 1973, pp. 7-8).

Per questo motivo l’assenza dell’ascolto crea un’ulteriore, tra le infinite, lettura parallela di “Pinocchio”, questo grande classico non soltanto della letteratura per l’infanzia, ma della letteratura *tout court*, della letteratura mondiale: e ogni ri-lettura smuove acqua, segni, sabbia, fondi.

Dunque, Pinocchio ha orecchi minuscoli, minuscoli come la civetta. Soltanto che adesso gli orecchi diventano, in questo che è uno dei passaggi più noti dell’opera (anche a chi non l’ha mai letta!), maiuscoli, e propriamente

di un altro animale: il burattino si risveglia nel Paese dei balocchi con orecchie d'asino e si confronta con l'amico Lucignolo circa tale "malattia agli orecchi" (Collodi, 1994, p. 127), espressione che ci induce a riflettere: e se ascoltare fosse una malattia del sentire? Quando il "ciuco" Pinocchio viene portato al Circo per esibirsi, "il Direttore, nel presentarlo al pubblico, aggiunse queste parole: "Miei rispettabili auditori! (...)" (Collodi, 1994, p. 132). Il direttore del circo usa la parola "auditori": perché non spettatori? Il pubblico del circo è lì per vedere, non per sentire: non è uno spettacolo radiofonico, nemmeno un concerto. Forse è un concetto: Collodi introduce in Pinocchio il concerto/concetto dell'ascolto. Questa è infatti l'ultima prova che il burattino deve affrontare da solo prima di ritrovarsi nella pancia del Pesce-cane e liberare se stesso e il padre da quella bocca. Non è nemmeno un caso che Pinocchio e Geppetto superino la loro ultima prova insieme come uscendo da una bocca, da un antro, da una oralità: il burattino aveva peraltro appena ripercorso oralmente tutte le sue avventure per raccontarle ad un quasi incredulo (e stanco) padre. Pinocchio ha smesso di sentire soltanto, ora inizia ad ascoltare. Per sfamare il suo babbo, presta ascolto a quanto gli dice l'ortolano: deve lavorare per guadagnarsi "un dito di latte" (Collodi, 1994, p. 148), latte che poi porgerà a suo padre, in una commovente scena in cui non possiamo non intravedere una momentanea trasformazione del nostro burattino in vero figlio, ma non soltanto: da figlio Pinocchio si ritrova a essere madre di suo padre, lui che, però, una madre non l'ha avuta. O forse sì?

#### 4. Sentire il materno

Nelle prime pagine del "Doctor Faustus" lo scrittore tedesco Thomas Mann descrive Elsbeth, la padrona di Buchel e madre di Adrian, giovane compagno del protagonista del romanzo, sostenendo che "È importante che quell'armonia naturale, determinata da un gusto istintivo, abbia fin dalla prima ora percorso maternamente l'udito di Adrian. Ciò contribuisce a spiegare l'incredibile senso sonoro che si rivela nelle sue opere" (Mann, 2010, p. 24). Thomas Mann ci sta suggerendo, con un'immagine efficace, che la voce di una madre letteralmente "percuote" l'udito del figlio, e che quindi è madre chi percuote l'udito di un figlio, chi in un certo modo forgia quell'udito, quel senso, non tanto l'organo in sé, ma i recettori. Ora, si pensi a come ha inizio l'opera capitale di Collodi, *Le avventure di Pinocchio*: siamo nella bottega di maestro Ciliegia, che materialmente "percuote" il pezzo di legno di cui voleva fare una gamba per un tavolino. Grande è la sorpresa, naturalmente, allorquando quel pezzo di legno inizia a parlare. "Che ci sia nascosto dentro qualcuno?", sospetta maestro Ciliegia quando il pezzo di legno da catasta comincia a lamentarsi dei colpi d'ascia. "Poi si messe in ascolto, per sentire", scrive Collodi, azione che evidentemente dimostra come mastro Ciliegia sappia ascoltare, sappia stare ad ascoltare (in quanto adulto?): è il primo che lo fa nella narrazione collodiana, e rimane anche l'ultimo, intanto perché misteriosamente mastro Antonio sparisce, scompare del tutto dalla vicenda dopo l'incontro (e la zuffa) con Geppetto. Eppure questo personaggio, primario, principale nel senso letterale del termine e al tempo stesso secondario nello sviluppo della narrazione, ha un ruolo preciso: "levare la scorza" e "disgrossare", verbi che indicano un esercizio maieutico. Cos'è la pancia gravida d'una madre se non una scorza, qualcosa che, con il parto, si disgrossa, ovvero diventa via via meno grossa? Collodi ci fa sapere che maestro Ciliegia "guardò sotto il banco", "dentro un armadio", "nel corbello dei trucioli e della segatura" (Collodi, 1994, p. 13), vale a dire che dirige il suo sguardo in tutti i luoghi bui della sua bottega, in tutte le "pance", le parti convesse del suo laboratorio, gli oggetti che potevano "aprirsi" e in cui per vedere bene occorre "far venire alla luce". Nel levare la scorza al pezzo

di legno, maestr'Antonio compie infatti un'azione che è quella più vicina alla venuta alla luce, al parto, il momento più umano e primordiale, al contrario di Geppetto che già in partenza sa di stare sta scolpendo un burattino e si spaventa meno del suo collega per le voci pronunciate dal legno. Le reazioni di maestro Ciliegia e di mastro Geppetto sono alquanto differenti: il primo è terrorizzato, il secondo appena preoccupato, ma più per non riuscire a completare l'opera come se l'era figurata che del fatto d'aver avvertito gli occhi del legno osservarlo e una risata "canzonarlo" (Collodi, 1994, p. 16).

Si presti attenzione anche ad un ulteriore particolare dei primi capitoli dell'opera collodiana: Pinocchio fa sentire la sua voce soltanto a maestro Ciliegia e non a Geppetto, in quanto si lamenta col primo per i colpi d'ascia, mentre deride "semplicemente" il secondo, peraltro come aveva già fatto nella bottega di maestr'Antonio apostrofandolo "Polendina". Nel capolavoro di Collodi, Pinocchio, da burattino "fatto", completato, pronuncia parola, frasi di senso compiuto, per la prima volta non davanti a Geppetto, bensì al cospetto di maestr'Antonio prima e del Grillo parlante poi. Diversi sono anche gli strumenti utilizzati dai due falegnami per lavorare al pezzo di legno: maestro Ciliegia utilizza infatti, come si è già detto, un'ascia, mentre Geppetto "gli arnesi" per intagliare e fabbricare il suo burattino. Cosa può significare questa particolare situazione? La prima voce che Pinocchio "ascolta" è quella di maestro Ciliegia, è dunque quella voce che inseguirà durante tutte le sue peripezie, è quella la voce che lui reputa materna, è quello il suono che continuerà a sentire per educarsi all'ascolto? Perché Pinocchio "torna all'ascolto", accede all'ascolto solo quando accede alla sua vita di carne, anche se "Non si racconta nulla di Pinocchio quando diviene poi un bambino "vero": il libro lì si chiude, come se non ci fosse più niente da raccontare, appunto, di un bambino normalizzato, di un bambino che è come lo vogliamo noi, e che quindi non è più veramente un bambino" (Grilli, 2016, p. 110).

## 5. Sentire l'artistico

Tento un'ulteriore (ri)lettura del personaggio collodiano in questo passaggio. Maestro Ciliegia non si appresta a realizzare un oggetto artistico, perché una gamba di un tavolino (come l'autore ci lascia intendere volesse realizzarla il falegname) doveva "soltanto" essere utile; Geppetto, invece, benché non sia mai nominato quale "maestro", intende farne proprio un'opera d'arte. Con una simultaneità riflessiva sorprendente lo storico Carlo Ginzburg intitola la sua ultima raccolta di saggi sulla distanza "Occhiacci di legno", citando proprio uno dei passi di Collodi, in particolare le prime parole pronunciate da Geppetto di fronte a quei due occhi che stava intagliando nel legno e che continuavano a fissarlo in maniera preoccupante e inaspettata. Nel primo saggio sullo "straniamento" Ginzburg riflette sul fatto che esista un effetto dell'"arte come procedimento": "se l'arte è un congegno, dobbiamo capire come funziona, non com'è nato" (Ginzburg, 2019, p. 18). Ed è esattamente lo straniamento che coglie Geppetto, il quale non si mostra per nulla spaventato rispetto alla reazione terrificata di maestro Ciliegia. Ed è straniamento perché sta realizzando un'opera d'arte. Proseguendo il suo ragionamento, Ginzburg cita anche Marco Aurelio: "Cancella la rappresentazione. Ferma i fili che muovono la marionetta (VII, 29)" (Ginzburg, 2019, p. 19). Pinocchio è un burattino senza fili, dunque destinato, proprio come la dottrina stoica cui Marco Aurelio si rifaceva, ad acquisire il dominio sulle passioni, sulle sensazioni, sul sentire, sui sensi, una sorta di percorso educativo che può essere letto in chiave pedagogica.

Geppetto crea, insomma, un congegno in cui le parti sono separate, si muovono per proprio conto, e in questo modo lui e noi, attraverso lo straniamento, ne prendiamo coscienza, nettamente le percepiamo, rivelandoci per ciò che sono, sottraendo a quel congegno l'abitudine del suo funzionamento, sottraendo alla nascita l'automatismo, alla natura la naturalezza. Quello di Collodi, in fondo, sembra essere questo monito: bene fa Pinocchio a educarsi, a essere educato all'ascolto, a cercare l'ascolto "maternamente percosso", ma lo faccia solo dopo aver imparato a sentire, una capacità di sentire che renderà quell'ascolto più pieno e sempre meravigliato. Nel suo saggio Ginzburg cita anche lo scrittore e critico letterario russo Viktor Borisovič Šklovskij: "Per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra [del pezzo di legno un pezzo di legno, ndr], esiste ciò che noi chiamiamo arte" (Šklovskij, 1966, p. 15). Col suo burattino Collodi ci invita a prendere coscienza dei nostri processi, a intagliare nel pezzo di legno che è l'arte la nostra vita di Pinocchi che sentono e infine giungono ad ascoltare. La parola che, nel passo precedentemente citato di Marco Aurelio, è stata tradotta con "rappresentazione", originariamente è in greco "fantasia", concetto mutuato dal linguaggio stoico; "fantasia" è legata alla radice di "fanòs", che significa "luce", e a "faneòs", ovvero il "visibile": la fantasia appare dunque come qualche cosa di "visibile", ciò vuol dire che per noi il visibile è già una apparizione, una rappresentazione, una immagine, dunque una immaginazione (in questo modo veniamo al significato di "fantasia" più vicino all'attuale).

## 6. Sentire lo spazio

Nel suo sublime libro *Poetica dello spazio* l'epistemologo e filosofo Gaston Bachelard scrive: "Attraverso la poesia, l'immaginazione si colloca sul terreno su cui precisamente la funzione dell'irreale giunge a sedurre o a rendere inquieto – sempre a risvegliare – l'essere assopito nei suoi automatismi" (Bachelard, 1975, pp. 25-26). Ecco che, come sostiene anche Ginzburg, l'arte ci libera dagli automatismi con i quali non nasciamo, ma che acquisiamo nella vita, spesso anche attraverso le "forche caudine" dell'educazione: da bambini abbiamo impulsi innati, biologici, ma non ancora automatismi, per questo l'artista che se ne libera in un certo senso "torna bambino". Pinocchio è una creatura (narrativa, metaforica e reale) diversa da ciascuno di noi: nel suo essere bambino-burattino ha in sé entrambi i tratti, è impulso e automatismo, è creatività e razionalità, in una continua lotta col proprio sentire, coll'addomesticamento. L'opera di Bachelard ci è utile anche perché ci pone di fronte a un'altra questione utile a questa riflessione su un aspetto specifico del personaggio Pinocchio: capire qual è l'antro materno di un bambino-burattino che non ha una madre (almeno "apparentemente") che ha forgiato il suo udito, quell'udito che, come vedremo meglio avanti, si sviluppa nel burattino principalmente nella direzione del sentire e solo in seguito, alla fine, a "trasformazione" avvenuta, in direzione dell'ascolto. Una riflessione, dunque, che indaga anche il ruolo "materno" del luogo, dei luoghi, in quanto, come spiega bene Lorenzo Cantatore:

[...] Il primo grande personaggio della letteratura per l'infanzia italiana, Pinocchio, è un burattino (o marionetta? o bambolotto?) che prende forma e vita in quel grande *open space* che è la casa paterna, ovvero la casa povera e fredda di Geppetto. Tutta l'avventura di Pinocchio, il suo passaggio fisico e morale dallo stato di fantoccio, e quindi di giocattolo, a quello di bambino, nasce dalla corrispondenza assoluta fra quel luogo e il destino educativo del personaggio che lo incarna. Nel leggere questo testo accade esattamente ciò che accade quando si ha a che fare con le case delle bambole: i luoghi di Pinocchio sono la concretizzazione letteraria del gioco che si

fa vita, del giocare per educare e conformare, della metamorfosi del personaggio che da simbolo si fa realtà, dal teatro (il gioco) alla vita. Un processo educativo che, inevitabilmente, mette allo scoperto le frizioni, talvolta irreversibili, fra i corpi dei bambini e i limiti-confini spaziali imposti loro dagli adulti (Cantatore, 2017, p. 55).

Ancora Gaston Bachelard in *Poetica dello spazio*, trattando dell'immaginazione, ci fornisce indizi aggiuntivi per portare avanti il nostro ragionamento sul sentire: “la fenomenologia dell'immaginazione richiede che si vivano direttamente le immagini, che le si consideri avvenimenti improvvisi della vita. Quando l'immagine è nuova, il mondo è nuovo” (Bachelard, 1975, p. 74). In questo caso è un indizio, come dire, esterno, in quanto riferibile direttamente all'autore di Pinocchio, al suo “inventore”, Carlo Collodi: il nostro bambino-burattino è frutto della sua immaginazione, ovvero, leggendo Bachelard, è un avvenimento improvviso della sua vita che crea un mondo nuovo. Per dirlo in altre parole: Collodi partorisce il personaggio di Pinocchio perché “sente” Pinocchio, cioè anche il nostro scrittore, come il protagonista delle sue avventure, sente e si lascia trasportare da questo sentire, vive e vivifica la sua immaginazione.

Non appena diamo un bagliore di coscienza al gesto meccanico, non appena facciamo della fenomenologia strofinando un vecchio mobile, sentiamo nascere, al di sotto della dolce abitudine domestica, impressioni nuove. La coscienza ringiovanisce tutto. Essa conferisce agli atti più familiari un valore di inizio, domina la memoria. Quanto è meraviglioso ridiventare veramente l'autore dell'atto meccanico! Così, quando un poeta strofina un mobile – anche per interposta persona – quando, con lo strofinaccio di lana che riscalda tutto quello che tocca, egli mette un po' di cera profumata sulla tavola, crea un nuovo oggetto, accresce la dignità umana di un oggetto, inserisce l'oggetto nello stato civile della casa umana (Bachelard, 1975, pp. 93-94).

Bachelard fa seguire a questa riflessione la citazione dal romanzo di Henri Bosco *Le jardin d'Hyacinthe*, un passo che sembra dare voce a Geppetto, o finanche abbiamo l'impressione che sia Geppetto a descrivere la sua operazione artistica, a conferirle voce: “La cera penetrava dolcemente nella materia levigata sotto la pressione delle mani e grazie all'utile calore della lana. Lentamente, il piano acquistava uno splendore sordo: sembrava salire dall'alburno centenario, dal cuore stesso dell'albero morto quello sfavillio attirato dallo sfregamento magnetico che si diffondeva a poco a poco, allo stato di luce, sul piano. Le vecchie dita cariche di virtù, le generose palme estraevano dal blocco massiccio e dalle fibre inanimate le potenze latenti della vita. Era la creazione di un oggetto, l'opera stessa della fede, davanti ai miei occhi meravigliati” (Bachelard, 1975, p. 94).

## 7. Sentire l'ascolto, ascoltare il sentire

In definitiva, ritrovando l'ascolto, il burattino in qualche modo “esce” dall'infanzia egocentrata per accogliere non solo le altre schegge di sé, ma anche quelle del restante mondo, i legni che sono gli altri. In un certo senso Pinocchio, seguendo la storia originale, sembra guarire. Infanzia, dunque, come malattia? O la malattia è quella di crescere, diventare adulti, perdere la fanciullezza? Collodi utilizza una volta nel testo la parola “malanni” per indicare un gruppo di bambini vivaci, scalmanati: anche “peste” non è certo una maniera meno velenosa di descrivere un infante sfrenato, che non ascolta. “Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia” (Magrelli, 2003, p. 3): esordisce così lapidario Valerio Magrelli nel descrivere le sue psicosi e le sue patologie protagoniste del volume “Nel condominio di carne”. Il poeta, in questo caso nelle vesti di narratore, conia il termine

“exfanzia” (Magrelli, 2003, p. 5): una definizione illuminante che andrebbe presa in seria considerazione nella riflessione pedagogica. Se infatti “infanzia” è, accanto al significato principe di colui che è privo di parola, al contempo e necessariamente è anche entrare nella parola, ovvero dare la parola a chi non ne ha ancora facoltà, la “exfanzia” prevede allora un processo inverso: una volta acquisita la parola, uscirne, non perderla, piuttosto inventarsi un linguaggio nuovo non appena padroneggiato quello comune, una volta apprese le regole per innovare. Nel Magrelli bambino e adolescente che è costantemente alle prese con disfunzioni del suo corpo c’è qualche cosa che lo lega a Pinocchio (c’è persino una scena in cui si brucia, come il burattino, i piedi), ed è proprio quando scrive di suoni, di voci, di ascolti, quello che definisce “il grande continente delle orecchie – porta sonora, conchiglia dell’ascolto” (Magrelli, 2003, p. 12): sentire è porta di ascoltare, sua soglia. Naturalmente in Magrelli si è al cospetto di un caso semi-patologico: suoni deformati, cerume accumulato, un “extra-ascolto”; il protagonista, allora, si fa “boscaiolo di voci. Con secchi colpi d’ascia abbatto questo tronco sibilante” (Magrelli, 2003, p. 18). “Nel condominio di carne”, infine, troviamo persino una “pinocchiesca” profezia, quasi parlasse non più il burattino, bensì il bambino, l’umano legno: “Giorno verrà in cui il silenzio sarà un unico corpo sacro da venerare, in cui il rispetto del prossimo passerà per l’amore di questo pane della comunione, la sola ostia della nostra vita civile. E chi farà rumore, chiunque non richiesto imporrà agli altri la propria presenza, sarà il capro espiatorio dell’intera tribù. Ma non verrà condannato a essere recluso, né mutilato o ucciso. Al contrario, il suo udito sarà soltanto acuito oltre misura, perché possa partecipare più intimamente alla natura del senso violato. Lo si costringerà ad ascoltare” (Magrelli, 2003, p. 20). L’ascolto è sempre, in un certo “senso”, una costrizione, e Pinocchio lo sapeva bene, lo sentiva bene.

Accanto ai molteplici Pinocchi di Dine, si diceva inizialmente, ve n’è uno forse meno noto in Piazza Esedra, all’interno del MusEd, Museo della Scuola e dell’Educazione dell’Università Roma Tre che ha appena inaugurato una nuova ala espositiva. Il Pinocchio di Ferdinando Codognotto è intimamente legato a quello di Dine, spazialmente e specialmente: è stato in mostra nelle stesse sale di Palazzo delle Esposizioni nel 1982 ed è della stessa specie, di legno, in quanto anche per Codognotto “il legno è il materiale più vicino all’uomo”. Sculture da auscultare, sentire scolpiti. “L’albero di Pinocchio” impiega la molteplicità del burattino che è molteplici bambini, assume forme diverse, è difforme. Non è l’albero della cuccagna quello a cui il Pinocchio di Codognotto è legato: è la macchina che fa partire le storie, che racconta, che “nella sua rappresentazione simbolica e seducente continua a dilatarsi, a generare altre storie nella storia e a suggerire spunti interpretativi ulteriori” (Di Giacinto, 2018, p. 48). L’albero tiene il burattino per la “collottola”, come Geppetto al principio della storia. Come Geppetto, l’albero tecnologico non sente, ascolta. Una storia è sempre noi che ascoltiamo una storia: noi gli orecchi, i nostri molteplici e paralleli Pinocchi corpi che vanno a sentire, ad auscultare. Oltre a una “guida all’ascolto”, dunque, occorrerebbe anche approntare una “guida al sentire”, tornare nella tribù dei legni risonanti.

Nella stagione in cui scrivo questo intervento sul burattino di legno più celebre al mondo, a ogni abitante del pianeta è stato chiesto di essere per un lungo periodo in “lockdown”: una locuzione anglofona che significa “isolamento”, ma che scomposta nelle sue due parole “chiave”, vuole dire esattamente serratura abbassata, chiusura; al contempo “lockdown” è tradotto in taluni casi semplicemente con “casa”: spazio domestico, dunque, inteso come luogo in cui “chiudersi” e, al contempo, schiudersi, venire alla luce. Geppetto ci ha provato in tutti i modi a tenere chiuso suo “figlio” in casa, salvo finire lui stesso “isolato” al di fuori dall’umile dimora in cui viveva o, al più, orfano di una creatura che in casa proprio non voleva re-stare. È per questi motivi, e alla luce

delle innumerevoli e proverbiali bugie escogitate per portare avanti il proprio percorso di (auto)formazione, che la lezione di Pinocchio, se davvero ne esiste una, se davvero alla fine ne resiste una e una soltanto, risiede unicamente nella considerazione che non è credendogli che si compirà il suo destino, bensì credendo in lui, o meglio: prestando noi ascolto all'emergenza dei suoi sensi, all'urgenza, all'emergenza del suo sentire.

## Bibliografia

- Bachelard, G. (2006). *Poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Cantatore, L. (2015). *Parva sed apta mihi. Studi sul paesaggio domestico nella letteratura per l'infanzia del XIX secolo*. Pisa: Ets.
- Cantatore, L. (2017). Luoghi educanti, corpi prigionieri e spazi della libertà nella letteratura per l'infanzia. *Encyclopaideia*, 21, 50-64.
- Carroll, L. (1993). *Alice nel paese delle meraviglie*. Milano: Feltrinelli.
- Collodi, C. (1994). *Le avventure di Pinocchio*. Roma: Newton Compton.
- Cusatelli, G. (2002). *Pinocchio esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*. Roma: Armando editore.
- Di Giacinto, M. (2018). L'albero di Pinocchio al MuSEd. Un viaggio narrante tra seduzione e stupore. *Il Pepeverde*, 77, 32-35.
- Fabbri, P., & Pezzini, I. (2002). *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*. Roma: Meltemi.
- Ginzburg, C. (2019). *Occhiacci di legno*. Macerata: Quodlibet.
- Grilli, G. (2016). Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico. *Ricerche di Pedagogia e Didattica. Journal of Theories and Research in Education*, 3, 107-116.
- Hesse, H. (1989). *Narciso e Boccadoro*. Milano: Mondadori.
- Lancioni, D. (2020). *Jim Dine*. Macerata: Quodlibet.
- Magrelli, V. (2003). *Nel condominio di carne*. Torino: Einaudi.
- Manganelli, G. (1967). *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (2002). *Pinocchio: un libro parallelo*. Milano: Adelphi.
- Mann, T. (2010). *Doctor Faustus*. Milano: Mondadori.
- McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- McLuhan, M. (1982). *Dall'occhio all'orecchio*. Roma: Armando editore.
- Rodari, G. (1973). *Grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi.
- Šklovskij, V.B. (1966). *Una teoria della prosa*. Bari: De Donato.
- Spinazzola, V. (1997). *Pinocchio & c.*. Milano: Il Saggiatore.
- Volpicelli, L. (1954). *La verità su Pinocchio*. Roma: Avio.

---

<sup>i</sup> Nel testo originale: "I am a child with red ears / my ears are red / a six year old, Pinocchio, the boy / down with power. / choosing my mother, the stick becomes Jimmy / he lies down with thieves / the stick talks thru the sand / crying since I lost / sleeping with "bad folks" / there is an embrace / that wakes the carpenter / i wrap my arms around my ears / and wake the cold / my dreams,

and / the red axe / lying on the floor / deformed by the ordinary / unusable / but my red dreams are / charged / by a cloud / that is grey”.

**Simone di Biasio** è dottorando di ricerca in “Cultura, Educazione, Comunicazione” (XXXIV ciclo) presso l’Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Scienze della Formazione, dov’è anche cultore della materia nel corso di “Letteratura per l’infanzia” (prof. Lorenzo Cantatore). Studia l’opera di Marshall McLuhan in prospettiva storico-educativa e pedagogica.

**Contatto:** simone.dibiasio@uniroma3.it