



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Scienze del Linguaggio

Tesi di Laurea

**Studio e analisi dell'evoluzione testuale e linguistica del romanzo**

**“Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino”**

**di Carlo Collodi.**

**Relatrice**

Prof.ssa Francesca Santulli

**Correlatore**

Prof. Giuseppe Sofo

**Laureanda**

Chiara Pigozzo

Matricola 872474

**Anno Accademico**

2022 / 2023



*Si sa: in questo mondo bisogna tutti aiutarsi l'uno coll'altro.*

*Carlo Collodi*

## Indice

Abstract	5
Introduzione	7
1. Il contesto storico-linguistico dell'Italia postunitaria	8
1.1. L'Italia dopo l'unificazione del 1861	8
1.2 Il lento cammino verso l'unificazione linguistica	12
1.3. La questione della lingua e la prosa letteraria	16
2. Carlo Collodi	19
2.1. La vita e le opere	19
2.2. <i>Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino</i> : struttura, genesi e prime variazioni	22
2.3 Tecniche narrative: gli intertitoli, i monologhi e i riassunti	29
3. Analisi linguistica di <i>Pinocchio</i> 41	
3.1. L'identificazione metaforica e la similitudine	44
3.2 Gli elementi formulaici	54
3.3 La fonetica riflessa nella grafia e l'uso del grafema <j>	62
3.4 Il lessico	66
3.5 La morfologia	81
3.6 Esempi di testualità	84
3.6.1 <i>L'osteria del Gambero Rosso</i>	84
3.6.2 <i>Il Paese dei Balocchi</i>	94
4. Illustrazioni e adattamento intermediale di Walt Disney	100
4.1 L'aspetto grafico-illustrativo di <i>Pinocchio</i>	102
4.2. <i>Pinocchio</i> negli Stati Uniti prima di Disney	113
4.3. <i>Pinocchio</i> e Disney	127
4.4. <i>Pinocchio</i> dopo Disney	144
Conclusioni	153
Bibliografia	154

## **Abstract**

Il progetto di tesi mira a studiare e ad analizzare diverse versioni, comprese traduzioni e riduzioni, del celebre romanzo *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi. In particolare, si evidenzierà l'evoluzione della lingua italiana attraverso l'analisi dei cambiamenti linguistici e testuali presenti nelle diverse versioni analizzate. Si è deciso di scegliere Carlo Collodi in quanto è stato l'autore del romanzo in lingua italiana più tradotto al mondo, Pinocchio, che scelse una lingua semplice, chiara e didattica. L'italiano di "*Pinocchio*" è una lingua comprensibile a tutti, modellata per le esigenze di chiunque e nel segno del processo di "democrazia linguistica" avviato da Manzoni. Di conseguenza, l'obiettivo è quello di studiare e interpretare come la testualità ovvero il modo in cui un testo si rapporta al contesto con cui interagisce, cambia nel tempo.

## **Abstract en français**

Ce mémoire vise à analyser les différentes versions du célèbre roman de Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*, y compris des traductions et des versions abrégées. Plus précisément, il vise à mettre en évidence l'évolution de la langue italienne en analysant les changements linguistiques et textuels présents dans les différentes versions analysées. Le choix de Carlo Collodi est motivé par le fait qu'il est l'auteur du roman italien le plus traduit au monde, *Pinocchio*, caractérisé par un style linguistique simple, clair et didactique. La langue employée dans *Les Aventures de Pinocchio* est conçue pour une compréhension universelle, s'adaptant aux besoins individuels et conforme au processus de "démocratie linguistique" initié par Manzoni. Par conséquent, cette recherche se propose d'étudier et d'interpréter l'évolution temporelle de la textualité, en soulignant l'interaction entre un texte et le contexte avec lequel il interagit.

## **Abstract in English**

This project aims to analyse the various versions of Carlo Collodi's renowned novel, *The Adventures of Pinocchio*, encompassing translations and abridged versions. Specifically, it aims to highlight the evolution of the Italian language by analysing the linguistic and textual changes across these distinct versions. The choice of Carlo Collodi is motivated by his authorship of the globally most translated Italian novel, *Pinocchio*, characterized by a straightforward, clear, and

didactic linguistic style. The language employed in *The Adventures of Pinocchio* is designed for universal comprehension, adapting to individual needs and aligning with the principles of "linguistic democracy" championed by Manzoni. Consequently, this research aims to study and interpret the temporal evolution of textuality, emphasizing the interplay between a text and the context with which it interacts.

## **Introduzione**

Questa ricerca si propone di esaminare e analizzare l'evoluzione testuale e linguistica del romanzo *Le avventure di Pinocchio*. Storia di un burattino di Carlo Collodi, attraverso lo studio di diverse versioni, traduzioni e adattamenti della famosa opera.

L'analisi di questo romanzo nasce dalla volontà di comprendere come la storia di Pinocchio ha influenzato la lingua contemporanea e osservare come il linguaggio utilizzato nel testo originale si sia evoluto nel corso degli anni, focalizzandosi in particolare sul ruolo cruciale svolto da Walt Disney. L'obiettivo è comprendere come la testualità, ossia il modo in cui un testo si relaziona al contesto con cui interagisce, sia cambiata nel tempo, evidenziando come ogni riduzione, traduzione o riedizione illustrata di Pinocchio rinegozi il patto comunicativo con il lettore-spettatore.

Il lavoro è suddiviso in quattro capitoli. Il primo si focalizza sul contesto storico-linguistico dell'Italia postunitaria, esaminando il panorama linguistico e culturale dell'epoca in cui è stato scritto il romanzo. Il secondo capitolo approfondisce la figura di Carlo Collodi, analizzando la sua vita, le sue opere e le caratteristiche principali del romanzo "*Le avventure di Pinocchio*" come intertitoli, monologhi e riassunti. Nel terzo viene condotta un'analisi linguistica del testo, focalizzandosi su vari aspetti quali l'identificazione metaforica, l'uso di elementi formulaici, la fonologia, il lessico e la morfologia. Infine, nel quarto capitolo si esamina il ruolo della multimedialità nell'evoluzione delle illustrazioni di Pinocchio, confrontando anche la prima traduzione in inglese del romanzo ad opera di M.A. Murray e l'adattamento intermediale di Walt Disney. Infine, sono state analizzate diverse versioni in italiano e una versione in inglese successive all'opera di Disney.

Le prime riflessioni evidenziano come, dopo l'adattamento di Disney, ci siano state delle interferenze con la lingua inglese e un adattamento al pubblico che ha portato a significativi cambiamenti linguistici. Pinocchio si è dimostrato un testo mutevole nel tempo, in grado di negoziare il patto comunicativo con il lettore-spettatore e di integrarsi nell'immaginario collettivo di diverse generazioni.

## **1. Il contesto storico-linguistico dell'Italia postunitaria**

### **1.1 L'Italia dopo l'unificazione del 1861**

Il 17 marzo 1861 nacque formalmente il Regno d'Italia costituendosi sulla base di un'entità politica già esistente, lo stato sabauda. Questo aveva trasferito al nuovo stato nazionale non solo la dinastia regnante ma anche lo Statuto Albertino (rimasto in vigore fino alla fine della Seconda guerra mondiale), l'esercito, il Parlamento, e gli apparati burocratici. Il Regno d'Italia nacque come monarchia costituzionale.

Gran parte dell'ordinamento dell'ex Regno di Sardegna fu esteso ai territori che in quel periodo facevano parte del Regno d'Italia e nel 1865, con le leggi di unificazione amministrativa, prese forma sull'intero territorio nazionale un sistema istituzionale omogeneo. L'Italia fu suddivisa in 59 province con prefetti di nomina regia, queste erano a loro volta ripartite in comuni, retti da sindaci sempre di nominati dallo stato centrale. Si trattava di un ordinamento moderatamente liberale, la cui Carta costituzionale, lo Statuto albertino consegnava di fatto al Parlamento l'esercizio del potere legislativo, per quanto la figura del re conservasse un forte rilievo. Tuttavia, il diritto di voto risultò ristretto ad appena il 2% degli abitanti fino alla riforma elettorale del 1882. Era questo il limite più critico dell'ordinamento politico del Regno d'Italia. (Meriggi, De Luna, 2014, p. 582).

Alla fine dell'Ottocento, anche l'Italia, come il resto d'Europa, beneficiò di un rapido sviluppo industriale. Per avviare questo processo, lo Stato ebbe un ruolo determinante, adottando vari strumenti di intervento come la costruzione di opere pubbliche, di ferrovie, di sovvenzioni dirette ad alcuni complessi industriali e il controllo del credito alle industrie con la creazione di una banca di stato ovvero la Banca d'Italia. Tuttavia, lo sviluppo industriale italiano ampliò il divario tra le regioni del Nord e quelle del Sud e le industrie si concentrarono nelle regioni settentrionali, in particolare in Piemonte, Liguria e Lombardia. L'economia meridionale continuò ad essere caratterizzata a lungo dal latifondo.

“Cominciò così quello spopolamento delle campagne che avrebbe portato milioni di italiani del Mezzogiorno a emigrare nelle città del Nord e, soprattutto, in America Latina e poi negli Stati Uniti. Tanto nel settore secondario, quanto in quello primario era insomma ben visibile al momento dell'unità un forte divario tra le molte aree del paese.” (Detti, Gozzini, 2016, p.226). Inoltre, una complicazione della situazione nel Sud Italia fu provocata dal diffondersi del brigantaggio, una forma di banditismo armato sorretta dallo Stato pontificio e del governo dei

Borboni. Da una prospettiva politica, il brigantaggio si carica di una coloritura antiunitaria ed ebbe anche una forte impronta di protesta sociale. Per reprimere la resistenza di queste bande, i governi di Destra intervennero con l'esercito regolare, ricorrendo allo stato d'assedio e a leggi eccezionali come la legge Pica del 1863, che affidò ai tribunali militari i processi per brigantaggio. Nel 1865, sebbene la maggior parte delle bande venissero stroncate, il brigantaggio restò un fenomeno radicato in molte aree del Sud (Meriggi, De Luna, 2014, p. 583).

Nel primo quindicennio la cosiddetta Destra storica governò il paese, un gruppo politico nel quale si riconoscevano gli elettori di tradizione monarchico-moderata risorgimentale. L'obiettivo dei governi di Destra era conseguire il pareggio del bilancio statale e predisporre delle infrastrutture necessarie che permettessero al paese di raggiungere un'effettiva unificazione economica e politico-amministrativa, perseguendo una rigida politica fiscale. Questa strategia fiscale colpì maggiormente i ceti popolari rurali e il Mezzogiorno incentrandosi principalmente su un'imposta indiretta, la tassa su macinato (1868). Quest'ultima causò un'aggressiva ondata di ribellioni popolari che vennero repressi nel sangue, ma che costituirono anche la prova che i ceti subalterni iniziavano ad organizzarsi e a mobilitarsi in modo efficace. "Un importante opera di legislazione fu quella scolastica, decisiva in un paese che contava un'altissima percentuale di analfabeti (78%) e dove la popolazione stentava di avere ancora una lingua unitaria." (Meriggi, De Luna, 2014, p.583). La Legge Casati del 1859, già nell'anno successivo aveva esteso a tutto il regno l'istruzione elementare obbligatoria e gratuita per i primi due anni delle scuole elementari ma ebbe diverse resistenze, soprattutto nella società contadina del Sud Italia in quanto poco disposta a rinunciare al lavoro dei figli (Meriggi, De Luna, 2014, p.582).

L'ostilità del Vaticano risultava un ulteriore problema con cui l'élite dirigente del nuovo Stato dovette scontrarsi. Il Regno d'Italia era infatti nato sconvolgendo lo stato della Chiesa conquistando nel 1870 anche Roma, capitale dei Papi per più di un millennio e adesso capitale dell'Italia unita. La reazione del Papa fu quella di invitare i fedeli ad ostacolare le istituzioni del nuovo Regno, per esempio tramite l'astensione della partecipazione alle elezioni. L'ostilità pregiudiziale dei cattolici più devoti portò all'alto tasso di astensionismo che caratterizzò i primi vent'anni della storia elettorale dell'Italia unita. Durante questi anni solo una metà della già ridotta percentuale degli ammessi al voto si recò abitualmente alle urne, rendendo ancora più

frangibile la legittimazione del Parlamento che ne elaborava le leggi. (Meriggi, De Luna, 2014, p.584).

Nel 1876 terminò il lungo periodo della Destra storica e cominciò il ciclo della Sinistra prima con Agostino Depretis, che presidiò dal 1876 al 1887, e successivamente con Francesco Crispi, dal 1887 al 1896.

La Sinistra, dopo la proclamazione del Regno d'Italia, lottò soprattutto per il completamento dell'unificazione, incitando a più riprese l'introduzione del suffragio universale. Intorno alla metà degli anni Settanta, Depretis insistette particolarmente sulla riforma della scuola elementare, sull'abolizione della tassa sul macinato e sull'estensione del suffragio ma durante il suo lungo mandato tenne solo in parte fede a queste promesse. La legge Coppino del 1877 diffuse il compito di dare vita a scuole affidate allo stato e non più ai comuni con l'obbligo scolastico innalzato all'età di 9 anni e con sanzioni previste per i genitori inadempienti. Tuttavia, questa legge restò in gran parte sulla carta. Nel 1880 venne abolita anche la tassa del macinato, ma la pressione fiscale rimase opprimente e scatenò le prime grandi ondate di emigrazione nelle Americhe. Nel 1882 fu esteso il suffragio universale ma, in ogni modo, in misura alquanto modesta dato che uno dei requisiti fondamentali, era il superamento dell'esame di istruzione elementare. In diverse regioni la maggioranza della popolazione era analfabeta. A non godere del diritto di voto continuavano a essere principalmente i contadini, che rappresentavano 80% della popolazione ed erano molto numerosi nel Mezzogiorno. (Meriggi, De Luna, 2014, p. 607). Francesco Crispi, verso la fine degli anni Ottanta, raccolse l'eredità di Depretis e fu promotore di riforme riguardanti l'ordinamento e la struttura dello Stato. Si dimostrò reattivo ai grandi temi emergenti della questione sociale e cercò di smorzare le difficoltà delle popolazioni tramite iniziative di legislazione sociale, puntando con l'espansione coloniale ad una crescita economica necessaria a sollevare le condizioni degli strati più disagiati della società. Ma a determinare la caduta di Crispi, fu proprio la catastrofica sconfitta delle truppe italiane a Adua, in Etiopia, nel 1896.

Precedentemente, Crispi aveva represso l'opposizione politica e sociale sciogliendo il partito socialista dei lavoratori e imponendo lo stato d'assedio in diverse aree del paese. Inoltre, la situazione finanziaria dello Stato si aggravò a causa dell'incremento delle spese militari, connesso alla politica coloniale e costò a Crispi la Presidenza del consiglio. Il suo governo cadde nel 1891 (Meriggi, De Luna ,2014, p. 608).

È stato presentato dalla storiografia a esso contemporanea come un'epoca di risveglio culturale e politico che avrebbe coinvolto l'intero popolo senza distinzione di classi sociali. In realtà, nel complesso, il processo unitario fu guidato da una minoranza della popolazione ovvero dai liberali moderati e soprattutto dalla borghesia intellettuale, commerciale e imprenditoriale e da importanti settori dell'aristocrazia fondiaria settentrionale. L'unificazione nazionale fu resa possibile, inoltre, dall'intervento dei democratici ma si realizzò sotto l'egemonia della monarchia sabauda. Le masse popolari cittadine intervennero solo in modo saltuario e quelle contadine, soprattutto del Sud, ne rimasero escluse; dopo un entusiasmo iniziale, basato sulla speranza di un miglioramento delle loro condizioni sociali, guardarono al moto risorgimentale con ostilità.

Infine, per questioni storiche ma anche pratico-politiche, si poneva l'esigenza di creare una lingua letteraria e una lingua di uso comune che fossero nazionali. Fino a Manzoni le uniche alternative all'uso dei dialetti erano rappresentate dalla lingua letteraria, astratta, convenzionale e lontanissima dal parlato, oppure da una lingua straniera, il francese, frequentemente impiegato nei salotti letterari. Erano dunque due i problemi da risolvere: quello di creare, a livello nazionale, una lingua di conversazione e di uso comune, e quello di una lingua letteraria più vicina all'uso. Si tratta di questioni di politica culturale strettamente collegate al processo risorgimentale: fare l'Unità d'Italia significava anche realizzare l'unità linguistica.

## 1.2. Il lento cammino verso l'unificazione linguistica

Nel 1861, data dell'unificazione nazionale, la maggior parte della popolazione italiana conosceva solamente dialetto locale. Da questo momento, il processo di diffusione dell'italiano come lingua di comunicazione orale conoscerà una notevole accelerazione grazie a svariati fattori, tra i quali l'aumento dell'istruzione scolastica. In quel periodo l'Italia era segnata dall'arretratezza delle condizioni economiche, politiche e civili rispetto alle altre nazioni europee, come Francia e Gran Bretagna, e dalla persistenza di profonde divisioni tra regione e regione e tra l'una e l'altra classe sociale. La più chiara manifestazione di questi elementi di arretratezza e di frattura era la situazione linguistica dato che l'uso pieno dell'italiano era ristretto solamente ai ceti colti nelle situazioni pubbliche e solenni. Sempre nel 1861 fu effettuato il primo censimento della popolazione:

Il quadro si mostrò particolarmente sconcertante per ciò che riguardava il terreno dell'istruzione: i tre quarti della popolazione sopra i 5 anni di età non sapevano né leggere né scrivere. Su una popolazione che non raggiungeva i 22 milioni di abitanti, più di 14 milioni erano totalmente analfabeti. Si trattava di individui ripartiti equamente in tutte le classi di età, ma con forti disuguaglianze territoriali (il sud mostrava tassi di analfabetismo più elevati) e con una marcata differenza tra uomini e donne (quest'ultime estranee ancor più degli uomini alle aule scolastiche). (D'Agostino, 2012, p. 27).

Tra i diversi problemi che la nuova classe dirigente dovette affrontare, la scuola risultava tra le priorità, dato che l'Italia contava circa il 75% di analfabeti e si trovava in una posizione d'inferiorità rispetto alle nazioni più avanzate. In questa situazione di intensa vitalità dei vari dialetti, l'unico modo con cui la maggior parte della popolazione poteva avvicinarsi all'italiano era frequentare la scuola per imparare a leggere e a scrivere.

Sulla scolarizzazione e la diffusione della lingua, l'Unità d'Italia non ebbe, né avrebbe potuto avere, effetti immediati; tuttavia, il progresso fu costante e i risultati buoni: nel 1910 la percentuale dell'analfabetismo era scesa al 38% ed era cresciuta la quota di popolazione in possesso di un'istruzione post-elementare, in grado di fornire un saldo possesso dell'italiano e la capacità di leggere, scrivere e capire un testo. (Bruni, 2002, p. 148)

Inoltre, si distingue “essere italiano” ovvero essere di nazionalità italiana ed “essere italofono” cioè avere la capacità di usare la lingua italiana. Negli anni dell’Unità, era “italofono” solo chi avesse avuto un’istruzione scolastica prolungata a causa dell’assenza di un circuito della comunicazione orale in lingua nazionale, all’interno del quale si potesse apprendere la lingua per semplice immersione. terminate le scuole elementari, solamente coloro che proseguivano gli studi almeno per qualche anno era assicurato un contatto duraturo con la lingua nazionale. Si trattava di un numero limitato di persone: “circa l’otto per mille della popolazione, ossia 160.000 persone disperse in una massa di 20 milioni di individui.” (De Mauro, 1963, p.41). Tuttavia, si distinguevano dal resto d’Italia due realtà linguistiche quella di Firenze e della restante parte della Toscana e quella di Roma, dove poteva ritenersi generalizzata la capacità di comprendere e di esprimersi in italiano. Per quanto riguarda Firenze, la vicinanza strutturale tra il fiorentino e l’italiano permetteva agli abitanti della toscana, anche a quelli che non avevano ricevuto un’istruzione, d’intendere l’italiano. Per quanto concerne Roma, essendo sede stabile del papato, nei primi decenni del Cinquecento ci fu una reale rivoluzione demografica dato che la popolazione romana era composta per il 75-80% da immigrati e tra essi una parte consistente era costituita da toscani. Considerata la nuova organizzazione demografica della città, “il più naturale terreno di incontro viene identificato appunto nella varietà toscanizzata o comunque smeridionalizzata” (Trifone, 1994, p.563). Queste due realtà consentono di ridefinire i dati riguardanti il numero degli italofoeni.

Alle 160.000 persone che avevano conseguito un’istruzione post-elementare bisogna infatti aggiungere gli abitanti della Toscana e di Roma. In conclusione, si può stimare in circa il 3% la popolazione che, nel 1861, conosceva l’italiano; approssimativamente 600.000 individui su circa 20 milioni. (D’Agostino, 2012, p.30)

Gli agenti di diffusione esterni all’istruzione formale dettero una notevole spinta alla diffusione dell’italiano in nuovi ceti ed aree, favorendo il lento mutamento della realtà linguistica del paese. Oltre ai processi di alfabetizzazione e di scolarizzazione si diffusero altri eventi sociali e fenomeni economici che promossero nuove necessità comunicative. I principali furono: l’industrializzazione, le migrazioni interne ed esterne, l’urbanesimo, la formazione di un apparato burocratico e di un esercito nazionale, il sorgere di mezzi di informazione e di spettacolo di massa e le esperienze legate ai conflitti mondiali. La compresenza di tutti questi

fattori fece in modo che milioni di persone di regioni e di ceti differenti venissero a contatto gli uni con gli altri e con la lingua comune.

A partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, il fenomeno migratorio interessò moltissime persone provenienti da diverse regioni italiane. Circa 14 milioni di italiani, tra il 1876 il 1915, decisero di trasferirsi all'estero scegliendo principalmente le Americhe. Questo esodo modificò il profilo demografico di intere aree del paese e si può valutare come un forte agente di italianizzazione dato che partivano in prevalenza persone analfabete. Queste migrazioni, dunque, incisero maggiormente sulle regioni e i ceti più estranei al circuito della comunicazione in italiano ma al tempo stesso gli immigrati aiutavano chi restava in Italia, per esempio, tramite rimesse di denaro rendendo possibile la frequenza scolastica di figli e nipoti. L'esperienza migratoria divenne un fondamentale elemento di trasformazione degli individui e delle loro aspirazioni rappresentando un potenziale di innovazione economico e culturale, molto importante e significativo per certe aree dell'Italia. (D'Agostino, 2012, pp. 31-32-33)

Il grande decollo industriale del paese fu tra il 1896 e il 1914 e la nuova realtà produttiva si concentrò soprattutto nel triangolo Piemonte, Lombardia, Liguria. L'incremento della popolazione urbana fu progressivo e costante.

Se nel 1861 i residenti in comuni con più di 200.000 abitanti erano 11,4% sul totale degli italiani, venti anni dopo saranno il 23,7% e nel 1911 giungeranno al 31,3%. In Piemonte e Lombardia fu la gente delle vallate di montagna a scendere per prima verso Torino, Milano e altri distretti industriali, altrove furono i contadini dispersi nelle campagne ad affluire nelle città. (Castronovo, 1975, p. 147).

Questo evento può essere visto da due prospettive: da un lato si creò una situazione di contatto fra individui che provenivano da realtà diverse e che avevano bisogno di trovare una lingua comune con cui comunicare tra di loro; dall'altro lato, le grandi città agirono come fattori di italianizzazione per una presenza maggiore di uffici pubblici come scuole, banche, uffici postali, ecc., che direttamente diffusero la lingua nazionale. (D'Agostino, 2012, p. 34).

Una conseguenza della nascita dello Stato nazionale fu la creazione di un esercito composto da uomini provenienti da diverse regioni italiane e di un apparato burocratico unitario. Questo fattore portò al trasferimento di una parte considerevole della popolazione ed ebbe degli effetti

linguistici sulle persone che furono costrette ad abbandonare spesso il dialetto d'origine e ad usare l'italiano diffondendo la lingua unitaria. (De Mauro, 1993, p.96).

Infine, nell'Ottocento il linguaggio giornalistico acquistò una maggiore importanza rispetto a quella avuta in passato. Si diffusero diversi periodici con un linguaggio più semplice rispetto a quello della tradizione letteraria avendo come obiettivo il raggiungimento di un pubblico nuovo ma non risultò un'impresa facile dato che il giornale nel primo Ottocento restava ancora un prodotto d'élite. Ma, nella seconda metà del secolo, il giornalismo diventò fenomeno di massa.

La sintassi giornalistica, coerentemente con la ricerca di un modello diverso da quello tradizionale della letteratura, sviluppò la tendenza al periodare breve, e spesso alla frase nominale. Il giornale, quello ottocentesco come quello di oggi, è linguisticamente tanto più interessante per il fatto che è composto da parti diverse: la lingua della cronaca non è identica a quella degli articoli politici o letterari, né a quella delle pagine che si occupano di economia. (Marazzini, 2010, p. 295).

Aumentarono, inoltre, le testate giornalistiche come il Giornale di Sicilia, Palermo 1860; il Corriere della Sera, Milano 1876; Il Messaggero, Roma 1878; il Resto del Carlino, Bologna 1885; Il Mattino, Napoli 1892; La Stampa, Torino 1895. La stampa, dunque, contribuì in modo non indifferente alla creazione di una prosa extra letteraria parzialmente svincolata dalla tradizione colta. Nei primi anni del Novecento si sviluppò uno stile giornalistico più rapido ed efficace. (D'Agostino, 2012, pp. 35,36).

### 1.3. La questione della lingua e la prosa letteraria

La storia della lingua italiana è intrecciata alle vicende storiche che hanno accompagnato l'unificazione politica, sociale e culturale del paese, di cui anche la questione della lingua è un elemento essenziale.

Innanzitutto, l'italiano aveva un ruolo marginale come lingua di comunicazione orale e su questo gli intellettuali dell'epoca si posero il problema di quali mezzi servissero per diffondere la lingua nazionale. Le proposte avanzate furono discordanti.

La teoria linguistica di Alessandro Manzoni (1785-1873) evidenziò un cambiamento nei dibattiti sulla questione della lingua. Lo scrittore ormai anziano, nel 1868, in una *Relazione*, dal titolo "*Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*", espresse pubblicamente le ragioni per le quali il fiorentino dovesse essere diffuso attraverso un'accurata ed estesa politica linguistica, attuata nella scuola e proposta in forma di generalizzata educazione popolare. (Marazzini, 2010, p. 287).

Proponeva l'allestimento di una grammatica, e di un vocabolario, raccomandando di impiegare nelle scuole di tutta la penisola degli insegnanti toscani o educati in Toscana come mezzi principali per diffondere il fiorentino. (D'Agostino, 2012, p.27).

Manzoni pubblicò queste sue riflessioni in anni decisivi ovvero tra l'unità d'Italia e la presa di Roma (1870). La *Relazione* nacque, infatti, da una richiesta ufficiale del ministro dell'istruzione Broglio, che sollecitava di proporre le strategie più proficue per diffondere l'italiano in tutta la penisola. Per la prima volta la questione della lingua si collegò saldamente a una questione sociale, rivolta alla pianificazione della scuola e della cultura del nuovo Regno d'Italia. In questo contesto, la teoria di Manzoni ebbe effetti di notevole importanza: la diffusione dei *Promessi sposi* divenne il modello esemplare di prosa elegante e colloquiale di cui non si erano mai visti precedenti in Italia. (Marazzini, 2010, p.287).

Quest'ultima fase della riflessione linguistica manzoniana si combinò però con una movimentata polemica.

Nel 1873 le proposte di Manzoni furono contestate da Graziadio Isaia Ascoli (1829 -1907), il fondatore della linguistica e della dialettologia italiana. L'intervento di Ascoli venne pubblicato come *Proemio* nel primo fascicolo dell'"*Archivio glottologico italiano*", una rivista scientifica fondata e diretta da lui stesso. L'autore illustrò una politica linguistica assai differente da quella manzoniana. Secondo il linguista, l'unificazione linguistica non poteva essere attuata solamente con l'utilizzo del modello toscano, ma piuttosto con l'espansione in modo radicale del numero

degli operai della cultura e quindi colmando il divario tra i grandi intellettuali e il resto della popolazione. (D'Agostino, 2012, p.27).

Con ciò Ascoli trasferiva la questione della lingua al di fuori della lingua stessa, mostrando che la soluzione di quei problemi stava nella circolazione del sapere, nell'organizzazione della società civile, nella modernizzazione delle istituzioni culturali, delle università, delle scuole, nel progredire della scienza e della tecnica. (Marazzini, 1993, p.321).

In definitiva, l'autore respingeva l'idea di poter identificare l'italiano nel fiorentino, dichiarava l'inutilità e la dannosità di mirare a un'assoluta unità linguistica della lingua e affermava di non dover combattere certe forme linguistiche proposte dalle parlate di altre regioni. “L'unificazione linguistica italiana, dunque, non poteva essere la conseguenza di un intervento pilotato, che proponesse un unico e rigido modello.” (Marazzini, 2010, p.294). Gli sviluppi della prosa ottocentesca furono di fondamentale importanza per lo sviluppo della moderna letteratura narrativa, grazie alle due figure prestigiose di Manzoni e Verga. Manzoni rinnovò il linguaggio sia del genere romanzo sia della saggistica, avvicinando innegabilmente lo scritto al parlato. La prosa letteraria della prima metà dell'Ottocento era ancora condizionata da due diversi modelli legati al passato, quello puristico e quello classicistico. I puristi, imitando la letteratura antica, scrivevano emulando Boccaccio. Il modello di prosa utilizzato dai classicisti era totalmente differente in quanto si ispiravano alla tradizione del Rinascimento, senza l'utilizzo degli arcaismi medievali. (Marazzini, 2010, p.296).

I Promessi sposi di Manzoni hanno dato una svolta alla prosa letteraria italiana. La prima versione dell'opera venne pubblicata nel 1825-1827 seguita da una lunga revisione che restituisce coerentemente i principi teorici elaborati dall'autore. Il nuovo testo fu pubblicato nel 1840-1842 e i giudizi della critica furono contrastanti.

La prassi correttoria manzoniana consiste nell'espulsione abbastanza ampia delle forme lombardo milanesi, sovente coincidenti con forme toscane attestate nella letteratura di genere comico nei secoli passati; nell'eliminazione di forme eleganti, auliche, arcaizzanti o letterarie rare: al loro posto vengono introdotte forme comuni e usuali; nell'assunzione di forme tipicamente fiorentine. (Marazzini, 2010, p.296).

Si è certi che l'uso di Manzoni ha influenzato decisamente la sorte della lingua italiana. Così per la diffusione di *lui* e *lei* soggetto e il declino dei pronomi personali di terza persona singolare *egli* e *ella*, per l'adozione dell'imperfetto in *-o* per la prima persona (*io amavo* e non il letterario *io amava*), per l'eliminazione delle forme *pel* e *col*, sostituite con *per il* e *con il*, o ancora per la quasi generale eliminazione della *d* eufonica dai monosillabi *ad/ed* tranne che davanti a vocale identica, per la riduzione del dittongo *uo* a *o* dopo palatale (*campagnuolo* > *campagnolo*) e per l'adozione del pronome interrogativo *cosa* accanto ai tradizionali *che* e *che cosa*. Le scelte linguistiche di questo romanzo sono sia fondamentali per l'influenza che esercitarono sui lettori sia sulla sorte dell'italiano in quanto la loro presenza ha un forte valore stilistico all'interno di questo romanzo. La revisione definì uno stile più naturale e svincolato dalla tradizione aulica allora prevalente. (Marazzini, 2010, p.297).

In conclusione, il miglioramento dell'istruzione non fu il solo fattore che fece fare grandi progressi al fiorentino come lingua parlata. Ha contribuito in maniera decisiva anche la letteratura fiorentina, inizialmente con i *Promessi Sposi* che entrarono a far parte dei libri scolastici e vi rimasero stabilmente per buona parte del XX secolo, e successivamente con i due successi editoriali dell'Italia unita, due libri effettivamente popolari a fine Ottocento: il *Cuore* di Edmondo De Amicis (1886) e il *Pinocchio* di Carlo Lorenzini detto Collodi (1883) che ebbe un'eccezionale influenza sul pubblico giovanile. Di fatto, lo stile di *Pinocchio*, sebbene differente da quello dei *Promessi Sposi*, contribuì con il manzonismo al diffondersi della lingua toscana in tutta Italia. Ciò che rende peculiare la storia linguistica e culturale italiana è il fatto che la letteratura ha contribuito in modo molto efficace a spostare la questione linguistica dal piano letterario a quello sociale. (Bruni, 2002, p.152).

## 2. Carlo Collodi

### 2.1. La vita e le opere

Carlo Lorenzini, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Collodi, nacque a Firenze il 24 novembre 1826. È stato scrittore, giornalista ed ha avuto incarichi ministeriali nell'ambito dell'istruzione.<sup>1</sup> Il suo pseudonimo deriva dal nome del paese d'origine della madre, tra Lucca e Pistoia. Era figlio di una modesta famiglia di Firenze: il padre, Domenico Lorenzini e la madre, Angelina Orzali erano domestici alle dipendenze della nobile famiglia fiorentina dei Ginori che darà loro il denaro necessario a far studiare Carlo fino ai diciassette anni. Trascorse vari anni dell'infanzia a Collodi, presso la famiglia materna e frequentò scuole religiose: a Colle Val d'Elsa dove fu in Seminario dai dodici ai 16 anni, e successivamente a Firenze presso gli Scolopi. Giunti circa i vent'anni, Collodi venne assunto in una prestigiosa libreria fiorentina con l'incarico di scrivere brevi recensioni per un catalogo che annunciava le novità editoriali, per poi iniziare a pubblicare (1847) su "L'Italia Musicale", uno dei periodici specializzati più importanti dell'epoca. Il suo capolavoro conosciuto nel mondo, *Le avventure di Pinocchio*, è un'opera della sua maturità (1881-1883), quando era ormai famoso come giornalista e scrittore. Da giornalista, fondò e diresse numerosi giornali, tra cui "Il Lampione", che fu chiuso dalla censura dopo i moti del 1848, e che Lorenzini riaprì nel 1859, dopo il plebiscito per l'annessione della Toscana al Piemonte e la fine del Granducato. Tra le più importanti di Firenze, la libreria Piatti era frequentata da letterati e patrioti liberali. È qui che Collodi assorbì le idee democratiche che lo faranno diventare un convinto sostenitore dell'unità nazionale che lo indurranno a partire come volontario nella prima e nella seconda guerra d'indipendenza (1848 e 1860), insieme a un gran numero di studenti toscani. Al ritorno dalla guerra, Collodi iniziò a scrivere per i giornali, si dedicò alla scrittura di drammi e racconti e nel 1856 usò per la prima volta lo pseudonimo di Collodi, con cui firmò tutti i suoi libri per bambini e per le scuole. Nel 1849 diventò segretario ministeriale e, successivamente, nel 1868, fu invitato dal Ministero della Pubblica Istruzione a entrare nella commissione per curare la redazione di un dizionario

---

<sup>1</sup> Notizie biografiche su Carlo Lorenzini tratte da:

Zanotto P. (1977) p. 7-8;

Bertacchini R. (1993)

Collodi C., (1995)

della lingua parlata: *Il novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, palese dimostrazione della volontà dei governanti di voler uniformare il linguaggio secondo il modello fiorentino. Come gran parte delle sue opere, anche lo scritto d'esordio di Collodi, *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica* (1856), nacque su commissione. La richiesta arrivò dall'editore degli orari ferroviari, che volle confezionare una guida per pubblicizzare la nuova linea Firenze-Livorno. Ma lo stile e la struttura della guida che Collodi consegnò all'editore erano già molto personali: colma, più che di notazioni paesistiche, di divagazioni, aneddoti e personaggi che egli incontra o si immagina di incontrare durante il viaggio. Dopo un romanzo, rimasto incompiuto (*I misteri di Firenze*), e dopo un esordio non troppo felice come autore di teatro (*Gli amici di casa*), Collodi entrò in contatto con i fratelli Paggi. Con la "Biblioteca scolastica", Felice e Alessandro Paggi avevano avviato in quegli anni un progetto editoriale innovativo che, raccogliendo l'invito manzoniano a elaborare una lingua nazionale plasmata sul fiorentino colto, lo applicava alla letteratura per bambini. Il suo primo libro per bambini, *I racconti delle fate*, fu pubblicato nel 1876. Si trattava di una raccolta di traduzioni di alcune fiabe letterarie francesi di autori come Perrault, Madame Leprince de Beaumont e Madame D'Aulnoy. Seguì l'invenzione di due personaggi destinati ad avere grande fortuna, *Giannettino* (1877) e *Minuzzolo* (1878), due monelli che si mettono nei guai, vivono qualche avventura e, con l'aiuto dei grandi, ritrovano la retta via. Furono dei libri per uso scolastico nei quali le avventure di un personaggio servivano ad introdurre i concetti e le nozioni da imparare ed entrambi furono apprezzati e diffusi nella neonata scuola dell'obbligo italiana. Nel 1881 pubblicò la prima puntata della *Storia di un burattino* sul "Giornale per i bambini", uno dei primi periodici per l'infanzia in Italia. Sullo stesso giornalino pubblicò altre storie brevi, tra cui *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*, una sorta di continuazione autoironica di Pinocchio. terminate le puntate, il titolo cambiò in *Le avventure di Pinocchio* e nel 1883 fu stampata la prima edizione in volume delle *Avventure di Pinocchio: storia di un burattino*. Negli anni successivi a *Pinocchio*, pur senza abbandonare la sua attività di giornalista e di critico teatrale, Collodi prese parte sempre più attiva nella redazione del "Giornale per i bambini". Vi pubblicò parecchi racconti, alcuni dei quali confluirono nella *raccolta Storie allegre*, pubblicata da Paggi nel 1887 e ne diventò direttore dal 1883 al 1885. Carlo Collodi ebbe una vita ricca di esperienze umane e letterarie. Si trovano, infatti, numerose testimonianze di questo nelle corrispondenze con colleghi ed amici, e nella biografia scritta da Paolo Lorenzini, suo nipote. Collodi morì improvvisamente a Firenze la sera del 26 ottobre 1890. Fu

sepolto nella tomba di famiglia al cimitero monumentale fiorentino di San Miniato al Monte e le carte che conservava nel suo studio al momento della morte, dopo essere state selezionate dal fratello e dall'amico carissimo Giuseppe Rigutini, sono state donate e sono conservate alla Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze. All'epoca della sua morte era rinomato come giornalista, autore umoristico, scrittore di libri istruttivi e volontario per l'Unità d'Italia. Il valore artistico e pedagogico del suo capolavoro *Le Avventure di Pinocchio* è stato riconosciuto a partire dai primi anni del Novecento. Il successo in Italia e all'estero era già stato decretato dai lettori, e continua tuttora.

“Fu tra gli uomini di penna, uno di quelli che lavoravano di più ed ebbe sempre l'aria di non far nulla”.

Recitò così il necrologio uscito su un giornale fiorentino dopo la sua morte.

## **2.2. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino: struttura, genesi e prime variazioni***

Le opere che vengono catalogate sotto l'etichetta di “letteratura per ragazzi” o “letteratura per l'infanzia”, fiorirono in Italia in un'epoca ben precisa che coincide con il processo di unificazione nazionale. Non che bambini e ragazzi non avessero prima di allora storie da farsi raccontare o da leggere: era, infatti, enorme il repertorio universale di miti, fiabe, storie della tradizione popolare e orale che arricchì per secoli l'immaginario infantile. Ma una letteratura rivolta espressamente ai ragazzi si può dire che nasca in Italia, con l'Unità nazionale e con uno degli strumenti di cui l'Italia unita si dotò per completare, su un piano culturale, il processo di unificazione ovvero la scuola di Stato. Questa coincidenza spiega la natura pedagogica edificante della letteratura prodotta per i bambini nell'Italia umbertina.<sup>2</sup> Da una parte c'era il bisogno degli adulti di formare i futuri cittadini; dall'altra il desiderio di evasione e divertimento dei bambini. Agli uni e agli altri guardarono, in modi diversi, i tre grandi scrittori per l'infanzia di questo periodo: Carlo Lorenzini, Edmondo De Amicis ed Emilio Salgari.

*Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino* di Carlo Collodi è il capolavoro della letteratura italiana per l'infanzia e uno dei capolavori di quella universale. Pubblicato a puntate a partire dal 7 luglio del 1881 sul “Giornale per i bambini” di Ferdinando Martini, col titolo *Storia di un burattino* e con illustrazioni di un anonimo, apparve in volume nel 1883, presso l'editore Felice Paggi di Firenze, illustrato da Enrico Mazzanti.

Pinocchio ebbe un'elaborazione lenta e irregolare. La pubblicazione a puntate non è un dato secondario per capire la natura del capolavoro di Collodi. Pinocchio è una fiaba che ha una struttura narrativa molto simile a quella del romanzo d'appendice (o *feuilleton*), il genere letterario nato in Francia e in Inghilterra alla fine del 1700. Si trattava di storie che uscivano a puntate nelle ultime pagine dei quotidiani (in appendice appunto), di solito nel fine settimana; storie facili da leggere, scandite in capitoli brevi, che di solito parlavano d'amore o d'avventura, il cui scopo principale era tenere viva la curiosità del lettore e creare, in chiusura di capitolo, la suspense necessaria a ricordargli, la settimana successiva, di comprare il giornale. Nell'ottocento molti importanti romanzi, prima di essere pubblicati in volume, appaiono a puntate, su quotidiani o su riviste settimanali, quindicinali o mensili. Pubblicare un romanzo a puntate fa nascere anche un nuovo modo di raccontare: dà, infatti, origine a una forma di romanzo caratterizzata da molti colpi di scena e da situazioni interrotte nel momento di massima

---

<sup>2</sup> Con l'espressione “Italia umbertina” si indica l'Italia dell'ultimo quarto del secolo: Il Regno di Umberto I, figlio del primo re d'Italia Vittorio Emanuele II, durò infatti dal 1878 al 1900.

tensione in modo da tenere sempre alta la curiosità dei lettori. Per indicare questi romanzi si usa il termine francese *feuilleton* (che in origine indicava la parte bassa della pagina di un giornale). Alcuni di questi romanzi ebbero un successo straordinario e sono molti i romanzieri che pubblicano in questo modo, ad esempio in Francia, Alexandre Dumas (*I tre moschettieri* e *Il Conte di Montecristo*, pubblicati tra il 1844 e il 1846) e Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1856); In Inghilterra, Charles Dickens (*Oliver twist* 1837-1839, *David Copperfield* 1860-1861); In Russia Fedor Dostoevskij (*Delitto e castigo* 1866; *I fratelli Karamazov*, 1879) e Lev Tolstoj (*Guerra e pace* 1865-1869). Pubblicare un romanzo a puntate ha dei riflessi anche sulla scrittura: l'autore deve fare i conti con i tempi di consegna (a costo di scrivere velocemente o di dare alle stampe pezzi non rifiniti) oltre che con lo spazio a sua disposizione: ogni puntata deve avere circa la stessa lunghezza, perché occupa di solito lo stesso numero di pagine e deve essere in sé compiuta anche se, per tenere desta l'attenzione, spesso si lascia una situazione in sospeso. È la stessa tecnica che si usa ancora oggi nei serial televisivi: una puntata viene interrotta nel momento in cui la tensione è più alta, o quando viene introdotta una situazione nuova o un personaggio è in pericolo; è la tecnica chiamata *cliffhanger*, letteralmente “appeso su un bordo di un precipizio”. Se il romanzo poi avesse avuto successo, sarebbe stato poi pubblicato anche in volume: in questo passaggio, l'autore spesso rivedeva il testo, correggeva, introduceva cambiamenti negli episodi, ritoccava i passaggi tra i capitoli che in un volume erano letti di fila, senza pause di giorni o settimane, come accadeva con la lettura su rivista.

L'uscita a puntate della storia del burattino di legno, dunque, consentì a Collodi di iniziare a scrivere anche senza avere in mente un piano dell'opera, senza sapere esattamente cioè dove lo condurranno Pinocchio e la sua voglia di scoprire il mondo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Il volume delle *Avventure di Pinocchio* è organizzato in trentasei capitoli: i primi due narrano di Mastro Ciliegia falegname che, avendo trovato un pezzo di legno “che rideva e piangeva come un bambino” lo aveva regalato a Geppetto che volle farsene un burattino di compagnia. Ma il povero Geppetto non aveva ancora finito di fargli gli occhi e la bocca, che già questi cominciarono a fare versacci. Quando poi gli finì le gambe il burattino, infilata la porta, corse in strada con Geppetto che lo inseguiva. Un carabiniere, invece di punire il monello, condusse in prigione il povero Geppetto e Pinocchio, tornato a casa, indispettito dai consigli di un Grillo-parlante che gli rimproverava la sua cattiva condotta, lo schiacciò contro il muro con un martello. Stanco, affamato e infreddolito si mise a dormire presso un braciere e si bruciò i piedi. Quando Geppetto fu finalmente liberato dalla prigione, dopo avergli rifatto

La struttura e la particolare vicenda compositiva delle *Avventure di Pinocchio* rappresentano un tratto distintivo dell'opera. La prima puntata apparve sul «Giornale per i Bambini» il 7 luglio 1881 con il titolo *La storia di un burattino* e la conclusione avvenne il 27 ottobre 1881. Con regolarità, da luglio a ottobre del 1881, lo scrittore mandò al “Giornale per i bambini” i quindici capitoli in cui doveva consistere la storia di un burattino. Nel progetto originale di Collodi,

---

i piedi di nuovo, lo sfamò con delle pere, lo rivestì e tentò di impartirgli un'educazione. Per mandarlo a scuola, vendette la sua casacca, ma Pinocchio vendé l'abecedario acquistato da Geppetto per racimolare i soldi necessari per assistere a una rappresentazione del teatro di burattini. Durante la rappresentazione i burattini lo riconobbero e lo chiamarono sul palcoscenico, fra le proteste del pubblico. A ristabilire l'ordine intervenne il burattinaio Mangiafuoco che, dopo aver minacciato di bruciare vivo Pinocchio, commosso dai suoi pianti gli regalò cinque monete d'oro da donare a Geppetto. Ma si fece abbindolare dal Gatto e dalla Volpe e dopo aver mangiato all'osteria dal “Gambero rosso”, lo aggredirono impossessandosi delle monete d'oro e lo impiccarono a un ramo della Quercia grande. Venne però salvato dalla Bella Bambina dai Capelli Turchini che lo accolse nella sua casetta e lo fece curare da un Corvo, una Civetta e un Grillo-parlante. Mentre tornava da Geppetto incontrò di nuovo il Gatto e la Volpe che lo convinsero a seminare le monete nel Campo dei Miracoli e venne derubato. Successivamente il burattino, cercando giustizia dal giudice Acchiappa-citrulli, venne mandato in prigione per quattro mesi. Dopo aver trovato un serpente orribile, aver fatto da cane da guardia per un contadino e aver pianto la morte della bella Bambina dai capelli turchini, un colombo lo portò dal babbo Geppetto e Pinocchio si gettò in mare, per salvare il pover'uomo, la cui barchetta si era inabissata, ma venne portato dalle onde nell'isola delle Alpi Industriali. Costretto alla fame aiutò una donna, che poi riconobbe essere la Fata: il burattino promise ancora di voler cambiare e studiare, ma venne trascinato dai cattivi compagni in riva al mare per vedere il pescecane. Scoppiò una zuffa, nella quale rimase ferito un ragazzo e Pinocchio venne arrestato dai carabinieri e successivamente corse il rischio di essere fritto in padella. Ritorna poi a casa della Fata che gli promette di trasformarlo in un bambino vero ma, invece di diventare un ragazzo, partì di nascosto con il suo amico Romeo, soprannominato Lucignolo per il paese dei Balocchi; dopo cinque mesi, si trasformò in un ciuchino e fu comprato da varie compagnie teatrali. Infine, fu gettato in fondo al mare, mangiato dai pesci e ritornato ad essere un burattino come prima: ma mentre nuotava per salvarsi fu ingoiato dal Pesce-cane nel cui stomaco trovò anche Geppetto che viveva là da due anni. Una notte fuggirono, mentre il pescecane teneva la bocca spalancata e dopo aver salvato il babbo e aver imparato la lezione, Pinocchio divenne finalmente un ragazzo come tutti gli altri e si trasformò in un ragazzino per bene.

*Pinocchio* si concludeva con l'impiccagione del burattino al ramo della Quercia grande ad opera degli Assassini nel tentativo di ottenere le monete d'oro che Pinocchio nascondeva sotto la lingua. Ma quando i lettori scoprirono che la morte per impiccagione poneva fine alle avventure del loro eroe, spedirono in redazione una tale quantità di lettere di protesta da convincere Collodi a dare un seguito al racconto. Così, tra il 26 febbraio e il primo giugno 1882, riprese la pubblicazione a puntate con altri diciotto capitoli con cadenza irregolare, scrivendo un preludio prima di iniziare le *Avventure di Pinocchio*, che verrà poi rimosso nella versione in volume del romanzo:

“Tutti quei bambini piccoli e grandi (dico così, perché dei bambini, in questo mondo ce ne sono di tutte le stature) ripeto, dunque, tutti quei bambini piccoli e grandi che volessero per caso leggere le *Avventure di Pinocchio*, faranno bene a ridare un'occhiata all'ultimo capitolo della *Storia d'un burattino*: capitolo uscito nel numero 17 di questo stesso giornale, 27 ottobre 1881.

Lettore avvisato, mezzo salvato”

Ricominciarono così le peripezie del burattino in *Le avventure di Pinocchio*. Queste ultime ripartirono dal capitolo I e non dal XVI, a sancire l'inizio di una nuova storia che però si ricollegava alla fine della precedente *Storia di un burattino*. Quando tutto sembrava perduto con uno scarto narrativo improvviso e inaspettato, Pinocchio venne salvato da una misteriosa bambina con i capelli turchini e dai suoi magici, animaleschi aiutanti. Lo scrittore decise a quel punto che un lieto fine, la trasformazione del burattino in un bravo bambino in carne e ossa, era necessario. Proprio il finale scontato consentirà a Collodi di abbandonarsi, nella seconda parte del racconto, ad un intreccio narrativo ancor più bizzarro e fantasioso: un'inesauribile variazione sul tema principale. La struttura del romanzo è semplicissima e si ripete sempre uguale: Pinocchio affronta una serie di prove alle quali segue sempre una pesante punizione, mai sufficiente però, se non alla fine delle avventure, per un ravvedimento definitivo. Successivamente l'editore Paggi raccolse la storia in volume (con un totale di trentasei capitoli) e la pubblicò il 25 gennaio 1883 con il titolo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*.

Collodi fu un profondo conoscitore della tradizione favolistica avendo “voltato in italiano” *Les Contes* di Charles Perrault e altre fiabe di Madame d'Aulnoy e M.me Le Prince de Beaumont. È probabile che la sua “bambinata” abbia lo stesso sapore che avevano avuto a suo tempo le

“*bagatelles*” di Perrault nel proporre i suoi *Contes* all'editore-libraio Barbin. Anche l'assenza di *happy ending* accomuna i due autori: il finale di *Cappuccetto Rosso*, che rimane nella pancia del lupo e il finale della storia di un burattino, impiccato alla Quercia grande, sono entrambi tragici. Molti elementi appartengono al genere della fiaba: lo stile formulaico con frequenti ripetizioni, il ricorso ad onomatopoeie e l'antropomorfismo diffuso. Alcuni passaggi sono calcati sul testo di Perrault: “Girate la chiave e la porta si aprirà” nel capitolo finale è derivato dal francese “*Tire la chevillette, la bobinette cherra*” in *Petit Chaperon Rouge*. (Perrault, 1981, p.144). Il debito di Collodi verso Perrault è riscontrabile non solo nelle *Avventure* ma anche in altre opere per l'infanzia come il ciclo dei *Giannettini* e *Minuzzolo*. (Pontiggia, 1976, pp. 9-20).

La variazione che Collodi apportò alla *Storia di un burattino* accettò una richiesta precisa che proveniva dal mercato editoriale contemporaneo. La vicenda editoriale della *Storia* e la successiva trasformazione nelle *Avventure di Pinocchio* fu legata al progetto editoriale del «Giornale per i bambini», al quale la storia di Pinocchio deve la sua diffusione e che, a sua volta, trova in Pinocchio uno dei motivi del suo successo. Guido Biagi e Ferdinando Martini<sup>4</sup> si occuparono di definire i contenuti e la linea narrativa. Martini, chiamato a dirigere il primo settimanale italiano per l'infanzia, vi instillò l'intento pedagogico rivolto alla formazione dei figli del ceto medio borghese che avrebbe contribuito al consolidamento post-unitario del Paese. In quegli anni i contenuti dei periodici seguivano le richieste di istitutori, maestri o direttori di scuole che, attraverso contributi personali, desideravano ricolmare un vuoto editoriale percepito all'indomani dell'unità d'Italia. Si trattava infatti, di un periodo in cui l'editoria si riorganizzava e si riprometteva di intraprendere un processo di formazione educativa e civica. Il nuovo settimanale si sviluppò su un modello internazionale e si rivolse ad un pubblico borghese adottando un approccio laico e positivista. Si legge, nell'annuncio di presentazione del giornale, di articoli istruttivi e scientifici, racconti, novelle, poesie, viaggi, biografie, dialoghi, commedie,

---

<sup>4</sup> Ferdinando Martini (Firenze, 1841-Monsummano, 1928) alternò l'attività di scrittore e editore a quella di politico. Diresse il «Fanfulla della domenica» (1878-1882) e la «Domenica letteraria» (1882-1883) e contemporaneamente gli venne affidata la direzione del «Giornale per i Bambini» nel 1881. Fu ministro dell'Istruzione pubblica fra il 1892 e il 1893, commissario civile della Colonia Eritrea e poi Ministro delle Colonie (1915-1916). Nel periodo in cui è ministro dell'istruzione strinse rapporti con i maggiori stampatori e editori fiorentini, fra i quali Enrico Paggi. Dai carteggi emersi con gli editori, si evince come l'editoria scolastica rappresenti un grande mercato in rapida espansione, per il quale gli addetti ai lavori cercano di ottenere sostegno, economico e politico, per piazzare i propri prodotti.

enigmi e varietà allo scopo di “dilettere istruendo” grazie all’impegno di scrittori di qualità, tra i quali è chiaramente menzionato Carlo Collodi.

Il titolo nuovo non condivide nessun elemento di quello precedente. La riformulazione in «avventure» permette alla narrazione di ripartire suggerendo un finale differente e una flessibilità narrativa. L’utilizzo di «avventure» al plurale prevede un certo grado di imprevedibilità e introduce l’idea di un viaggio che ha una triplice natura: fisica, interiore e metamorfica. Si tratta di un viaggio fisico perché attraversa vari luoghi, interiore perché comporta una trasformazione e metamorfica perché determina un passaggio di stato. Inoltre, il “burattino”, nome comune e generico, viene sostituito da “Pinocchio”, un nome proprio, che diventa agente catalizzatore di tutto il titolo. Si può ipotizzare che Collodi volesse avvisare il lettore della rifunzionalizzazione della storia, che lascia da parte l’idea della morte verso nuovo piano narrativo. L’autore è cosciente della funzione svolta dall’elemento para testuale del titolo che, come sostiene Gerard Genette, deve contenere “indicazione del contenuto e seduzione del pubblico" (Genette,1989, p.76)



**LA STORIA DI UN BURATTINO.**

**I.**

C'era una volta...  
— Un re! — diranno subito i miei piccoli lettori.  
— No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno. Non era un pezzo di legno, ma un semplice pezzo di catasta, di quelli che d'inverno si mettono nello stufe e noi cominiotti per riscaldare le stanze.  
Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò sulla bottega di un vecchio falegname, il quale aveva nome mast'Antonio, se non che tutti lo chiamavano maestro Ciligio, per via della punta del suo naso, che era sempre lucida e pazzazza, come una ciliegia matura.  
Appena mastro Ciligio ebbe visto quel pezzo di legno, si rallegrò tutto e dandosi una fregatina di mani per la contentezza, borbottò a mezza voce:  
— Questo legno è capitato a tempo: voglio servirmene per fare una gamba di tavolino.  
Detto fatto, prese subito l'ascia arrociata per cominciare a levargli la scorza e a digrossarlo, ma quando fu lì per lasciare andare la prima scialata, rimase col braccio appeso in aria, perché sentì una vocina sottile sottile, che disse raccomandandosi:  
— Non mi picchiar tanto forte!  
Figurarsi come rimase quel buon vecchio di mastro Ciligio!  
Già gli occhi smarriti intorno alla stanza per vedere di dove mai poteva essere uscita quella vocina: e non vide nessuno! Guardò sotto il banco, e nessuno; guardò dentro un cassetto che stava sempre chiuso, e nessuno; guardò nei corbelli dei trucioli e della segatura, e nessuno: aprì l'uscio di bottega per dare un'occhiata anche sulla strada, e nessuno.  
— Ho capito — disse allora ridendo e grattandosi la pancia — si vede che quella vocina me la sono figurata io. Rimettiamoci a lavorare.  
E riprese l'ascia in mano, tirò giù un solennissimo colpo sul pezzo di legno.  
— Chi! tu m'hai fatto male! — gridò rammaricandosi la solita vocina.  
Questa volta mastro Ciligio restò di stucco, cogli occhi fuori del capo per la paura, colla bocca spalancata e colla lingua già condoloni fino al mento, come un maccherone da fontana.  
Appena riebbero l'uso della parola, cominciò a dire tremando e balbettando dallo spavento:  
— Ma di dove sarà uscita quella vocina che ha detto così?... Eppure qui non c'è anima viva. Che sia per caso spuntato un pezzo di legno che abbia imparato a piangere e a lamentarsi come un bambino? Io non lo posso credere. Questo legno secondo me è un pezzo di legno da annambrare, come tutti gli altri, e a buttarlo sul fuoco, c'è da far bollire una pentola di fagioli... O dunque? Che ci sia nascosto dentro qualcosa? Se c'è nascosto qualcosa, tanto peggio per lui. Ora l'accendo io!

E così dicendo, agguantò con tutte e due le mani quel povero pezzo di legno e si pose a sbalacchiarlo senza carità contro le pareti della stanza.  
Poi si messo in ascolto, per sentire se c'era qualche vocina che si lamentasse. Aspettò due minuti, e nulla; cinque minuti, e nulla; dieci minuti, e nulla!  
— Ho capito — disse allora sforzandosi di ridere e arruffandosi la parrucca — si vede che quella vocina che ha detto così, non la sono figurata io! Rimettiamoci a lavorare.  
E perché gli era ancora odioso una gran paura, si provò a cantarellare per farsi un po' di coraggio.  
Intanto, posata da una parte l'ascia, prese in mano la pialla, per pallinare e tirare a palmetto il pezzo di legno: ma nel mentre che lo pallinava in su e in giù, sentì la solita vocina che gli disse:  
— Smetti! tu mi fai il pizzicorio sul corpo!  
Questa volta il povero mastro Ciligio cadde giù come fulminato. Quando risapò gli occhi, si trovò seduto per terra. Il suo viso pareva trasfigurato; e perfino la punta del naso, di pazzazza come era quasi sempre, gli era diventata turchina dalla paura.  
**II.**

In quel punto fu bussato alla porta.  
— Passate pure — disse il falegname.  
Allora entrò in bottega un vecchietto tutto artillo, il quale aveva nome Geppetto; ma i ragazzi del vicinato, quando lo volevano far montare su tutte le furie lo chiamavano col soprannome di Polendina, a motivo della sua parrucca gialla, che somigliava moltissimo alla polendina di granoturco.  
Geppetto era bisbetissimo. Guai a chiamarlo Polendina! Diventava subito una bestia e non c'era più verso di tenerlo.  
— Buon giorno mast'Antonio — disse Geppetto — Che cosa fate costì per terra?  
— Insegno l'abboio alle formiche.  
— Basta per vi ficcici.  
— Chi vi ha parlato da me, occup' Geppetto?  
— Le gambe. Sappiate, mast'Antonio, che son venuto da voi, per chiedervi un favore.  
— E com'è, pronto a servirvi — replicò il falegname ritardando in piedi.  
— Stamatemi se è piovuta nel cervello un'idea.  
— Sentiamola.  
— Ho pensato di fabbricarvi da me un bel burattino di legno: ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per bucarci un tozzo di pane e un bicchiere di vino, che ve ne pare?  
— Bravo Polendina! — gridò la solita vocina, che non si capiva di dove uscisse.  
A sentirsi chiamare Polendina, compar Geppetto diventò rosso come un peperone dalla birra, e voltandosi verso il falegname, gli disse imbestialito:  
— Perché mi offendete?  
— Chi vi offende?  
— Mi avete detto Polendina!...  
— Non sono stato io.  
— Sta un po' a vedere che sarà stato io! Io dico che siete stato voi!  
— Nel!  
— Sì!

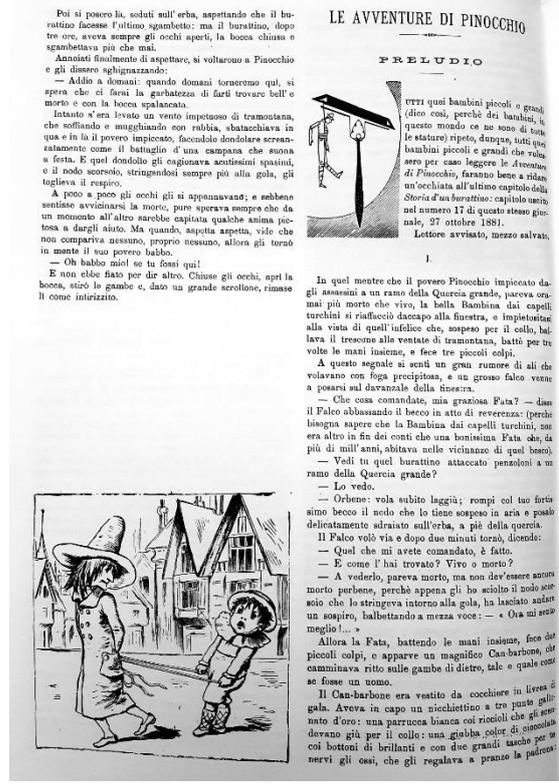


Fig. 2 Titolo: *Le avventure di Pinocchio*

Fig. 1 Titolo: *La storia di un burattino*

La vicenda editoriale porta a suddividere l'articolazione della storia in due sezioni nettamente separate con ulteriori brevi cesure che convergono in un'opera unitaria. Su questo punto Emilio Garroni ipotizza e sottolinea come:

sia lecito leggere Pinocchio come due romanzi in uno. Il primo (Pinocchio I), costituito da quel romanzo non solo fulmineo, ma anche fulminante, che va dal capitolo I al capitolo XV, il secondo (Pinocchio II) costituito da quel più complesso romanzo che si svolge dal cap. I al cap. XXXVI ed ultimo (cioè il Pinocchio che attualmente riteniamo tale) – scandito da una, o due, cesure narrative, tra il XV e il XVI e tra il XXIX e il XXX capitolo, corrispondente alle due pause principali della sua pubblicazione a puntate. (Garroni, 2010, p. 39)

Si tratta di pause durante le quali Collodi continuò l'attività di giornalista e di autore per l'editoria scolastica, con le correzioni al *Giannettino*, che giunse alla sua sesta edizione, al *Viaggio in Italia di Giannettino*, di cui stava allestendo la parte relativa all'Italia centrale, e al *Minuzzolo*. È stata inoltre notata una profonda differenza per quanto riguarda l'ampiezza della narrazione fra Pinocchio I e Pinocchio II. Nella prima parte il tempo del racconto si amplia e si espande adeguandosi alla descrizione degli eventi: quindici capitoli raccontano le vicende di tre giorni di tre notti. Nella seconda parte Collodi marca momenti significativi ai fini dell'avventura come i quattro lunghissimi mesi nella prigione di Acchiappacitrulli, i tre mesi nel circo, i cinque mesi a girare il bindolo di Giangio, altri cinque mesi nel Paese dei balocchi.

### 2.3 Tecniche narrative: intertitoli, monologhi e riassunti

Nella prima edizione in volume del 1883, comparvero per la prima volta, gli intertitoli tematici sotto forma di sommari introduttivi dei capitoli. Nei romanzi dell'Ottocento i testi abbastanza lunghi o la pubblicazione a puntate sui giornali richiedevano una lettura frazionata che gli autori cercavano di rendere fluente inserendo gli intertitoli di accompagnamento al testo. I seguenti intertitoli sono tratti dal volume *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi, illustrata da E. Mazzanti e pubblicata a Firenze da Felice Paggi libraio-editore, nel 1883.

Un primo esempio interessante è rappresentato dalla sinossi del capitolo I:

“Come andò che Mastro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino.” (cap. I, p.5)

L'espressione formulaica *Come andò che* deve essere necessariamente seguita da una forma completiva in cui si alternano passato remoto (tempo della scena, preciso e definito) e imperfetto (funzione durativa). La stessa alternanza (passato remoto-imperfetto) si ritrova poi all'interno del capitolo indicando probabilmente un'anticipazione del capitolo oppure un modo per accompagnare il lettore dentro la storia. Sotto questo aspetto Franz Karl Stanzel afferma come l'impiego di tempi finiti, in particolare il passato, negli intertitoli e il ricorso a formule narrative ripetitive non riporta una semplice disposizione degli elementi della fabula ma s'incunea nel processo dell'intreccio o racconto:

Chapter headings of the narrative type contain, as a rule, a signal revealing that we will be dealing with narration: the heading itself draws the reader's attention to the mediacy of narration. The past tense is thus used instead of the synoptic present. (Stanzel, 1984, p.38)

Inoltre, la consequenzialità è suggerita anche dal secondo connettivo *che* a mettere in correlazione tutte le parti del testo. Dal punto di vista della *fabula*, invece, vengono anticipati i due elementi che aprono e chiudono l'intera opera: il pezzo di legno e il bambino.

La struttura complessiva delle altri intertitoli si rivela eterogenea per quanto riguarda l'uso dei tempi verbali con l'alternanza di paratassi e ipotassi, forme attive e forme passive:

“Mastro Ciliegia regala il pezzo di legno al suo amico Geppetto, il quale lo prende per fabbricarsi un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirar di scherma e fare i salti mortali”. (cap. II, p.9)

“Geppetto, tornato a casa, comincia subito a fabbricarsi il burattino e gli mette il nome di Pinocchio.

Prime monellerie del burattino” (cap. III, P.13)

“I burattini riconoscono il loro fratello Pinocchio e gli fanno una grandissima festa; ma sul più bello, esce fuori il burattinaio Mangiafoco, e Pinocchio corre il pericolo di fare una brutta fine” (cap. X, p.41)

“L’osteria del Gambero Rosso” (cap. XIII, p.57)

“Pinocchio, per non aver dato retta ai buoni consigli del Grillo-parlante, s’imbatte negli assassini.” (cap. XIV, p.62)

“La bella Bambina dai capelli turchini fa raccogliere il burattino: lo mette a letto, e chiama tre medici per sapere se sia vivo o morto” (cap. XVI, p.71)

“Pinocchio ritrova la Volpe e il Gatto, e va con loro a seminare le quattro monete nel Campo de’ Miracoli” (cap. XVIII, p.84)

“Liberato dalla prigione, si avvia per tornare a casa della Fata; ma lungo la strada trova un serpente orribile, e poi rimane preso alla tagliuola” (cap. XX, p. 97)

“Pinocchio è preso da un contadino, il quale lo costringe a far da can di guardia a un pollajo.” (cap. XXI, p.152)

“Pinocchio promette alla Fata di essere buono e di studiare, perché è stufo di fare il burattino e vuol diventare un bravo ragazzo” (cap. XXV, p.128)

“Pinocchio va co’ suoi compagni di scuola in riva al mare, per vedere il terribile Pescecane (cap. XXVI, p.132)

“Pinocchio corre pericolo di essere fritto in padella come un pesce”  
(cap. XXVIII, p.154)

“Ritorna a casa della Fata, la quale gli promette che il giorno dopo non sarà più un burattino, ma diventerà un ragazzo. Gran colazione di caffè-e-latte per festeggiare questo grande avvenimento” (cap. XXIX, p.152)

“A Pinocchio gli vengono gli orecchi di ciuco, e poi diventa un ciuchino vero e comincia a ragliare” (cap. XXXII, p. 179)

“Finalmente Pinocchio cessa d’essere un burattino e diventa un ragazzo.” (cap. XXXVI, p.217)

In altri casi invece viene descritta l’anticipazione di azioni ed eventi intuendo la presenza di un narratore onnisciente e rivelando talvolta il finale del capitolo stesso:

“La storia di Pinocchio col Grillo-parlante, dove si vede come i ragazzi cattivi hanno a noia di sentirsi correggere da chi ne sa più di loro” (cap. IV, p. 19)

“Pinocchio ha fame, e cerca un uovo per farsi una frittata; ma sul più bello, la frittata gli vola via dalla finestra” (cap. V, p.22)

“Pinocchio si addormenta coi piedi sul caldano, e la mattina dopo si sveglia coi piedi tutti bruciati” (cap. VI, p. 26)

“Geppetto torna a casa, e dà al burattino la colazione che il pover’uomo aveva portata con sé” (cap. VII, p. 29)

“Geppetto rifà i piedi a Pinocchio e vende la propria casacca per comprargli l’Abbecedario” (cap. VIII, p.34)

“Pinocchio vende l’Abbecedario per andare a vedere il teatrino dei burattini” (cap. IX, p.38)

“Mangiafoco starnutisce e perdona a Pinocchio, il quale poi difende dalla morte il suo amico Arlecchino” (cap. XI, p.45)

“Il burattinaio Mangiafoco regala cinque monete d’oro a Pinocchio, perché le porti al suo babbo Geppetto: e Pinocchio, invece, si lascia abbindolare dalla Volpe e dal Gatto e se ne va con loro” (cap. XII, p. 50)

“Gli assassini inseguono Pinocchio; e, dopo averlo raggiunto, lo impiccano a un ramo della Quercia grande” (cap. XV, p.67)

“Pinocchio mangia lo zucchero, ma non vuol purgarsi: Però quando vede i becchini che vengono a portarlo via, allora si purga. Poi dice una bugia e per gastigo gli cresce il naso” (cap. XVII, p.77)

“Pinocchio è derubato delle sue monete d’oro e, per gastigo, si busca quattro mesi di prigione” (cap. XIX, p.91)

“Pinocchio scuopre i ladri e, in ricompensa di essere stato fedele, vien posto in libertà” (cap. XXII, p.106)

“Pinocchio piange la morte della bella Bambina dai capelli turchini: poi trova un colombo che lo riporta sulla riva del mare, e lì si getta nell’acqua per andare in aiuto del suo babbo Geppetto” (cap. XXIII, p.111)

“Pinocchio arriva all’isola delle Api industriose e ritrova la Fata” (cap. XXIV, p.119)

“Gran combattimento fra Pinocchio e i suoi compagni: uno de’ quali essendo rimasto ferito, Pinocchio viene arrestato dai carabinieri” (cap. XXVII, p. 136)

“Pinocchio, invece di diventare un ragazzo, parte di nascosto col suo amico Lucignolo per il Paese dei Balocchi” (cap. XXX, p.163)

“Dopo cinque mesi di cuccagna, Pinocchio, con sua grande meraviglia, sente spuntarsi un bel pajo d’orecchie asinine e diventa un ciuchino, con la coda e tutto” (cap. XXXI, p.170)

“Diventato un ciuchino vero, è portato a vendere, e lo compra il direttore di una compagnia di pagliacci per insegnargli a ballare e a saltare i cerchi; ma una sera azzoppisce e allora lo ricompra un altro, per far con la sua pelle un tamburo” (cap. XXXIII, p.188)

“Pinocchio, gettato in mare, è mangiato dai pesci e ritorna ad essere un burattino come prima: ma mentre nuota per salvarsi, è ingojato dal terribile Pesce-cane”. (cap. XXXIV, p.199)

Altre volte, nell'intertitolo, Collodi stimola l'effetto sorpresa nel lettore creando suspense:

“Pinocchio ritrova in corpo al Pesce-cane...chi ritrova? Leggete questo capitolo e lo saprete.” (cap. XXXV, p.209).

Collodi era consapevole dell'effetto che gli intertitoli suscitavano sul lettore e li introdusse, oltre che nelle *Avventure*, in alcune delle sue opere come *I Misteri di Firenze* e *Un Romanzo in vapore* e nelle opere scolastiche come il ciclo dei *Giannettini* o *Minuzzolo*, dove svolgono una funzione tematico- descrittiva. Secondo Marcheschi, l'intertitolo è:

un meccanismo consapevole nelle mani di Collodi, che precede la lettura del capitolo e illumina determinati elementi dell'interazione, elementi che virano verso il paradosso e la parodia. (Marcheschi,1995, pp. 917-918)

È evidente, dunque, come la disposizione coerente e logica di tutti gli intertitoli riesca a ricostruire una trama di senso compiuto, delineando una linea narrativa precisa. Tale struttura conferisce al testo un carattere quasi metanarrativo, quasi come se si stesse raccontando una storia nella storia.

Già dalla lettura degli intertitoli, emergono chiaramente alcuni termini e strutture linguistiche ormai in disuso nella lingua italiana contemporanea, mentre altri si sono saldamente radicati nel lessico e nella fraseologia corrente. Questa analisi rivela un interessante contrasto tra termini che, nel corso del tempo, hanno subito trasformazioni e sono completamente mutati.

I verbi riscontrati che non più utilizzati al giorno d'oggi sono *purgarsi* (prendere la medicina) *buscare* (cercare) e *scuoprire* (forma dittongata e arcaica di scoprire). *Abbecedario* (libro che

si usava per imparare a leggere) è sia un termine sia un oggetto non utilizzato dagli italiani oggi, così come il termine *gastigo* (forma arcaica di castigo) e *tagliuola* (forma arcaica di tagliola). Si notano inoltre alcuni termini scritti con la lettera *j*, oggi sostituita dalla lettera *i*: *ingojato* (ingoiato), *pajo* (paio), *pollajo* (pollaio), l'accordo del participio passato con l'oggetto e l'ausiliare avere: *la colazione che il pover'uomo aveva portata con sé* e l'espressione *venire posto in libertà* (essere liberato). Inoltre, è ricorrente l'elisione della vocale finale nelle seguenti espressioni: *uno de' quali* (uno dei quali), *co' suoi compagni* (con i suoi compagni) e *Campo de' Miracoli* (Campo dei Miracoli) caduta in disuso nella forma scritta ma ancora presente in quella orale tipica di alcuni dialetti.

Al contrario il termine radicato in italiano è *babbo* e l'espressione *con la coda e tutto*. Il termine *babbo* è il toscanismo di *papà* ancora molto diffuso e utilizzato. *Con la coda e tutto* è un'espressione che viene troncata, soprattutto in forma orale, che significa *con la coda e tutto il resto*, ancora oggi in uso. Un altro toscanismo riscontrato è *avere a noia* ovvero aver fastidio. Infine, nelle sinossi si nota che tre personaggi vengono chiamati con dei nomi che al giorno d'oggi hanno subito delle trasformazioni: *Mangiafoco*, *La bella Bambina dai capelli turchini* e il *Pesce-cane*. Il famoso burattinaio è chiamato con la variante antica, regionale o popolare di *fuoco*. Si tratta della forma non dittongata che è, invece, la più comune (*Mangiafuoco*). La bella bambina dai capelli turchini è la Fata, personaggio che subisce una metamorfosi all'interno del racconto (bambina- sorellina-mamma) e che al giorno d'oggi è conosciuta come Fata Turchina. Il Pesce-cane è la terribile creatura marina che ingoia Pinocchio e nel cui ventre vive Geppetto da due anni. Nell'immaginario comune si pensa che siano stati inghiottiti entrambi da una balena sebbene Pescecane significhi squalo.<sup>5</sup>

Un altro tratto distintivo delle *Avventure di Pinocchio* sono i riassunti, ereditati dal formato *feuilleton*. Collodi li utilizza per ricapitolare eventi e situazioni e ripartire con la narrazione. Fernando Tempesti<sup>6</sup> riconosce nei «legendari riassunti» di Pinocchio un riferimento alla cultura parlata piena di «ellissi, di ricuperi e di false partenze» (Tempesti, 1993, p. 51-52).

---

<sup>5</sup> L'analisi e i cambiamenti linguistici verranno approfonditi nei capitoli successivi.

<sup>6</sup> Fernando Tempesti (1930-2001), scrittore e saggista, è stato un innovativo studioso di *Pinocchio* e di Collodi, delle sue parole e del suo mondo. Era consigliere del comitato scientifico della Fondazione nazionale Collodi e ha diretto la rivista di storia e fotografia "AFT". Per i "Classici" Feltrinelli ha curato anche l'edizione di *Pinocchio* (1993) di Carlo Collodi e *Il Giornalino di Gian Burrasca* (1994) di Vamba, oltre ad aver tradotto *I racconti di Mamma Oca, le favole di Perrault* (1993).

I riassunti creano un rapporto di asincronia fra il tempo del racconto e il tempo della storia e hanno la funzione di transito fra due momenti del racconto che devono essere collegati. Collodi vi ricorre soprattutto in situazioni specifiche, ovvero quando Pinocchio deve ottenere un vantaggio o un avanzamento nel suo percorso personale. Sono tre i riassunti più ampi e si trovano in corrispondenza di tre situazioni critiche. Nel primo caso, al capitolo VII, Pinocchio racconta la sua disavventura a Geppetto di ritorno dal carcere e ottiene il rifacimento dei piedi bruciati durante la notte sopra il caldano e delle pere per placare la fame. Lo stile del primo riassunto è agitato, ricco di paratassi con un susseguirsi di congiunzioni che creano un ritmo crescente e un effetto comico:

“- Pinocchiuccio mio! Com’è che ti sei bruciato i piedi!

- Non lo so, babbo, ma credetelo che è stata una nottata d’inferno e me ne ricorderò fin che campo. Tonava, balenava e io avevo una gran fame, e allora il Grillo-parlante mi disse «Ti sta bene: sei stato cattivo, e te lo meriti» e io gli dissi: «Bada, Grillo...» e lui mi disse: «Tu sei un burattino e hai la testa di legno» e io gli tirai un manico di martello, e lui morì, ma la colpa fu sua, perché io non volevo ammazzarlo, prova ne sia che messi un tegamino sulla brace accesa del caldano, ma il pulcino scappò fuori e disse: «Arrivedella... e tanti saluti a casa.» E la fame cresceva sempre, motivo per cui quel vecchino col berretto da notte, affacciandosi alla finestra mi disse: «Fatti sotto e para il cappello» e io con quella catinellata d’acqua sul capo, perché il chiedere un po’ di pane non è vergogna, non è vero? me ne tornai subito a casa, e perché avevo sempre una gran fame, messi i piedi sul caldano per rasciugarmi, e voi siete tornato, e me li sono trovati bruciati, e intanto la fame l’ho sempre e i piedi non li ho più! ih!... ih!... ih!... ih!” (Collodi, 1883, pp. 30-31)

Un resoconto, dunque, che evidenzia l’ingenuità e l’inadeguatezza del burattino nell’affrontare la vita senza una guida.

Il secondo riassunto si trova al capitolo XVII dopo che Pinocchio è stato salvato e rimosso dalla Quercia grande e deve raccontare alla Fata la sua vicenda allo scopo di ottenere l’assoluzione e

l'amicizia della donna-bambina. La concatenazione degli eventi si fa più ordinata e stilisticamente più lineare:

“- Ora vieni un po' qui da me, e raccontami come andò che ti trovasti fra le mani degli assassini’.

- Gli andò, che il burattinaio Mangiafoco mi dette cinque monete d'oro, e mi disse: «To', portale al tuo babbo!», e io, invece, per la strada trovai una Volpe e un Gatto, due persone molto per bene, che mi dissero: «Vuoi che codeste monete diventino mille e duemila? Vieni con noi, e ti condurremo al Campo dei miracoli.» E io dissi: «Andiamo;» e loro dissero: «Fermiamoci qui all'osteria del Gambero rosso, e dopo la mezzanotte ripartiremo.» E io, quando mi svegliai, loro non c'erano più, perché erano partiti. Allora io cominciai a camminare di notte, che era un buio che pareva impossibile, per cui trovai per la strada due assassini dentro due sacchi da carbone, che mi dissero: «Metti fuori i quattrini;» e io dissi: «non ce n'ho;» perché le monete d'oro me l'ero nascoste in bocca, e uno degli assassini si provò a mettermi le mani in bocca, e io con un morso gli staccai la mano e poi la sputai, ma invece di una mano sputai uno zampetto di gatto. E gli assassini a correrme dietro, e io corri che ti corro, finché mi raggiunsero, e mi legarono per il collo a un albero di questo bosco col dire: «Domani torneremo qui, e allora sarai morto e colla bocca aperta, e così ti porteremo via le monete d'oro che hai nascoste sotto la lingua.» (Collodi,1883, pp.81-82)

Nel terzo riassunto, al capitolo XXXIV, Pinocchio parla con il venditore di pelli che, acquistatolo dal Direttore del circo, vuole trasformare il piccolo ciuco infermo in pelle da tamburo. Pinocchio, attraverso il discorso diretto libero, fornisce una relazione lineare degli eventi e le interruzioni del venditore creano un equilibrio scenico fra il tempo del racconto e il tempo della storia. Pinocchio temporeggia e distrae il venditore per guadagnarsi la salvezza e la fuga:

“Quel buon pasticcione del compratore, curioso di conoscere la vera storia, gli sciolse subito il nodo della fune, che lo teneva legato: allora

Pinocchio, trovandosi libero come un uccello nell'aria, prese a dirgli così:

- Sappiate dunque che io ero un burattino di legno, come sono oggi: ma mi trovavo a tocco e non tocco di diventare un ragazzo, come in questo mondo ce n'è tanti: se non che per la mia poca voglia di studiare e per dar retta ai cattivi compagni, scappai di casa... e un bel giorno, svegliandomi, mi trovai cambiato in un somaro con tanto d'orecchi... e con tanto di coda!... Che vergogna fu quella per me!... Una vergogna, caro padrone, che Sant'Antonio benedetto non la faccia provare neppure a voi! Portato a vendere sul mercato degli asini, fui comprato dal Direttore di una compagnia equestre, il quale si messe in capo di far di me un gran ballerino e un gran saltatore di cerchi: ma una sera, durante lo spettacolo, feci in teatro una brutta cascata e rimasi zoppo da tutt'e due le gambe. Allora il Direttore, non sapendo che cosa farsi d'un asino zoppo, mi mandò a rivendere, e voi mi avete comprato!

- Pur troppo! E ti ho pagato venti soldi. E ora chi mi rende i miei poveri venti soldi?

- E perché mi avete comprato? Voi mi avete comprato per fare con la mia pelle un tamburo! ...un tamburo!...

- Pur troppo! E ora dove troverò un'altra pelle?...

- Non vi date alla disperazione, padrone. Dei ciuchini ce n'è tanti in questo mondo!"<sup>7</sup> (Collodi, 1883, pp. 200-201)

Anche leggendo questi riassunti si notano delle peculiarità linguistiche che possono risultare desuete ad un lettore italiano contemporaneo come

In questi estratti si evidenziano, inoltre, delle espressioni tipiche del parlato come *to' (tieni)*, *a tocco e non tocco* (quasi per), *e io corri che ti corro* (continuando a correre), *prese a dirgli* (gli disse), *cascata* (caduta), *col dire* (dicendo), *un buio che pareva impossibile* (buoi pesto), *bada Grillo* (stai attento Grillo, con tono di minaccia) e *ce n'è tanti* (ce ne sono tanti). Inoltre, si nota il saluto *arrivedella*, una variante amichevole popolare toscana di *arrivederla* e il verbo *si provò*, un verbo colloquiale a basso uso che significa adoperarsi per ottenere un risultato.

---

<sup>7</sup> In questo passaggio è riportata solo la prima parte del riassunto, a titolo esemplificativo.

L'utilizzo delle congiunzioni avviene in modo tale da non conferire un senso logico alle frasi, bensì le collega semplicemente attraverso espressioni come *prova ne sia che, e perché, motivo per cui*. Questo impiego disconnesso delle congiunzioni genera un ritmo crescente e un effetto comico. Si ritrova il verbo tuonare alla forma non dittongata (*tonava*), l'aggettivo dimostrativo *codeste* che oggi al di fuori della Toscana viene raramente impiegato e il passato remoto del verbo *mettere* alla forma *messe* (oggi si predilige la forma *mise*). Pinocchio nomina, inoltre, *Sant'Antonio*, un santo noto ancora oggi in tutta Italia, noto per i suoi miracoli, che lo hanno reso protettore dei poveri, degli affamati e degli oggetti smarriti. Infine, degli oggetti che vengono menzionati possono non essere conosciuti al giorno d'oggi da un italiano come il termine *caldano* (un contenitore basso e ampio, realizzato in metallo o terracotta che contiene braci o carboni ardenti per riscaldarsi) e i *sacchi di carbone* fatti di iuta.<sup>8</sup>

Oltre ai riassunti, che hanno la funzione di ripercorrere parti del racconto e ricominciare con la narrazione, l'autore ricorre in due episodi al monologo interiore, nei capitoli XIV e XX. Il capitolo XIV è successivo a uno dei momenti più tragici del cammino di Pinocchio: il burattino ha appena lasciato l'Osteria del Gambero rosso e decide di raggiungere il Gatto e la Volpe nel Campo dei miracoli. Attraversa un bosco buio e minaccioso mentre il Grillo trasformato in lucciola simile a un lumino da morto, lo esorta a ritornare indietro. Quasi per darsi coraggio, il burattino parla fra sé e sé e riesamina la sua situazione disgraziata. Questo monologo contiene un'anticipazione anacronica di quanto sta per accadere realmente, ovvero l'incontro con gli Assassini:

“- Davvero - disse fra sé il burattino rimettendosi in viaggio - come siamo disgraziati noi altri poveri ragazzi! Tutti ci sgridano, tutti ci ammoniscono, tutti ci danno dei consigli. A lasciarli dire, tutti si metterebbero in capo di essere i nostri babbi e i nostri maestri; tutti: anche i Grilli-parlanti. Ecco qui: perché io non ho voluto dar retta a quell'uggioso di Grillo, chi lo sa quante disgrazie, secondo lui, mi dovrebbero accadere! Dovrei incontrare anche gli assassini! Meno male che agli assassini io non ci credo, né ci ho creduto mai. Per me gli assassini sono stati inventati apposta dai babbi, per far paura ai ragazzi

---

<sup>8</sup> Gli approfondimenti verranno trattati nel capitolo successivo.

che vogliono andar fuori la notte. E poi se anche li trovassi qui sulla strada, mi darebbero forse soggezione? Neanche per sogno. Anderei loro sul viso, gridando: «Signori assassini, che cosa vogliono da me? Si rammentino che con me non si scherza! Se ne vadano dunque per i fatti loro, e zitti!» A questa parlantina fatta sul serio, quei poveri assassini, mi par di vederli, scapperebbero via come il vento. Caso poi fossero tanto ineducati da non volere scappare, allora scapperei io, e così la farei finita.” (Collodi, 1883, p. 62)

Si tratta per lo più, in questo caso, di ciò che Seymour Chatman definisce «monologo interiore concettuale», (Chatman, 2010, p. 201) registrazione delle parole che passano nella mente del personaggio e che conduce anche a una sorta di auto-riflessione sulla situazione disgraziata in cui si trova.

A distanza di sei capitoli, nel secondo monologo, si nota una maggiore consapevolezza da parte di Pinocchio in merito ai propri errori e alle proprie scelte da briccone:

“Intanto andava dicendo fra sé e sé:

- Quante disgrazie mi sono accadute... E me le merito! perché io sono un burattino testardo e piccoso... e voglio far sempre tutte le cose a modo mio, senza dar retta a quelli che mi vogliono bene e che hanno mille volte più giudizio di me!... Ma da questa volta in là, faccio proponimento di cambiar vita e di diventare un ragazzo ammodo e ubbidiente... Tanto ormai ho bell'e visto che i ragazzi, a essere disubbidienti, ci scapitano sempre e non ne infilano mai una per il suo verso. E il mio babbo mi avrà aspettato?... Ce lo troverò a casa della Fata? È tanto tempo, pover'uomo, che non lo vedo più, che mi struggo di fargli mille carezze e di finirlo dai baci! E la Fata mi perdonerà la brutta azione che le ho fatta?... E pensare che ho ricevuto da lei tante attenzioni e tante cure amorose... e pensare che se oggi son sempre vivo, lo debbo a lei!... Ma si può dare un ragazzo più ingrato e più senza cuore di me?” (Collodi, 1883, p. 97-98)

Nei monologhi sono presenti dei termini tipici dell'oralità: *per il su' verso*, elisione di *su* che significa *per il verso giusto*, elisione di *bello* in *bell'e visto* (ho visto bene), l'apocope di *sono* sempre (*son sempre*) e di *vogliono bene* (*voglion bene*).

In questi estratti si evidenziano dei termini raramente utilizzati nell'italiano corrente che sono stati sostituiti da sinonimi ritenuti più moderni: *ammoniscono* (rimproverano), *ci scapitano* (ci rimettono), *ammodo* (a modo), *da questa volta in là* (da questa volta in poi), *piccoso* (cocciuto), *si rammentino* (si ricordino), *andar fuori la notte* (uscire di notte) e *uggioso* (fastidioso). Anche nel terzo monologo si evidenzia l'uso dell'accordo del participio passato con l'oggetto e l'ausiliare avere: *la Fata mi perdonerà la brutta azione che le ho fatta?*

Infine, anche i monologhi, come i riassunti, spostano la narrazione da uno scenario all'altro e accompagnano la crescita del personaggio verso una maggiore consapevolezza del proprio percorso, sia interiore sia nel rapporto con la narrazione. I monologhi hanno dunque la funzione di interruzione nella linearità cronologica ma anche di breve autoriflessione sul proprio operato che però il più delle volte non contribuisce a una crescita, rimane fine a sé stessa e alle esigenze della narrazione. Qualche anno dopo la sua apparizione in volume, *Le avventure di Pinocchio* divenne un testo vendutissimo, un classico che indubbiamente oltrepassa i confini della mera letteratura per l'infanzia. Una stima recente fornita dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi alla fine degli anni Novanta, e basata su fonti UNESCO, parla di oltre 240 traduzioni. (Gasparini, 1997, p.117)

Citando le parole di Piero Cudini:

Pinocchio è uno dei rarissimi libri di letteratura italiana che valga la pena di leggere, rileggere, di continuare a vedere, tanto che Pinocchio non si fermato al periodo 1881 – 1883 della scrittura e della pubblicazione, ma vive come personaggio e come creatore potenziale di altre storie nel nostro tempo e nel nostro secolo. (Cudini, 1999, p.1)

*Le avventure di Pinocchio* è un successo che ha prodotto negli anni centinaia di edizioni con svariate traduzioni e numerose trasposizioni teatrali, televisive e cinematografiche. Quella prodotta da Walt Disney nel 1940 è la più celebre e in Italia anche lo sceneggiato Rai diretto da Luigi Comencini, andato in onda nel 1972, è noto e stimato.

### 3. Analisi linguistica di *Pinocchio*

Il romanzo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* è stato oggetto di molteplici traduzioni, adattamenti, trasposizioni e riduzioni al punto che l'opera originaria con i suoi valori e riferimenti culturali, rimane spesso celata o rappresentata in modo impreciso. La natura eterogenea e multiforme del romanzo ha portato a diverse interpretazioni e istanze classificatorie diventando così un romanzo per ragazzi, un romanzo di formazione o *Bildungsroman*, un viaggio picaresco, una favola, un romanzo popolare mentre il personaggio di Pinocchio si è progressivamente trasformato in un'icona senza tempo.

Da anni l'opera è stata al centro di svariati studi critici che hanno indicato i diversi aspetti e i nodi critici evidenziando la difficoltà nell'individuare un nucleo stabile e di tracciare un modello di riferimento univoco.

*L'Analyse structurelle de "Pinocchio"* di Gérard Genot (Genot, 1970, pp. 39-102) suddivide la *fable (récit comme histoire)* in nove micro-sequenze e il *sujet (récit comme discours)* in espansioni funzionali delle sequenze che vanno a comporre una sequenza globale, sorta di schema attanziale dove l'eroe-oggetto e i vari personaggi si muovono all'interno di «spazi necessari» allo svolgimento della fable: (Bertacchini, 1961, p. 376). In questo schema invariante si inseriscono numerose varianti di realizzazione che potrebbero essere replicate all'infinito. Le micro-sequenze proposte da Genot sono il proponimento, la tentazione o l'ostacolo, l'esitazione, la mancanza, la punizione, il pentimento, la prova, la salvezza e la ricompensa. Queste vengono applicate a sequenze basate sul proponimento, per esempio, "andare a scuola, imparare", oppure "ritorno dal padre" e vengono analizzate tutte e nove le micro-sequenze in relazione alla situazione di partenza per sedici situazioni totali. Il modello è validato laddove esiste una corrispondenza totale di tutte le micro-sequenze, altre situazioni invece mostrano l'impossibilità di applicare il modello. Si tratta di uno schema che richiama le funzioni di Vladimir J. Propp relative alla fiaba e al modello attanziale di Algirdas J. Greimas. (Propp, 1966; Greimas, 2000).

Da un punto di vista stilistico e linguistico il commento critico di Fernando Tempesti offre una dettagliata chiave di lettura. Identifica nella «cultura parlata» un elemento resistente che non emerge solamente in stilemi testuali complessivamente innovatori e in scelte stilistiche e lessicali come i riassunti, le lamentazioni, la sintassi allusiva, le ellissi ma include vari aspetti, alquanto variegati: il rapporto fra «l'altro e l'io», l'alternanza padre e figlio, la commedia fiorentina, il parlato toscano diastraticamente articolato. Tempesti fa riferimento a una «cultura

parlata” che si allontana sia dal folklore sia dalla cultura alta. Essendo un altro tratto di originalità, rende la produzione collodiana trasversale rispetto a un pubblico che si avvicina a un prodotto accessibile, all’alba dell’industria culturale italiana (Tempesti, 1993).

Vittorio Spinazzola (Milano, 1930 –2020), critico letterario e storico del cinema italiano, considera *Pinocchio* un prodotto tipico della modernità, inserendolo nell’epoca di fioritura “dei maggiori prototipi di un genere letterario destinato a inoltrarsi in un futuro apertissimo” (Spinazzola, 199, p. 43).

Si tratta di un futuro che vede quest’opera adattarsi a media e codici espressivi molteplici e un personaggio trasformarsi in un’icona senza tempo che si esprime in tutta la sua flessibilità conservando però tratti di profonda riconoscibilità. Probabilmente la progressiva autonomia che acquisisce il personaggio di Pinocchio rinforza il valore intrinseco di un’opera che da prodotto culturale primordiale si è progressivamente inserita nell’orizzonte culturale di tutte le epoche.

In questo capitolo, dedicato all’analisi linguistica delle *Avventure di Pinocchio*, ci si focalizzerà sugli aspetti che caratterizzano la ricchezza linguistica dell’opera.

L’obiettivo principale sarà approfondire degli elementi stilistici e linguistici che contribuiscono a creare il carattere distintivo dell’opera. Questa indagine si concentrerà innanzitutto sull’identificazione metaforica e sull’uso della similitudine, esaminando come queste figure retoriche si intreccino con la trama narrativa per creare significati più profondi e sfumati. Successivamente, si analizzeranno gli elementi formulaici, indagando dei modelli linguistici ricorrenti che rivelano degli aspetti distintivi dello stile narrativo di Collodi. Un ulteriore punto di indagine riguarderà la fonetica riflessa nella grafia, con particolare attenzione all’utilizzo del grafema <j>. Si esamineranno anche il lessico e la morfologia impiegati dall’autore, analizzando come tali scelte linguistiche contribuiscano a delineare il contesto delle vicende raccontate e a comprendere meglio le sfumature semantiche presenti nel testo.

Il motivo alla base di questa analisi linguistica risiede nella volontà di approfondire il tessuto linguistico delle *Avventure di Pinocchio* al fine di evidenziare le scelte stilistiche e la ricchezza del linguaggio di Collodi. Attraverso questa indagine si vuole evidenziare come gli elementi linguistici contribuiscano non solo alla creazione di un racconto coinvolgente, ma anche a riflettere il contesto culturale e stilistico dell’epoca in cui l’opera è stata concepita.

Infine, per rendere tangibile questa analisi, si riportano due esempi concreti di testualità, l'Osteria del Gambero Rosso e il Paese dei Balocchi. Questi esempi consentono di osservare in dettaglio le caratteristiche linguistiche precedentemente analizzate.

### 3.1. L'identificazione metaforica e la similitudine

Come sostengono Michele Prandi e Cristiana De Santis, le figure retoriche sono un elemento essenziale dell'espressione linguistica, dei testi e dei discorsi, rappresentando una valorizzazione delle risorse utilizzate nella lingua di tutti i giorni. Spesso percepiamo le figure retoriche come un elemento limitato ai testi letterari, distante dall'uso quotidiano della lingua. In modo simile, la creazione di figure retoriche è spesso vista come un gesto trasgressivo, che si allontana dagli usi comuni.

Le figure non sono una prerogativa dei testi letterari, ma si trovano in tutti gli usi della lingua, anche nei più quotidiani. Ha certamente ragione il grammatico francese Dumarsais quando osserva, nel XVIII secolo, che «si fanno più figure in piazza in un solo giorno di mercato che in molti giorni di riunioni accademiche. Per questo, è sbagliato pensare che le figure si allontanino dal modo di parlare comune tra gli uomini. Alcune figure – come le metafore – sono addirittura uno strumento insostituibile del nostro pensiero, che è in parte notevole metaforico. (Prandi, De Santis, 2011, p.5).

Le figure di contenuto, o tropi, si basano sulla costruzione di un conflitto tra concetti nell'enunciato. Nelle espressioni coerenti, i significati delle parole si integrano armoniosamente l'un l'altro. Al contrario, quando si utilizzano le parole al di fuori del loro contesto concettuale, si verifica un conflitto tra i concetti:

Le figure di contenuto sono basate sul conflitto tra concetti che può dar luogo a una contraddizione (ossimoro) o a una vera e propria incoerenza concettuale (metonimia, sineddoche, metafora, similitudine). Si tratta di figure che valorizzano la capacità delle parole di entrare in relazione sul piano grammaticale, per formare una struttura di frase, indipendentemente dalla coerenza dei contenuti coinvolti. (Prandi, De Santis, 2011, p.27).

Come la metafora, la similitudine ci fa notare differenze e ci spinge a cercare somiglianze. La principale distinzione tra similitudine e metafora risiede nella loro modalità di porgere le differenze e le analogie: “la metafora sovrappone i concetti estranei e li fa cozzare violentemente in un enunciato incoerente; la similitudine li accosta in un enunciato coerente, e, mentre li confronta, li tiene accuratamente separati. Invece di incrociarli, li sviluppa in parallelo” (Prandi, De Santis, 2011, p.45). Per stabilire un confronto, la similitudine utilizza mezzi linguistici specifici come l'aggettivo *simile*, l'avverbio *come* e i verbi *sembrare* e *parere*.

Nelle *Avventure di Pinocchio*, l'uso sapiente delle figure retoriche, in particolare metafore e similitudini, dona al racconto un fascino intrinseco. La metafora è ampiamente presente nel tessuto narrativo e tra le più celebri e ancor oggi influenti, spiccano quattro metafore di particolare rilievo: la figura del Gatto e la Volpe, quella del Grillo Parlante e l'iconica crescita del naso per le bugie, concetti ancora vivi nel linguaggio quotidiano.

Non meno affascinante è la presenza della similitudine, che stabilisce un parallelismo tra due elementi, contribuendo a creare un quadro vivido delle situazioni e dei personaggi. Tra le diverse metafore, quella del "doppio" si rivela particolarmente interessante, rivelando strati più profondi nella trama e nei personaggi di Pinocchio. Così, attraverso l'abile utilizzo di metafore e similitudini, Collodi trasforma il suo racconto in un'opera intrisa di significati simbolici, rendendo le avventure di Pinocchio un classico senza tempo che continua a catturare l'immaginazione dei lettori di ogni generazione.

Una prima metafora è quella del *Gatto e la Volpe*. Il Gatto si finge cieco, per aver studiato troppo e la Volpe si finge zoppa per lo stesso motivo. Rappresentano la tentazione e la disonestà, rappresentando chi sceglie la strada in apparenza più facile. Dopo il notevole successo dell'opera letteraria di Collodi, questi due personaggi sono entrati nell'immaginario collettivo, assumendo il ruolo di archetipi per gli imbroglioni e i falsi amici. L'espressione "come il gatto e la volpe" è comunemente utilizzata per indicare una coppia di individui poco affidabili che si spalleggiano per compiere azioni disoneste, incarnando l'inganno e la frode.

La metafora del *Grillo Parlante* in Pinocchio è una rappresentazione simbolica della coscienza morale e della guida interiore. Il Grillo Parlante, un insetto capace di parlare, assume il ruolo di consigliere per Pinocchio, richiamandolo ai suoi doveri e cercando di orientarlo verso scelte sagge. La sua presenza incarna la voce interiore che riflette la giusta via da seguire, la moralità e la responsabilità. Questa metafora sottolinea l'importanza di ascoltare la propria coscienza e di fare scelte informate, poiché il Grillo Parlante rappresenta la bussola morale che offre consigli saggi e sensati. La figura del Grillo Parlante si estende oltre il personaggio letterario, diventando un simbolo più ampio della voce interiore che guida o avverte, sottolineando la lotta umana tra il bene e il male e la necessità di ascoltare la propria coscienza per prendere decisioni etiche. L'espressione "fare il Grillo Parlante" ha assunto un significato più ampio, indicando la distribuzione di consigli saggi e un invito costante alla saggezza e al buon senso, talvolta con un tono assillante.

Infine, Pinocchio è un'icona universale, annoverata tra le più celebri e riconoscibili. Alcuni concetti originari del libro sono divenuti parte integrante della cultura popolare globale, con particolare risonanza nella metafora visiva del naso lungo per simboleggiare le bugie. Oggi, è consuetudine rimproverare i bambini che mentono con l'espressione "Se dici una bugia, ti cresce il naso". Pertanto, va sottolineato che questa espressione, ora diffusa in molte lingue del mondo, ha fatto il suo ingresso nel lessico globale grazie all'opera di Carlo Collodi, "Le avventure di Pinocchio", in cui al burattino bugiardo cresce il naso quando mente. Al capitolo XVII si trova il passaggio in cui la Fata descrive questo concetto:

“E la Fata lo guardava e rideva.

– Perché ridete? – gli domandò il burattino, tutto confuso e impensierito di quel suo naso che cresceva a occhiate.

– Rido della bugia che hai detto.

– Come mai sapete che ho detto una bugia?

– Le bugie, ragazzo mio, si riconoscono subito! perché ve ne sono di due specie: vi sono le bugie che hanno le gambe corte, e le bugie che hanno il naso lungo: la tua per l'appunto è di quelle che hanno il naso lungo.

Pinocchio, non sapendo più dove nascondersi per la vergogna, si provò a fuggire di camera, ma non gli riuscì. Il suo naso era cresciuto tanto, che non passava più dalla porta”. (Collodi, 1883, p. 83)

Le coppie contrastive *vita e morte, riso e pianto, bontà e malvagità*, attraversano l'opera dalla sua genesi strutturale per poi ripetersi nelle reti di relazioni interne, nella natura binaria dei rapporti fra i personaggi, nelle metamorfosi e nei frequenti ribaltamenti narrativi. Il tema del doppio, quindi, potrebbe essere considerato una delle chiavi per comprendere le numerose trasformazioni che il testo ha conosciuto nel corso degli anni diventando a sua volta oggetto di riscritture, commenti critici, riletture, traduzioni e trasposizioni in codici espressivi diversi.

La *metafora del doppio* si personifica perfettamente nella doppia natura che Collodi dona a Pinocchio ovvero quella di burattino e di essere umano ma che nel corso della sua avventura conosce anche altre metamorfosi non permanenti. Ci sono dei casi salienti, infatti, in cui l'animalità non è una semplice metafora, ma configura la stessa metamorfosi come una specie di contrappasso, cioè un meccanismo di punizione o di ricompensa che prepara il terreno per la

trasformazione definitiva. Nato burattino, Pinocchio è in realtà in un continuo processo metamorfico di figure animali come avviene con la trasformazione in cane da guardia, in pesce e in ciuchino in un processo evolutivo che anticipa la trasformazione finale in essere umano. Nei capitoli XXI e XXII Pinocchio viene infatti obbligato a fare da cane da guardia dal contadino cui ha rubato l'uva, e da questa condizione viene liberato solo in seguito all'atto di fedeltà con cui permette la cattura delle faine. Il contadino invece di trovare una faina nella tagliola, scopre di aver catturato un "ragazzo", lo prende per la collottola e lo porta di peso sino a casa:

“E la sua meraviglia fu grandissima quando, tirata fuori la lanterna di sotto al pastrano, s'accorse che, invece di una faina, c'era rimasto preso un ragazzo. [...] E aperta la tagliola, afferrò il burattino per la collottola e lo portò di peso fino a casa, come si porterebbe un agnellino da latte”.  
(Collodi, 1883, p. 103)

La punizione per averlo colto a rubare è di fargli fare il cane da guardia:

“Intanto, siccome oggi mi è morto il cane che mi faceva la guardia di notte, ti prenderai subito il suo posto. Tu mi farai da cane di guardia [...] E se per disgrazia venissero i ladri, ricordati di stare a orecchi ritte e di abbaiare”. (Collodi, 1883, p. 104)

Verso la mezzanotte sopraggiungono le faine che prendono Pinocchio per un cane e con loro invece Pinocchio tiene a precisare di essere un burattino, pur abbaiando poi proprio come un cane da guardia:

“– Domando scusa, io non sono un cane!

- O chi sei?

- Io sono un burattino. [...]

E poi cominciò ad abbaiare: e, abbaiando proprio come se fosse un cane di guardia, faceva colla voce bu-bu-bu-bu”. (Collodi, 1883, p. 107-108)

Con il padrone rivendica la sua onestà di burattino e per finire viene complimentato come un “bravo ragazzo”:

“- Perché bisogna sapere che io sono un burattino, che avrò tutti i difetti di questo mondo: ma non avrò mai quello di star di balla e di reggere il sacco alla gente disonesta!

- Bravo ragazzo! - gridò il contadino, battendogli sur una spalla. - Cotesti sentimenti ti fanno onore: e per provarti la mia grande soddisfazione, ti lascio libero fin d’ora di tornare a casa.

E gli levò il collare da cane”.

(Collodi,1883, p. 107-108)

Il tema dell'identità di burattino rivendicata contro l'essere scambiato per animale ritorna nel capitolo XXVIII con l'incontro con il pescatore verde che lo tratta da pesce burattino:

“- Che razza di pesce è questo? Dei pesci fatti a questo modo non mi ricordo di averne mangiati mai.

E tornò a guardarlo attentamente, e dopo averlo guardato ben bene per ogni verso, finì col dire:

- Ho capito; dev’essere un granchio di mare.

Allora Pinocchio, mortificato di sentirsi scambiato per un granchio, disse con accento risentito:

- Ma che granchio e non granchio? Guardi come lei mi tratta! Io, per sua regola, sono un burattino.

(Collodi, 1883, p.149)

Un particolare da evidenziare, per quanto riguarda l’identità di burattino, si trova all’ultimo capitolo (XXXVI) quando, una volta trasformato in bambino vero, si guarda allo specchio e l’immagine che vede riflessa non è più quella di una *marionetta*. Questo termine viene utilizzato una sola volta all’interno di tutto il romanzo per descrivere Pinocchio. Pinocchio è dunque una marionetta o un burattino? Specificando, i burattini sono delle figure animate direttamente dalla mano del burattinaio. Quest'ultimo, posizionandosi di fianco o al di sotto dei pupazzi, dona loro vita attraverso la voce e narra le avventure. D'altra parte, le marionette sono controllate da fili manovrati dalle mani esperte del marionettista, che si trova al di sopra di esse, conferendo voce

ai personaggi e dando vita alla trama. Le marionette rappresentano figure umane complete, dalla testa ai piedi, indossando abiti in miniatura. Dunque, Pinocchio, sebbene oggi rientri nella terminologia moderna come marionetta, venne originariamente definito dal suo creatore *burattino di legno*. Questa scelta di denominazione risale all'epoca della scrittura del romanzo (1881-1883) quando il termine *burattino* era comunemente utilizzato per indicare un fantoccio controllato da fili e, al contrario, il termine *marionetta* era poco diffuso. Nel corso del tempo, le sfumature di significato tra i termini *burattino* e *marionetta* sono evolute e il termine *burattino* tende a essere usato come sinonimo di *marionetta*. Oggi Pinocchio può essere classificato come una marionetta, sebbene nella storia originale si muova senza fili, come un burattino.

“Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d’essere un altro. Non vide più riflessa la solita immagine della marionetta di legno, ma vide l’immagine vispa e intelligente di un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un’aria allegra e festosa come una pasqua di rose”. (Collodi, 1883, p. 229).

Infine, al capitolo XXXII, durante il soggiorno presso il Paese dei Balocchi, Pinocchio e Lucignolo si trovano trasformati in ciuchi a causa della prolungata permanenza in quel luogo. Ma solo Pinocchio verrà redento da questa umiliante trasformazione, e ritroverà il suo amico Lucignolo, ancora ciuco e ormai morente, poco prima del finale. Si tratta del momento della vera metamorfosi corporea, ovvero la trasformazione in ciuchino, ma che presenta una diversità: qui avviene un passaggio di stato temporaneo ma quasi fatale, come dimostra Lucignolo, che da quella condizione animale non tornerà indietro.

“Immaginatevi dunque come restò, quando dovè toccar con mano che i suoi orecchi, durante la notte, erano così allungati, che parevano due spazzole di padule. Andò subito in cerca di uno specchio, per potersi vedere: ma non trovando uno specchio, empì d’acqua la catinella del lavamano e specchiandovisi dentro, vide quel che non avrebbe mai voluto vedere: vide, cioè, la sua immagine abbellita di un magnifico paio di orecchi asinini. [...]

E mentre dicevano così, si piegarono tutt'e due carponi a terra e, camminando colle manie coi piedi, cominciarono a girare e a correre per la stanza. E intanto che correvano, i loro bracci diventarono zampe, i loro visi si allungarono e diventarono musì, e le loro schiene si coprirono di un pelame grigiolino chiaro, brizzolato di nero. [...]

Invece di gemiti e di lamenti, mandavano fuori dei ragli asinini: e tagliando sonoramente, facevano tutt'e due in *coro: j-a, j-a, j-a*".

(Collodi, 1883, p.179,186,187).

Il passaggio di stato, anche se temporaneo, è dunque un inevitabile processo preparatorio per la trasformazione finale.

In seguito, al capitolo XXXIII, Pinocchio sarà destinato a diventare una pelle di tamburo dopo essere stato annegato e al capitolo successivo verrà mangiato dai pesci che lo ritrasformano in burattino:

“- Io ti do venti soldi. Non credere che io lo compri per servirmene: lo compro unicamente per la sua pelle. Vedo che ha la pelle molto dura, e con la sua pelle voglio fare un tamburo per la banda musicale del mio paese.

Lascio pensare a voi, ragazzi, il bel piacere che fu per il povero Pinocchio, quando sentì che era destinato a diventare un tamburo!

Fatto sta che il compratore, appena pagati i venti soldi, condusse il ciuchino sopra uno scoglio ch'era sulla riva del mare; e messogli un sasso al collo e legatolo per una zampa con una fune che teneva in mano, gli diè improvvisamente uno spintone e lo gettò nell'acqua.

Pinocchio, con quel macigno al collo, andò subito a fondo; e il compratore, tenendo sempre stretta in mano la fune, si pose a sedere sullo scoglio, aspettando che il ciuchino avesse tutto il tempo di morire affogato, per poi scorticarlo e levargli la pelle". (Collodi, 1883, p. 198)

“[...] 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, perchè, come vedete, io son fatto di legno durissimo. Ma dopo dato i primi morsi, quei pesci ghiottoni si accòrsero subito che il legno non era ciccìa 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... Ed eccovi raccontato come qualmente voi, tirando su la fune, avete trovato un burattino vivo, invece d'un ciuchino morto". (Collodi, 1883, p. 203)

Pinocchio diventa dunque una "buccia asinina", "osso", e di nuovo "pezzo di legno durissimo", buono per accendere il fuoco nel caminetto; come nota Garroni, si ritorna proprio all'inizio, al capitolo I, nella bottega di Mastro Ciliegia: "Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno ti mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze" (Collodi, 1883, p.5).

Oltre a Pinocchio, anche la figura della Fata attraversa una serie di trasformazioni che sembrano più funzionali alla narrazione piuttosto che legate a un processo di crescita. La Fata appare per la prima volta nel capitolo XV come:

“una bella Bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto». (Collodi, 1883, p.67)

Nel capitolo successivo, è descritta come:

«una bonissima Fata che da più di mill'anni abitava nelle vicinanze di quel bosco». (Collodi, 1883, p.72)

Un passaggio successivo la descrive come “una buona mamma” (Collodi C.,1883, p.78) che dà la medicina a Pinocchio per poi diventare, al capitolo XVIII, la sua “buona sorellina” (Collodi C.,1883, p. 84). Inoltre, al capitolo XXIII, nella piccola lapide di marmo si leggono in carattere stampatello queste dolorose parole:

“QUI GIACE  
LA BAMBINA DAI CAPELLI TURCHINI  
MORTA DI DOLORE  
PER ESSERE STATA ABBANDONATA DAL SUO  
FRATELLINO PINOCCHIO»  
(Collodi, 1883, p.112)

Al capitolo XXIV è una «buona donnina» (Collodi, 1883, p.126) che sfama Pinocchio. Infine, il personaggio della Fata raggiunge un alto livello di riconoscibilità tanto che dal capitolo XXV in poi non ha più bisogno di attributi (bella, piccola, turchina) per essere descritta e viene chiamata semplicemente Fata.

Infine, tra i vari personaggi, la figura del doppio è incarnata appieno anche dagli antagonisti di Pinocchio ovvero dalla coppia della Volpe e del Gatto. Pur avendo caratteristiche fisiche definite e assai diverse, essi sono percepiti come un unico personaggio e sopravvivono l'uno in funzione dell'altro.

“- Guarda me! – disse la Volpe. – Per la passione sciocca di studiare ho perduto una gamba.

-Guarda me! – disse il Gatto. – Per la passione sciocca di studiare ho perduto la vista di tutti e due gli occhi.” (Collodi, 1883, p.53)

Un procedimento costante nelle *Avventure di Pinocchio* è l'uso reiterato della similitudine. La similitudine è una figura retorica che mette a confronto due concetti e viene utilizzata per confrontare due identità, in una delle quali si individuano proprietà somiglianti e paragonabili a quelle dell'altra. Una similitudine si costruisce facendo uso di avverbi di paragone quali: *come, simile a, sembra, assomiglia, così come*, a differenza della metafora che non si serve di questi ultimi. È intensa la presenza della figuratività animale attraverso le similitudini che specificano gli stati di Pinocchio:

Questo burattino di legno, che correva *come un barbero* (cap. III, p. 17)

Tornò a casa bagnato *come un pulcino* (cap. VI, p. 27)

Saltava greppi altissimi, siepi di pruni e fossi pieni d'acqua, tale e quale *come* avrebbe potuto fare *un capretto o un leprottino* inseguito dai cacciatori (cap. IV, p.19).

In un centinaio di salti arrivò fino al paese, colla lingua fuori e col fiato grosso, *come un cane da caccia* (cap. VI, p.26).

Gridò il burattino, rivoltandosi *come una vipera* (cap. VII, p.32)

Il povero Pinocchio, divincolandosi *come un'anguilla* fuori dell'acqua, strillava disperatamente (cap. X, p.44)

Si arrampicava *come uno scoiattolo* su per la barba del burattinaio (cap. XI, p. 49)

Vispo e allegro *come un gallettino di primo canto* (cap. XVII, p.81)

Cominciò a correre *come un capriolo* (cap. XVIII, P. 85), correva a salti *come un can levriero* (cap. XX, p. 97)

Lo portò di peso fino a casa, *come si porterebbe un agnellino di latte* (cap. XXI, p.103),

Pinocchio, essendo tutto di legno, galleggiava facilmente e nuotava *come un pesce* (cap. XXIII, p.118)

Il burattino spiccò un bellissimo salto, *come avrebbe potuto fare un ranocchio* (cap. XXVIII, p. 145)

Un burattino vivo, che scodinzolava *come un'anguilla* (cap. XXXIV, p. 199),

Faceva capriole e salti, *come un delfino* in vena di buon'umore (cap. XXXIV, p. 204).

L'identificazione metaforica e la similitudine, due elementi distintivi delle *Avventure di Pinocchio*, conferiscono profondità e significato più ampio a situazioni apparentemente semplici, rivelando la maestria di Collodi nell'uso della lingua come veicolo di molteplici significati.

### 3.2 Gli elementi formulaici

Esaminando dal punto di vista linguistico *Le Avventure di Pinocchio*, emergono numerosi dialoghi tra i personaggi del racconto che sono spesso arricchiti da espressioni colloquiali. Il romanzo si distingue per l'abbondante presenza di formule tipiche dell'oralità, conferendo vitalità al testo.

Già a partire dal primo intertitolo dell'edizione in volume, si possono evidenziare dei tratti particolari.

“Come andò che Mastro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino.” (Collodi, 1883, p.5)

*Come andò che* è un'espressione formulaica che deve essere necessariamente seguita da una forma completa, in questo caso il soggetto Mastro Ciliegia, il passato remoto *trovò* e il complemento oggetto *un pezzo di legno*. L'espressione *come + verbo andare + che* non è più utilizzata al giorno d'oggi. In questo contesto il significato è quello di *accadere, avvenire, succedere*. Si potrebbe infatti dire “Accadde/avvenne/successe che Mastro Ciliegia trovò un pezzo di legno”. Oggi viene utilizzata la formula *come + verbo andare + preposizione a, da, in, con, tra, fra o preposizione articolata + nome* (es: *come andò a Milano, come andò da Maria, come andò in montagna, come andò tra di noi, come andò al teatro*) ma con un significato completamente diverso ovvero quello *passare, trascorrere, procedere, svolgersi*.

Questa espressione formulaica si ritrova anche al capitolo XVII:

“- Ora vieni un po' qui da me e raccontami come andò che ti trovasti fra le mani degli assassini.  
- Gli andò che il burattinaio Mangiafoco mi dette alcune monete d'oro, e mi disse [...]” (Collodi, 1883, p.81)

Si nota la parola “Mastro”, nome di persona singolare maschile, forma antica di *maestro*. Oggi, è ancora utilizzato in alcune qualificazioni professionali; il mastro è “l'operaio specializzato, artigiano provetto, che guida e dirige altri operai o artigiani non specializzati: *m. muratore, carpentiere, falegname, d'ascia, birraio*”<sup>9</sup>. Più in generale è diventato sinonimo di artigiano. Questo termine è stato usato nel passato in alcune regioni d'Italia, premesso al nome proprio,

---

<sup>9</sup> Dizionario online La Repubblica, in data 16/10/23

come titolo generico di rispetto riferito a persone di media condizione, che esercitavano un mestiere rispettabile, come sinonimo di Signore.<sup>10</sup>Viene specificato, tra due virgole, che Mastro Ciliegia è un falegname. Nel testo del capitolo si leggerà che è un vecchio falegname di nome Antonio che tutti chiamano Mastro Ciliegia “per via della punta del suo naso, che era sempre lustra e paonazza, come una ciliegia matura”. (Collodi,1883, p.5).

I tempi verbali utilizzati sono il passato remoto (*andò, trovò*) che indica il tempo della scena, preciso e definito, avvenuto nel passato e concluso e l'imperfetto dell'indicativo (*piangeva e rideva*) che indica le due azioni avvenute nel passato nella continuità ininterrotta del suo svolgimento senza riferimento al suo inizio, alla sua conclusione o al suo scopo. Si nota infine, la similitudine “piangeva e rideva *come un bambino.*”

Il noto inizio “C’era una volta...” evoca la tipica apertura fiabesca e pone il discorso a livello di narrativa di trasmissione orale. Ma ciò che segue è un attacco indubbiamente non tradizionale:

“C’era una volta....

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

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

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d’inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze”. (Collodi,1883, p.5)

L’apertura cita e immediatamente controbatte l’ambientazione regale, tipica nel mondo fiabesco. Inoltre, è specificato il tipo di pezzo di legno ovvero uno da catasta. La catasta è la massa di legna da ardere, con i singoli pezzi disposti ordinatamente gli uni sopra gli altri ed è anche l’unità di misura di volume usata in toscana per la legna, pari a 4,771 m<sup>3</sup>.<sup>11</sup>

Ad ogni modo, Pinocchio conserva indubbiamente delle tracce del mondo favolistico che Collodi aveva avuto modo di imparare, per esempio, con le traduzioni dei *Racconti delle fate* di Charles Perrault. Alcuni dei personaggi più celebri delle *Avventure* sono dei chiari esempi della discendenza di Pinocchio dal mondo delle fiabe come la Fata, la Volpe e il Gatto che

---

<sup>10</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 13/10/23

<sup>11</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 13/10/23

richiamano chiaramente la fiaba di magia e la fiaba d'animali. Inoltre, si possono riscontrare gli elementi base della fiaba che Propp aveva individuato come colonna portante di questo tipo di racconto: "l'allontanamento dell'eroe da casa, l'attraversamento della foresta, la morte temporanea, il viaggio nel paese delle ombre, il ritrovamento della casina tra gli alberi, il divoramento da parte di un animale gigantesco e mostruoso e la successiva fuoriuscita dalle sue viscere del protagonista integro e sano". (Palazzi, 1982, p.19).

Un tratto distintivo delle *Avventure di Pinocchio* è la sua facile trasposizione a copione teatrale grazie alla natura del dettato, alle frequenti sezioni dialogiche del racconto e allo stile molto vicino al parlato tipicamente toscano. A titolo d'esempio, si possono prendere in considerazione al capitolo II lo scambio di battute tra Maestro Ciliegia e Geppetto, i due falegnami protagonisti della scena (cap. II) e il dialogo tra Pinocchio e Lucignolo al capitolo XXX:

-Perché m'offendete?

-Chi vi offende?

-Mi avete detto Polendina!

-Non sono stato io

-Sta un po' a vedere che sarò stato io! Io dico che siete stato voi

-No!

-Si!

- No!

-Si!

(Collodi,1883, p.10)

Alla prima battuta si nota un'elisione ovvero la perdita della vocale finale atona di una parola davanti alla vocale iniziale della parola seguente. Il segno grafico che testimonia l'elisione è l'apostrofo che prende il posto della vocale caduta: *m'offendete*. Ci sono casi in cui l'elisione grafica si pratica di norma, casi in cui è probabile ma non sempre presente e casi in cui non va mai applicata. Nei pronomi monosillabi è possibile avere elisione nei casi di *mi, ti, lo, la, vi, si*. Tuttavia, al giorno d'oggi, in questo caso particolare, l'elisione non viene spesso utilizzata e si preferisce la forma non elisa: *mi offendete*. Altre elisioni riscontrate nel romanzo sono: *bell'e fatti* (cap. VIII), *cattiv'uomo* (cap. XI) *qu'carboni* (cap. XI) *a l'albero* (cap. XIV), *bell'affogato* (cap. XIV) *bell'e morto* (cap. XV, XXXIV), *bell'e guarito* (cap. XVII), *bell'e visto* (cap. XX),

*bell'e pelata* (cap. XX), *bell'e andati* (cap. XXVI), *bell'e fritto* (cap. XXIX), *bell'e ritornato* (XXX), *bell'e perduti* (XXXV), *bell'e divorato* (XXXVI) *qu'e due malanni* (cap. XIX).

Inoltre, Geppetto viene chiamato *Polendina*, termine che compare nel testo per undici volte. *Polendina* è il diminuto vezzeggiativo di *polenda* ovvero la variante toscana di *polenta* ma che oggi è stata soppiantata in Toscana dall'altra variante *pulènda*.<sup>12</sup> I ragazzi del vicinato chiamavano Geppetto con questo soprannome "a motivo della sua parrucca gialla che somigliava moltissimo alla polendina di granturco" (Collodi C.,1883, p.9), alimento base e rustico della cucina povera in varie zone settentrionali dell'Italia.

- Dove vai?
- Lontano, lontano, lontano!
- E io che son venuto a cercarti a casa tre volte!...
- Che cosa volevi da me?
- Non sai il grande avvenimento? Non sai la fortuna che mi è toccata?
- Quale?
- Domani finisco di essere un burattino e divento un ragazzo come te, e come tutti gli altri.
- Buon pro ti faccia.
- Domani, dunque, ti aspetto a colazione a casa mia. - Ma se ti dico che parto questa sera.
- A che ora?
- Fra poco.
- E dove vai?
- Vado ad abitare in un paese... che è il più bel paese di questo mondo: una vera cuccagna!...
- E come si chiama?
- Si chiama il Paese dei Balocchi. Perché non vieni anche tu?
- Io? no davvero! [...] (Collodi,1883, p.165)

In questo dialogo tra Pinocchio e Lucignolo si nota un'apocope (o troncamento) ovvero la caduta della parte finale di una parola: *son*. A differenza dell'elisione, che si verifica solo

---

<sup>12</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 13/10/23

quando la parola successiva inizia per vocale, l'apocope può verificarsi anche quando la parola successiva inizia per consonante e non è indicata da nessun segno grafico: *son venuto*. I casi più comuni di apocope si hanno con *bello* e *santo*, che diventano *bel* e *san*. Il troncamento è obbligatorio in *buon giorno*, *ben fatto*, *buon anno*, nell'articolo *uno* (un ospite) e negli indefiniti composti con *uno* (ciascun abito, nessun operaio, ecc.). Altri casi in cui è usuale il troncamento sono *frate* (fra Cristoforo), *dottore*, *ingegnere*, *professore* (dottor, ingegner, professor Bianchi), *tale* e *quale* (un tal individuo, qual è, qual buon vento). Dunque, al giorno d'oggi, il verbo essere al presente indicativo alla prima persona singolare e alla terza persona plurale nella forma apocopata (*son*) non è più utilizzato<sup>13</sup>.

Interessante è la formula *Buon pro ti faccia* che viene ripetuta cinque volte all'interno del romanzo. Si tratta di una formula di augurio perché qualcosa sia di giovamento; ironicamente, si tratta di un commento ad un'azione che si rivolterà contro chi l'ha compiuta. Letteralmente significa "che ti sia d'aiuto" o "che ti porti giovamento". Il *pro* di fatto è ancora utilizzato per: valutare il/i pro e il/i contro cioè esaminare vantaggi e svantaggi; a suo pro (a proprio vantaggio); a che pro? (sperando di ottenere cosa?); senza alcun pro cioè senza ottenere niente di particolarmente vantaggioso. L'uso invece di "*Buon pro ti faccia!*", al giorno d'oggi, è desueto ed è stato sostituito dalla formula "Buon per te!".

Questo tipo di sequenze dialogiche sono molto frequenti lungo tutto il testo e sembrano quasi pensate come scambio verbale reale, fisico, facile da immaginare su un palco. Quello di Pinocchio è in effetti:

un teatro della parola che ha i suoi momenti culminanti nella frase memorabile, che svetta, e per la quale, al servizio della quale, le scene, le vicende sono costruite (Tempesti, 1981, p. 49).

Altre formule tipiche dell'oralità che sono state individuate sono l'uso di *a me mi / a noi ci*, il verbo *provarsi*, l'espressione *ce n'è tanti* e l'uso di *che*.

Si evidenzia ai capitoli XXIX e XVIII l'uso di *a me mi* e *a noi ci*:

---

<sup>13</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 13/10/23

“A me mi pare un gran buon figliuolo, pieno di voglia di studiare, ubbidiente, affezionato al suo babbo e alla sua famiglia” (Collodi,1883, p.155).

“A noi ci basta di averti insegnato il modo di arricchire senza durar fatica, e siamo contenti come pasque” (Collodi,1883, p.90).

Sono casi particolari di quel fenomeno sintattico, detto dislocazione, che consiste nell'anticipare o posticipare un elemento della frase riprendendolo tramite un pronome. Si tratta di un fenomeno attestato nell'uso dell'italiano fin dalle sue origini. Qui la ripresa riguarda il pronome personale, usato prima nella forma tonica (me/noi), poi in quella atona (mi/ci). Non si tratta propriamente di un pleonasmo (cioè di una ripetizione inutile), ma di una sottolineatura ottenuta mettendo in evidenza l'elemento che si ritiene più importante. Nel linguaggio parlato informale, un costrutto come *a me mi/a noi ci* è certamente consentito. Ma nel parlato formale e ancor più nello scritto è decisamente da evitare, perché darebbe la sensazione che chi parla o scrive non sia capace di adeguare il proprio registro linguistico alla situazione in cui si trova. Questo costrutto è largamente attestato nell'uso letterario.

Inoltre, è stato impiegato ai capitoli I, XIV, XVII, XXIX, XXXIII, XXXVI il verbo *provarsi*. Si tratta di un verbo colloquiale a basso uso che significa adoperarsi per ottenere un risultato.

“E perché gli era entrata addosso una gran paura, si provò a canterellare per farsi un po' di coraggio”,

“poi si provò a scappare”,

“perché le quattro monete d'oro me l'ero nascoste in bocca, e uno degli assassini si provò a mettermi le mani in bocca”,

“Pinocchio, non sapendo più dove nascondersi per la vergogna, si provò a fuggire di camera”

“il pescatore, arrabbiatissimo di vedersi strappar di mano un pesce, che egli avrebbe mangiato tanto volentieri, si provò a rincorrere il cane”,

“e quando il burattino si provò a ricavarlo fuori, fu tutta fatica inutile”,  
“e lasciandosi vincere dalla gran contentezza, si provò a gridare...”

“Pinocchio si provò due o tre volte...”

“gli è quell’ordigno di legno, che serve a tirar su l’acqua dalla cisterna,  
per annaffiare gli ortaggi. – Mi proverò...”

Ai capitoli XXI, XXXII e XXXIV si evidenzia l’espressione *ce n’è tanti* che sta per *ce ne sono tanti*. Questo fenomeno linguistico, in cui il predicato al singolare precede un soggetto plurale, rappresenta un tipico elemento del parlato informale, ma gode di una radicata tradizione, sia a livello orale che scritto, che si estende fino ai giorni nostri. In sintesi, tale costruzione è completamente accettata e considerata del tutto legittima.

“Se fossi stato un ragazzino per bene, come ce n’è tanti”,

“a quest’ora non sarei più un burattino... ma sarei invece un ragazzino  
a modo, come ce n’è tanti!”

“ma mi trovavo a tocco e non tocco di diventare un ragazzo, come in  
questo mondo ce n’è tanti”,

“Non vi date alla disperazione, padrone. Dei ciuchini ce n’è tanti, in  
questo mondo”.

Infine, si evidenzia un uso di *che* tipico dell’oralità al capitolo XXIV

“Ehi, signor pesce, che mi permetterebbe una parola? [...]”

– Che è grosso dimolto questo Pesce-cane?”

In merito alla particolarità della lingua, così organizzata dal Collodi, Pietro Gibellini ha notato che:

la scrittura di Pinocchio è parlata, anche nelle parti narrative dove, nella filigrana dei passati, irrompe spesso il presente: «La platea, tutta attenta, si mandava a male dalle grandi risate [...] quando all’improvviso, che è che non è, Arlecchino smette di recitare». Con la scelta del ritmo incalzante e delle

battute brevi, come quelle del teatro dei burattini, Lorenzini spazza via la sintassi subordinativa di Boccaccio, e pure quella di Manzoni, facendosi intendere dai bambini del suo tempo e apprezzare dagli adulti di cent'anni dopo, che trovano moderno quel periodare e quel lessico. (Gibellini,2012, p.218)

Attraverso un'analisi attenta, emerge un affascinante panorama di come il linguaggio, le espressioni e la struttura narrativa si amalgamano nelle *Avventure*, creando uno specchio fedele dell'epoca. Le formule tipiche dell'oralità, tramandate oralmente da generazioni, donano ai dialoghi un carattere vivace e autentico, trasportando il lettore nel cuore delle interazioni tra i personaggi.

### 3.3 La fonetica riflessa nella grafia e l'uso del grafema <j>

Analizzando le Avventure di Pinocchio, risulta interessante osservare alcuni aspetti dal punto di vista della grafia. Si nota un modo di scrivere diverso per alcuni termini rispetto al giorno d'oggi. Tuttavia, anche se alcune parole presentano una grafia differente rispetto a come le scriviamo attualmente, il significato rimane invariato e resta comprensibile. Di seguito si riportano alcuni esempi:

- *Sacrifizio*: è la variante toscana di *sacrificio*. “Non ci sono che i babbi che siano capaci di certi sacrifici!” (cap. IX, p.38)
- *Maraviglia*: è una variante di *meraviglia*. Questa forma è prevalente in Toscana, e abbastanza comune negli scrittori soprattutto dei secoli passati. “Tentò subito di fuggire, ma oramai era tardi, perché con sua grandissima maraviglia si trovò rinchiuso dentro a una grossa rete...” (cap. XXVIII p.147).
- *Strozzone*: è una variante di *strizzone*, di una strizzata forte, energica, una stretta data a una persona con le mani o con le braccia. “È impossibile figurarsi gli abbracciamenti, gli strizzoni di collo...” (cap. X, p. 42).
- *Giandarme* forma arcaica e popolare di *gendarme*. “Olà, giandarmi!”, “A questo comando comparvero subito due giandarmi di legno” (cap. XI).
- *Vociaccie*: oggi senza la lettera *i*: *vociacce*. “perché sentì afferrarsi per il collo, e le solite due vociaccie che gli brontolarono minacciosamente” (cap. XV).
- *Bono/Bonissima*: è la forma popolare di *buono* e *buonissima*. Oggi viene utilizzato come attributo di ragazza/o attraente e pertanto desiderabile. “perché bisogna sapere che la Bambina dai capelli turchini non era altro, in fin dei conti, che una bonissima Fata, che da più di mill'anni abitava nelle vicinanze di quel bosco”, “Oh! babbino mio, come siete bono.” (cap. XVI, XXXV).

- *Panattone*: è la forma arcaica dell'odierno *panettone*. “Vorrei avere un bel palazzo, mille cavallini di legno e mille scuderie, per potermi baloccare, una cantina di rosoli e di alchermes, e una libreria tutta piena di canditi, di torte, di panattoni, di mandorlati e di cialdoni colla panna” (cap. XIX).
  
- *Mal educato*: è la variante caduta in discuso di *maleducato*. “Si può sapere, Pappagallo mal educato, di che cosa ridi?”. (cap. XIX)
  
- *Giovine*: è una variante meno comune di *giovane*. “Perché bisogna sapere che il giovine Imperatore che regnava nella città di Acchiappacitrulli...” (cap. XIX).
  
- *Dugento*: antica forma per *duecento*. Come avviene per altri numerali, il termine *duecento* subisce naturalmente delle trasformazioni nel corso del tempo, influenzate dalla frequenza d'uso. In particolare, questa forma presenta una certa vitalità in Toscana, dove, oltre al più diffuso *duecento*, si conserva anche *dugento*, alternato talvolta con *duegento*, una forma popolare intermedia tra le due. Attualmente, *duecento* rappresenta la forma più comune e diffusa, risultante da una ricostruzione basata sulla struttura di due, in analogia con la formazione degli altri numeri che indicano le centinaia. “La Fata aveva fatto preparare dugento tazze di caffè-e-latte e quattrocento panini imburrati”. (cap. XXIX).
  
- *Sur*: significa *su, su una, sopra*, usato in funzione eufonica davanti a una parola che comincia per *u*. “col capo girato sur una parte”. (cap. XXXVI)
  
- *Pomidoro*: è la variante popolare di *pomodoro*, tratta dal plurale *pomidoro*. “Oppure preferisci di essere cotto nel tegame colla salsa di pomodoro?”. (cap. XXVIII).
  
- *Denunziare*: sinonimo di denunciare. “Allora, preso dalla disperazione, tornò di corsa in città e andò difilato in tribunale, per denunziare al giudice i due malandrini, che lo avevano derubato” (cap. XIX).
  
- *Abbrostolire*: forma antiquata di *abbrustolire*. “Di biscotto, ossia di pane abbrostolito” (cap. XXV).

- *Ricuooprare e scuoprare*: oggi è caduto il dittongo -uo: *ricoprare* e *scoprare*. “poi ricuopri la buca con un po’ di terra” (cap. XII), “Pinocchio scuopre i ladri e, in ricompensa di essere stato fedele, vien posto in libertà”, “Com’hai fatto a scuoprare il complotto di queste quattro ladroncelle?” (cap. XXII).

Si evidenzia, inoltre, l’uso della lettera <J>. La lettera <J> faceva parte dell'alfabeto italiano, con valore di semivocale palatale nei dittonghi, quando si trovava tra due vocali (*frantojo, Savoja*) oppure all’inizio di parola davanti ad altra vocale per indicare il valore semiconsonantico dell’*i* (*jeri, juta*). Era inoltre usata in finale di parola quando si formava il plurale del dittongo “-io” atono (*necessarj, vassoj, varj*). Quest'uso della <J> in parole italiane è quasi completamente scomparso tra la seconda metà del XIX secolo e la prima del XX secolo.<sup>14</sup> La lettera <J> appare nelle *Avventure di Pinocchio* nella trascrizione del verso dell’asino:

“Non l’avessero mai fatto! Invece di gemiti e di lamenti, mandavano fuori dei ragli asinini: e tagliando sonoramente, facevano tutt’e due coro: *j-a, j-a, j-a*” (Cap. XXXII, p.187),

“*J-a, j-a*, la paglia non la posso digerire!” (cap. XXXIII, p.190),

“*J-a, j-a*, il fieno mi fa dolere il corpo!” (cap. XXXIII, p.190).

Il tagliare dell'asino è un insieme di suoni acuti e di suoni bassi tra loro alternati, che al giorno d’oggi viene rappresentato con il classico "ih ohhh, ih ohhh, ih ohhh", la lettera <J> è dunque sostituita dalla <I>.

È stato notato che alcune parole sono state scritte in modi differenti, il che suggerisce la presenza di variazioni ortografiche tra le due versioni analizzate: la ristampa anastatica dell’edizione originale dal “Giornale per i bambini” 1881-1883 e il volume *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Paggi libraio-editore del 1883. Nella ristampa anastatica dell'edizione originale, notiamo che non compaiono parole contenenti la lettera <J>, a differenza dell'edizione in volume. In quest'ultima, si osserva una variazione nella scelta di scrivere alcuni termini con la lettera <J>, mentre altri sono stati mantenuti invariati.

---

<sup>14</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 13/10/23

Nella ristampa appaiono le seguenti parole, scritte tutte con la lettera <I>: *pagliaio, pollaio, paio, merciaio, burattinaio, centinaio, libraio, migliaio, carbonaio, legnaiolo, gennaio, passeraiio e calamaio*. Nel volume, al contrario, possiamo osservare la presenza di alcune parole scritte con la lettera <J> come, ad esempio, *pollajo* (cap. XXI, p.102) e *merciajo* (cap. XXXVI, p.220), mentre le altre rimangono invariate. Tuttavia, va notato che per alcune parole, come *burattinaio, paio* e *ingoiato* si riscontra una variabilità ortografica, in quanto a volte sono state scritte con la lettera <I> e altre volte con la lettera <J>, producendo varianti come *pajo* e *burattinajo* e *ingojato*. Questa eterogeneità ortografica potrebbe suggerire l'assenza di una standardizzazione chiara riguardo all'uso della lettera <J> in termini specifici, creando una variazione nella scrittura di tali parole. Si può presumere che, alla fine del XIX secolo, non esistessero ancora direttive linguistiche chiare e ben definite riguardo l'incorporazione della <J> nella lingua italiana, portando a una diversificazione nell'ortografia dei termini.

La lettera <J>, nell'italiano corrente, è tuttora conservata ufficialmente nella scrittura di cognomi (per es., Ojetti, Troja, Rejna) così come in alcuni nomi propri (per es., Jacopo, Jolanda) o in riferimento a toponimi come Ajaccio e Jugoslavia. In queste parole, la <J> viene pronunciata come una lunga <I>. Inoltre, questa lettera, in qualità di semiconsonante, viene impiegata in alcuni latinismi e neologismi come *juniores, juventino* ecc. Infine, la <J>, è utilizzata in parole prese in prestito da altre lingue, e in tali casi, la sua pronuncia varia a seconda della lingua di provenienza del termine.

La variazione nella grafia e l'utilizzo di espressioni lessicali e verbali ormai in disuso ci immergono ulteriormente nella temporalità dell'opera, consentendo di cogliere le sfumature e l'evoluzione del linguaggio nel corso del tempo. Ogni termine, ogni virgola, racconta una storia ci rivela non solo la trama delle *Avventure di Pinocchio*, ma anche il contesto culturale e sociale in cui l'autore ha plasmato la sua opera.

### 3.4 Il lessico

Tullio de Mauro afferma che “naturalmente limitato è, dopo l’unità d’Italia, l’apporto dei dialettismi toscani, ma non però trascurabile: [...] la fortuna postunitaria dei toscanismi è legata essenzialmente alla fortuna di *Pinocchio*, il racconto di Collodi che nel 1950 aveva raggiunto i tre milioni di copie” (De Mauro, 1963, p.192).

Nelle *Avventure di Pinocchio*, si possono effettivamente individuare numerose locuzioni nominali e verbali tipiche del dialetto fiorentino, accompagnate da elementi lessicali e verbali toscani. Alcune di esse sono entrate a far parte del linguaggio della fraseologia della fraseologia corrente mentre altre sono rimaste estranee al patrimonio linguistico comune.

Tra le locuzioni verbali e nominali si rilevano:

- *Rimanere di princisbecco*: toscanismo per rimanere sbalordito, senza parole per la sorpresa o il disappunto. “Il burattino, sentendosi dare questa sentenza fra capo e collo, rimase di princisbecco e voleva protestare...” (cap. XIX p. 95)
- *Far giuro*: giurare di non, far giuramento. È d’uso comune in Toscana la locuzione *far giuro*, per lo più col significato di far serio proponimento, per esempio, Mario ha fatto giuro di non bere più. “Faccio giuro di non assaggiar più carne di pesce” (cap. XXXIV p.203).
- *Pigliare in collo*: è la tipica richiesta dei bimbi toscani che vogliono essere presi in braccio dai genitori (Mi pigli in collo?!). È un’espressione figurata che indica anche quando una persona si siede sulle ginocchia dell’altra. Si utilizza con i verbi salire, montare e prendere. “Presolo subito in collo si dette a baciarlo” (cap. VII, p.30), “e la Fata, che stava aspettando sull’uscio di casa, prese in collo il povero burattino” (cap. XVI p.74).
- *Levar di cervello*: significa frastornare qualcuno, specialmente a forza di parlare.<sup>15</sup> “Nelle strade, un’allegria, un chiasso, uno strillio da levar di cervello!”. (cap. XXXI, p. 176).

---

<sup>15</sup> Accademia della Crusca: Il vocabolario del fiorentino contemporaneo online, in data 23/10/2023

Particolarmente interessante è la ricorrenza della formula sintattica *gli è/gli è che*, presente in diverse occorrenze nel testo. *Gli è che* deriva dalla forma aferetica di *egli è che*. Nei seguenti esempi *gli è*, corrisponde a *egli* come forma debole di soggetto pleonastico:

“Gli è il mi’ babbo! Gli è il mi’ babbo!” (cap. XXIII, p.117)

“- E chi è il tuo babbo?

- Gli è il babbo più buono del mondo, come io sono il figliuolo più cattivo che si possa dare” (cap. XXIV, p.121)

“Se gli è grosso!” (cap. XXIV, p. 122)

“- Che cos’è il bindolo?

- Gli è quell’ordigno di legno, che serve a tirar su l’acqua dalla cisterna, per annaffiare gli ortaggi”

Il *gli* aferetico è tuttora vivo in Toscana e lo è stato nell'uso letterario fino al primo Novecento. Si evidenziano inoltre, l’utilizzo del verbo *dare* al posto del verbo *avere* (*che si possa dare*) in uso al giorno d’oggi e l’apocope di *mio* (*mi’*).

È invece arcaico l'uso del pronome *egli* (o alla forma aferetica *gli*) in frasi impersonali e come soggetto neutro che assume dunque un valore neutro. Per esempio:

“Egli è che noi ragazzi siamo tutti così! Abbiamo più paura delle medicine che del male” (cap. XVII, p.81)

“Ti par egli possibile che un burattino, alto appena un metro, come sei tu, possa aver tanta forza da portarmi a nuoto sulle spalle?” (cap. XXXV, p. 214)

“Ah! gli è con questo bel garbo, maestr’Antonio, che voi regalate la vostra roba? M’avete quasi azzoppito!” (Cap. II, p.11)

“Gli è accaduto che un povero babbo, avendo perduto il figliolo, gli è voluto entrare in una barchetta per andare a cercarlo di là dal mare” (cap. XXIII p.116)

“Gli è il gran bene che vi voglio” (cap. XXV, p. 128)

“Gli è tanto tempo che mi struggo di avere una mamma come tutti gli altri ragazzi” (Cap. XXV, p.128)

“Non son io, che mi son fatto inghiottire: gli è lui che mi ha inghiottito” (cap. XXXIV p.207).

Inoltre, *Gli è che* ancora oggi è molto frequente nel territorio toscano ed era l'espressione più utilizzata per dire *Il fatto è che/infatti* nell'italiano scritto fino a fine Ottocento. In effetti, nelle proposizioni soggettive possono rientrare anche dei particolari che non hanno, in sé, un significato specifico, ma servono a introdurre la subordinata che segue donandole un certo rilievo. La struttura sintattica è sempre esplicita: *è che, c'è che, gli è che. Gli è che* diventa dunque una locuzione per introdurre una frase soggettiva. Un esempio è:

*“ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname” (Cap. I, p.5).*

Riguardo agli elementi lessicali toscaneccanti, di seguito sono riportati solo alcuni esempi, considerando la loro numerosità:

- *Seggiola*: “Sinonimo di *sedia*; è utilizzato soprattutto in Toscana, nel significato proprio di mobile su cui sedersi (e solo limitatamente nelle diverse locuzioni in che ne specificano forma o usi particolari: *s. di legno, di plastica; le s. di cucina, del salotto; una s. a braccioli*”<sup>16</sup>. “E gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola” (cap. XXXVI

---

<sup>16</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 23/10/23

p.230) “una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato”. (cap. III p.16).

- *Punto*: “Non ne ho punto voglia e mi diverto più a correre dietro alle farfalle e a salire su per gli alberi a prendere gli uccellini di nido” (cap. IV p.20), “la quale senza muovere punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall’altro mondo [...]” (cap. XV, p.67), “- Non hai paura della morte? – Punto paura!... Piuttosto morire, che bere quella medicina cattiva” (cap. XVII, p.79), “ma, lungo la strada, non si sentiva punto tranquillo” (cap. XXIX, p.156), “si dovè accorgere che il sapore della paglia tritata non somigliava punto né al risotto alla milanese né ai maccheroni alla napoletana” (cap. XXXIII, p. 191). Si tratta di un avverbio di negazione assoluta, ancora oggi molto diffuso nelle espressioni toscane. L’uso di *punto* sta a significare *niente, per niente, nulla, affatto, nessuno*, per esempio “Non va *punto* bene!” ovvero “Non va per niente bene! / Non va affatto bene!”.
- *Il tocco*: indica l’ora l’una del pomeriggio (le tredici) l’una dopo mezzanotte (l’una della mattina). “Di lì a poco suonò la mezzanotte: poi il tocco, poi le due dopo mezzanotte, e la porta era sempre chiusa”. (cap. XXIV, p.158). Tuttora in uso in toscana l’espressione “L’è il tocco”. Nasce dal fatto che in passato, specialmente nelle campagne, il tempo era segnato dai rintocchi delle campane delle chiese. Infatti, le campane servivano, oltre che richiamare i fedeli alle funzioni religiose e ricordare loro i vari momenti di preghiera previsti nella giornata, a segnare le ore del giorno: un tocco di campana per ogni ora segnata. Quindi, all’una del pomeriggio, o della notte, la campana batte un solo rintocco, appunto, *un tocco*.
- *Dimolto*: regionalismo toscano, forma familiare per *molto*. Si scrive in grafia per lo più unita quando è un aggettivo (*c’era dimolta gente*) e unita o divisa quando si tratta di un avverbio (*mi piace dimolto o di molto*). “Perché mi sono capitate dimolte disgrazie, e anche ieri sera in casa di Mangiafoco, ho corso pericolo... Brrr! mi viene i bordoni soltanto a pensarci”.
- *Arrivedella*: variante amichevole popolare toscana di *arrivederla/arrivederci*. “Arrivedella, stia bene e tanti saluti a casa!”, “Arrivedella... e tanti saluti a casa”, “Arrivedella, signor pesce: scusi tanto l’incomodo e mille grazie”. (cap. V, VII, XXIV)

- *Padule*: è la variante toscana di *palude*. In questo caso si tratta delle spazzole di palude fatte con le pannocchie di canna palustre. “Immaginatevi dunque come restò, quando si poté scorgere che i suoi orecchi, durante la notte, erano così allungati, che parevano due spazzole di padule. (cap. XXXII p.179).
  
- *Lucciolone*: è un termine familiare toscano che significa grossa lacrima. “Coi luccioloni che gli cascavano giù per le gote, gli disse singhiozzando...” (cap. VII, p.30).
  
- *Personalino*: diminutivo di *personale* ovvero il corpo umano nel suo complesso, nel suo aspetto esteriore, nel suo portamento. In particolare, *personalino* sta a indicare un personale snello e ben proporzionato.<sup>17</sup> “Ma tutti lo chiamavano col soprannome di Lucignolo, per via del suo personalino asciutto, secco e allampanato tale e quale come il lucignolo nuovo di un lumino da notte.” (cap. XXX p.164). Inoltre, il *lucignolo* è lo stoppino della lucerna ma viene utilizzato anche, in senso scherzoso, per definire una persona alta e magra, ad esempio, *ridursi a un lucignolo*, o come termine di paragone *essere sottile come un lucignolo*, *parere un lucignolo*.
  
- *Ciuchino*: diminutivo di ciuco. Si ripete quarantatré volte in tutto il romanzo e per otto volte nella forma al plurale (ciuchini). Oggi, questo sostantivo è raro al di fuori della Toscana, sostituito quasi ovunque, nella lingua parlata, da *asino* e da *somaro*. “Quand’ecco che all’improvviso il ciuchino alzò tutt’e due le gambe di dietro”. (cap. XXI p.174), “Dei ciuchini ce n’è tanti, in questo mondo!”. (cap. XXXIV, p. 201). In quest’ultima citazione si evidenzia anche la mancanza di concordanza tra il predicato, alla terza persona singolare (c’è), il soggetto, sostantivo maschile plurale (dei ciuchini) e il complemento di quantità, maschile plurale (tanti).
  
- *Lo spedale*: “Per tua regola, - disse il Grillo-parlante con la sua solita calma, - tutti quelli che fanno codesto mestiere finiscono sempre allo spedale o in prigione” (cap. IV p.21), “Ragazzo mio, - disse la Fata, - quelli che dicono così, finiscono quasi sempre o in carcere o allo spedale.” (cap. XXV, p. 131), “Pinocchio mio! La povera Fata giace in un fondo di

---

<sup>17</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 23/10/23

letto allo spedale!... – Allo spedale?” (cap. XXXVI p. 227). La forma *spedale* è la forma aferetica di *ospedale*, diffusa fin dall'Ottocento in gran parte della Toscana. L'aferesi è la caduta di una vocale o di una sillaba ad inizio di parola. Si tratta di un fenomeno piuttosto comune nella lingua che si stava formando sostanzialmente a partire dal dialetto fiorentino. Altri esempi sono: *verno* per *inverno*, *limosina* per *elemosina*, *state* per *estate*. Alcune di queste forme sono rimaste nell'uso della lingua popolare toscana. Inoltre, come solitamente accade nei toponimi o nelle denominazioni di istituzioni cittadine, la lingua è conservatrice e non si modifica come avviene nell'uso quotidiano. Un chiaro esempio è la principale azienda sanitaria pubblica di Brescia che è denominata *Spedali civili di Brescia*. Per quanto riguarda invece i toponimi, si nota che dal latino *hospitale(m)* ci sono delle località chiamate Ospedale, Ospedaletto (e varie) in Veneto e in Trentino ma Spedaletto in provincia di Pistoia e a nord di Viterbo.

- *Babbo*: sostantivo familiare toscano che si ripete all'interno del testo per settantasei volte e che significa *papà*. “Vi prometto, babbo, che imparerò un'arte”, (cap. VIII, p.34) “voglio subito fare al mio babbo una bella casacca di panno”. (cap. IX p.38)
- *Formicola*: sostantivo toscano per *formica*.  
 “- Buon giorno, maestr'Antonio, - disse Geppetto. - Che cosa fate costì per terra?  
 - Insegno l'abbaco alle formicole”. (cap. II p.9)
- *Ciccìa*: toscanismo per *carne*. Ancora molto diffuso e utilizzato. “Ma dopo dati i primi morsi, quei pesci ghiottoni si accorsero subito che il legno non era ciccìa per i loro denti”. (cap. XXXIV, p. 203)
- *Midolla*: “[...] e un berrettino di midolla di pane” (cap. VIII p. 36), “Bell'acquisto davvero! Un berretto di midolla di pane! C'è il caso che i topi me lo vengano a mangiare in capo” (Cap. IX p. 40), “in questo caso, - gridò fieramente Pinocchio, rizzandosi e gettando via il suo berretto di midolla di pane - in questo caso conosco qual è il mio dovere”. (cap. XI, p.48). La midolla è la parte molle del pane interna alla crosta ovvero la mollica.
- *Grullo*: aggettivo toscano, tutt'oggi molto utilizzato che significa sciocco, semplicione; si dice soprattutto di una persona che ha scarsa vivacità d'intelletto e di chi per eccessiva

ingenuità si lascia facilmente ingannare o agisce a proprio svantaggio.<sup>18</sup> “Povero grullerello! Ma non sai che, facendo così, diventerai da grande un bellissimo somaro e che tutti si piglieranno gioco di te?” (Cap. IV p.20), “Da quelle risposte sconclusionate e da quelle risatacce grulle, Pinocchio capì che i suoi compagni gli avevano fatto una brutta celia” (cap. XXVII, p.136), “Fatto un altro mezzo chilometro, Pinocchio sentì la solita vocina fioca che gli disse: – Tienilo a mente, grullerello!”, (cap. XXXI, p.175).

- *Noia*: toscanismo che significa *fastidio* tutt’ora in uso all’interno della regione e *abbinato ai verbi avere, dare, venire, pigliare*. “La storia di Pinocchio col Grillo-parlante, dove si vede come i ragazzi cattivi hanno a noia di sentirsi correggere da chi ne sa più di loro” (Cap IV, p.19), “- Perché mi dà noia quel guanciaie che ho laggiù sui piedi. La Fata gli levò il guanciaie. –È inutile! Nemmeno così la posso bere... – Che cos’altro ti dà noia? – Mi dà noia l’uscio di camera, che è mezzo aperto” (cap. XVII, p.78), “io studierò, io lavorerò, io farò tutto quello che mi dirai, perché, insomma, la vita del burattino mi è venuta a noia” (cap. XXV, p.131), “devi prendere a noia, anche tu, la scuola, la lezione e il maestro, che sono i nostri tre grandi nemici (cap. XVII p.137), “ma se io ti aiuto a salvarti, mi prometti di non darmi più noia e di non corrermi dietro?” (cap. XXVIII, p.146), “se oggi ti sei liberato dalla noia dei libri e delle scuole, lo devi a me, ai miei consigli, alle mie premure, ne convieni?” (cap. XXXI, p.177), “lo so purtroppo che mi aveva a noia e che si divertiva sempre a calunniarmi” (Cap. XXXI, p. 178), “oramai è scritto nei decreti della sapienza, che tutti quei ragazzi svogliati che, pigliando a noia i libri, le scuole e i maestri, passano le loro giornate in balocchi, in giochi e in divertimenti [...]” (cap. XXXII p. 181), “strada facendo raccoglieva con promesse e con moine tutti i ragazzi svogliati, che avevano a noia i libri e le scuole” (cap. XXXIII p.189).
- *Uscio*: “sinonimo di *porta* usato ormai quasi esclusivamente in Toscana, dove indica in genere una porta di modesta apparenza e di modeste dimensioni”<sup>19</sup>. “Apri l’uscio di bottega per dare un’occhiata anche sulla strada, e nessuno!” (cap. I, p.7), “giunto dinanzi a casa, trovò l’uscio di strada socchiuso” (cap. IV p.19), “motivo per cui accostò l’uscio di casa” (cap. VI, p.26), “e la Fata, che stava aspettando sull’uscio di casa [...]” (cap. XVI, p.74),

---

<sup>18</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 23/10/23

<sup>19</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 23/10/23

“mi dà noia l’uscio di camera, che è mezzo aperto. La Fata andò e chiuse l’uscio di camera” (cap. XVII, p.78), “e tiratosi un poco indietro, lasciò andare una solennissima pedata nell’uscio della casa” (cap. XXIX, p.159), “quella brava bestiola della Lumaca, a scendere dal quarto piano fino all’uscio di strada” (cap. XXIX, p.160), “che cosa fate con codesto piede conficcato nell’uscio?” (cap. XXIX, p.160).

Si evidenziano, inoltre, diversi verbi di origine toscaneggiante, seguono solo alcuni esempi:

- *Spengere*: “Appena dette queste ultime parole, il Grillo-parlante si spense a un tratto, come si *spenge* un lume soffiandoci sopra, e la strada rimase più buia di prima” (cap. XIII, p.61). Ancora utilizzato in Toscana e nell’uso letterario, è stato sostituito da *spegnere* sia nella lingua parlata sia in quella scritta.
- *Principiare*: sinonimo di *cominciare*, *iniziare* e tuttora in uso in Toscana. “Intanto i curiosi e i bighelloni principiavano a fermarsi lì dintorno e a far capannello” (cap. III, p.18) “quando l’acqua principiò a fumare, tac!” (cap. V, p. 23), “e principiò a fare mille sgambetti e mille capriole” (cap. VIII, p.35), “principiò subito a commuoversi e a impietosirsi” (cap. XI, p.45), “appena che Pinocchio fu entrato nel letto, si addormentò a colpo e principiò a sognare” (cap. XIII, p.59) “il burattino principiava quasi a svenirsi” (cap. XXI, p.102)
- *Sdruciolare*: toscanismo di *scivolare* ma utilizzato tuttora anche al di fuori della toscana. “una pozzanghera d’acqua grassa e sdruciolona” (cap. XXXV p.209), “datemi la mano, babbino, e badate di non sdruciolare!” (cap. XXXV, p.215), “gli assassini tentarono di arrampicarsi anche loro, ma giunti a metà del fusto sdruciolarono e, ricascando a terra, si spellarono le mani e i piedi” (cap. XIV p.65).
- *Cagionare*: termine toscano o letterario che significa produrre, provocare, procurare, causare; “Mastr’Antonio, tutto contento, andò subito a prendere sul banco quel pezzo di legno che era stato cagione a lui di tante paure”. (cap. II, p.11), “E quel dondolio gli cagionava acutissimi spasimi” (cap. XV, p.69)

- *Rasciugare*: è la forma intensiva e in Toscana più popolare del verbo *asciugare*. È presente ai capitoli III, VII, XI, XXIV, XXVIII, XXXIII, XXXVI. “E si rasciugò una lacrima”, “messi i piedi sul caldano per rasciugarmi”, “fanno finta di rasciugarsi gli occhi”, “allora il burattino distese i suoi panni al sole per rasciugarli”, “a rasciugarmi e a riscaldarmi”, “credendo forse così di rasciugarsi il dolore che aveva sentito”, “si rasciugò gli occhi”, “si rasciugò una lacrima che gli colava giù per il viso”.
- *Chetarsi*: significa tranquillizzarsi, calmarsi, finire di piangere, di agitarsi, di gridare e di brontolare, tuttora in uso. “Chetati. Grillaccio del mal augurio! – gridò Pinocchio” (cap. IV p.20) E perché il corpo gli seguiva a brontolare più che mai, e non sapeva come fare a chetarlo” (Cap. V, p. 25), “Chetati, Granchio dell’uggia!” (cap. XXVII p.140).
- *Berciare*: toscanismo per *urlare, strillare*; molto usato nell’entroterra toscano. “E il povero Pinocchio cominciò a piangere e a berciare così forte, che lo sentivano da cinque chilometri lontano” (cap. VII, p.31), “E Pinocchio continuava a piangere, e berciare, a darsi pugni nel capo e a chiamar per nome il povero Eugenio” (cap. XXVII p.141).

Si sottolineano, infine, i toscanismi di alcuni aggettivi dimostrativi:

- *Codesto*: codesto mestiere (cap. IV, P.21), codeste monete (cap. XII, p.52), codesti ferri (cap. XXI p.102), codesta infreddatura di gola (cap. XXVII p.140), codesto modo (cap. XXIX p.155), codesto piede (cap. XXIX p.160) e codesto berretto (cap. XXXII, p.184). Al di fuori della Toscana è impiegato raramente ed è per lo più sostituito da *questo* o da *quello* anche nell’uso scritto.
- *Costì*: “Che cosa fate costì per terra?” (cap. II, p.9), “Aspettami costì che torno subito” (cap. VI, p. 27) “e allora che cosa fai costì alla finestra?” (cap. XV p.68) “E che cosa fai costì” (cap. XXII, p. 106) “Aspettami costì, che ora scendo giù e ti apro subito” (cap. XXIX, p.158) “Che cosa fai costì? – gli domandò Pinocchio, avvicinandosi” (cap. XXX p.164). Avverbio toscano sinonimo di: *in codesto luogo*, nel luogo in cui si trova la persona a cui ci si rivolge. *Costì* si può riscontrare in alcune frasi generalmente solo in Toscana, o si leggono in qualche libro di scrittore toscaneggiante. Si tratta di un avverbio di luogo imparentato

all'aggettivo-pronome *codesto*. Oggi sostituito da *qui*, *qua*, per esempio “Che cosa fate *qui* per terra?” oppure “Aspettami *qua* che torno subito”.

- *Costaggiù*: è un toscanismo letterario che significa in codesto luogo giù, in basso; nel luogo dove si trova la persona a cui ci si rivolge, in posizione più bassa o più meridionale rispetto a chi parla. “Intanto passò su per aria un grosso Colombo, il quale soffermatosi, a ali distese, gli gridò da una grande altezza: – Dimmi, bambino, che cosa fai costaggiù?” (cap. XXIII, p. 113)

I toscanismi, oltre a riflettere la natura locale dell'opera, aggiungono un tocco di autenticità e riconoscimento culturale, situando la narrazione in un contesto geografico e storico ben definito.

Nel corso dell'analisi linguistica delle *Avventure di Pinocchio*, emergono numerosi termini e verbi ormai caduti in disuso nell'italiano contemporaneo, i quali sono stati completamente soppiantati da sinonimi più moderni. Di conseguenza, un lettore dei nostri giorni potrebbe trovarsi in difficoltà nel comprenderne alcune espressioni o nel definirne il significato di molti termini, in quanto possono risultare obsoleti e non più usati nella lingua contemporanea. Di seguito vengono riportati come esempio alcuni termini e alcuni verbi caduti in disuso nel linguaggio odierno, risultando desueti.

Alcuni esempi di elementi lessicali caduti in disuso:

- *Carriera*: ovvero la strada. In origine, la *carriera* era lo spazio assegnato alla corsa dei cavalli con carri. Oggi è l'attività, la strada che si intraprende nella vita. “E presa la carriera, in un centinaio di salti arrivò fino al paese...”. Questo termine ha inoltre un altro significato, non più in uso, ovvero quello di correre il più velocemente possibile. “senza indugiare un minuto riprese a correre per il bosco a carriera distesa”, “e poi cominciò a correre di gran carriera verso la spiaggia del mare”, “– Alla carriera! – e Pinocchio si dette a correre di gran carriera”. (cap. VI, XV, XXVII, XXXIII).
- *Metropolitana*: ha un significato differente da quello che si conosce oggi cioè la ferrovia, sotterranea o sopraelevata, per il collegamento rapido delle zone urbane e di quelle periferiche di una grande città. In passato era la città principale di uno stato, una grande

città o un grande centro urbano. “L’umile sottoscritto essendo di passaggio per questa illustre metropolitana”. (cap. XXXIII)

- *Strada ferrata*: nel senso di ferrovia, linea ferroviaria. Il termine *ferrovia* è stato coniato intorno alla metà del XIX secolo ma in precedenza era denominata strada ferrata o strada di ferro intendendo l'infrastruttura di trasporto terrestre, idonea alla circolazione di treni. “Ha una boccaccia così larga e profonda, che ci passerebbe comodamente tutto il treno della strada ferrata colla macchina accesa”, “quel terribile pesce-cane grosso come una casa di cinque piani e con un treno della strada ferrata in bocca”. (cap. XXIV).
- *Soldo di cacio*: era un modo di dire, quasi sempre usato in senso affettuoso, con cui si indicavano persone piccole, di bassa statura, di solito la si utilizza per i bambini. Il termine *soldo* fa riferimento a un'antica moneta coniatata per la prima volta a Milano dall'imperatore Enrico VI alla fine del XII secolo. Questa moneta si diffuse rapidamente in tutti gli Stati italiani, corrispondendo a un ventesimo di lira, l'unità monetaria utilizzata per retribuire i militari, da cui il termine *assoldati*. Nonostante la sua scomparsa dopo l'età napoleonica, il termine soldo persistette nell'uso quotidiano, indicando successivamente i cinque centesimi, ovvero il ventesimo di lira. Tradizionalmente moneta di poco valore, il pezzo di formaggio che ci si poteva acquistare aveva uno spessore assai esiguo. Con un soldo si poteva acquistare solo una fettina molto sottile di cacio, quindi piccolo pezzetto. “Non lo vedete? Sono sempre rimasto alto come un soldo di cacio”. (cap. XXV)
- *Bu bu bu*: è il verso del cane. Oggi l’abbaiare viene riportato scritto *bau bau bau* “E poi cominciò ad abbaiare: e, abbaiando proprio come se fosse un cane di guardia, faceva colla voce bu-bu-bu-bu” (cap. XXII).
- *Ette*: termine obsoleto per nulla, niente, poco. “Che ci mancò un ette non cadesse in delirio” (cap. XXXV).
- *Morticino*: significa bambino morto. “Alla vista di quel morticino...” (cap. XXVII).
- *A mancina*: oggi sostituito da *a sinistra*. “Devi prendere quella viottola là, a mancina, e camminare sempre diritto al naso” (cap. XXIV).

- *In sulle prime*: ovvero inizialmente. “In sulle prime la buona donnina cominciò col dire che lei non era la piccola Fata dai capelli turchini”. (cap. XXV)
- *A ufo*: significa fare qualcosa gratuitamente, a gratis. Questo detto affonda le sue radici nell'antica Firenze durante la costruzione del Duomo, quando i materiali destinati a opere architettoniche di rilevanza erano esenti da dazi. Per segnalare tale esenzione, si utilizzava la scritta A.U.F.O., acronimo latino di *ad usum Fabricae Operae* ovvero "ad uso della fabbricazione dell'opera". L'acronimo fece la sua comparsa nel XII secolo durante la costruzione dell'Opera del Duomo, dove il materiale veniva contrassegnato con le lettere "A.U.F.O.", indicando esenzione fiscale in questo caso specifico per l'Opera Fiorentina. La stessa pratica si diffuse a Roma per la costruzione di San Pietro e addirittura per il Duomo di Milano, dove i blocchi provenienti dalla Val d'Ossola via fiume recavano la scritta A.U.F. (*ad usum fabricae*). Un'altra interpretazione colloca l'origine di questo modo di dire nel XVI secolo, quando i magistrati fiorentini, al fine di risparmiare sulle spese postali, scrivevano lettere commerciali senza costi aggiuntivi, identificate dalla dicitura *Ex Ufficio*, abbreviata nella sigla *Ex-Uffo*, da cui deriverebbe l'attuale espressione. Da allora, l'utilizzo della formula *a ufo* è divenuto sinonimo di gratuità, indicando qualcosa che può essere ottenuta e utilizzata senza necessità di pagamento. “Per questa volta abbiamo fatto il viaggio a ufo”, “Che vuoi che mi faccia d’un somaro zoppo? Sarebbe un mangiapane a ufo” (cap. XVII, XXXIII).

E molti altri esempi: *moccichino da naso, pesa, aire, bizza, scuole ginnasiali e liceali, abbaco, abbecedario, quattrini, capelli castagni, a buono, sul tamburo, lumi della ribalta, salamelecchi, gonzo, dovechè, allorché, sommessamente, cane di guardia ecc.*

Alcuni esempi di verbi caduti in disuso:

- *Buscare*: cercare, procurarsi, prendersi o ricevere: “per gastigo, *si busca* quattro mesi di prigione” e “per buscarmi un tozzo di pane” (cap. II, XIX).
- *Figurare* (cap. I, III, V, X, XI, XIV, XVI, XX, XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXV, XXXVI): immaginare, credere. Alcuni esempi: “Figuratevi come rimase quel buon

vecchio di maestro Ciliegia”, “si vede che quella vocina me la sono figurata io”, “figuratevi la sua meraviglia quando si accorse che gli occhi si muovevano”, “da non poterselo figurare”, “ma figuratevi come rimase quando, nel cercargli gli orecchi, non gli riuscì di poterli trovare”, “la gioia del burattino è impossibile descriverla: bisogna saperla figurare”, “e già si figurava che fossero bell’e affogati”.

- *Pigliare* (cap. III, IV, VI, XI, XVII, XIX, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXI, XXXII, XXXVI) è sinonimo di *prendere* ma di uso più familiare e talvolta più enfatico, in quanto indica un’azione più energica. Alcuni esempi: “La casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da un sottoscala”, “Piglialo! piglialo! – urlava Geppetto”, “tutti si piglieranno gioco di te”, “lampeggiava come se il cielo pigliasse fuoco”, “pigliatemi li quell’Arlecchino”, “allora piglierò subito il bicchiere in mano”, “pigliatelo dunque e mettetelo subito in prigione”, “si pigliavano gioco di lui”, “pigliandosela a male”, “ripigliando un po’ di coraggio”.
- *Seguitare* (cap. V, VI, XI, XIV, XVI, XVII, XX, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVI) con il significato di continuare, proseguire. Alcuni esempi: “E perché il corpo gli seguitava a brontolare più che mai...”, “E Pinocchio seguitava a dormire e a russare”, “Dopo aver starnutito, il burattinaio, seguitando a fare il burbero, gridò a Pinocchio...”, “urlò ridendo e seguitando a correre...”, “seguitò a dire il Grillo-parlante”, “A questa seconda bugia il naso seguitò a crescere”.
- *Sdigiunare*: è un verbo non comune e raramente utilizzato che significa rompere il digiuno o mangiare qualcosa a digiuno per la prima volta nella giornata, e dunque per estensione togliersi la fame. “Si è staccato coi denti uno zampetto delle sue gambe davanti e l’ha gettato a quella povera bestia, perché potesse sdigiunarsi”, “Non gli restavano che due modi per potersi sdigiunare: o chiedere un po’ di lavoro, o chiedere in elemosina un soldo o un boccone di pane” (cap. XVIII, XXIV).
- *Soffrire* con significato diverso da quello di oggi, in passato significava sopportare, tollerare. “Le bucce non le posso soffrire”. (cap. VII)

- *Isgusciare* ovvero fuggire, svignarsela, sgattaiolare. “Perché si divincolava come un anguilla e faceva sforzi incredibili, per isgusciare dalle grinfie del pescatore verde” (cap. XXVIII).
- *Imbrogliarsi*: significa confondersi, perdere il filo. “Il Gatto voleva rispondere qualche cosa, ma s’imbrogliò. Allora la Volpe disse subito...” (cap. XVIII).
- *Riaversi* (cap. V, XXXIV): riprendere le forze, sentirsi ritornare le forze, il benessere. “Riavutosi, peraltro, dal primo sbigottimento, “riavutosi un poco dal suo primo stupore, disse piangendo e balbettando”.

E molti altri: *avvedersi, scapitarsi, risolversi, avvezzarsi e aversi a male ecc.*

Degli esempi di locuzioni verbali caduti in disuso:

- *Prendere cognato*: cioè ricevere dei soldi. “Prima però di prendere cognato da voi, permettete, o signori, che io v’inviti al diurno spettacolo di domani sera...” (cap. XXXIII)
- *Fare i numeri* cioè contare o fare i conti. “Oggi, alla scuola, voglio subito imparare a leggere: domani poi imparerò a scrivere e domani l’altro imparerò a fare i numeri”. (cap. IX).
- *Lavorare a buono*: lavorare sodo. “Cominciò a lavorare a buono, e gli fece subito i capelli, poi la fronte, poi gli occhi”. (cap. III)
- *Avere un cuore di Cesare*: significa essere magnanimo, generoso. Ha un probabile riferimento diretto a Giulio Cesare (date a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio). “Non avendo noi da dargli nemmeno una lisca di pesce, che cosa ha fatto l’amico mio, che ha davvero un cuore di Cesare? (cap. XVIII)
- *Essere dolce di sale*: in senso ironico o scherzoso per definire una persona sciocca, credulona, non particolarmente intelligente o estremamente ingenua. L'espressione deriva dal mondo culinario dove con dolce di sale si intende una pietanza insipida. “Sì, parlo di te,

povero Pinocchio, di te che sei così dolce di sale, da credere che i denari si possano seminare e raccogliere nei campi, come si seminano i fagioli e le zucche.” (cap. XIX).

- *Far capannello*: Espressione non più corrente. Si tratta di un gruppo di persone che si riuniscono in una piazza o lungo la strada per lo più per discutere o commentare fatti avvenuti o per ascoltare i discorsi di qualche oratore. “Intanto i curiosi e i bighelloni principiavano a fermarsi lì dintorno e a far capannello”. (cap. III).
- *Durar fatica*: è un’espressione che non è più nell’uso corrente ed è stata sostituita da *far fatica*. “A noi ci basta di averti insegnato il modo di arricchire senza durar fatica, e siamo contenti come pasque”, “- io non voglio durar fatica. - Se non vuoi durar fatica, allora, ragazzo mio, divertiti a sbadigliare, e buon pro ti faccia” (cap. XVIII, XXIV).
- *Ciurlar nel manico* (cap. XXXI) è un’espressione che denota l’atto di vacillare, tentennare, manifestando incertezza nelle proprie idee e nei propositi. Questo detto è utilizzato per descrivere una persona che mostra indecisione, mancanza di fermezza nelle sue convinzioni o che non è in grado di mantenere una promessa o un impegno preso. L’origine di ‘Ciurlare’ risale al XVI secolo, quando il termine faceva riferimento a un giro di danza eseguito su un solo piede, evidenziando la natura traballante e incerta del comportamento associato a questa espressione. “E se vengo con voi, che cosa dirà la mia buona Fata? – disse il burattino che cominciava a intenerirsi e a ciurlar nel manico”.

### 3.5 La morfologia

Nell'analisi linguistica delle *Avventure di Pinocchio*, sono risultati interessanti dei tratti morfologici per alcuni verbi al passato remoto come *credere*, *dovere*, *dare* e *mettere*. Un'ulteriore attenzione è rivolta alla struttura dei verbi *avere*, *bere* e *dovere*.

Per quanto riguarda i verbi al passato remoto, seguono degli esempi:

- *Credé* (cap. XXVIII, XXXIV) è il passato remoto del verbo *credere*. Questo verbo ha due forme: *credetti* e *credei*, *credette* e *credé*, *credettero* e *crederono*. Sono corrette entrambe le forme, anche se la più comune e diffusa è la prima. “Durante quella corsa disperata, vi fu un momento terribile, un momento in cui Pinocchio si credé perduto”, “Vedendo quel burattino di legno, il pover’uomo credé di sognare e rimase lì intontito, a bocca aperta e con gli occhi fuori della testa”.
- *Diè* (cap. XXXIII) è una forma antica della terza persona singolare del verbo *dovere*, al passato remoto. Oggi, per lo stesso tempo verbale si utilizza la forma *diete* o *dette*. “Gli diè improvvisamente uno spintone e lo gettò nell’acqua”.
- *Messe/messero* (cap. I, III, V, VII, XX, XXIV, XXVI, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXV): passato remoto del verbo *mettere*. Al giorno d’oggi, la forma è più utilizzata al passato remoto è *misi/mise/misero*. “Poi si messe in ascolto, per sentire se c’era qualche vocina che si lamentasse”, “ e Pinocchio, invece di rendergli la parrucca, se la messe in capo per sé, rimanendovi sotto mezzo affogato”, “il carabiniere rimesse in libertà Pinocchio”, “messe nel tegamino, invece d’olio o di burro, un po’ d’acqua”, “ prova ne sia che messi un tegamino sulla brace”, “messi i piedi sul caldano per rasciugarmi”, “gli occhi gli si chiusero e la coda gli smesse di fumare”, “gli messe addosso tanta malinconia”, “si messero a correre attraverso ai campi”, “una gran brutta sorpresa che lo messe proprio di malumore.”, “allora messe loro la cavezza e li condusse sulla piazza del mercato”, “il quale si messe in capo di far di me un gran ballerino”, “incontrai gli assassini che si messero a corrermi dietro”, “il pappagallo si messe a ridere”, “mi messe il collare da cane”.
- *Detti/dette/dettero* (presente in quasi tutti i capitoli). Il passato remoto del verbo *dare* ha due forme: *diedi* e *detti*, *diede* e *dette*, *diedero* e *dettero*. Sono corrette entrambe le forme,

anche se la più comune e diffusa è la prima. Alcuni esempi: “Se ne dettero un sacco e una sporta”, “la fata gli dette la pallina”, “Mangiafoco mi dette alcune monete d’oro”, ecc.

Per quanto riguarda i verbi *andare*, *bere*, *dovere*:

- *Anderò* e *anderemo* (verbo *andare*), *bere* e *beverò* (verbo *bere*). *Bevere* è la forma antica e popolare per *bere*, il cui tema (*bev-*) è peraltro presente in tutte le forme regolari della coniugazione, e in quasi tutti i derivati.

“Io non me ne anderò di qui”, “vi prometto che anderò a scuola”, “oggi anderò a sentire i pifferi, e domani a scuola”, “anderei loro sul viso, gridando”, “Oggi è impossibile: vi anderò un altro giorno”, “dove anderò a dormire la notte?”, “Alla scuola ci anderemo domani”, “ma anderò a vederlo dopo la scuola”, “anderò a rasciugarmi e a riscaldarmi”.

“Prima voglio la pallina di zucchero, e poi beberò quell’acquaccia amara”, “piuttosto morire, che bere quella medicina cattiva”, “e allora come mai ti sei fatto tanto pregare a beberla?”, “ma ti restano pochi minuti di vita avendo tu ricusato di bere la medicina, che ti avrebbe guarito dalla febbre!”. (cap. IV, VIII, IX, XIV, XVII XVIII, XXIII, XXVI, XXVIII). Il fenomeno della caduta di *-e-* è un’irregolarità che si ritrova tra i verbi in *-ere*, dunque quelli della seconda coniugazione laddove la *-e-* cade solo se nella forma dell’infinito è accentata (*avére, bére, potére, dovére, godére* ecc.). Al contrario, si conserva di norma la *-e-* atona che ritroviamo nei verbi accentati sulla terzultima sillaba come *prèndere, véndere, lèggere, scrìvere* o *muòvere* (dunque nei verbi accentati sulla radice). Il verbo *vìvere* (*vivrò*) è un’eccezione. Questo fenomeno accade anche nel verbo *andare*, prima coniugazione. (*andrò* invece di *anderò*).

- *Debbo* e *dové*: è una forma meno diffusa della prima persona singolare del verbo *dovere*, al presente indicativo. Oggi, per lo stesso tempo verbale si utilizza la forma *devo*. Entrambe le forme sono corrette e *debbo* non appartiene a un linguaggio formale ed è interscambiabile in qualsiasi contesto con *devo*. Le forme con la *V* “devo, devono” sono però più diffuse rispetto alle altre. “E pensare che se oggi son sempre vivo, lo debbo a lei!”, “e io debbo scegliere, preferisco piuttosto di essere lasciato libero, per potermene tornare a casa mia”, “Quanto ti debbo ringraziare!”. (cap. XX, XXVIII, XXIX). Per quanto riguarda *dové*, il passato remoto del verbo *dovere* ammette la possibilità di usare nella prima e nella terza

persone singolari e nella terza plurale, sia le forme con la desinenza *-ett*, (*dovetti, dovette*) sia le forme con la desinenza *-e* (*dovei, dovè*). Entrambe le forme sono corrette, ma oggi *dovetti, dovette, dovettero* risultano più comuni e frequenti.

Tutte queste espressioni rappresentano la variazione linguistica nel corso del tempo e dimostrano come la lingua italiana sia soggetta a cambiamenti e adattamenti, mantenendo alcune espressioni invariate mentre altre cadono in disuso o vengono sostituite da forme più contemporanee.

### 3.6 Esempi di testualità

Di seguito, sono stati esaminati due estratti delle *Avventure di Pinocchio*. Questi brani non solo costituiscono esempi tangibili delle caratteristiche precedentemente individuate, quali gli elementi formulaici, l'identificazione metaforica, la fonetica riflessa nella grafia, i toscanismi e più in generale, le espressioni lessicali e verbali ormai in disuso, ma si rivelano anche vere e proprie finestre aperte sulla cultura e la vita italiana, in particolare sulla Toscana alla fine del XIX secolo. Questi estratti ci permettono di percepire quanto sia mutato il paese nel corso degli anni e, al contempo, quanto di esso sia rimasto immutato.

#### 3.6.1 *L'osteria del Gambero Rosso*

Il primo estratto esaminato si colloca al capitolo XIII, intitolato *L'osteria del Gambero Rosso*. Risulta interessante sia dal punto di vista linguistico che culturale, con una particolare attenzione rivolta ai toscanismi, alla fonetica riflessa nella grafia, agli elementi formulaici, all'uso dell'identificazione metaforica del Gatto e della Volpe e all'aspetto culinario tipico dell'epoca che l'autore offre donando informazioni culturali importanti dell'Italia di fine '800.

Osservando da un punto di vista culturale questo capitolo, già a partire dal titolo si nota il termine *osteria*, sostantivo femminile che deriva da *oste*. Nel passato, un'osteria era un tipo di locanda o taverna, un luogo in cui i viaggiatori potevano trovare rifugio, del cibo semplice di cucina casalinga, bevande e spesso offrivano anche un alloggio per la notte. Le osterie hanno una lunga tradizione in Italia e risalgono a centinaia di anni fa, rappresentando un tratto culturale tipico italiano. Oggi, un'osteria è un tipo di locale tradizionale italiano che serve piatti tipici regionali e vino locale in un ambiente informale. Ed effettivamente, Collodi descrive con precisione i piatti tipici di quel periodo gustati dalla Volpe, dal Gatto e da Pinocchio:

“Il povero Gatto, sentendosi gravemente indisposto di stomaco, non poté mangiare altro che trentacinque triglie con salsa di pomodoro e quattro porzioni di trippa alla parmigiana: e perché la trippa non gli pareva condita abbastanza, si rifece tre volte a chiedere il burro e il formaggio grattato!

La Volpe avrebbe spelluzzicato volentieri qualche cosa anche lei: ma siccome il medico le aveva ordinato una grandissima dieta, così dovè

contentarsi di una semplice lepre dolce e forte con un leggerissimo contorno di pollastre ingrassate e di galletti di primo canto. Dopo la lepre si fece portare per tornagusto un cibreino di pernici, di starne, di conigli, di ranocchi, di lucertole e d’uva paradisa; e poi non volle altro. Aveva tanta nausea per il cibo, diceva lei, che non poteva accostarsi nulla alla bocca.

Quello che mangiò meno di tutti fu Pinocchio. Chiese uno spicchio di noce e un cantuccino di pane, e lasciò nel piatto ogni cosa.” (cap. XIII, p. 57-58).

Tutte queste pietanze le assaporiamo ancora oggi essendo dei piatti tipici della cucina tradizionale italiana. *Le triglie di salsa di pomodoro* non sono altro che le triglie alla livornese, un tipo di pesce rinomato dato che viene pescato in abbondanza anche dal pescatore verde, insieme a tanti altri noti pesci al capitolo XXVIII:

“Ora vediamo un po’ che pesci abbiamo presi! – disse il pescatore verde; e ficcando nella rete una manona così spropositata, che pareva una pala da fornai, tirò fuori una manciata di triglie.

– Buone queste triglie! – disse, guardandole e annusandole con compiacenza [...]” (cap. XXVIII, p.148-149).

Un altro piatto ben noto e mangiato ancora oggi è la *trippa*. Viene chiamata alla parmigiana perché dopo essere stata cotta viene servita con il Parmigiano Reggiano, tipico emiliano. Oggi la trippa costituisce un alimento tradizionale di molte regioni d'Italia, in particolare della cucina veneta, romana, toscana, genovese e milanese.

La Volpe assaggia della cacciagione, tipica in tutta l’Italia centro-settentrionale, in particolare in Toscana e in Umbria: la *lepre*, un *cibreino* di *pernici*, di *starne*, di *conigli* con l’aggiunta di *ranocchi*, di *lucertole* e un contorno di *pollastre ingrassate* e di *galletti* di primo canto. Mangia, inoltre, *dell’uva paradisa* ovvero una varietà di uva e coltivata soprattutto nel territorio di Bologna, con grappoli conici, allungati, e acini di color giallo rossiccio dalla polpa molle, carnosa e dolce. Si fece portare del cibo appetitoso che stuzzica l'appetito o fa tornare la voglia di mangiare ovvero *un tornagusto* che comprende un *cibreino*. Il cibreio è una specialità toscana,

una pietanza composta da pollo, uova, brodo, sale, pepe e succo di limone, ma qui vale genericamente come un intingolo raffinato.

Infine, Pinocchio si accontenta di uno *spicchio di noce* e un *cantuccino di pane*, toscanismo per *pezzetto* e diminutivo di cantuccio. È la parte del pane tagliato dove c'è più crosta.

Dal punto di vista linguistico, si nota il verbo *spelluzzicare* ovvero la variante toscana di *spilluzzicare* dato che la variante con la *e* è propria dell'uso toscano e il verbo *dové*, oggi poco utilizzato e sostituito da *dovette*.

“- Dateci due buone camere, una per il signor Pinocchio e un'altra per me e per il mio compagno. Prima di ripartire stiacceremo un sonnellino. Ricordatevi però che a mezzanotte vogliamo essere svegliati per continuare j nostro viaggio”.

(cap. XIII, p. 58)

Dopo aver terminato la cena in osteria, la Volpe si rivolge all'oste chiedendo gentilmente due camere per stiacciare un sonnellino. Il termine *stiacciare* rappresenta la forma popolare toscana del verbo *schiacciare*. Si tratta di un toscanismo fonetico con il caratteristico passaggio di *-ski* a *-stj*, osservabile in parole come *stiuma* e *stiaffo* (Rohlf G, 1968), che sono le forme popolari toscane per *schiuma* e *schiaffo*. Inoltre, anche in questo breve estratto si nota l'uso della lettera *J* al posto dell'articolo determinativo *il*. Anche in questo caso l'eterogeneità ortografica potrebbe suggerire l'assenza di una standardizzazione chiara riguardo all'uso della lettera *j* in termini specifici, creando una variazione nella scrittura anche nell'articolo determinativo.

“Sissignori, - rispose l'oste e strizzò l'occhio alla Volpe e al Gatto, come dire: «Ho mangiata la foglia e ci siamo intesi!...»” (cap. XIII, p. 59)

In questa frase pronunciata dall'oste si evidenziano due particolarità. La prima è l'ordine in cui vengono chiamati i due furfanti, la Volpe e il Gatto, e la seconda è il proverbio mangiare la foglia.

Nel corso del romanzo, è interessante notare che i due imbroglioni sono costantemente menzionati nell'ordine la *Volpe* seguita dal *Gatto*. Alcuni esempi sono:

“[...] e Pinocchio, invece, si lascia abbindolare dalla Volpe e dal Gatto”,

“la Volpe che era zoppa, camminava appoggiandosi al Gatto: e il Gatto, che era cieco, si lasciava guidare dalla Volpe”,

“[...] per la strada trovai una Volpe e un Gatto, due persone molto per bene”, “Pinocchio ritrova la Volpe e il Gatto, e va con loro a seminare le quattro monete nel Campo de’ Miracoli”.

“Difatti vide apparire sulla strada, indovinate chi?... la Volpe e il Gatto, ossia i due compagni di viaggio, coi quali aveva cenato all’osteria del Gambero Rosso”,

“-Mi volevano rubare le monete d’oro. - Infami!... - disse la Volpe. - Infamissimi! - ripeté il Gatto”.

Tuttavia, nel corso degli anni, l'ordine con cui questi personaggi vengono nominati si è invertito, e oggi la celebre coppia è comunemente conosciuta come *Il Gatto e la Volpe*. Questo cambiamento potrebbe essere dovuto all'obiettivo di evitare confusione tra i due truffatori e i personaggi di una famosa favola dei fratelli Grimm intitolata *La volpe e il gatto*.<sup>20</sup> Questo cambio di posizione nel nome dei personaggi potrebbe essere dovuto al desiderio di distinguerli dai personaggi delle fiabe, mantenendo una chiara identificazione all'interno del contesto delle *Avventure di Pinocchio*. Quindi, sebbene l'ordine originale fosse La Volpe e il Gatto, oggi è diventato più comune riferirsi a loro come *Il Gatto e la Volpe*.

Per quanto riguarda il proverbio, la frase pronunciata dall’oste è: *ho mangiata la foglia*. In passato, era consuetudine accordare quasi sempre il participio passato con l'oggetto quando

---

<sup>20</sup> “La volpe e il gatto”, una fiaba dei fratelli Grimm:

Un giorno un gatto incontrò la signora volpe nel bosco, e poiché, pensava che era saggia, esperta, e che grande era il suo prestigio in società, le rivolse la parola con garbo, dicendo:

-Buon giorno, cara signora volpe! Come va? Come state? Come ve la passate in questo periodo di carestia?

La volpe, piena di sussiego, squadrò il gatto da capo a piedi, e per un bel pezzo fu incerta se rispondergli o no. Infine, disse:

-Oh, tu, misera bestia pezzata, morto di fame, acchiappatopi, che ti viene in mente? Osi domandare come va a me che sono maestra di cento arti.

Il gatto stava per risponderle con modestia, quando arrivò di corsa un cane bassotto. Quando la volpe lo vide, andò subito a rifugiarsi nella sua tana, mentre il gatto saltò svelto su di un albero, andando ad accomodarsi sulla cima, dove i rami e il fogliame lo nascondevano completamente. Poco dopo giunse il cacciatore e il bassotto fiutò la volpe e la prese. Il gatto, vedendo la scena, gridò:

-Ehi, signora volpe! Siete in trappola con le vostre cento arti. Se aveste saputo arrampicarvi come me, avreste avuta salva la vita-

veniva usato l'ausiliare *avere*. Oggi, invece, c'è una tendenza alla semplificazione e a una sorta di fossilizzazione del participio, il che spesso porta a non accordare il participio passato in presenza dell'ausiliare *avere*. Nonostante alcuni autori rimangano fedeli alla regola originaria, questa tendenza è predominante. Tale evoluzione è in gran parte dovuta al fatto che, mentre il latino era una lingua flessiva, l'italiano lo è solo parzialmente e affida in parte il ruolo delle parole nella sintassi della frase alla loro posizione all'interno della stessa. Di conseguenza, in alcuni casi, l'accordo del participio passato non è più effettivamente necessario. Ad esempio, in presenza dell'ausiliare *avere* e con l'oggetto posto dopo il verbo, il participio passato di solito non si accorda in genere né in numero né con il soggetto né con l'oggetto, come: *ho mangiato la foglia*. In questo caso, le funzioni della parola nella frase sono determinate dalla loro posizione, rendendo l'accordo non necessario. Tuttavia, è importante notare che l'accordo del participio passato con l'oggetto posposto non è da considerare un errore, anche se poco comune. Altri esempi presenti nel testo con l'accordo del participio passato con l'oggetto e l'ausiliare *avere* sono:

- “Mille grazie, signor Pinocchio, d’avermi risparmiata la fatica di rompere il guscio!” (cap. V p.24)
- “«Domani torneremo qui, e allora sarai morto e colla bocca aperta, e così ti porteremo via le monete d’oro che hai nascoste sotto la lingua» (cap. XVII, p.82)
- “Come rimanesse il burattino, quand’ebbe compitate alla peggio quelle parole, lo lascio pensare a voi.” (cap. XXIII, p.112)
- “Non avevano ancora fatti cento passi, che videro seduti sul ciglione della strada due brutti ceffi, i quali stavano lì in atto di chiedere l’elemosina” (cap. XXXVI, p. 220)
- “Hai ragione, Grillino, hai ragione da vendere e io terrò a mente la lezione che mi hai data” (cap. XXXVI p. 222)
- “Quando Pinocchio in due bocconi ebbe mangiata la prima pera, fece l’atto di buttar via il torsolo” (cap. VII p.32)

“Appena che Pinocchio fu entrato nel letto, si addormentò a colpo e principiò a sognare”. E sognando gli pareva di essere in mezzo a un campo, e questo campo era pieno di arboscelli carichi di grappoli, e questi grappoli erano carichi di zecchini d’oro che, dondolandosi mossi dal vento, facevano zin, zin, zin [...] (cap. XIII, p. 59)

L'espressione *a colpo* non è più utilizzata nell'italiano corrente in quanto la preposizione semplice *a* è stata sostituita nel tempo dalla preposizione semplice *di*: *di colpo* o *tutto d'un colpo* che significa all'improvviso, di punto in bianco, improvvisamente e inaspettatamente. Inoltre, si evidenzia il verbo *principiare* sinonimo di *cominciare* e tuttora in uso in Toscana.

La narrazione del sogno si avvale di una tecnica narrativa che richiama le melodie delle filastrocche popolari e si ripresenta più volte in Collodi. Ogni frase inizia con l'ultima parola della frase precedente che in questo caso è *sognare-sognando, in mezzo a un campo- e questo campo, di grappoli-e questi grappoli*.

Il termine *zecchino d'oro* è il nome attribuito al ducato d'oro coniato presso la zecca di Venezia verso la metà del Cinquecento. Questa moneta, con il tempo, divenne una vera e propria icona e fu spesso imitata in vari stati italiani fino all'Ottocento. Le monete d'oro con un valore simile o equivalente a quella veneziana venivano comunemente chiamate zecchini. Ad esempio, lo zecchino gigliato di Firenze rappresentava un'omonima variante locale. Ancora oggi, è abbastanza comune l'uso dell'espressione "oro di zecchino" o più semplicemente "oro zecchino" per indicare oro di altissima purezza e qualità, poiché l'originale zecchino di Venezia era noto per il suo elevato titolo di oro. Attualmente, il termine *Zecchino d'oro* è principalmente associato al festival musicale dedicato alla musica per bambini che si tiene annualmente in Italia dal 1959.

“-E i miei compagni sono pronti? – gli domandò il burattino.

- Altro che pronti! Sono partiti due ore fa.

- Perché mai tanta fretta?

-Perché il Gatto ha ricevuto un'imbasciata, che il suo gattino maggiore, malato di geloni ai piedi, stava in pericolo di vita.

- E la cena l'hanno pagata?

- Che vi pare? Quelle lì sono persone troppo educate perché facciano un affronto simile alla signoria vostra”. (cap. XIII, p. 59)

In questo breve estratto si notano due termini ben poco utilizzati al giorno d'oggi: *imbasciata* e *signoria vostra*. Il termine *imbasciata* rappresenta una variante antica e di uso popolare della parola *ambasciata*. Si riferisce a una notizia o una comunicazione di carattere privato che una persona, per incarico ricevuto, riferisce a un'altra persona. Questa parola è comunemente usata

con i verbi *fare, recare, portare, mandare, e ricevere*. In passato, indicava un messaggio inviato per mezzo di agenti diplomatici, ma nel corso del tempo il suo significato si è esteso a comprendere ciò che si manda a dire a una persona attraverso un portavoce. Nel linguaggio italiano contemporaneo, l'uso di *imbasciata* è caduto in disuso, e i sinonimi più comuni sono: *messaggio, comunicazione o annuncio*. Per quanto riguarda il termine *signoria vostra*, tradizionalmente gli uffici pubblici si rivolgono ai loro interlocutori che possono essere cittadini, utenti o altri uffici, utilizzando forme di cortesia indirette come, ad esempio, la perifrasi *Signoria Vostra* o al plurale *Signorie Loro* (abbreviati *S.V.* e *SS.LL*). Al giorno d'oggi, questa forma di cortesia è utilizzata principalmente nella corrispondenza ufficiale. Si evidenzia anche l'espressione "*che vi pare?*" tipica formula dell'oralità.

“- Sono l'ombra del Grillo-parlante, - rispose l'animaletto, con una vocina fioca fioca, che pareva venisse dal mondo di là” (cap. XIII, p. 60)

L'espressione *dal mondo di là* non è più comunemente utilizzata, poiché si preferisce il termine *aldilà*, scritto con grafia unita che indica l'oltretomba o la vita dopo la morte. D'altra parte, *di là*, con grafia separata, è impiegato come locuzione preposizionale, ad esempio, *di là del confine*. Anche il ricorso alla tecnica iterativa, in questo caso *fioca fioca*, è testimone di un forte retaggio d'oralità.

“-Voglio darti un consiglio. Ritorna indietro e porta i quattro zecchini, che ti sono rimasti, al tuo povero babbo che piange e si dispera per non averti più veduto”. (cap. XIII, p. 60)

Si sottolinea il toscanismo *babbo (papà)* e la forma *veduto* del participio passato del verbo *vedere*. Oggi, *veduto* è considerato un'alternativa molto meno comune, anche se grammaticalmente corretta e supportata da un uso secolare sia nella lingua scritta che in quella parlata. Tuttavia, al giorno d'oggi, questa forma può suonare leggermente antiquata e meno comune all'orecchio. Va comunque notato che *veduto* è progressivamente caduto in disuso. La tendenza prevalente nella lingua italiana riguardo alla riduzione della varietà di forme nel participio passato è quella di preferire le forme forti, come *visto, reso, perso*, e di eliminare le forme deboli in *-uto*.

“- Non ti fidare, ragazzo mio, di quelli che promettono di farti ricco dalla mattina alla sera. Per il solito, o sono matti o imbroglioni! Dai retta a me, ritorna indietro”. (cap. XIII, p. 61)

L'espressione *per il solito* è meno comune nell'italiano contemporaneo e si preferisce utilizzare delle alternative come: *al solito, come sempre, come d'abitudine, di solito, solitamente, e abitualmente*. Queste espressioni sono più in linea con l'uso attuale e trasmettono il significato desiderato in modo più preciso.

“- Ricordati che i ragazzi che vogliono fare di loro capriccio e a modo loro, prima o poi se ne pentono.

- Le solite storie. Buonanotte, Grillo”. (cap. XIII, p. 61)

Infine, nel testo, si osserva l'uso delle espressioni *vogliono fare di loro capriccio e a modo loro*. L'espressione *vogliono fare a modo loro* indica che un individuo desidera agire o comportarsi seguendo le proprie preferenze, metodi o idee, spesso senza considerare consigli, regole o convenzioni esterne. Attualmente, è ancora in uso nella lingua italiana contemporanea. Al contrario, l'espressione *vogliono fare di loro capriccio* era più comune nell'italiano del XIX secolo ed è caduta in disuso nel linguaggio contemporaneo. Oggi, per esprimere lo stesso concetto, possiamo utilizzare l'espressione equivalente: *fare i capricci*.

Nelle Avventure di Pinocchio, si può notare come Collodi abbia affrontato anche una riflessione sulla vita sociale e politica dell'Italia, in particolare della Toscana, durante la metà del XIX secolo. Questo aspetto del suo lavoro emerge anche attraverso le descrizioni di diverse pietanze, in vari passi in cui Pinocchio e altri personaggi mangiano, o fantasticano di mangiare. Collodi menziona piatti tipici della cucina toscana e italiana in generale, offrendoci un'interessante finestra sulla tradizione culinaria dell'epoca. È evidente che l'ispirazione alimentare di Collodi proviene dalla tradizionale gastronomia fiorentina, in particolare quella delle classi nobili e della borghesia. Questo legame con la cucina toscana è plausibile considerando che il padre di Carlo Collodi era un cuoco al servizio dei conti Ginori, una famiglia aristocratica dell'epoca. Questo contesto familiare avrebbe potuto fornire a Collodi una solida base di conoscenza sulla cucina dell'alta società, e ciò si riflette nella sua abilità nel descrivere sia i piatti modesti della cucina contadina che con quelli più raffinati della borghesia. Inoltre, l'autore non si limita alla

sola cucina toscana, ma fa riferimenti anche alla gastronomia delle regioni circostanti, come la costa tirrenica e i piatti tipici delle regioni emiliana e lombarda. In sintesi, attraverso le descrizioni di piatti e la varietà della cucina italiana dell'epoca, Collodi offre un'interessante finestra sulla società e sulla cultura del suo tempo.

Per quanto riguarda le pietanze della cucina contadina e della gente povera toscana vengono citate le uova all'occhio di bue, cucinate in un tegamino con un po'd'acqua al posto dell'olio (cap. V), le tre pere di Geppetto, che rappresentano una possibile colazione della classe contadina (cap. VII), i fagioli che, insieme ad altri legumi, erano la carne delle famiglie più povere (cap. I) e del cavolfiore condito coll'olio e coll'aceto, che la fata offre a Pinocchio come ricompensa (cap. XXIV. Menziona anche un classico spuntino toscano costituito da un cantuccio di pan fresco e una bella fetta di salame (cap. XXXIII) e un bicchiere di latte che faceva tanto bene alla salute cagionosa di Geppetto (cap. XXXVI).

Inoltre, al capitolo XXVIII, il pescatore verde prepara una gustosa frittura di pesce, descrivendo un assortimento di pesci di diverse forme e dimensioni che sono rimasti nella sua rete. Il pescatore, dopo averli passati in un vassoiaccio di legno colmo di farina, li frigge nella padella con l'olio bollente. In un gesto di amicizia e stima, il pescatore chiede a Pinocchio come preferisce essere cucinato, se nel tegame "con la salsa di pomodoro" cioè alla livornese, o fritto come gli altri pesci. Dal Mercoledì delle Ceneri fino al Giovedì Santo, era pratica comune osservare il digiuno e astenersi dal consumo di carne. Durante questo periodo, pesci, fagioli e legumi diventavano i protagonisti dell'alimentazione quaresimale. Collodi, nel contesto della preparazione di piatti a base di pesce durante il periodo prepasquale, scrive che "quell'acqua sapeva di un odore così acuto di pesce fritto, che gli pareva d'essere a mezza quaresima" (cap. XXXV).

Collodi descrive anche le pietanze delle tavole borghesi, tra cui il piccione arrosto (cap. XIV), i petti di pollo e il cappone in galantina (cap. XXXIII), e un pasto composto da pane con un pollastro arrosto e quattro albicocche mature (cap. XXIX). Inoltre, l'autore cita dei primi piatti provenienti da diverse regioni italiane, come il risotto alla milanese, i maccheroni alla napoletana e i tortellini di Bologna.

Al Capitolo X, il burattinaio Mangiafuoco prepara un piatto non tipico della tradizione toscana, ovvero il montone allo spiedo. Questa intrusione culinaria fornisce un riferimento alla dieta dei girovaghi e dei teatranti, qual era lo stesso Mangiafuoco, provenienti da terre lontane come l'Europa Orientale, dove la carne di montone era cucinata direttamente sul fuoco.

Inoltre, l'autore riporta le provviste di Geppetto nell'enorme ventre-cambusa del Pesce-cane, che aveva inghiottito un intero bastimento: Queste provviste includono carne conservata in cassette di stagno, biscotto, ossia di pane abbrustolito, bottiglie di vino, uva secca, cacio, caffè e zucchero (cap. XXXV) Si tratta di scorte di cibo che si conservano facilmente nei lunghi viaggi e rappresentano una fonte affidabile di sostentamento durante le lunghe traversate marittime.

Per quanto riguarda i dolci, Collodi racconta i due premi offerti a Pinocchio per il suo comportamento: una pallina di zucchero (cap. XVII) e un confetto di rosolio (cap. XXIV). Per i ragazzi del tempo erano sicuramente gratificazioni speciali, dato che lo zucchero era considerato una prelibatezza rara, non un alimento quotidiano. Inoltre, la colazione della Fata è particolarmente abbondante e comprende "dugento tazze di caffè-e-latte e quattrocento panini imburrati di dietro e di fuori" (cap. XXIX). I panini venivano divisi a metà e imburrati da tutte e due le parti, per meglio insaporirli.

Al capitolo XIX, Pinocchio fantastica sui dessert che vorrebbe una volta divenuto ricco: "Vorrei avere una cantina di rosoli e di alchermes, e una libreria tutta piena di canditi, di torte, di panattoni, di mandorlati e di cialdoni colla panna". Il rosolio è un tipo di liquore, composto da acqua, zucchero ed alcool in parti uguali, arricchita con olio di rose mentre l'alchermes è un liquore ampiamente utilizzato in pasticceria per la preparazione di bagne e creme colorate ed è l'ingrediente principale per una buona zuppa inglese. Effettivamente, l'interno della carrozza della Fata sembra richiamare la zuppa inglese: "Si vide uscire dalla scuderia una bella carrozzina color dell'aria, tutta imbottita di penne di canarino e foderata nell'interno di panna montata e di crema coi savoiardi". Anche il cane cocchiere, Medoro, indossa un paio di calzoni corti di velluto cremisi (colore rosso vivo) che ricordano l'alchermes.

Queste descrizioni culinarie arricchiscono il romanzo di Collodi, permettendo ai lettori di immergersi nella cultura alimentare dell'epoca e di apprezzare la varietà e la ricchezza dei piatti menzionati, riflettendo le diverse sfaccettature della società italiana del XIX secolo.

### 3.6.2 Il Paese dei Balocchi

Il secondo estratto analizzato risulta interessante dal punto di vista linguistico e culturale, in particolare per quanto riguarda l'uso della punteggiatura, e dunque della grafia, di alcuni aspetti grammaticali che al giorno d'oggi sono mutati e dell'importanza dell'andare a scuola in quel periodo storico. Si tratta della descrizione fatta da Lucignolo del Paese dei Balocchi, al capitolo XXXI:

“Questo paese non somigliava a nessun altro paese del mondo. La sua popolazione era tutta composta di ragazzi. I più vecchi avevano 14 anni: i più giovani ne avevano 8 appena. Nelle strade, un'allegria, un chiasso, uno strillio da levar di cervello! Branchi di monelli da per tutto: chi giocava alle noci, chi alle piastrelle, chi alla palla, chi andava in velocipede, chi sopra un cavallino di legno: questi facevano a mosca cieca, quegli altri si rincorrevano: altri, vestiti da pagliacci, mangiavano la stoppa accesa: chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, chi si divertiva a camminare colle mani in terra e colle gambe in aria: chi mandava il cerchio, chi passeggiava vestito da generale coll'elmo di foglio e lo squadrone di cartapesta: chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l'ovo: insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi. Su tutte le piazze si vedevano teatrini di tela, affollati di ragazzi dalla mattina alla sera, e su tutti i muri delle case si leggevano scritte col carbone delle bellissime cose come queste: *viva i balocci!* (invece di *balocchi*): non vogliamo più schole (invece di *non vogliamo più scuole*): abbasso *Larin Metica* (invece di *l'aritmetica*) e altri fiori consimili.” (Collodi, 1883, pp. 176-177)

Il *Paese dei Balocchi* è il luogo immaginario, creato da Collodi, dove si pensa solo a divertirsi, senza dovere sottostare a obblighi o a impegni nel quale i bambini non fanno altro che giocare e mangiare dolci; il nome deriva da *balocco* cioè il giocattolo, che si dà in mano ai bambini per farli divertire. È un luogo allettante e seducente in cui Pinocchio si reca insieme al suo amico

Lucignolo, ma scopre presto che tutti i bambini alla fine saranno trasformati in asini. Si tratta dunque, di un luogo o una situazione che sembra promettere divertimento, gioia e piacere, ma che in realtà nasconde insidie, delusioni e conseguenze negative, in genere per sé stessi ma anche a danno degli altri. Da *balocco* si crea anche il verbo *baloccarsi*, utilizzato raramente che significa divertirsi, perder tempo, oziare e gingillarsi. “Intanto era già da cinque mesi che durava questa bella cuccagna di *baloccarsi* e di divertirsi le giornate intere” (cap. XXXI).

Dal punto di vista linguistico, si evidenzia che l'uso dell'avverbio *da per tutto* scritto separatamente, invece di *dappertutto*, non è necessariamente un errore ortografico, poiché la forma separata è una variante più antica dell'italiano. Tuttavia, è importante sottolineare che questa forma è raramente utilizzata nell'italiano contemporaneo. La forma consolidata e più comune è *dappertutto*, che viene preferita nella scrittura moderna per esprimere l'idea di ovunque o in ogni luogo.

Nel testo, viene fatto uso del termine *velocipede*, il quale, secondo l'accezione comune, è il nome attribuito all'odierna *bicicletta*. Tuttavia, nell'Ottocento, il termine *velocipedi* designava una serie di prototipi di veicoli, tra cui si trovava un modello antiquato di bicicletta caratterizzato da una ruota anteriore notevolmente più grande rispetto a quella posteriore.

Si nota anche l'espressione *giocare alla palla* è oggi sostituita con: *giocare a palla* o *giocare con la palla*. Le preposizioni semplici *a* e *con* prendono il posto di quella articolata *alla*.

Inoltre, il bambino che si è travestito da generale indossa un *elmo fatto di foglio*. Tuttavia, nell'italiano contemporaneo, quando si fa riferimento a un materiale cartaceo creato utilizzando fogli di giornale o carta di qualsiasi tipo, è comune utilizzare la preposizione *di* per indicare la composizione, seguito da *carta*. Quindi, sarebbe più preciso dire che il bambino indossa un *elmo di carta*. Nel testo è utilizzato il termine *passeraio* "utilizzato per descrivere, in senso figurato, il chiacchierio rumoroso e chiassoso di più persone, spesso riferito a ragazzi, bambini o donne. Tuttavia, nell'attuale italiano contemporaneo, questo termine è caduto in disuso e raramente viene impiegato. Al suo posto, si sono diffusi altri termini come *chiacchiericcio*, *chiacchierio*, e *parlottio*.<sup>21</sup>

Nel corso del romanzo, la parola *orecchi* al plurale maschile appare trentadue volte, ad esempio, cotone negli *orecchi*, *orecchi* di ciuco, malattia agli *orecchi* e molti altri. Tuttavia, la forma al plurale femminile, *orecchie*, compare solamente due volte, specificamente nel capitolo XXXI,

---

<sup>21</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 14/10/23

nella frase "Dopo cinque mesi di cuccagna, Pinocchio, con sua grande meraviglia, sente spuntarsi un bel paio *d'orecchie* asinine e diventa un ciuchino, con la coda e tutto." La forma al singolare femminile, *orecchia*, non viene mai utilizzata mentre il singolare maschile *orecchio* appare quattro volte, ad esempio: "e qual è *l'orecchio* che ti duole?" o "gli staccò con un morso la metà dell'*orecchio* destro."

Nell'italiano contemporaneo, esistono due forme derivate dal latino "auriculam": il sostantivo maschile *orecchio* e il sostantivo femminile *orecchia*. *Orecchio* al singolare maschile è la forma più comune per riferirsi all'organo dell'udito, incluso in usi figurati. *Orecchi* al plurale maschile è meno comune e viene spesso utilizzato per riferirsi agli organi in modo individuale o in alcune locuzioni, come *essere tutt'orecchi*. *Orecchie* al plurale femminile si riferisce alla coppia di orecchie di un individuo. *Orecchia* al singolare femminile è meno utilizzata per riferirsi all'organo dell'udito. In generale, le forme *orecchio/orecchi* e *orecchia/orecchie* possono essere utilizzate in modo intercambiabile, senza differenze significative di significato.<sup>22</sup> Tuttavia, alcuni parlanti possono percepire leggere sfumature regionali o di popolarità d'uso che li portano a preferire una forma rispetto all'altra. Nelle *Avventure di Pinocchio* sembra che venga utilizzato senza una regola fissa, ma piuttosto in modo vario, preferendo la variante al maschile plurale *orecchi*.

In tutto il romanzo, come risulta evidente anche da questo estratto, si nota l'ampio ricorso alle preposizioni articolate con l'articolo determinativo, come *colla* (con + la), *colle* (con + le), *cogli* (con + gli), *col* (con + il). Gli esempi in cui queste preposizioni articolate sono utilizzate sono moltissimi: *colle* mani in terra e *colle* gambe in aria, *colla* bocca spalancata, *colle* zampine davanti, *cogli* occhi spalancati, *col* braccio sospeso, e molti altri. Entrambe le forme, sia unita sia staccata, sono grammaticalmente corrette. Tuttavia, al giorno d'oggi, è preferibile utilizzare la forma staccata, ovvero *con lo*, *con la*, *con le*, *con gli*. Questa preferenza si basa sul fatto che le forme unite possono risultare identiche ad altre parole che hanno significati completamente diversi, come *collo* che indica una parte del corpo, *colla* che si usa per incollare, *colle* una piccola altura, o *cogli* voce del verbo cogliere. Un caso a parte è rappresentato da *con il* che negli ambienti più informali tende sempre più a essere sostituito da *col*, soprattutto nel linguaggio colloquiale, come nell'espressione *col cavolo*, che è più diffusa rispetto a *con il cavolo*. Attualmente, la forma unita è più comune nella lingua parlata rispetto all'uso scritto.

---

<sup>22</sup> Enciclopedia italiana Treccani online, in data 24/10/23

In questa descrizione del Paese dei Balocchi, si evidenzia un utilizzo insolito dei due punti (:). In effetti, in questo estratto se ne contano undici, e spesso sono posizionati anche dove nell'italiano contemporaneo verrebbe più comunemente utilizzato il punto e virgola (;). Questa abbondanza di due punti nella scrittura suggerisce un peculiare stile di punteggiatura, che potrebbe essere dovuto a preferenze personali dell'autore o riflettere le convenzioni stilistiche dell'epoca in cui il testo è stato scritto. Tuttavia, questa scelta può apparire insolita agli occhi dei lettori moderni, abituati a una punteggiatura più consona ai canoni attuali. I due punti (:) e il punto e virgola (;) sono segni di punteggiatura con significati e utilizzi differenti nella scrittura. I due punti sono più utilizzati per l'introduzione e l'espansione di un'idea, mentre il punto e virgola è spesso usato per collegare frasi correlate o per separare elementi di una lista complessa. All'interno delle seguenti frasi l'uso dei due punti non risulta anomalo, poiché in entrambi i casi vengono impiegati in modo appropriato:

“i più vecchi avevano 14 anni: i più giovani ne avevano 8 appena e nella seguente”

“su tutti i muri delle case si leggevano scritte col carbone delle bellissime cose come queste: [...]”.

Nel primo caso, i due punti servono a introdurre una spiegazione o una definizione, specificando l'età dei ragazzi più giovani. Nel secondo caso, i due punti vengono utilizzati per introdurre una lista o un elenco di elementi, in questo caso, le scritte presenti sui muri delle case. Tuttavia, è interessante notare che tutti gli altri restanti utilizzi dei due punti all'interno del testo sembrano più abbondanti rispetto all'uso moderno, poiché vengono impiegati in contesti in cui oggi verrebbero utilizzati i due punti o addirittura il punto. Per esempio, l'uso del punto al posto dei due punti risulterebbe corretto nelle frasi:

"Branchi di monelli da per tutto."

"il verso alla gallina quando ha fatto l'ovo."

In queste frasi, il punto può essere utilizzato senza problemi per indicare la fine di una frase. Tuttavia, tutti gli altri casi in cui vengono impiegati i due punti all'interno dell'estratto potrebbero essere sostituiti con i due punti senza causare ambiguità. Ad esempio:

“viva i *balocci!* (invece di *balocchi*); non vogliamo più *schole* (invece di *non vogliamo più scuole*); abbasso *Larin Metica* (invece di *l'aritmetica*) e altri fiori consimili.”

Questa sostituzione renderebbe il testo più coerente con l'uso moderno dei due punti.

Analizzando questo estratto da un punto di vista culturale, si nota che nel Paese dei Balocchi, i ragazzi si dilettevano in una miriade di attività e giochi tipici di quell'epoca. I bambini di oggi, proprio come accadeva alla fine dell'Ottocento, trovano svago nel divertirsi con noci, palle, cavallini di legno, e nel partecipare a giochi tradizionali. Si riuniscono per recitare, cantare, rincorrersi, esibirsi in acrobazie, ridere, urlare, applaudire, fischiare e persino emulare i versi degli animali. Tuttavia, alcune delle attività ludiche di un tempo sono andate in disuso, e ormai è raro trovare bambini che giochino con le piastrelle<sup>23</sup>, a mosca cieca, o che mangino la stoppa accesa mentre si travestono da pagliacci o da generali. Inoltre, "le bellissime cose" scritte con il carbone /e non con i gessetti) sui muri delle case del Paese dei Balocchi rappresentano errori grammaticali commessi dai ragazzini che non frequentano la scuola e, di conseguenza, non sanno scrivere in italiano.

Questo ritratto dei giovani che non hanno accesso all'istruzione dopo circa vent'anni dall'unificazione italiana sottolinea l'importanza della scuola come luogo dove si impara a leggere, scrivere e fare i conti. Tuttavia, è anche un luogo in cui spesso bisogna rimanere fermi e ascoltare il maestro e spesso è un ambiente in cui possono annoiarsi. Questo è in netto contrasto con il meraviglioso Paese dei Balocchi, dove l'ignoranza si manifesta nelle scritte sui muri che manifestano l'opposizione alla scuola e all'aritmetica. Collodi, l'autore del romanzo, precisa tra parentesi il modo corretto di scrivere le frasi, il che indica che all'epoca erano state stabilite regole grammaticali basilari della lingua italiana. Ciò sottolinea l'importanza dell'istruzione e della corretta scrittura: *viva i balocci!* (invece di *balocchi*): *non vogliamo più schole* (invece di *non vogliamo più scuole*): *abbasso Larin Metica* (invece di *l'aritmetica*). Il Paese dei Balocchi è un luogo effimero, un'ambientazione che mette in guardia contro il pericolo di perdersi nella fantasia e di cadere vittima di inganni, illusioni e delusioni. Questo luogo è allettante e seducente, come dimostrato dal fatto che Pinocchio e il suo amico Lucignolo vi si recano. Tuttavia, ben presto Pinocchio scopre che tutti i bambini, compreso lui stesso,

---

<sup>23</sup> Con il termine *gioco delle piastrelle* o *gioco delle mattonelle*, ci si riferisce a un insieme di antichi giochi tradizionali europei che coinvolgono il lancio mirato e la precisione utilizzando piccole piastrelle, mattonelle o pietre piatte, solitamente di forma regolare. Questi giochi rappresentano una parte significativa del patrimonio ludico europeo, in cui i partecipanti cercano di dimostrare abilità nel lancio di queste piastrelle verso un bersaglio o per ottenere il massimo punteggio.

saranno trasformati in asini. Quindi, il Paese dei Balocchi rappresenta una situazione che sembra promettere divertimento, gioia e piacere, ma nasconde insidie, delusioni e conseguenze negative, sia per gli individui che vi cadono vittime che per gli altri. In ultima analisi, la morale sottolinea l'importanza dell'istruzione e sottolinea che chi evita la scuola potrebbe affrontare un futuro poco promettente. Il testo di Collodi illustra in modo vivido le conseguenze negative dell'ignoranza e l'importanza dell'apprendimento.

#### 4. Illustrazioni e adattamento intermediale di Walt Disney

In questo capitolo, si analizza un aspetto fondamentale della comunicazione linguistica: la multimodalità. L'attenzione sarà rivolta non solo al testo verbale, ma anche alle illustrazioni, sottolineando l'importante connessione tra linguaggio verbale e visivo. Il concetto di multimodalità diventa cruciale quando si analizzano le diverse modalità attraverso le quali le informazioni vengono trasmesse, specialmente in relazione alle immagini e agli elementi visivi che arricchiscono la comunicazione.

Attualmente, si tende ad attribuire significati simili ai termini multimedialità e multimodalità. Tuttavia, l'impiego del termine multimodale propone un cambiamento di prospettiva rispetto a multimediale. In particolare, l'attenzione si sposta dall'aspetto strumentale della trasmissione del messaggio alle sue caratteristiche intrinseche e alle modalità comunicative. In altre parole, multimodale enfatizza l'importanza di esaminare non solo il veicolo o la tecnologia di trasmissione della comunicazione, ma anche il modo in cui avviene la veicolazione del messaggio. La multimodalità si riferisce ai diversi modi di accedere ad uno stesso contenuto indicando che un'interazione coinvolge più di un canale percettivo (o input di comunicazione).

Infatti, Gunther Kress, fondatore della comunicazione multimodale e della teoria della semiotica sociale, definisce in *What is a mode*, la modalità come "a socially shaped and culturally given resource for making meaning. *Image, writing, layout, music, gesture, speech, moving image, soundtrack* are examples of modes" (Kress, 2009, p.54).

Gunther Kress si chiede qual è il ruolo delle immagini nella comunicazione sociale, sostenendo che l'ambiente comunicativo contemporaneo è costituito da molteplici modalità e modelli di rappresentazione (Kress, 2009). Le teorie della multimodalità potrebbero essere descritte semplicemente come un'elevazione dello status delle immagini nella comunicazione o nei contesti educativi.

"Kress' theory can be represented with the metaphor of the 'spider-web,' as modes link many domains of communication, allowing for new research initiatives looking at designs in media, aesthetics in discourse, and metaphor in ideation" (Kress, 2010).

Il lavoro di Kress è centrale per molti interessati ai fenomeni di comunicazione sociale e per coloro che sono interessati agli effetti pratici che l'arte, il design e l'estetica hanno sulla comunicazione (Bowen & Whithaus, 2013).

In relazione alle riflessioni sulla multimodalità, le illustrazioni svolgono un ruolo cruciale nell'agevolare l'apprendimento e stimolare l'immaginazione dei giovani lettori che sia in un *Bildungsroman* o in un romanzo popolare. Questi elementi visivi non solo catturano l'attenzione, ma fungono da supporto nella comprensione dei concetti, rendendo l'esperienza di apprendimento più coinvolgente ed efficace. L'importanza delle illustrazioni emerge ancor più quando si considera la loro evoluzione nel corso degli anni, influenzata non solo dai cambiamenti stilistici, ma anche dai contesti storici e dagli artisti che le creano. Le illustrazioni, infatti, si adattano e trasformano nel corso del tempo, riflettendo le mutevoli tendenze culturali e artistiche. Esse diventano, pertanto, una finestra attraverso la quale è possibile osservare l'atmosfera di un'epoca specifica e percepire l'impatto delle idee dominanti.

Così, *Le avventure di Pinocchio* offrono un'interessante prospettiva sull'evoluzione delle illustrazioni correlata alla lingua del testo. L'evoluzione delle illustrazioni riflette non solo cambiamenti estetici ma anche il linguaggio del testo, fungendo da strumento visivo che dialoga con la narrativa e si adatta alla mutevolezza della lingua nel corso del tempo.

Tuttavia, un punto di svolta notevole si è verificato con l'adattamento intermediale di Walt Disney. Questa reinterpretazione ha segnato un cambiamento significativo dal punto di vista linguistico e culturale. L'approccio di Disney non solo ha influenzato la percezione popolare del personaggio di Pinocchio, ma ha anche aperto nuove prospettive nell'arte delle illustrazioni per i libri per ragazzi. La sua capacità di tradurre la storia in immagini animate ha reso il racconto più accessibile e coinvolgente per le generazioni successive, trasformando Pinocchio in un'icona culturale di portata mondiale.

In breve, le illustrazioni nei libri di formazione per ragazzi sono un elemento dinamico che si adatta al contesto storico e all'individualità dell'artista, influenzando la fruizione e l'interpretazione della narrativa. Pinocchio, con le sue molteplici incarnazioni visive nel corso degli anni, rappresenta un esempio eloquente di come le illustrazioni possano essere un potente veicolo di trasformazione culturale e linguistica.

#### 4.1 L'aspetto grafico-illustrativo di *Pinocchio*

Come afferma Daniele Barbieri:

le illustrazioni sono estrapolazioni narrative di momenti di una storia, glosse a margine di un testo verbale, riproposizioni di momenti della storia secondo una modalità descrittiva differente da essa, che ne amplifica alcuni aspetti mortificandone altri. In questo senso, dunque, non è lecito considerare le singole illustrazioni di *Pinocchio* come testi autonomi, e neppure, di conseguenza, analizzarli come tali. Ma un'illustrazione, ancora prima di essere un'illustrazione, è un'immagine, e abbiamo buone ragioni per ritenere che queste immagini avrebbero un forte impatto su di noi anche se non conoscessimo affatto la storia cui fanno riferimento (Pezzini, Fabbri, 2002, pp.113,116).

Le edizioni illustrate di *Pinocchio* sono numerose, superando le duecento in centoventi anni, con una media di più di una pubblicazione annuale. Questi dati riguardano esclusivamente l'Italia, senza considerare la produzione estera. Le ragioni di questa prolificità devono tener conto di diversi fattori che si combinano tra di loro. Innanzitutto, si tratta di un racconto fantastico e picaresco, ma al contempo pedagogico, ricco di situazioni originali. Collodi, nel suo stile, dipinge solo vagamente i contesti, preferendo concentrarsi sulla dinamica dell'azione, offrendo così agli illustratori un'ampia libertà di interpretazione. Tuttavia, se *Pinocchio* non fosse stato un romanzo per l'infanzia, probabilmente non avremmo assistito a così tante interpretazioni visive. La letteratura per bambini, a differenza di quella per adulti, non può storicizzarsi. Mentre un classico destinato agli adulti può mantenere il suo fascino nonostante il passare degli anni, poiché il pubblico è in grado di colmare la distanza temporale e stilistica, un classico per bambini deve rimanere attuale perché il suo pubblico, altrimenti, non avrebbe la capacità di goderne. *Pinocchio* continua ad essere un testo di grande attualità, ma le sue illustrazioni invecchiano più velocemente, mostrando rapidamente gli anni che hanno. Sono come le traduzioni di un classico: mentre l'opera originale resiste nei secoli, le sue traduzioni invecchiano.

E proprio questo sono le illustrazioni: traduzioni nel linguaggio delle immagini – necessariamente legate allo stile dell'epoca in cui vengono prodotte perché prodotte per offrire al lettore infantile un'immagine attuale del mondo di *Pinocchio*. (Pezzini, Fabbri, 2002, p.128).

Il 16 febbraio 1882, Collodi ritorna sul suo capolavoro ma la redazione si propone di introdurre una novità significativa. Per la prima volta, si interviene sull'iconografia del racconto creando immagini specifiche che vanno a sostituire, almeno in parte, quelle di repertorio tipografico utilizzate in precedenza. L'incarico viene assegnato a Ugo Fleres, il quale diventa il primo illustratore del noto burattino. Saranno solo sei i disegni da lui realizzati, primo fra tutti quello di Pinocchio impiccato, appositamente posto ad anello di congiunzione con la prima parte delle avventure. Queste immagini, seppur realizzate con una certa velocità e con maggiore attenzione all'aspetto didattico che a quello formale, sono un segno evidente di una rinnovata dedizione al testo, anche se gli schizzi di repertorio continuavano ad essere usati.

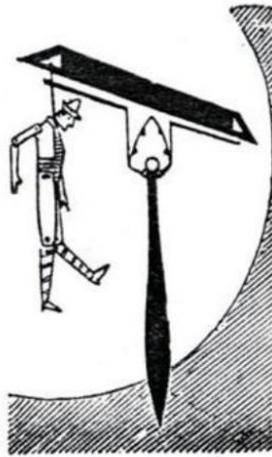


Fig. 3: *Pinocchio illustrato da Ugo Fleres*

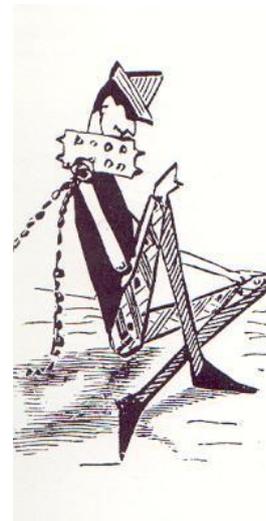


Fig. 4: *Pinocchio illustrato da Ugo Fleres*

L'uscita di Pinocchio in volume nel 1883 segna la creazione della sua prima immagine completa e insuperabile. L'autore è Enrico Mazzanti, legato da amicizia e collaborazione a Lorenzini, che firma l'unica illustrazione vivente di Pinocchio, che possiamo considerare autentica e in sintonia con la volontà di Collodi. Nella copertina, Mazzanti ritrae un Pinocchio audace e solitario, in movimento sotto i raggi del sole sullo sfondo, enfatizzando così la natura dinamica del protagonista e la sua avversione per l'immobilità. Tuttavia, l'immagine più iconica si trova all'altezza del frontespizio della stessa edizione: il burattino, con mani sui fianchi, indossa una gorgiera e un cappello a cono, emergendo al centro della pagina. Sullo sfondo si dipana un universo fiabesco popolato dai principali personaggi come il Pescecane, il Gatto e la Volpe, il Colombo, la Lumachina, la Fata, e altri ancora. L'abito di carta fiorita è il vestito che accompagna il burattino per gran parte del romanzo, e diventa la fonte d'ispirazione per la

maggior parte delle successive rappresentazioni del personaggio, con alcune eccezioni, a cominciare dalle prime illustrazioni di Enrico Mazzanti nel 1883. Nel testo, Geppetto veste Pinocchio in maniera particolare:

“Geppetto, che era povero e non aveva in tasca nemmeno un centesimo, gli fece allora un vestituccio di carta fiorita, un paio di scarpe di scorza di albero e un berrettino di midolla di pane” (Collodi, 1883, p.36).

I disegni di Mazzanti ritraggono il burattino vestito in un abito che amalgama elementi tipici di un bambino dell'epoca e di una marionetta, forse da clown: un cappello a cono, una camicetta a fiori con collo a gorgiera, calzoncini corti e stivaletti. Se questa versione a stampa rimane fedele alla descrizione originale di Collodi e riflette necessariamente il contesto storico della prima pubblicazione del testo, la successiva trasposizione a colori aggiunge un elemento significativo. I colori scelti, rosso e verde, evocano la bandiera italiana, conferendo al burattino toscano una distintiva connotazione geografica e nazionale.



Fig. 5: *Pinocchio illustrato da Enrico Mazzanti; copertina*

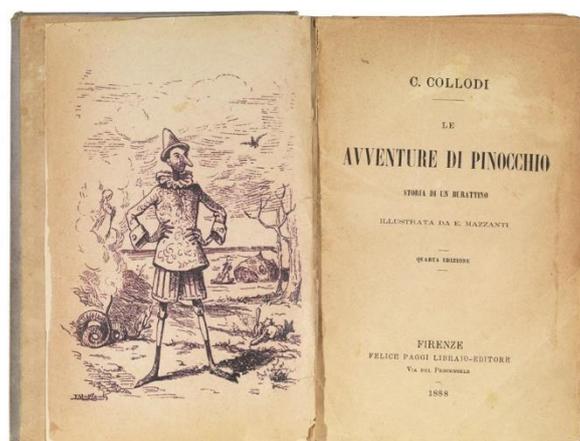


Fig. 6: *Pinocchio illustrato da Enrico Mazzanti; frontespizio.*

Il tocco di Mazzanti, se confrontato con l'altro grande illustratore di Pinocchio, Carlo Chiostri, mantiene un certo grado di approssimazione, evidenziato dalla sua disinvoltura che suggerisce quasi una realizzazione rapida. In questi tocchi sfuggenti presenti nelle prime rappresentazioni grafiche di Pinocchio, molti hanno interpretato l'effetto di un paesaggio collodiano caratterizzato da una sorta di indeterminatezza quasi onirica. Anche se la storia si può facilmente collocare in una tipica ambientazione toscana, la ricerca di dettagli ulteriori si interrompe presto e Pinocchio si muove in un paesaggio senza definizione. Collodi al capitolo III, scrive: "ma la gente che era per la via [...]" (Collodi, 1883, p.16). Ma come si possono datare il racconto, l'ambientazione e i personaggi? Come vestirli e immaginarli? Come rendere la scena? Paradossalmente, è proprio questa ambiguità interpretativa che rende Pinocchio un libro ideale per essere illustrato: ogni autore cerca di dare vita alle proprie suggestioni personali che non hanno trovato appagamento negli illustratori precedenti. Così, il Pinocchio di Chiostri, pubblicato nel 1901, sarà completamente diverso da quello di Mazzanti che lo aveva preceduto: ogni elemento è preciso, estremamente dettagliato, realistico e minuzioso.



Fig. 7: *Pinocchio illustrato da Carlo Chiostrì*

Nel 1911, esce la prima edizione a colori delle *Avventure di Pinocchio*, segnando il primo atto di "tradimento" nei confronti di Collodi per dare vita a una nuova interpretazione di Pinocchio. Da quel momento in poi, il burattino seguirà le tendenze grafiche o le visioni individuali degli artisti in una varietà infinita di realizzazioni che persistono ancora oggi. Attilio Mussino è il pioniere di questa trasformazione. Non si limita a fornire disegni come semplice accompagnamento al testo, ma crea sequenze d'immagini vere e proprie, quasi cinematografiche. Con la sua innovazione, Pinocchio cessa di essere un libro con illustrazioni per diventare un vero e proprio libro illustrato, dove il disegno interagisce direttamente con il testo, creando una forte complementarità tra scrittura e immagini. Il risultato dei suoi disegni riflette la profonda ricerca di Mussino nella cultura grafica del suo tempo, nello studio della emergente tecnica cinematografica e nella conoscenza degli illustratori mondiali, dai quali attinse a piene mani.

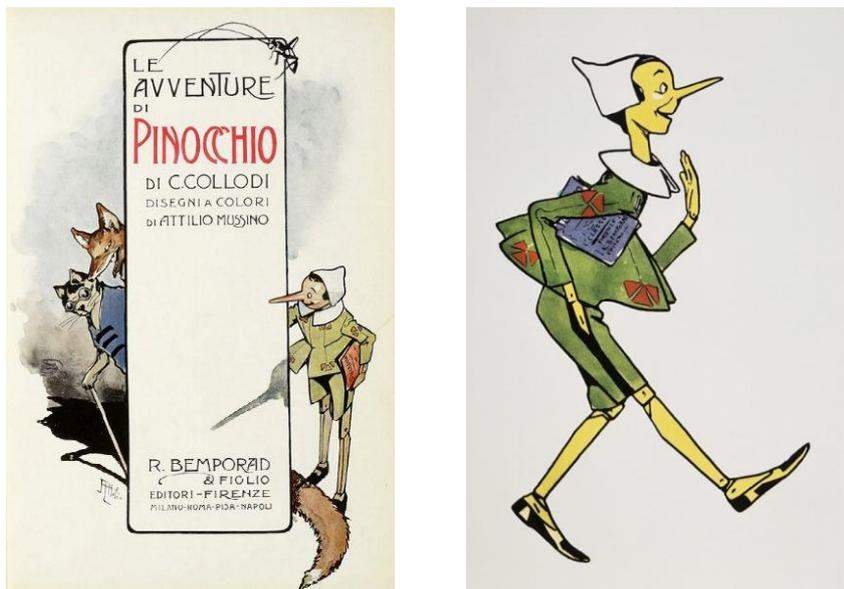


Fig. 8: Pinocchio illustrato da Attilio Mussino

Parallelamente al disegno grafico, il cinema, il teatro, la radio e molte altre forme artistiche hanno cercato di interpretare, tradurre e portare in vita il burattino toscano. Un notevole successo è stato il progetto della compagnia cinematografica americana Walt Disney. Nel 1940, seguendo il trionfo di *Biancaneve e i sette nani* (1937) è stato presentato il Pinocchio disneyano. Le modifiche rispetto alla linea grafica tradizionale hanno suscitato critiche pesanti, specialmente da parte dei critici italiani che hanno interpretato l'operazione come una sorta di tradimento del testo originale. Chi tentò di salvare l'operazione ebbe modo di sottolineare che

non si trattava di un Pinocchio tradito, ma di un Pinocchio giustamente riletto e opportunamente riambientato entro una soluzione fruitiva che doveva assicurarne il godimento anche a quanti, privi di qualunque informazione o di qualunque dato, immaginato o osservato, sulla toscanità granducale, intendevano accogliere il mito del burattino errante secondo le credenze di uno spazio antropologico-culturale che poteva ben confrontarsi con quello da cui, riconoscibilmente, il burattino proviene (Baldacci, Rauch, 2006, p.98).

Le varianti nella storia originale sono numerose, sia nell'evoluzione della trama, soggetta a numerosi tagli per adattarla a poco più di un'ora, sia nella rappresentazione dei personaggi. Nel lungometraggio americano di Walt Disney, Pinocchio è ritratto con un completo da tirolese,

composto da salopette, panciotto e un cappellino montanaro con piuma, senza un naso particolarmente pronunciato che enfatizza il suo noto allungarsi in caso di menzogne, trasformandolo in un vero e proprio ramo d'albero con rami, foglie e persino uccellini che vi fanno il nido. Il burattino non è più toscano, dunque, ma è comunque caratterizzato geograficamente, almeno come "europeo". Due elementi distintivi sono il nastro azzurro al collo, che caratterizza il burattino come bambino e lo avvicina, insieme ai guanti, al personaggio iconico della casa Disney, Topolino, collocandolo così anche all'interno del filone delle fiabe hollywoodiane. La caratterizzazione è dunque doppia: europeo di produzione americana. L'ambientazione si sposta in un suggestivo villaggio tirolese tra montagne e mare (non in centro Italia), caratterizzato da un pittoresco paesino alpino, animato da vivaci studenti e genitori sempre occupati, creando uno scenario fiabesco del tutto estraneo alla realistica povertà descritta da Collodi. La Fata, invece, incarna l'ideale di bellezza femminile degli anni Trenta, plasmato da Hollywood, moda, pubblicità e industria cosmetica, dunque, i capelli turchini diventano biondi lasciando posto ad un vestito azzurro (e non turchese). Il Grillo parlante subisce un processo di antropomorfizzazione e veste in stile ottocentesco con frak e cilindro, mentre Mangiafoco non è più il burbero con il cuore d'oro, ma un vero e proprio orco crudele chiamato Stromboli, il cui nome italiano evoca una caricatura stereotipata di un classico zingaro. Anche Geppetto subisce delle modifiche, non è più un burbero falegname ridotto alla fame con una parrucca gialla, ma un affabile intagliatore di orologi a cucù e giocattoli in legno dai capelli grigi. La sua casa/bottega è piena di carillon con figure tipiche della tradizione germanica. Inoltre, Geppetto, anziché vendere la giacca per comprare l'abecedario, rinuncia alla sua mela affinché Pinocchio possa portarla a scuola per l'insegnante. Infine, va notato che Lucignolo è caratterizzato dai capelli rossi, un tratto distintivo che compare per la prima volta nelle illustrazioni a colori di Mussino. Questa caratteristica ha radici antiche, essendo stata associata nella storia dell'arte alla simbologia negativa dei capelli rossi. Nel Medioevo, ad esempio, Giuda e altri traditori spesso erano raffigurati con capelli rossi. Anche nelle tradizioni greche, la capigliatura rossa era considerata negativamente. Sia in latino che nelle lingue volgari, esistono numerosi proverbi che suggeriscono di essere cauti nei confronti di persone dai capelli rossi evitando di farseli amici. Questa connotazione negativa persiste anche nelle rappresentazioni di Lucignolo, il cui colore dei capelli diventa uno stereotipo associato al ruolo del cattivo ragazzo. La simbologia del rosso, nel contesto delle tradizioni culturali, è spesso legata a concetti come lussuria, degenerazione morale, stregoneria e addirittura al diavolo. Di

conseguenza, Lucignolo è quasi sempre dipinto con capelli rossi, consolidando così l'immagine del personaggio come simbolo di ribellione e comportamento avverso.



Fig. 9: Pinocchio e Geppetto illustrati da Walt Disney



Fig. 10: La Fata illustrata da Walt Disney



Fig.11: Il Grillo parlante illustrato da Walt Disney



Fig.12: Lucignolo illustrato da Walt Disney

Nell'analisi delle diverse versioni cartacee esaminate in questo progetto, emergono sia elementi persistenti che notevoli variazioni rispetto alle prime rappresentazioni e alla coerenza con il testo originale. Le illustrazioni di Pinocchio della *Company Walt Disney* (1988) e dei *I librottini Walt Disney* (1995) sono identiche a quelle del film d'animazione. Al contrario, le illustrazioni della prima traduzione in inglese del 1892, *The story of a puppet or the adventures of Pinocchio* di C. Collodi, tradotto dall'italiano da M. A. Murray e illustrate da C. Mazzanti, risultano quasi identiche a quelle di Enrico Mazzanti.

Le illustrazioni di Tony Wolf (1988) sono a colori, ma mantengono fedeltà al testo originale, evidenziando dettagli come i capelli turchini della Fata, i capelli biondi di Geppetto e la e quello

di Pinocchio che una volta diventato un bambino diventano castani. Lucignolo ha i capelli rossi, mentre il Grillo Parlante non viene mai raffigurato. Le illustrazioni di E. Nardi (1990), N. Ceccoli (2001), F. Rossi (2016) rimangono fedeli al testo originale, senza particolari peculiarità. Tra le versioni esaminate, quella per ipovedenti (2019), quella di Giunti editore (2009) e di Crescere Edizioni (2012) non presentano illustrazioni. Tuttavia, le due versioni che si discostano dal testo originale e subiscono una forte influenza dalle illustrazioni di Walt Disney sono *Pinocchio* di Mariotti Publishing, illustrato da R. Scarpanti (2015), e la versione inglese di *Pinocchio* di Clare Lloyd, illustrata da Giuseppe di Lernia (2019).

Nelle illustrazioni di Scarpanti, la Fata ritorna ad avere i capelli turchini, in contrasto con la versione Disney, Pinocchio è raffigurato come un bambino biondo, Geppetto con i capelli grigi, e Lucignolo sempre con i capelli rossi, mentre il Grillo è rappresentato in frac e con il cilindro, simile alla versione Disney. Nella versione inglese illustrata da Giuseppe di Lernia, la Fata è completamente blu, compresi pelle, occhi, abito e capelli. Il Grillo Parlante è vestito elegantemente con un papillon, Pinocchio ha i capelli neri, Geppetto è raffigurato grasso con i capelli grigi, e Mangiafuoco è rappresentato con un completo da uomo elegante ma sempre con barba e capelli lunghi scuri.

Per quanto riguarda la versione televisiva di Pinocchio, particolarmente memorabile è quella diretta da Luigi Comencini nel 1972. La sua audace interpretazione mirava a estrarre le radici realistiche della storia sotto una dimensione fiabesca. La povertà di Geppetto (interpretato da Nino Manfredi) assumeva una dimensione drammatica, la Fata diveniva la sua defunta moglie, mentre il Gatto e la Volpe (Franchi e Ingrassia) diventavano due saltimbanchi di paese. Questa reinterpretazione critica del testo, fedele e al contempo innovativa, è riuscita a catturare l'attenzione degli spettatori.



Fig.13: Scena tratta dallo sceneggiato televisivo "Le avventure di Pinocchio" di Luigi Comencini

Le pagine di Collodi presentano anche una caratteristica che le rende adatte al linguaggio dei fumetti. La trama ha un ritmo narrativo dato dal rapido susseguirsi delle azioni, dagli improvvisi colpi di scena e dall'introduzione continua di nuovi personaggi. Questa affinità con il formato fumettistico è dimostrata da numerosi albi che, in epoche diverse e con risultati vari, hanno narrato *Le Avventure di Pinocchio*. Tra questi, si ricorda il famoso tratto di Benito Jacovitti, che si avvicinò al burattino per la prima volta nel 1943 con l'Editrice La Scuola di Brescia. Seguirono una pubblicazione a puntate nel 1945 su "Il Vittorioso" e l'edizione finale in formato albo gigante a colori nel 1950.



Fig.14: *Pinocchio illustrato da Benito Jacovitti.*

In breve, Walt Disney, Luigi Comencini e Benito Jacovitti hanno attuato una traduzione intersemiotica o trasmutazione. Basandosi sulle riflessioni di Jakobson (1959), si tratta dell'interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. Ciò avviene, come nel nostro caso, quando un testo (*Pinocchio* di Collodi) è tradotto in un film, in un cartone animato o in un fumetto. Tutti e tre, nel momento in cui hanno tradotto il testo delle *Avventure*, hanno operato delle scelte, dando di fatto una interpretazione, riscrivendo in maniera creativa il testo di partenza e, al tempo stesso, hanno cercato il più possibile di rappresentare graficamente la vicenda di Pinocchio nella sua totalità.

Se ci si inoltra attraverso i svariati livelli interpretativi da cui la fiaba risulta accessibile, a far da padrone è certamente l'aspetto grafico-illustrativo.

Anche il disegno può essere un'interpretazione – altrettanto critica – del testo. Pinocchio ha avuto numerosi illustratori, proprio per il fatto che l'opera è ricchissima di potenzialità interpretative, e il disegnatore, scegliendo quali cose focalizzare a scapito di altre, interpreta il testo (Cudini,1999, p.17).

La persistenza del mito di Pinocchio, in molti casi, ha fornito la base per una moltitudine di produzioni, dalle sfruttate finalità pubblicitarie alla propaganda politica, dai dischi narrati all'editoria per bambini fino a una vasta gamma di gadget, pupazzi e varie strumentalizzazioni dell'immagine del celebre burattino su ogni tipo di oggetto. Come se, tra profezie, Collodi avesse confermato, quanto faceva affermare a Geppetto nel capitolo settimo delle *Avventure di Pinocchio*:

“Caro mio, non si sa mai quel che ci può capitare in questo mondo. I casi son tanti! ...” (Collodi, 1883, p. 33)

#### 4.2. *Pinocchio* negli Stati Uniti prima di Disney

Per comprendere appieno l'argomento che si tratterà di seguito, è essenziale iniziare con una premessa generale sulla teoria della traduzione. Nel vasto panorama della teoria della traduzione, si delineano due prospettive fondamentali che guidano l'approccio alla pratica traduttiva: source-oriented (l'orientamento alla fonte) e target oriented (l'orientamento al destinatario). Queste due visioni forniscono un quadro concettuale attraverso il quale i traduttori affrontano le sfide nel trasferimento di significato da una lingua all'altra. In breve, l'approccio source-oriented pone l'accento sull'aderenza all'originale e sulla fedeltà al testo di partenza. Secondo questa prospettiva, il traduttore cerca di preservare il significato, lo stile e le peculiarità linguistiche dell'opera originale nel processo traduttivo. Questo approccio privilegia l'autore e il testo di partenza come punti di riferimento centrali, cercando di mantenere intatte le intenzioni dell'autore e il tono del testo originale. D'altra parte, l'approccio target-oriented mette al centro il pubblico di destinazione e le esigenze del contesto di ricezione. In questo caso, il traduttore adatta il testo per rendere il messaggio comprensibile, accattivante e culturalmente appropriato per il pubblico di destinazione. Questo approccio può comportare modifiche significative al testo originale al fine di garantire una migliore comunicazione e una maggiore rilevanza per il pubblico di destinazione.

Numerosi studiosi hanno contribuito al dibattito sulla pratica traduttiva. Tra questi, spiccano degli autori il cui lavoro ha avuto un impatto significativo nella definizione delle prospettive source-oriented e target-oriented: Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, Christiane Nord, Gideon Toury e Lawrence Venuti.

Lawrence Venuti in *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, affronta diversi temi legati alla traduzione e alla sua storia. Una delle sue argomentazioni principali è che i traduttori spesso vengono trascurati e dovrebbero, invece, essere più visibili nel testo tradotto, poiché le loro scelte linguistiche e stilistiche influenzano profondamente il risultato finale e la comprensione dell'opera da parte del pubblico di destinazione. Venuti critica l'idea che una traduzione debba essere "invisibile" o imitare fedelmente l'originale senza dare spazio alla creatività del traduttore. (Venuti, 1995).

Katharina Reiss e Hans J. Vermeer, con la loro teoria dello *skopos* e l'attenzione sull'adattabilità al contesto di destinazione, hanno sottolineato l'importanza di considerare le esigenze del pubblico di destinazione nella pratica traduttiva.

In *A Skopos Theory of Translation: (Some Arguments For and Against)* Vermeer presenta la teoria dello *skopos*. Questa teoria presuppone che ogni atto di traduzione abbia uno scopo specifico, che può variare a seconda del contesto comunicativo e delle esigenze del committente. Il traduttore, dunque, deve sempre tenere conto dello scopo finale della traduzione nel processo decisionale e ciò significa che la fedeltà all'originale non è l'unico criterio di valutazione per una traduzione. Vermeer discute anche delle critiche alla teoria dello *Skopos* e presenta argomenti sia a favore che contro. Alcune critiche sollevate includono il rischio di eccessiva libertà interpretativa da parte del traduttore e la possibilità di perdita di fedeltà all'originale. (Vermeer, 1996).

In *Translation Criticism: The Potentials and Limitations*, Reiss afferma l'importanza di considerare il contesto culturale, sociale e storico nella valutazione di una traduzione. Sostiene che una traduzione non può essere giudicata solo in base alla sua fedeltà all'originale, ma anche in base alla sua adattabilità al contesto di destinazione e alla sua capacità di comunicare efficacemente con il pubblico di destinazione. (Reiss, 2000). Introduce anche il concetto di *text type* (tipo di testo), sottolineando che ogni tipo di testo ha delle caratteristiche linguistiche e funzionali specifiche che devono essere prese in considerazione nella traduzione.

Christiane Nord, con il suo modello di analisi testuale mirato alla traduzione, si concentra sull'adattamento del testo alle esigenze e alle aspettative del pubblico di destinazione, suggerendo un approccio più target-oriented. In *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, sostiene che la traduzione non dovrebbe essere considerata solo come un processo di trasferimento di parole da una lingua all'altra, ma piuttosto come un'attività complessa di riformulazione e adattamento testuale. Nord introduce il concetto di funzione testuale (*textual function*), sottolineando che ogni testo ha uno scopo specifico all'interno di un determinato contesto comunicativo. Pertanto, una traduzione efficace dovrebbe preservare non solo il significato del testo originale, ma anche le sue funzioni testuali, adattandole, se necessario, al contesto di destinazione. Inoltre, Nord fornisce un approccio metodologico dettagliato per l'analisi del testo orientato alla traduzione, che include la valutazione delle funzioni testuali, delle strategie linguistiche e delle convenzioni culturali presenti nel testo originale. (Nord, 2005).

Infine, Gideon Toury, con il suo approccio descrittivo alla traduzione, ha enfatizzato l'importanza di studiare le traduzioni come fenomeni culturali e sociali, riflettendo sia gli aspetti

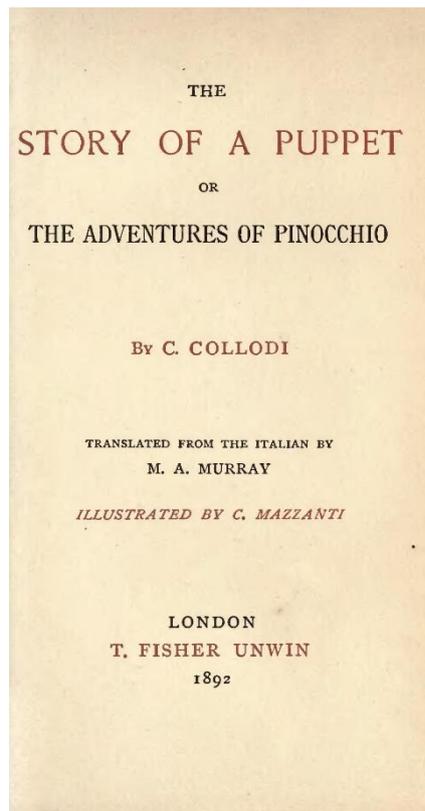
source-oriented che target-oriented. In *Descriptive Translation Studies and Beyond*, sottolinea l'importanza di studiare le traduzioni non solo in relazione all'opera originale, ma anche come fenomeni autonomi che riflettono le dinamiche culturali, sociali e politiche dei contesti in cui avvengono. Una delle sue argomentazioni chiave è che ogni traduzione è influenzata da una serie di fattori esterni, come le convenzioni linguistiche e culturali, le aspettative del pubblico di destinazione e le pressioni editoriali. Inoltre, Toury discute della nozione di “norma” nella traduzione, sottolineando che le traduzioni non sono semplici riflessi dell'originale, ma rispondono a norme e convenzioni culturali specifiche. Queste norme possono variare nel tempo e nello spazio, influenzando le decisioni dei traduttori e i risultati finali delle loro opere. (Toury, 2012)

In generale, la distinzione tra source-oriented e target-oriented non è sempre netta, e gli studiosi spesso integrano elementi di entrambi gli approcci che hanno le proprie implicazioni teoriche e pratiche, e spesso i traduttori si trovano tra questi due poli, bilanciando l'aderenza all'originale con l'efficacia comunicativa per il pubblico di destinazione. La scelta tra un approccio source-oriented e target-oriented dipende da una serie di fattori, tra cui il tipo di testo, il contesto culturale e le esigenze specifiche della situazione traduttiva.

Per comprendere appieno l'iniziativa di Disney, è opportuno delineare brevemente le fasi della diffusione delle Avventure di Pinocchio negli Stati Uniti, partendo dalla sua prima transcodificazione letteraria di tipo traduttivo (traduzione interlinguistica) fino ai primi adattamenti teatrali.

Nel 1892, Mary Alice Murray fu la prima a tradurre Pinocchio in inglese per l'editore londinese Fisher Unwin. La sua traduzione, pionieristica e oggi riconosciuta come la migliore, si distingue per la sua fedeltà allo spirito originale di Collodi, essendo stata realizzata poco dopo la pubblicazione della prima edizione italiana nel 1883.

Questa traduzione conserva le illustrazioni di Mazzanti e già a partire dal titolo risulta piuttosto fedele all'originale: *The story of a puppet or The Adventures of Pinocchio* by C. Collodi. Translated from the italian by M. A. Murray, illustrated by C. Mazzanti. Semplicemente, *Le avventure di Pinocchio* sono state invertite e poste sotto *Storia di un burattino*.



*Fig.15: The story of a puppet or The Adventures of Pinocchio by C. Collodi. Translated from the italian by M. A. Murray, illustrated by C. Mazzanti; copertina*

Analizzando da un punto di vista linguistico *The adventure of Pinocchio* della Murray si nota che tutti i nomi dei personaggi del racconto sono stati tradotti con una traduzione letterale o conservati nella forma originaria. Il mantenimento del nome proprio garantisce infatti quella verosimiglianza dell'ambientazione, assicurando ove possibile un certo colore locale; consente, inoltre, proprio per questo, di venire incontro alle attese e alle curiosità dello spettatore che si aspetta denominazioni adeguate al contesto nazionale evocato.

Generalmente, quando si affronta la traduzione di nomi propri, vengono impiegate strategie come la semplice trascrizione, la traduzione letterale o l'adattamento. (Viezzi, 2004, p.15).

La selezione dei nomi propri è consapevole e motivata. L'uso di tali nomi mira tipicamente a ottenere un determinato effetto attraverso i diversi strati di significato che essi portano con sé.

Infatti, come sostiene Viezzi:

[...] Accade, dunque, che i nomi dei personaggi vengano tradotti, soprattutto in certi tipi di testo e in certi generi, e in particolare quando si riconosca al nome una cospicua valenza significativa, rilevante dal punto di vista narrativo

e in qualche modo funzionale nell' economia del testo; e abitualmente si traducono i soprannomi che, oltre ad assolvere la funzione denominativa, rivestono un ruolo descrittivo o addirittura definitorio. Quando i nomi non vengono tradotti, quando cioè sono semplicemente oggetto di una trascrizione, ciò è verosimilmente dovuto all'adesione a una norma o al riconoscimento della non pertinenza di una traduzione. (Viezzi, 2004, p.66).

Certamente, non tutte le comunità linguistiche e culturali, né tutti i traduttori all'interno di una stessa comunità, adottano scelte uniformi. Tradizioni, consuetudini e norme sono inevitabilmente soggette a evoluzioni.

Inoltre, Maurizio Viezzi afferma che:

Se è vero che ogni traduzione porta con sé un certo grado di manipolazione del testo di partenza, la traduzione dei nomi propri e soprattutto la traduzione dei titoli rappresentano spesso casi in cui la manipolazione è spinta all'estremo; e se è vero che i prodotti dell'attività traduttiva sono in grado di influenzare la lingua e la cultura d'arrivo fino addirittura a determinarvi dei cambiamenti, le denominazioni proprie sembrano essere gli elementi «superficiali» in grado di esercitare l'impatto maggiore o quanto meno l'impatto più evidente. Ciò peraltro non è dovuto a particolari proprietà intrinseche all'attività traduttiva: le denominazioni proprie hanno infatti la capacità di influenzare un tessuto linguaculturale indipendentemente dalla traduzione, anche quando, cioè, sono relative a libri, film o altri testi che vengono prodotti direttamente nella lingua della comunità cui sono destinati e sono quindi distribuiti senza essere oggetto di traduzione (Viezzi, 2004, p.12).

Perciò le scelte traduttive relative ai nomi e ai titoli possono essere considerate rappresentative delle caratteristiche e delle tendenze presenti in una specifica comunità linguistica e culturale in un dato periodo.

Di seguito, nella tabella, vengono riportati alcuni esempi tratti da *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi (1883) e *The story of a puppet or The adventure of Pinocchio* di Mary Alice Murray (1892):

<b>Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino C. Collodi</b>	<b>The story of a puppet or The adventure of Pinocchio M. A. Murray</b>
La fata dai capelli turchini La bella bambina dai capelli turchini	The Fairy with Turquoise Hair The beautiful Child with blue hair
Mangiafoco	Fire-eater
La Volpe e il Gatto	The Fox and the Cat
Geppetto	Geppetto
Il Grillo Parlante	The Talking Cricket
Lucignolo	Candlewick
Il Pesce-cane	The Dogfish
Il pescatore verde	The Green Fisherman
Mastro Ciliegia	Master Cherry
Medoro	Medoro
Alidoro	Alidoro
Melampo	Melampo
Eugenio	Eugene
Giangio	Giangio
L'omino (postiglione)	Little man
Il Tonno	The Tuna Fish

*Tabella 1*

In riferimento alle scelte traduttive che includono nomi di colori, è importante sottolineare che l'analisi delle denominazioni, della percezione e della categorizzazione dei colori è oggetto di numerosi studi e ricerche, con contributi provenienti da linguisti, antropologi, psicologi, sociologi e traduttori. Il lessico cromatico viene esaminato su diversi fronti, focalizzandosi sulle definizioni fisiche e linguistiche, sul valore simbolico e connotativo, nonché sugli aspetti sociali e culturali. La diversità di contributi e prospettive riflette il fatto che i colori, specialmente quelli basilari, sono un elemento presente in ogni cultura e lingua. Di conseguenza, rappresentano un fertile terreno di indagine per esplorare attributi e differenze. (Secci, 2018, p.120).

Si riporta qui solamente la teoria di Hjelmslev in breve. Il linguista danese Louis Hjelmslev, uno dei padri della semiotica e fondatore della glossematica, distingueva, in un testo, forma e

sostanza del contenuto e forma e sostanza dell'espressione. Il testo, in questo modo, viene diviso in due piani (dell'espressione e del contenuto), ognuno dei quali è diviso in due parti (forma e sostanza), dando luogo alla seguente quadripartizione: sostanza del contenuto, la forma del contenuto, sostanza dell'espressione e forma dell'espressione. La sostanza del contenuto è in qualche modo oggettiva, e non varia da una lingua all'altra poiché si riferisce a qualità intrinseche, ad esempio, nel caso dei colori, può essere costituita da una certa gamma di frequenze visibili. Quello che in italiano, per esempio, chiamiamo *verde* corrisponde, per la maggior parte dei parlanti italiani, a una determinata combinazione di sensazioni legate alla percezione di lunghezze d'onda comprese tra i 5000 e i 5700 angstrom. Per quanto riguarda la forma del contenuto, in italiano, la parola *verde* indica la sostanza del contenuto appena descritta. Hjelmslev osserva che la forma del contenuto varia da lingua a lingua e ciò non significa che ci sia una corrispondenza completa tra i campi semantici delle forme di un contenuto simile in lingue diverse. (Hjelmslev, 1975).

Riguardo alla traduzione del colore dei capelli della fata, l'aggettivo impiegato in inglese (*blue*) non deve essere considerato errato. Come è noto, è molto difficile stabilire cosa sia il colore turchino. Il turchino è l'azzurro scuro o blu. Il dizionario Treccani, così come il Garzanti e lo Zanichelli, lo descrivono come un colore azzurro cupo. In origine, con questo termine si indicava primariamente il blu, prima che il termine francese *bleu* (fino alla metà del XX secolo, in Italia, era più comune la parola *blé*) lo soppiantasse. Attualmente, la maggior parte delle persone associa la parola turchino ai colori celeste o azzurro, senza conoscerne però la sua reale natura di colore scuro.

Interessante è anche la traduzione del Paese dei Balocchi. La Murray ha scelto: *Land of Boobies*. Come vedremo successivamente, questo celebre Paese assumerà diversi nomi a seconda della traduzione effettuata. Il dizionario Collins definisce *booby* (singolare di *boobies*) come "an ignorant or foolish person", mentre il Cambridge lo descrive come "informal old-fashioned for a stupid and silly person". È quindi, il Paese degli Sciocchi, poiché è frequentato da ragazzi ignoranti che non vanno a scuola.

Si riporta come esempio l'intertitolo del capitolo XXX:

“Pinocchio, invece di diventare un ragazzo, parte di nascosto col suo amico Lucignolo per il Paese dei Balocchi” (Collodi, 1883, p.163).

“Pinocchio, instead of becoming a boy, starts secretly with his friend Candlewick for the Land of Boobies” (Murray, 1892, p.164).

La nota espressione formulaica dell'intertitolo del capitolo I è stata tradotta in inglese mantenendo un forte legame con il testo originale. L'obiettivo principale è stato preservare la coerenza e l'autenticità di queste formule all'interno della lingua d'arrivo, consentendo ai lettori di percepire appieno il ritmo e il tono particolare che le caratterizza nella versione originale. Questa scelta traduttiva offre una lettura che rispetta la ricchezza e l'unicità delle espressioni formulaiche presenti nel testo di partenza.

“Come andò che maestro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno, che piangeva e rideva come un bambino” (Collodi, 1883, p.5).

“How it came to pass that Master Cherry the carpenter found a piece of wood that laughed and cried like a child” (Murray, 1892, p.1).

Si evidenzia, la decisione di mantenere il soprannome italiano di Geppetto, *Polendina*, nella traduzione di M. A. Murray che si è rivelata efficace, arricchendo il testo con un tocco autentico e fornendo una spiegazione esplicativa a piè di pagina per garantire la comprensione del significato.

“Allora entrò in bottega un vecchietto tutto arzilla, il quale aveva nome Geppetto; ma i ragazzi del vicinato, quando lo volevano far montare su tutte le furie, lo chiamavano col soprannome di Polendina, a motivo della sua parrucca gialla che somigliava moltissimo alla polendina di granturco” (Collodi, 1883, p.9).

“A lively little old man immediately walked into the shop. His name was Geppetto, but when the boys of the neighbourhood wished to put him in a passion, they called him by the nickname of Polendina\*, because his yellow wig greatly resembled a pudding made of Indian corn”. \*Polendina. In Italian, pudding of Indian corn. (Murray, 1892, pp.5,6).

Nel processo di traduzione delle similitudini, è emerso un notevole impegno nel preservare la fedeltà alla versione originale italiana. Le traduzioni in inglese hanno mirato a mantenere intatte le sfumature e l'essenza delle similitudini presenti nel testo originale, contribuendo così a preservare l'integrità unica della narrazione.

“Si vedeva solamente sulla superficie del mare un puntolino nero, che di tanto in tanto rizzava le gambe fuori dell’acqua e faceva capriole e salti, come un delfino in vena di buonumore. (Collodi, 1883, p.204).

“All that could be seen of him was a little black speck on the surface of the sea that from time to time lifted its legs out of the water and leapt and capered like a dolphin enjoying. himself” (Murray, 1892, p.207)

Per quanto riguarda la traduzione del toscanismo *babbo*, la traduttrice ha scelto *papa*, termine informale e affettuoso per padre, mentre per rendere la variante amichevole popolare toscana di *arrivederci* (*arrivedella*) la traduttrice ha optato per il termine francese *adieu* ovvero *arrivederci/addio* con un velato sottofondo di ironia.

“Il Grillo-parlante aveva ragione. Ho fatto male a rivoltarmi al mio babbo e a fuggire di casa... Se il mio babbo fosse qui, ora non mi troverei a morire di sbadigli! Oh! che brutta malattia che è la fame!” (Collodi, 1883, p.23).

“The Talking-cricket was right. I did wrong to rebel against my papa and to run away from home... If my papa was here I should not now be dying of yawning! Oh! what a dreadful illness hunger is!” (Murray, 1892, p.21).

“Mille grazie, signor Pinocchio, d’avermi risparmiata la fatica di rompere il guscio! Arrivedella, stia bene e tanti saluti a casa!” (Collodi, 1883, p.24).

“A thousand thanks, Master Pinocchio, for saving me the trouble of breaking the shell. Adieu until we meet again. Keep well, and my best compliments to all at home!” (Murray, 1892, p.22).

Le rappresentazioni linguistiche dei versi degli animali variano notevolmente da una lingua all'altra, anche nel modo in cui questi suoni sono trascritti nella scrittura, riflettendo le sfumature e le peculiarità culturali di ciascuna. In *Pinocchio*, questa variazione si riscontra nella traduzione del verso del cane:

“E poi cominciò ad abbaiare: e, abbaiando proprio come se fosse un cane di guardia, faceva colla voce bu-bubu-bu” (Collodi, 1883, p.108).

“He then began to bark, and he barked exactly like a watch-dog: bow-wow, bow-wow” (Murray, 1892, p.109).

La traduzione della Murray si distingue per una particolare cura nella scelta dei verbi. La traduttrice ha optato per sinonimi accurati mantenendo un equilibrio che rispecchia fedelmente il linguaggio di Collodi.

“Si è staccato coi denti uno zampetto delle sue gambe davanti e l'ha gettato a quella povera bestia, perché potesse sdigiunarsi”. (Collodi, 1883, p.186).

“She bit off one of her fore paws, and threw it to that poor beast that he might appease his hunger.” (Murray, 1892, p.88).

Infine, si evidenzia la particolarità della traduzione inglese per quanto riguarda le scritte contenenti errori grammaticali presenti sul muro nel Paese dei Balocchi. La traduttrice ha adottato un approccio che potremmo definire di modulazione/riformulazione, consapevole della complessità di rendere in inglese non solo il significato, ma anche l'aspetto errato e grottesco di tali scritte. Pur evitando di replicare letteralmente gli errori, ha introdotto l'espressione "other fine sentiments all in bad spelling" per sottolineare che le parole sono state scritte in modo sbagliato.

[...] e su tutti i muri delle case si leggevano scritte col carbone delle bellissime cose come queste: Viva i balocci (invece di balocchi): non voglamo più schole (invece di non vogliamo più scuole): abbasso Larin Metica (invece di l'aritmetica) e altri fiori consimili. (Collodi, 1883, p.177)

“On the walls of the houses there were inscriptions written in charcoal: 'Long live playthings, we will have no more schools: down with arithmetic:' and similar other fine sentiments all in bad spelling. (Murray, 1892, p.179).”

Gli esempi sopra analizzati rappresentano solo un breve assortimento delle sfide che la traduttrice M.A. Murray ha affrontato nel processo di trasposizione di *Le avventure di Pinocchio* in lingua inglese. Questi esempi, scelti a titolo esemplificativo, offrono una panoramica della sua abilità nel tradurre similitudini, toscanismi, formule tipiche dell'oralità, ed espressioni lessicali e verbali restano fedele al testo originale. Nonostante la complessità intrinseca della traduzione, la Murray è riuscita a produrre una versione che è stata ripetutamente acclamata come una delle migliori mai realizzate.

Continuando il suo viaggio, Pinocchio arriva negli Stati Uniti dall'Inghilterra nel 1898, quando l'editore Jordan, Marsh and Company pubblica *The Adventures of Pinocchio in Wonderland*, nella traduzione di Mary Alice Murray commissionata dall'editore londinese T. Fisher Urwin. Si tratta di un titolo interessante in quanto suggerisce un intrigante incrocio tra due universi narrativi: quello di Pinocchio e quello di Alice nel Paese delle Meraviglie di Lewis Carroll. L'uso di *in Wonderland* richiama direttamente l'iconico ambiente di Carroll, creando un'associazione tra le avventure di Pinocchio e il mondo straordinario e fantastico di Alice. Senza conoscere direttamente le intenzioni dei traduttori, si possono ipotizzare alcune possibili ragioni dietro la scelta di tradurre così il titolo che potrebbero derivare da una combinazione di elementi creativi e strategie di marketing.

In seguito, il libro appare a Boston nel formato Urwin/Cassell, pubblicato da Jordan, Marsh and Company, sempre nella traduzione di Mary Alice Murray. L'introduzione, curata da Hezekiah Butterworth, non menziona né l'autore né il traduttore o l'illustratore. La nota introduttiva si concentra su elementi specifici della trama, fornendo un'idea del pubblico target e dei valori che l'editore desidera promuovere. Inoltre, Butterworth fornisce alcune informazioni sul carattere del protagonista. Si tratta di un percorso di redenzione che culmina in un *happy ending*, senza menzionare l'aspetto tragico della storia di Pinocchio, descritto come un simpatico e spensierato briccone. Inoltre, Butterworth riflette sull'approccio narrativo dell'autore, paragonandolo a una fiaba tedesca e collocandolo nella tradizione dei teatri di strada, i *puppet shows*. Nel 1904, l'editore Ginn and Company pubblica la prima traduzione americana di Pinocchio di Walter Samuel Cramp, intitolata *Pinocchio: The Adventures of a Marionette*, illustrata dai disegni in bianco e nero di Charles Copeland. Tuttavia, la distribuzione del libro viene immediatamente sospesa, richiedendo una revisione per eliminare scene ritenute eccessivamente violente. La traduzione di Cramp e le revisioni di Ginn conducono a una

reinterpretazione della storia, che oscilla tra i valori della cultura originaria e quelli della cultura di destinazione, incorporando le richieste pedagogiche e morali dell'industria editoriale sia scolastica che d'intrattenimento. Una delle prime modifiche riguarda il finale del secondo capitolo, in cui la disputa tra Mastro Ciliegia e Geppetto assume un tono drammatico nella versione originale di Collodi, culminando in un conflitto fisico tra i due anziani, indeboliti da freddo e fame, che alla fine concordano sulla cessione del pezzo di legno a Geppetto. L'uso del soprannome *Polendina* scatena la discordia. Mentre la Murray riporta l'episodio in modo fedele cercando di spiegare il soprannome di Geppetto, Cramp lo omette completamente, terminando la scena quando il legno cade su Geppetto, che si lamenta, lo raccoglie e ritorna a casa. Nel capitolo III, Geppetto sceglie il nome di Pinocchio, enfatizzando un aspetto negativo:

“Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina”. (Collodi, 1883, p. 13).

Nella versione Ginn-Cramp si legge:

“I think I will call him Pinocchio. That name will bring with it good fortune. I have known a whole family called Pinocchio. Pinocchio was the father, Pinocchio was the mother, and the children were called little Pinocchios, and everybody lived well. It was a happy family”. (Collodi, 1904, p.10)

Cramp elimina l'ironia, pur mantenendo il riferimento alla povertà di Geppetto nel dialogo tra Pinocchio e Mangiafuoco, essenziale per la consegna delle cinque monete d'oro. Anche la descrizione dell'episodio della battaglia sulla spiaggia è resa con toni meno drammatici, e vengono omessi gli insulti tra i ragazzi che si lanciano i libri. L'incontro con gli Assassini è solo accennato, e le scene troppo cruente sono state eliminate: il Gatto non conficca il coltello tra le labbra di Pinocchio e Pinocchio non stacca con un morso lo zampino del Gatto, eliminando anche la successiva giustificazione della zoppia. L'episodio tragico e violento in cui l'Omino di burro stacca a morsi l'orecchio del ciuchino ribelle è cancellato, insieme alla scena in cui il ciuchino colpisce Pinocchio con una gran musata sullo stomaco. Infine, nella drammatica notte dell'impiccagione, la Fata si affaccia alla finestra e dice: "In this house there is no one, they have all gone away," (Collodi, 1904, p.65) omettendo ogni riferimento ai morti.

Alcune scelte nel film di Disney sono dunque il risultato di variazioni editoriali e adattamenti precedenti, specialmente riguardo alla neutralizzazione della violenza e alla collocazione di Pinocchio in un contesto indefinito, riducendo i tratti di italianità.

Disney, oltre a seguire le proposte del mercato editoriale, si basa su un vasto repertorio teatrale che consacra Pinocchio in un contesto considerato ideale per un burattino. Gli adattamenti teatrali hanno giocato un ruolo chiave nella diffusione di Pinocchio negli Stati Uniti, soprattutto per la configurazione dell'immaginario successivamente elaborato da Disney. Negli anni Venti, si registra un grande ritorno d'interesse per i burattini influenzato dalle rappresentazioni di figure di spicco come Tony Sarg e Remo Bufano. Nel 1940, Sarg illustra Pinocchio per un volume curato da Watty Piper e pubblicato da Platt and Munk Co. di New York. Le 172 illustrazioni di Sarg presentano Pinocchio come un burattino con un lungo naso e un aspetto fanciullesco, vestito con una casacca rossa con un colletto bianco, pantaloncini a sbuffo neri, cappello verde e scarpe nere. Geppetto è un uomo solare che lavora in un luogo accogliente e pieno di oggetti. La resa iconografica di Sarg, specialmente dal punto di vista scenografico, influenzerà le successive produzioni di Disney. D'altra parte, le rappresentazioni teatrali di Remo Bufano, come la sua drammatizzazione del 1929 intitolata *Pinocchio for the Stage*, reinterpretano l'immaginario collodiano. Pur mantenendo alcuni tratti della storia originale, come la suddivisione in sequenze, i temi della fuga e della metamorfosi, Bufano semplifica il linguaggio per adattarlo ai bambini americani. Introduce anche due variazioni significative: il grillo non è ucciso il pescecane diventa una balena asmatica, cercando di rendere la storia più familiare e adatta alla cultura di destinazione. Se la prima variazione elimina un episodio violento, per la seconda l'autore cerca di introdurre qualcosa di più familiare: un cetaceo conosciuto dai bambini e un simbolo religioso che richiama Giona, imprigionato per tre giorni e tre notti nel ventre della balena.

Gli archivi di Disney testimoniano un significativo adattamento di Pinocchio realizzato da Yasha Frank nel 1937 a Los Angeles per il Federal Theatre Project. Questa versione ha avuto un impatto profondo sulla rappresentazione dei dettagli disneyani. Il personaggio di Frank è caratterizzato da dolcezza e ingenuità, accompagnato da aiutanti come Geppetto e la Fata, nonché da antagonisti come il Gatto e la Volpe. La versione di Frank slitta nel sistema dei valori di Disney, presentando un burattino semplice, innocente e di buon cuore, senza rappresentare la povertà nell'ambiente circostante. Quando Disney, nel 1940, presenta Pinocchio al pubblico

americano, il personaggio è già noto e inserito in un sistema di valori che lo allontana dalla sua cultura di partenza e lo avvicina a quella di destinazione.

### 4.3. *Pinocchio* e Disney

Numerosi studiosi concordano sul fatto che l'immaginario legato alla storia di Pinocchio ha subito una profonda trasformazione a seguito dell'adattamento di Walt Disney, il quale rappresenta una tappa cruciale nel percorso transmediale delle *Avventure di Pinocchio*. Questa rielaborazione si basa su vari elementi che amalgamano la cultura d'origine (italiana) con quella di destinazione (americana), con quest'ultima che assume un ruolo predominante sotto la guida di Disney. Disney, avendo a disposizione un ricco bagaglio di elementi da cui attingere si trova in una posizione privilegiata per portare sullo schermo un personaggio già intrinsecamente scenico, capace di metamorfosi e metafore. La storia di Pinocchio, intramontabile e che può essere smontata e rimontata, si adatta con successo a una nuova cultura. L'adattamento cinematografico delle *Avventure di Pinocchio* realizzato nel febbraio del 1940 rappresenta una pietra miliare, trasformando il nostro burattino nazionale in un'icona mondiale. Secondo lungometraggio di Disney dopo *Biancaneve e i sette nani*, *Pinocchio* si distingue per l'innovazione tecnologica, l'animazione all'avanguardia e la qualità sonora, stabilendo parametri fondamentali nel panorama del cinema d'animazione, ancora rilevanti oggi.

Il modello disneyano si integra con l'industria culturale, influenzandola in vari modi: le riscritture proposte stimolano l'interesse alla lettura negli spettatori, che, dopo aver visto il film, desiderano acquistare il libro. Inoltre, l'uscita dell'adattamento è anticipata da un progetto promozionale standardizzato nel tempo, noto come "pacchetto Disney", un'operazione di marketing che solitamente include un libro illustrato, un pupazzo, abbigliamento e un poster. La fiaba diviene dunque un bene di consumo che si autoalimenta e che alimenta un mercato.

Secondo Wunderlich, il processo di semplificazione del testo collodiano era già in atto nell'America degli anni Trenta, con l'eliminazione di tutte le tendenze anti-sociali del burattino, la rimozione della morte e della violenza e la rappresentazione dell'infanzia in chiave esclusivamente positiva (Wunderlich, Morrisey, 2002). Inoltre, il film fu distribuito durante il periodo post-depressione e prima dell'entrata degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale. In questo contesto, Disney dipinge il mondo esterno come minaccioso, mentre la casa e la famiglia diventano un rifugio protettivo. Il finale sottolinea l'ottimismo americano con il ritorno a casa e il ristabilimento di una famiglia felice. La necessità di un'atmosfera positiva, in contrasto con il cupo scenario della guerra, spinge Disney a adattare Pinocchio, rendendolo meno fedele all'opera originale e in contrasto rispetto al messaggio finale di Collodi.

Quest'ultimo ambisce, al contrario, a un processo di adultizzazione del personaggio, proiettandolo verso un futuro di responsabilità e impegno.

Disney decide di inserire anche il Grillo Parlante con il ruolo di narratore onnisciente e guida morale sostituendo tutti gli altri animali parlanti che mettono in guardia Pinocchio presenti nella versione originale. Tutti gli altri personaggi antropomorfi vengono archetipizzati nei loro nomi: il Gatto e la Volpe diventano John Worthington Foulfellow (Honest John) e Gideon, la balena diventa Monstro. L'accentuazione dei personaggi negativi mette in risalto la positività di Pinocchio, anche se resta spesso passivo e soggetto alle decisioni altrui. L'introduzione, guidata dal Grillo, crea un'atmosfera fiabesca, sottolineando la matrice letteraria dell'adattamento (il Grillo canta la sigla iniziale seduto sopra il libro di Pinocchio). Infine, la narrazione si sviluppa attraverso macro-sequenze che delineano sei scenari principali: la casa di Geppetto, il teatro di Mangiafoco, l'osteria del Gambero Rosso, il Paese dei Balocchi, il fondo del mare e il ventre della balena. Ciascuno di questi luoghi assume un nuovo significato simbolico, e l'unico posto desiderabile è la casa di Geppetto, connessa al concetto del modello familiare.

Come già discusso nel capitolo 4.2, le decisioni sulla traduzione dei nomi propri riflettono i caratteri e le tendenze di un determinato contesto storico e culturale. Le scelte traduttive che hanno per oggetto i nomi propri nel settore dell'animazione sono altresì l'espressione chiara dei tratti e delle tendenze in atto in un preciso momento storico e culturale e in una data comunità linguistica e assumono pertanto uno specifico valore quali risorse interpretative cui avvalersi nello studio, anche in prospettiva diacronica, di rilevanti aspetti dei sistemi linguistici e culturali. Per quanto riguarda i nomi dei personaggi si sono riscontrate notevoli differenze tra l'edizione italiana del film e l'originale. Si va infatti dal mantenimento/conservazione del nome proprio, all'adattamento/naturalizzazione fino all'introduzione di una proposta inedita. In Italia, si è cercato, per quanto possibile, di ripristinare i nomi utilizzati nel libro. Questo perché, nella versione di Disney, molti personaggi avevano subito cambiamenti nei loro nomi, spesso ricevendo nomi propri, una pratica piuttosto rara nel libro. Di seguito, si riporta la tabella con l'elenco dei nomi dei personaggi che sono stati modificati:

<b>Pinocchio Walt Disney Versione originale in inglese</b>	<b>Pinocchio Walt Disney Versione tradotta in italiano</b>
The Blue Fairy, Miss Fairy	Fata Azzurra Fata Buona fatina
Stromboli	Stromboli
Gideon o Giddy (the cat) e John Worthington "Honest John" Foulfellow (the fox)	Il Gatto e la Volpe
Geppetto	Geppetto
Jiminy Cricket	Grillo Parlante
Lampwick	Lucignolo
Monstro (nome proprio) the Whale	Balena (nome proprio)
Figaro (cat)	Figaro (gatto)
Cleo (goldfish)	Cleo (pesciolina)
Alexander (ragazzo)	Alessandro (ragazzo)
Coachman	Postiglione

*Tabella 2*

In questa tabella sono stati riportati tutti i personaggi presenti in Pinocchio di Walt Disney. Come si può notare tutti gli altri personaggi presenti nel testo originale di Collodi sono stati rimossi e sono stati aggiunti i due animali domestici di Geppetto, Figaro (il gatto) e Cleo (il pesce rosso) e Alexander un ragazzo svogliato ospite del Paese dei balocchi che si trasforma in asino mantenendo la capacità di parlare. Nella versione Disney tradotta in italiano i nomi dei due animalotti sono rimasti invariati mentre il nome del ragazzo è stato tradotto nel corrispettivo italiano, Alessandro.

L'analisi qui presentata ha evidenziato che nella versione di Pinocchio della Disney tradotta in italiano, la norma traduttiva predominante è l'utilizzo della tecnica di adattamento/naturalizzazione dei nomi propri. Questa strategia mira principalmente a individuare equivalenti fonetici o semantico-culturali appropriati e facilmente memorizzabili, anche se occasionalmente si mantiene il nome proprio, riconducendolo a una forma e pronuncia più prevedibili per il pubblico italiano. Ne risulta che i nomi propri attribuiti agli animali parlanti,

anche nella lingua di partenza, mantenendo la loro capacità di suggerire ed evocare, diventano un elemento narrativo significativo sia nella lingua di origine che nella lingua di destinazione.

“«Do you like it, Figaro? » he asked the cat. Figaro shook his head. «No? You do, don't you Cleo? » he asked his goldfish. Cleo pouted. (Walt Disney, 2020, p.50)

“Il vecchio falegname aveva un *pesciolino* di nome *Cleo* e un *gatto* bianco e nero di nome *Figaro*”. (The Walt Disney Company, 1988, p.10)

“«Please, please! » said *Alexander*. «I don't wanna be a donkey. Let me outta here»”  
(Walt Disney, 2020, p.50)

Per quanto riguarda la bella bambina o la Fata dai capelli turchini, Disney ha scelto di semplificare il nome, optando per The Blue Fairy o Miss Fairy, anziché adottare la traduzione della Murray. È importante notare che la scelta di tradurre il termine *turchino* come *blu* non è un errore, poiché il turchino rappresenta una tonalità di blu scuro.

Tuttavia, riguardo alla traduzione italiana della Disney, emerge il tema della back-translation. Questa operazione, nota anche come traduzione inversa o traduzione di ritorno, consiste nel riportare un testo nella lingua di partenza, dalla quale era stato precedentemente tradotto, senza consultare il testo originale. Nel nostro caso, un esempio di back translation si riscontra nella la versione italiana della Disney: anziché utilizzare *turchino* o *blu* per indicare il colore scuro, ha preferito *azzurro* (Fata Azzurra), in linea con il colore del vestito della fata nelle illustrazioni. L'aggettivo *azzurro* è stato tradotto dall'inglese all'italiano senza fare riferimento al testo originale, portando così all'associazione della Fata Azzurra con il termine Fata Turchina. Questa scelta può aver contribuito ad associare nel tempo il termine *turchino* al colore azzurro/celeste del vestito della Fata Disney, perdendo così la sua originaria connotazione di blu e in generale di colore scuro. Tale fenomeno evidenzia come il linguaggio e le parole utilizzate possano influenzare il nostro modo di pensare e percepire i colori e più in generale il mondo che ci circonda.

“[...] Then the shimmering light seemed to grow and grow, until out stepped a Blue Fairy.” (Walt Disney, 2020, p.14)

“«Solo la Fata Azzurra potrebbe aiutarti» [...] E fortuna volle che in un turbinio di luce azzurrina la fata si rivelasse ai nostri occhi”. (The Walt Disney Company, 1988, p.44)

Risulta interessante anche il nome dato al Grillo Parlante: Jiminy Cricket. Il nome *Jiminy Cricket* ha origine da un'espressione di esclamazione popolare nel XIX secolo. L'esclamazione *Jiminy!* o *Jiminy Christmas!* veniva utilizzata come una sorta di eufemismo o sostituto per evitare di pronunciare il nome di Gesù Cristo in espressioni di sorpresa o frustrazione, simile a quanto fatto con l'uso di *gosh* al posto di *God* (Dio). L'inclusione del termine *cricket* aggiunge un tocco giocoso al nome, probabilmente ispirato dal suono tipico del grillo. Nella traduzione italiana, in questo caso, il grillo non ha ricevuto un nome specifico ed è rimasto Grillo Parlante, così come nell'opera originale di Collodi.

“«Cricket's the name, » said the cricket, talking off his tattered hat and bowing. «Jiminy Cricket.» (Walt Disney, 2020, p.19)

“Salve! Sono il Grillo Parlante”. (The Walt Disney Company, 1988, p.3)

La scelta di Disney di cambiare completamente il nome del famoso burattinaio, noto come Mangiafuoco nell'opera originale di Collodi, è un aspetto intrigante dell'adattamento. Il nuovo nome scelto da Disney, *Stromboli*, richiama fortemente l'italianità, evocando l'immagine di un noto vulcano. La connessione tra il nome Mangiafuoco e il vulcano risiede nel fatto che entrambi condividono la caratteristica di sputare fuoco. È plausibile ipotizzare che questa scelta da parte del traduttore sia motivata dalla somiglianza nell'elemento del fuoco che si riflette nel nuovo nome Stromboli attribuito al personaggio. In originale, infatti, parla con un accento italiano, anche se viene identificato come uno zingaro. Curiosamente, anche nella versione italiana dell'adattamento Disney, il personaggio mantiene il nome di *Stromboli* anziché Mangiafuoco. Questa decisione suggerisce una deliberata scelta di mantenere la connessione con l'italianità attraverso il nome, nonostante la significativa variazione rispetto al nome originale.

“«Introducing the only marionette-ah who can ah-sing and ah-dance absolutely without the aids of ah-strings» Stromboli announced in his thick accent, «The one, and only...Pinocchio! »” (Walt Disney, 2020, p.31)

“«Vali una fortuna!» disse Stromboli. E detto fatto rinchiuse il suo tesoro in...gabbia! [...] «Questa sarà la tua casa d’ora in poi!» sbraitò Stromboli applicando alla gabbia un grosso lucchetto”. (The Walt Disney Company, 1988, pp.43,44)

Nella traduzione Disney, i personaggi del Gatto e della Volpe hanno subito un interessante cambiamento nei loro nomi, diventando *Gideon o Giddy* (il gatto) e *John Worthington "Honest John" Foulfellow* (la volpe). Al contrario, nella versione italiana, i nomi originali, il Gatto e la Volpe, sono stati mantenuti, anche se con l’inversione nell’ordine dei soggetti rispetto alla versione originale, che presentava la Volpe prima del Gatto. Queste scelte di traduzione aggiungono sfumature distintive ai personaggi e sottolineano come le decisioni linguistiche possano influenzare la percezione e l’interpretazione delle dinamiche dei personaggi stessi.

“Pinocchio hadn’t gone far, when he skipped past Honest Jhon, the fox and Giddy, the cat [...] «A wooden boy! » cried Honest Jhon. «Look, Giddy! » he said to the cat. «It’s amazing. A live puppet without strings». Honest Jhon thought for a moment. «That’s it! Stromboli! » he cried, pointing to a poster for Stromboli’s puppet show” (Walt Disney, 2020, pp.25,26)

“Due loschi figuri, difatti, c'erano appostati vicino alla fontana in attesa di adescare qualche incauto malcapitato. Si trattava del Gatto e della Volpe. «Ecco quello che fa per noi esultò la Volpe alla visita di Pinocchio. «È un fantoccio senza fili che il burattinaio Stromboli pagherebbe a peso d'oro» spiegò la Volpe al Gatto mostrandogli un manifesto. (The Walt Disney Company, 1988, pp.30,31)

Nella versione Disney, il Pesce-cane, inizialmente privo di un nome proprio, diventa una balena (The Whale) chiamata con il nome proprio di Monstro. Nell’adattamento italiano, il personaggio della balena rimane, ma viene identificato con il nome proprio Balena, con la B maiuscola. Il nome Monstro suggerisce il pericolo e il terrore provocati dal vendicativo cetaceo, che attacca ripetutamente Pinocchio e Geppetto, portando al tragico annegamento del burattino. Solo l’intervento finale della Fata permette la resurrezione di Pinocchio. La balena, trasformata in un

capodoglio vendicativo, mostra una ferocia simile a Moby Dick, inseguendo Geppetto e Pinocchio dopo la loro fuga. Un'aggiunta interessante del film di Disney è l'inghiottimento di Pinocchio preceduto da una lunga passeggiata sottomarina, in compagnia del Grillo, senza alcun problema di annegamento. Tuttavia, rimane un elemento di suspense e disperazione, poiché la balena li insegue ferocemente. Infine, Geppetto e Pinocchio fuggono dalla balena intossicandola. Pinocchio accende un grande fuoco all'interno della balena, causandone lo starnuto e aprendo la via per uscire.

“Soon smoke filled the huge whale from inside and he sneezed as Geppetto and Pinocchio rowed their raft straight out of his gaping mouth [...]. Monstro furiously charged towards him just as a wave revealed a hole in a cliff nearby”. (Walt Disney, 2020, pp.57,58)

“«Accendiamo un bel fuocherello e teniamoci pronti sulla zattera» propose il burattino. «Balena dovrà pur starnutare!» Difatti, sentendosi soffocare, Balena starnutì. Et-ci fece, e in mezzo a una nuvola di fumo butto fuori dalla gola la zattera di Geppetto [...]. Ma Balena, folle di rabbia per il brutto tiro per le era stato giocato, prese a inseguirci”. (The Walt Disney Company, 1988, pp.80,81,82)

Per quanto riguarda il personaggio di Geppetto, il suo nome è rimasto invariato nella versione inglese, mantenendo così anche la sua forma italiana. Tuttavia, per quanto riguarda Lucignolo, il nome è stato tradotto in inglese, mentre nella versione italiana è stato conservato il nome originale assegnato da Collodi. Nel caso di *Candlewick/Lampwick*, la scelta del nome può variare tra le traduzioni e gli adattamenti, a seconda delle preferenze del traduttore o dell'interpretazione specifica della storia da parte del creatore dell'adattamento. In generale, non c'è una differenza sostanziale tra i due nomi; sono semplicemente varianti linguistiche utilizzate in contesti diversi. L'omino che guida il carro è un cocchiere corrotto e sadico, che possiede e gestisce il Paese dei Balocchi e che gode nel trasformare i ragazzi indisciplinati in asini. In originale parla con accento cockney e il suo nome, nella traduzione Disney, è diventato *Coachman* ovvero *cocchiere* o *postiglione* in italiano. La versione italiana ha scelto di tradurre il termine dall'inglese, utilizzando il nome proprio *Postiglione*, invece di riprendere il nome originale italiano di l'Omino.

“«My name’s Lampwick», said one boy. «Ever been to Pleasure Island? » «Uh uh », replied Pinocchio. «Me neither. But they say it’s a swell joint, » explained Lampwick. «I can hardly wait.»” (Walt Disney, 2020, p.47)

“Frattanto, a bordo, regnava un’atmosfera assai allegra e Pinocchio stringeva amicizia con un ragazzino di nome Lucignolo, giusto quello che aveva, più di tutti, la faccia da discolo e l’occhio birbante. [...] «Tutto ciò che altrove è vietato, qui è permesso» andava dicendo Lucignolo, rimpinzandosi di gelati, pasticcini e mille altre leccornie” (The Walt Disney Company, 1988, pp.60,62)

“«Well, » said the coachman, «how would you blokes like to make some real money? » He looked around to make sure no one else was listening, and then continued «I’m collecting stupid little boys». «Stupid little boys? » asked Honest John. «You know, » said the coachman, «the disobedient ones that play hooky from school. And you see...» Then he bent forward and whispered in Honest John’s ear” (Walt Disney, 2020, p.44).

“[...] il Postiglione aprì gli occhi, si avvicinò al loro tavolo e disse: «Conoscete un ragazzo disobbediente e che abbia poca voglia di studiare? Ve lo pagherò bene se me lo farete trovare tra un’ora al crocevia. Intesi?» «Affare fatto!» disse la Volpe stringendo la mano del Postiglione.” (The Walt Disney Company, 1988, pp.50,51).

Risulta interessante la traduzione di Disney del celebre Paese dei Balocchi. A differenza della versione proposta dalla Murray (*Land of Boobies*), Disney opta per una trasformazione più radicale, trasportando il concetto in un’isola denominata *Pleasure Island*. Quest’isola, accessibile tramite traghetto, diventa un luna park che offre una serie di vizi tipici come, il gioco d’azzardo, il consumo di birra, il fumo, il fracassamento di mobili, i dolciumi, le giostre e altri eccessi. Tutti questi vizi non erano presenti nell’originale di Collodi e riflettono la cultura

dell'epoca in cui Disney ha realizzato l'adattamento. Nella versione italiana, il termine rimane fedele all'originale, mantenendo la sua denominazione senza variazioni (Paese dei Balocchi).

“And he told Pinocchio all about Pleasure Island, a happy land of carefree boys where every day is a holiday”. (Walt Disney, 2020, p.46)

“Dammi retta, devi cambiare aria. Un lungo e piacevole periodo di riposo al Paese dei Balocchi e starai benone. [...] Poiché, il Paese dei Balocchi era situato su un'isola, il carro era soltanto salito su un traghetto. [...] Pinocchio era nella sala biliardi. E con la pipa fra i denti, fumava come una locomotiva”. (The Walt Disney Company, 1988, pp.56,61,66)

Nell'adattamento di Disney, un altro significativo cambiamento riguarda la traduzione dell'Osteria del Gambero Rosso. A differenza della proposta di Murray (the inn of The Red Craw-fish), Disney sceglie di adottare una nuova denominazione, trasformandola in Red Lobster Inn, ovvero la Locanda dell'Aragosta Rossa, probabilmente perché i bambini non italiani avrebbero avuto più familiarità con le aragoste piuttosto che con i gamberi. Questo luogo, situato nella zona del porto, diventa il palcoscenico in cui il Gatto e la Volpe festeggiano, con fumo e birra, insieme al Postiglione. Nella versione italiana, la traduzione non riporta né il nome inglese né l'originale di Collodi. L'osteria, o meglio la taverna, è rappresentata come un luogo cupo e privo di un nome specifico.



Fig.16: Red Lobster Inn. Scena tratta da Pinocchio di Walt Disney

“Era quella una cupa taverna dove si riunivano i peggiori farabutti della zona. Proprio a quell'ora, il Gatto e la Volpe stavano brindando coi soldi di Stromboli.”  
(The Walt Disney Company, 1988, p.49)

La trama del film e delle vari versioni cartacee della Disney semplifica il racconto originale di Collodi eliminando diversi eventi e personaggi. Nella seguente tabella vengono riportate le principali differenze tra il testo originale di Collodi e i cambiamenti messi in atto da Walt Disney sia nella versione originale inglese sia nella traduzione italiana.

<p align="center"><b>Le Avventure di Pinocchio.</b> <b>Storia di un burattino</b> <b>C. Collodi</b></p>	<p align="center"><b>Pinocchio</b> <b>Walt Disney</b> <b>Versione originale in inglese e traduzione</b> <b>in italiano</b></p>
<p>Pinocchio era un pezzo di legno che rideva e piangeva come un bambino ancora prima di essere intagliato. Pinocchio confessa di voler diventare un bambino vero quando, vedendo la Fata Turchina diventata donna nell'Isola delle Api Industriose, vorrebbe crescere a sua volta.</p> <p>Inoltre, Pinocchio diventa un bambino vero perché, comportandosi bene, ha lavorato sodo per curare Geppetto in procinto di morire.</p>	<p>Pinocchio prende vita grazie alla magia della Fata Azzurra su richiesta di Geppetto, che ha invocato la stella dei desideri per trasformare Pinocchio in un bambino reale. Quando era ancora un pezzo di legno né parlava né viveva.</p>

<p>La Fata ha i capelli turchini e rappresenta un principio magico mutevole. A partire dall'incontro con Pinocchio inizierà a trasformarsi in molteplici figure e a cambiare il suo stato apparente: prima bambina, poi sorellina e infine donna, trasformandosi anche in capretta. Alla fine della storia la fata scompare e ricompare soltanto nei sogni di Pinocchio, poco prima che il burattino abbandoni la sua forma di legno per diventare a tutti gli effetti un bambino.</p>	<p>La Fata non ha una casa, ma è una stella nel cielo conosciuta come "stella dei desideri". Ha capelli biondi e non turchini, colore che però viene usato per il suo vestito. Non è una bambina, né la sorellina o madre di Pinocchio, non si ammala e non muore, e in generale viene raffigurata con un aspetto ed un atteggiamento divino.</p>
<p>Mangiafuoco è un personaggio buono, gentile con Pinocchio. Inizialmente voleva gettare nel fuoco il burattino, ma poi, vedendo piangere quest'ultimo, si commuove, lo risparmia e lo libera donandogli cinque monete d'oro.</p>	<p>Mangiafuoco è un personaggio cattivo, raffigurato come uno zingaro, l'antagonista che non regala nessuna moneta d'oro a Pinocchio. La prigionia di Pinocchio da parte di Mangiafuoco sostituisce sia la sua impiccagione alla Quercia Grande, sia la sua prigionia nella città di Acchiappa-Citrulli. Inoltre, Pinocchio riesce a fuggirgli grazie al Grillo Parlante dopo che la Fata Azzurra è intervenuta liberandolo dalla gabbia.</p>
<p>Il Grillo Parlante viene colpito a morte con un martello da Pinocchio quando riprende il comportamento sbagliato del burattino.</p>	<p>Il Grillo Parlante viene elevato a narratore della storia che viene incaricato dalla Fata Azzurra di diventare la coscienza di Pinocchio. Inoltre, non viene ucciso e non muore.</p>
<p>Pinocchio va di proposito ad assistere allo spettacolo dei burattini, attratto dal suono dei flauti e poi incontra il Gatto e la Volpe dopo che Mangiafuoco gli ha regalato le monete d'oro. Dopo lo truffano e lo impiccano alla</p>	<p>Pinocchio incontra il Gatto e la Volpe mentre è in procinto di andare a scuola, quando lo conducono allo spettacolo dei burattini, dove Mangiafuoco lo invita ad esibirsi e poi lo rinchiude in una gabbia per guadagnare con</p>

Quercia Grande. Pinocchio li incontra due volte.	lui. La seconda volta che li incontra viene condotto da loro nel Paese dei Balocchi.
È un Pesce-cane (squalo) a ingoiare Geppetto. Geppetto e Pinocchio riescono a scappare dal ventre del pescecane mentre quest'ultimo dorme con la bocca aperta dato che soffre di asma. Infine, salgono in groppa ad un tonno.	È una balena (Monstro) a divorare Geppetto. Geppetto e Pinocchio fuggono dalla balena grazie ad uno starnuto reso possibile tramite l'accensione di un fuoco. Infine, non salgono in groppa ad un tonno ma sulla zattera di Geppetto.
L'Omino e il Gatto e la Volpe non si sono mai conosciuti né incontrati.	Il cocchiere che porta i ragazzi nel Paese dei Balocchi è più sadico e cattivo. Diventa alleato del Gatto e la Volpe, aiutandoli così a sviluppare terribili piani.
Lucignolo invita Pinocchio ad andare nel Paese dei Balocchi. Pinocchio e Lucignolo si conoscono a scuola perché sono compagni di classe nel paese delle Api Industrose.	Il Gatto e la Volpe invitano Pinocchio al Paese dei Balocchi. Durante il viaggio, conosce Lucignolo.
Lucignolo muore per la stanchezza dopo aver lavorato duramente per un contadino.	Non è specificata la fine che fa Lucignolo.
Sono completamente assenti Figaro (gatto) e Cleo (pesciolino).	Sono stati creati due personaggi: Figaro e Cleo, rispettivamente il gatto bicolore e il pesce rosso di Geppetto.
Il falegname maestr'Antonio detto Mastro Ciliegia, trova un pezzo di legno, che ride e piange come un bambino. Così regala il pezzo di legno al suo amico Geppetto che lo prende per fabbricarsi un burattino.	È assente la scoperta del pezzo di legno da parte di Maestro Ciliegia e il regalo a Geppetto.
Pinocchio si addormenta coi piedi sul caldano, e la mattina dopo si sveglia coi piedi tutti bruciati.	Manca la parte in cui Pinocchio si brucia i piedi. Però, c'è una scena dove lui rischia di bruciarsi un dito con una candela.

<p>Geppetto è molto povero tanto da vendere la sua unica casacca per comprare l'abecedario a Pinocchio. Quest'ultimo decide di vendere l'abecedario per procurarsi il biglietto per lo spettacolo dei burattini.</p>	<p>Non viene fatto alcun riferimento né alla povertà di Geppetto che lo porta a vendere la sua giacca per un abecedario né alla vendita dell'abecedario da parte di Pinocchio: infatti, il burattino se lo porta con sé mentre va allo spettacolo dei burattini, e sono il Gatto e la Volpe a pagargli il biglietto per lo spettacolo.</p>
<p>Il Gatto e la Volpe convincono Pinocchio ad andare nel Paese dei Barbagianni e piantare le monete d'oro nel Campo dei Miracoli.</p>	<p>Non viene menzionato né il Campo dei Miracoli né l'albero delle monete d'oro.</p>
<p>Pinocchio rimane preso in una tagliola e costretto a fare il cane da guardia per un contadino.</p>	<p>È assente la scena in cui Pinocchio ruba l'uva ad un contadino e viene punito da quest'ultimo assumendo il ruolo di cane da guardia.</p>
<p>Pinocchio è totalmente trasformato in un asino e venduto ad un circo.</p>	<p>Pinocchio non si trasforma completamente, ma gli spuntano solo le lunghe orecchie e la coda. Inoltre, il burattino riesce a scappare dall'isola senza essere venduto.</p>
<p>Dei compagni di classe di Pinocchio lo convincono a marinare la scuola per andare in spiaggia a vedere il Terribile Pesce-cane ma ben presto si accorge che era una bugia e finisce per essere coinvolto in una zuffa. Durante la rissa Eugenio, uno dei ragazzi, viene colpito da un libro di scuola e sviene. Tutti scappano tranne Pinocchio, che cerca di soccorrerlo. Due carabinieri, lo credono colpevole e lo arrestano.</p>	<p>È assente il personaggio di Eugenio, il bambino che nel libro si fa male in una zuffa. La zuffa non è neanche menzionata e Pinocchio non viene arrestato.</p>

*Tabella 3*

La differenza chiave tra Collodi e Disney si manifesta principalmente nel personaggio di Pinocchio. Nel contesto della versione disneyana, il percorso di crescita e maturazione del burattino risulta poco evidente: Pinocchio rimane un ingenuo e inesperto fanciullo/giocattolo, costantemente guidato e manovrato dagli altri personaggi che prendono decisioni al suo posto. La sua unica iniziativa di liberare il padre dalla balena ha successo, ma comporta un prezzo elevato: la sua stessa vita. Quando sembra essere annegato e dato per morto, la fatina lo riporta in vita trasformandolo in un bambino vero, mentre il grillo viene ricompensato con un distintivo d'oro massiccio che lo consacra come coscienza ufficiale.

“When Geppetto woke, he was on a sandy beach with Cleo and Figaro and Jiminy. But Pinocchio, the brave puppet who had saved his father, was lying motionless in a pool of water. [...] And as he cried, there came a bright light, and the voice of the Blue Fairy rang out: «Prove yourself brave, truthful and unselfish and someday you will be a real boy. Awake, Pinocchio. Awake.» [...] Then a light above him began to glimmer and glow. Looking down, he saw he had a gold medal pinned to his shirt. «My, my, » he said, smiling. «Solid gold too. Oh, I think it’s swell. » (Walt Disney, 2020, pp.58,59,62)

“Giunto a riva, stremato dalla fatica, Pinocchio depose il padre sulla spiaggia e poi stramazza a terra privo di sensi pure lui. Geppetto si riebbe per primo ma si sentì mancare vedendo il burattino inerte, a terra, immobile come un morto” [...] La sua luce azzurrina rischiarò all’improvviso l’oscura bottega di Geppetto. «Svegliati, Pinocchio» disse con voce soave puntando verso il giaciglio la sua bacchetta magica. «Hai dimostrato d’esser buono, sincero e coraggioso: ora sì che sei un bambino vero! “Ciò detto, scomparve. (The Walt Disney Company, 1988, pp.86,91)

Rispetto al testo di Collodi, il Pinocchio di Disney presenta una marcata trasformazione figurativa e discorsiva, retta da una differenziazione tematica e dalla esplicita semplificazione valoriale del testo di partenza. Il processo di disneyizzazione è chiaramente riscontrabile sia nella trama che nella rappresentazione visiva, specialmente nel modo in cui sono delineati gli ambienti e i personaggi. La tecnica di adattamento di Disney al corpus favolistico europeo si basa sulla semplificazione della struttura narrativa, sulla condensazione della trama e sulla riduzione della topografia.

Indagare le diverse sfaccettature di Pinocchio di Walt Disney non è solo evidenziare i cambiamenti della trama, ma anche analizzare le variazioni linguistiche che emergono tra la versione originale in inglese e la sua traduzione in italiano. Questo approccio linguistico rivela un intricato panorama di tecniche traduttive adottate per adattare il mondo di Pinocchio a nuove sfere culturali e linguistiche. In questo studio, sarà presentato un estratto significativo a titolo esemplificativo, evidenziando le scelte compiute dai traduttori. Si tratta della scena in cui la Fata, concretizzando il desiderio di Geppetto, dà vita a Pinocchio:

“So, he was the only one who saw the star come drifting down through the night sky, and straight in through the workshop window. [...] For a moment, the star hung in the air. Then the shimmering light seemed to grow and grow, until out stepped a Blue Fairy. «Good Geppetto», she said to the sleeping man, «you have given so much happiness to others. You deserve to have you wish come true. » Then, she turned towards Pinocchio. «Little puppet made of pine, wake, » she said, tapping him with her wand. «The gift of life is thine»” (Walt Disney, 2020, pp.12,13,14)

“[la stella] si faceva sempre più vicina e sempre più abbagliante, al punto che dovetti chiudere gli occhi. Quando li riaprii, meraviglia delle meraviglie! Una fata era lì vicino al letto e sorrideva al falegname addormentato. [...] La fata s’avvicinò al letto: «Hai sempre fatto tanto per la felicità degli altri, mio buon Geppetto» disse al falegname «che io ho deciso di realizzare il desiderio da te espresso...». Poi si diresse al banco e sussurrò con la voce più soave che mai avessi udito prima di allora: «Sei soltanto un burattino di legno. Ma, con un colpo della mia bacchetta magica, voglio darti vita!».” (The Walt Disney Company, 1988, pp.13,14)

Nel confrontare le versioni Disney di Pinocchio in inglese e italiano, si evidenziano diverse variazioni linguistiche che non si limitano alla semplice traduzione di parole e frasi, ma incidono profondamente sulla struttura e sullo stile narrativo.

Una delle caratteristiche più distintive è la struttura enunciativa, ossia il tipo di narratore scelto. Nella versione inglese, il narratore è alla terza persona, mentre nella traduzione italiana è in prima persona, incarnato dal grillo parlante, che funge da osservatore e narratore della scena.

Questa scelta non è casuale, poiché la struttura enunciativa influenza le scelte traduttive successive.

Entrambi i pubblici di destinazione non ricercano necessariamente la fedeltà al testo originale di Collodi, preferendo invece una narrazione diretta che possa coinvolgere immediatamente. Questo, in particolare, si riflette nella traduzione in prima persona.

Il tipo di narratore impatta direttamente sullo stile e sulla struttura del testo tradotto.

A livello stilistico, infatti, i due testi presentano alcune differenze significative. Per quanto riguarda la lunghezza e complessità delle frasi, il testo in inglese tende ad utilizzare frasi più brevi, dirette e informali, che conferiscono un senso di immediatezza e dinamicità alla narrazione, alternando però immagini più dettagliate e un lessico più ricercato, come “the star come drifting down”, che aggiungono un tocco di poeticità e mistero alla scena. La traduzione italiana, d'altra parte, tende ad avere frasi leggermente più lunghe, con una maggiore elaborazione e descrizione, “la stella si faceva sempre più vicina e sempre più abbagliante, al punto che dovetti chiudere gli occhi”, alternando a sua volta una narrazione più vicina al parlato. Un esempio significativo, per quanto riguarda le espressioni e la figuratività, è l'espressione della formula magica “The gift of life is thine” presente nella versione inglese, che per sua natura è arcaica e formale. Questo stile formulare, tipico di un'epoca passata, viene rimosso nella traduzione italiana a favore di una narrazione più immediata e colloquiale, adattandolo al pubblico di destinazione: “Ma, con un colpo della mia bacchetta magica, voglio darti vita!”

Inoltre, in merito alla struttura e organizzazione del testo, si nota che il testo in inglese tende a essere più diretto e lineare nella sua struttura narrativa, con un'attenzione particolare alla sequenza degli eventi e all'azione. Questa linearità è evidenziata dall'uso di espressioni temporali come “for a moment”, “then” e “until”, che contribuiscono a definire la temporalità della narrazione, indicando brevi pause o momenti specifici nell'azione narrativa. La traduzione italiana presenta una maggiore elaborazione e una struttura più complessa, con l'aggiunta di dettagli e descrizioni che arricchiscono la narrazione e approfondiscono il contesto come “una fata era lì vicino al letto”, “la fata s'avvicinò al letto”, “poi si diresse al banco e sussurrò con la voce più soave che mai avessi udito prima di allora”.

Infine, sono stati realizzati degli adattamenti sia al registro linguistico sia alla componente culturale. Nel testo italiano, sono state aggiunte e modificate alcune parti per mantenere un tono e uno stile appropriati al pubblico di destinazione, riflettendo così un adattamento culturale mirato al pubblico italiano. Ad esempio, l'espressione “meraviglia delle meraviglie!” è stata

aggiunta per enfatizzare la sorpresa e l'entusiasmo nel testo tradotto. Anche l'uso dell'espressione "mio buon Geppetto" può essere considerato un adattamento culturale per mantenere un tono più familiare e riconoscibile per il pubblico italiano.

In generale, la scelta della struttura enunciativa e del tipo di narratore non solo evidenzia un adattamento culturale e stilistico necessario per coinvolgere il pubblico di destinazione, ma anche un processo di modifica che coinvolge profondamente la struttura, l'organizzazione e lo stile del racconto. Questo si traduce in cambiamenti mirati a migliorare la comprensibilità, l'aderenza al registro e allo stile appropriati per il pubblico di destinazione.

#### 4.4. *Pinocchio* dopo Disney

In occasione del centenario dell'apparizione di Pinocchio sul "Giornale per i bambini", Italo Calvino ha cercato di offrire una spiegazione testuale della straordinaria fortuna dell'opera di Collodi:

Il segreto di questo libro, in cui sembra che nulla sia calcolato, che la trama sia decisa volta per volta a ogni puntata di quel settimanale (...), sta nella necessità interna del suo ritmo, della sua sintassi d'immagini e metamorfosi, che fa sì che un episodio deve seguire un altro in una concatenazione propulsiva (Calvino, 1981, p. 803).

Secondo Calvino, questo efficace ritmo narrativo è la ragione delle due grandi caratteristiche del libro che ne hanno garantito "la fama estesa a tutto il pianeta e a tutti gli idiomi", nonché "la capacità di sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del linguaggio, del costume senza mai conoscere periodi d'eclisse e d'oblio" (Calvino, 1981, p.801).

La prima peculiarità de *Le avventure di Pinocchio*, secondo Calvino, risiede nel suo enorme "potere genetico", facendo sì che il romanzo di Collodi diventi consapevolmente o meno un modello per qualsiasi forma di narrazione o scrittura, "dato che questo è il primo libro che tutti incontrano dopo l'abecedario (o prima)" (Calvino, 1981, p. 803). La seconda caratteristica è la capacità di "offrirsi alla perpetua collaborazione del lettore, per essere analizzato, chiosato, smontato e rimontato, operazioni sempre utili se compiute rispettando il testo e solo quello che c'è scritto" (Calvino, 1981, p. 804). Questo spiega la proliferazione infinita di testi su Pinocchio, definendo contemporaneamente una prima grande tipologia di tali testi: da un lato le operazioni di riscrittura come continuazioni, attualizzazioni, modifiche della trama e dei personaggi (il pinocchiesco), dall'altro le operazioni di lettura, interpretazione, chiosa e commento (la pinocchiologia).

Altri studiosi, approfondendo l'analisi di Pinocchio, hanno evidenziato come l'originalità di questa fiaba si manifesti nel recupero e nella reinvenzione di

"figure mitologiche provenienti dall'antichità o dal folklore, come gli orchi cannibali (Mangiafoco, ciclope dal cuore tenero), il Tritone vorace (Pescatore verde), l'Ippogrifo (rappresentato sotto forma di colombo), l'Idra-drago (il Serpente dalla coda fumante); e poi la metamorfosi asinina di Apuleio, il biblico Giona nel ventre della balena (qui in forma di Pesce-cane, testimoniando la persistente confusione tra selaci e cetacei dura a morire)." (Gibellini, 2012, p.219).

Nelle versioni di Pinocchio di Carlo Collodi esaminate in questo progetto, pubblicate successivamente alla versione Disney, si è osservato che il testo originale è rimasto sostanzialmente invariato. Queste versioni si presentano come fedeli riproduzioni dell'originale, con variazioni minime e limitate, tutti i personaggi mantengono il loro nome originale. Alcune di esse includono delle illustrazioni, mentre altre ne sono prive. Interessante è una versione di Pinocchio del 2001, in cui è stata introdotta una nota al testo prima dell'inizio del racconto. Tale nota fornisce dettagli sui cambiamenti grafici apportati al testo, delineando specificamente le modifiche apportate, compresa la trasformazione della lettera *j* in *i* e la correzione della punteggiatura. Inoltre, in altre versioni, sebbene siano stati apportati gli stessi cambiamenti grafici, tali modifiche non sono esplicitamente indicate in alcuna nota introduttiva. In entrambi i casi, si tratta di adattamenti minimi che non alterano sostanzialmente il contenuto originale della storia.

#### *Nota al testo*

Il testo qui adottato è quello della prima edizione in volume (Firenze 1883), l'unico sicuramente rivisto da Collodi. Esso è riportato nella versione originale; si è solamente provveduto ad ammodernare la grafia (trasformando la *j* in *i*) e a correggere qualche volta la punteggiatura, soprattutto dove gli errori sembrano dovuti a trascuratezza del tipografo. (Collodi, 2001, p.4).

“Pinocchio è preso da un contadino, il quale lo costringe a far da can di guardia a un pollajo” (Collodi, 1883, p.102).

“Pinocchio è preso da un contadino, il quale lo costringe a far da can di guardia a un pollaio” (Collodi, 2001, p.80).

Nel testo originale delle *Avventure di Pinocchio* del 1883, così come nelle versioni successive pubblicate dopo l'adattamento Disney, che sono rimaste invariate, emerge chiaramente un coinvolgimento emotivo dello scrittore nelle parti descrittive e narrative del racconto. Tale coinvolgimento è evidenziato attraverso l'uso frequente di vezzeggiativi, peggiorativi, superlativi e accrescitivi, che contribuiscono a creare un linguaggio ricco di sfumature ("tegamini" e "vecchietti", "vestitucci" e "cantucci", "omacci" e "ragazzacci", "cagnoni" e "nasoni", "grandissimi" e "piccolissimi", ecc.). La tecnica iterativa, caratterizzata da espressioni

come "mogi mogi", "fitto fitto", "pian pianino", è un elemento distintivo che testimonia un forte retaggio d'oralità, come è già stato dimostrato.

A tali parole, i due ciuchini rimasero *mogi mogi*, colla testa giù, con gli orecchi bassi e con la coda fra le gambe. (Collodi, 1883, p.188).

A tali parole, i due ciuchini rimasero *mogi mogi*, colla testa giù, con gli orecchi bassi e con la coda fra le gambe. (Collodi, 2016, p.142).

Inoltre, l'autore fa frequentemente uso di anticipazioni a chiusura di capitolo per mantenere viva la suspense. Questa caratteristica, oltre a conferire flessibilità al testo, si traduce in ampie possibilità di intervento sia nel taglio di alcuni episodi sia nell'ordine di presentazione. Tale flessibilità rende il racconto dinamico e coinvolgente, offrendo ai lettori molteplici vie di interpretazione e fruizione. È dunque un'opera che si presta a diverse interpretazioni, ma consente anche riletture, adattamenti e riscritture. In sostanza, Pinocchio si configura come un'opera pronta a essere reinterpreta per adattarsi ai contesti e alle sensibilità del pubblico di diverse epoche e culture, sempre con l'obiettivo di mantenere vivo l'interesse e il coinvolgimento del lettore. Un testo di notevole rilevanza consente una serie di riletture e riscritture che, molto probabilmente, superano le iniziali intenzioni dell'autore. In linea con il relativismo del critico Stanley Fish, estremo nelle sue concezioni, secondo cui "è il lettore che scrive il testo... è il lettore che, basandosi sui propri modelli acquisiti, individua in una serie di segni un testo letterario" (Muzzioli, 2005, p.187), possiamo affermare che ogni interpretazione è sempre una riscrittura e ogni riscrittura è sempre frutto di un'interpretazione. Pinocchio giunto a noi lettori del XXI secolo è verosimilmente qualcosa di diverso e più complesso rispetto a quello originario. Si è arricchito di tutta la storicità successiva, trasformandosi in un autentico mito.

Di seguito sono riportati alcuni esempi dei due adattamenti analizzati di Pinocchio: *La Storia di Pinocchio* del 1988 di Peter Holeinone, con illustrazioni di Tony Wolf e *Le Fiabe di una Volta: Pinocchio* del 2015 di Mariotti Publishing, con illustrazioni di Romina Scarpanti. Pur presentando una distanza temporale di 27 anni, entrambe le riduzioni si distinguono per la loro notevole fedeltà al testo originale, aspetto non sempre garantito in molte versioni adattate e ridotte.

Nella versione di Peter Holeinone, la storia di Pinocchio si presenta come un adattamento che si distingue per la sua fedeltà all'opera originale di Collodi, come dichiarato chiaramente nel testo, “liberamente tratta da Collodi” (Holeinone, 1988) e indicando la collaborazione di Adriana Sirena alla stesura del testo. Nonostante la natura adattata, sia il testo che le illustrazioni, curate con precisione da Tony Wolf, mantengono una fedeltà straordinaria all'originale. Questa fedeltà si manifesta attraverso numerosi episodi che, in molte altre versioni, vengono regolarmente eliminati o alterati, come ad esempio l'impiccagione di Pinocchio, il suo essere mangiato dai pesci quando è un asino, o ancora Geppetto che vende la sua casacca per comprare il sillabario al burattino. La fedeltà al testo originale si riflette anche nella scelta dei nomi dei personaggi, che rimangono invariati, come la *Fatina dai Capelli Turchini* o semplicemente *Fatina*, *Mangiafuoco*, *Il Gatto e la Volpe*, *il Pescecane* anziché una balena, *il Paese dei Balocchi*, *Lucignolo* e *il Grillo Parlante*. Questo rende l'adattamento di Holeinone un'opera che conserva la sostanza e l'essenza del capolavoro collodiano.

“Anzi, appena a casa gli fece un vestituccio di carta fiorita, un paio di scarpe di scorza d'albero e un berrettino di mollica di pane”. [...] Poco dopo tornò con un sillabario, ma senza la casacca. Fuori nevicava. «E la casacca, babbo?» «L'ho venduta!» «Perché l'hai venduta?» «Perché mi faceva caldo!» Pinocchio al collo di Geppetto per baciare un padre così buono”. (Holeinone, 1988, p.13)

“Pinocchio, ingenuamente, si lasciò convincere dai due falsi amici e finì all'osteria del Gambero Rosso per festeggiare il loro incontro e la futura ricchezza [...] Pinocchio zitto non parlava, nonostante i due minacciassero di impiccarlo. I banditi misero intorno al collo del povero burattino una corda che si stringeva sempre più. (Holeinone, 1988, p.19)

“La Fata sentì il richiamo e vedendo che Pinocchio stava per affogare, gli mandò intorno un branco di grossi pesci che si misero a divorare tutta la carne del somaro finché arrivarono all'osso, ossia al legno di cui era fatto Pinocchio”. (Holeinone, 1988, p.28)

“Arrivarono nella gola spaziosa del pescecane e qui si fermarono pieni di paura, ma per loro fortuna, di notte questi dormiva con la bocca aperta perché era malato d’asma.” (Holeinone, 1988, p.32)

“«Il mio somaro è morto, se farai girare al suo posto la macina del mulino per mezza giornata, avrai il latte che desideri!» Così per giorni e giorni Pinocchio ogni mattina si alzava presto per provvedere al mantenimento di Geppetto”. (Holeinone, 1988, p.33)

Per quanto riguarda la versione di Mariotti, una delle peculiarità è il termine impiegato per la Fata che appare come *Fata Turchina*, richiamando il nome noto a tutti o semplicemente *Fatina*, mentre alcuni termini, come *Grillo Parlante*, *Geppetto*, *Lucignolo*, *Mangiafuoco*, e il *Paese dei Balocchi*, rimangono invariati. I due mascalzoni, *Il Gatto e la Volpe*, vengono presentati con lettere iniziali maiuscole, diventando dei nomi propri. Una modifica derivata dalla versione Disney riguarda il Pesce-cane, qui rappresentato come una balena, termine comune scritto con lettera minuscola. Dall'influenza Disney provengono anche il pesciolino e il gatto, entrambi illustrati ma non descritti, e il Grillo Parlante raffigurato in frac. Risultano interessanti anche le differenze nelle illustrazioni, come i capelli biondi di Pinocchio (non castani o neri) e i capelli blu della Fata. tratto che resta fedele al termine *turchino* e alla versione originale di Collodi. Geppetto invece non ha la parrucca gialla ma i capelli grigi e, come d'abitudine, Lucignolo è raffigurato con i capelli rossi. Questa versione si distingue per la sua fedeltà a molti aspetti dell'originale, spesso trascurati in altri adattamenti. Fin dalla prima pagina, vengono mantenuti episodi chiave come l'incontro con Mastro Ciliegia, i dispetti di Pinocchio a Geppetto durante la sua creazione, l'incontro con i due carabinieri quando il burattino fugge dal paese e il lancio del martello contro il Grillo Parlante mentre dona dei consigli al burattino. Ancora, Geppetto che vende la sua giacca per acquistare il sillabario al burattino, che a sua volta lo rivende per comprare il biglietto per il teatro dei burattini, la bontà di Mangiafuoco emerge senza essere distorta e la conversazione del Gatto e la Volpe sul Campo dei Miracoli e sull'albero di monete d'oro. Viene descritto inoltre, l'episodio in cui Pinocchio viene legato alla Quercia, anziché impiccato, che resta in parte fedele all'originale ma che rimuove il concetto di morte sostituendolo con qualcosa di meno cruento. Il burattino poi, si risveglia a casa della Fata con i tre sapienti (il Grillo, la Civetta e il Corvo) e per la prima volta gli si allunga il naso. Inoltre, è

mantenuto l'episodio più crudele in cui Pinocchio, diventato un asino, viene acquistato da un padrone di circo e frustato, seguito dal suo getto in mare a causa di una zoppia. Infine, viene riportato l'episodio in cui Pinocchio nuota fino a riva per sostenere Geppetto e, attraverso il suo duro lavoro, contribuisce alla guarigione di Geppetto, ricevendo infine la trasformazione in un bambino vero grazie alla bontà del suo cuore.

“C'era una volta un falegname di nome Geppetto, che un bel giorno ricevette in dono un gran pezzo di legno dal suo amico Mastro Ciliegia”. (Mariotti, 2015, p.1)

“Tornato a casa udì una vocina: «Attento! Chi si ribella ai genitori se ne dovrà pentire.» Era il Grillo Parlante, a cui, il monello, per tutta risposta, lanciò un pesante martello”. (Mariotti, 2015, p.7)

“Mangiafuoco, il burattinaio, pensò all'inizio di farne legna da ardere, ma poi si commosse al sentire la sua storia e gli diede cinque monete d'oro per il suo babbo”. (Mariotti, 2015, p.11)

“Intanto il Gatto e la Volpe lo presero alle spalle e lo legarono ad una quercia dopo averlo derubato. [...] Poi, mezzo morto per la paura e per il freddo, svenne e rimase privo di sensi per alcune ore della notte” (Mariotti, 2015, p.15)

“Acquistato dal padrone di un circo, veniva frustato affinché imparasse gli esercizi più pericolosi”. Quando si azzoppò, il padrone lo vendette, e fu gettato in mare”. (Mariotti, 2015, pp.20,21)

“Fuggirono insieme dal ventre della balena e Pinocchio sostenne il padre nuotando fino a riva. Lavorò duramente finché Geppetto guarì e fu premiato dalla Fatina che lo trasformò in bimbo vero, buono e felice”. (Mariotti, 2015, p.24)

È stata analizzata anche una versione inglese di Pinocchio, successiva all'adattamento Disney e curata da Clare Lloyd nel 2019, con illustrazioni di Giuseppe Di Lernia, dalla quale emergono delle traduzioni interessanti. Mangiafuoco, anziché essere citato o descritto, compare solamente disegnato con un completo e un cappello rosa elegante. La Fata, illustrata completamente azzurra in tutte le sue sfaccettature, dalla pelle agli occhi, dalle ali ai capelli, è tradotta come *A magical blue fairy* o semplicemente *The blue fairy*. La traduzione di Geppetto rimane invariata sebbene venga raffigurato con capelli grigi, diversi da quelli biondi dell'originale, e non è più un uomo magro e povero, ma un simpatico vecchietto sovrappeso. L'ordine in cui vengono descritti il gatto e la volpe resta fedele alla versione originale, posizionando prima la volpe (the fox) e poi il gatto (the cat), entrambi con la lettera iniziale minuscola. Il Grillo Parlante, non è più Jiminy Cricket ma *The little green cricket*, con l'aggiunta dell'aggettivo *little* (piccolo). Di derivazione Disneyana mantiene gli abiti eleganti. Infine, due traduzioni sono particolarmente interessanti. La prima è quella del Pesce-cane, altrimenti noto come Monstro, The Whale (versione Disney) viene tradotto come *shark*, rimuovendo il termine balena. Questa scelta riflette una maggiore fedeltà all'opera di Collodi, in cui Pinocchio è inghiottito da uno squalo. La seconda è la traduzione del Paese dei Balocchi. Il famoso Paese è tradotto *Land of Toys* differenziandosi dalle traduzioni precedenti come *Pleasure Island* o *Land of Boobies*. Anche questa scelta si distingue per la sua maggiore aderenza al testo originale, poiché il termine *Toys* coincide con il concetto di giocattoli o balocchi, sottolineando la natura ludica del luogo. Inoltre, la traduzione in *Land* e non in *Island* mantiene l'ambientazione sulla terraferma, come nell'opera di Collodi.

“The magical blue fairy decided to forgive Pinocchio for lying” (Lloyd, 2019, p.19)

“«Don't trust those who promise to make you rich, » whispered a familiar voice. It was the little green cricket.” (Lloyd, 2019, p.13)

“Suddenly, a huge wave swept him into the open jaws of an enormous shark!” (Lloyd, 2019, p.24)

“[...] he came across a secret place filled whit children. It was called The Land of Toys.” (Lloyd, 2019, p.20)

Pinocchio rappresenta un caso interessante di intermedialità in quanto il libro stesso di Collodi, con le sue molteplici edizioni illustrate, si configura fin dalla sua creazione come un testo "multimediale" in cui parole e immagini si integrano tra di loro. Come afferma Casetti:

negotiation aims at creating or refining the communicative pact which seems to support the action of the communicators and also involves the conditions and functions of communication (Casetti 1999, p. 27).

Pertanto, ogni nuova riduzione, traduzione o riedizione illustrata di Pinocchio rinegozia il patto comunicativo con il lettore-spettatore, aprendo la strada a diverse interpretazioni e contemporaneamente modificando il contesto culturale e sociale. Come notava Greimas, le nuove interpretazioni di uno stesso testo ci forniscono informazioni non solo sui modi in cui esso sarebbe "cambiato", ma anche sulla cultura che lo sta attualmente interpretando. Pinocchio, o più precisamente la sua icona mitica, non solo transita con facilità da un media all'altro, dando origine a nuove avventure, ma la sua natura metamorfica gli consente di adattarsi ai contesti socioculturali mutati e di viaggiare attraverso spazi e tempi differenti.

In particolare, il suo naso lungo, simbolo per antonomasia delle bugie, è così universalmente riconosciuto che si è integrato nel linguaggio visivo moderno. Un esempio tangibile di questa diffusione si riscontra nei social media, dove l'emoticon del bugiardo è comunemente rappresentata con il naso allungato, chiara derivazione dalla figura di Pinocchio. Questo fenomeno evidenzia quanto nel corso del tempo l'associazione tra un naso lungo e la bugia si sia radicata profondamente in diverse culture, diventando un elemento di comunicazione visiva ampiamente compreso e accettato.



Fig.17: Emoticon del bugiardo di Google



Fig.18: Emoticon del bugiardo di Facebook

Dalla sua pubblicazione in volume nel 1883 a Firenze, le vicende di Pinocchio hanno affrontato e superato numerose versioni e adattamenti, mantenendosi vive e sempre rinnovate. La loro diffusione è così ampia e variegata che risulta quasi impossibile censurarle, seguendo i percorsi di una "geografia libresco infinita" (Zanotto 1990, p.7). Questa geografia, assorbendo e riflettendo le diversità di usi e costumi del luogo in cui si trova, aggiunge nuovi elementi di rilievo sociale, etnico-antropologico e culturale alla figura del Pinocchio italiano. Le versioni e gli adattamenti, quasi come se avessero vita propria, spesso vanno oltre il libro stampato, espandendosi al fumetto, al teatro, al musical, al balletto, al cinema e alla pubblicità. Nel caso di Pinocchio, alcune versioni non sono semplici traduzioni, ma intenzionali reinterpretazioni. Questi rimaneggiamenti sono volti a integrare la natura caratteristica di Pinocchio con elementi appropriati al contesto specifico in cui si inseriscono. Per conquistare un posto nei pensieri di lettori provenienti da luoghi e culture distanti, Pinocchio ha attraversato numerosissime traduzioni, spesso curate da autori nazionali di talento e autorevolezza. Questi scrittori conoscevano e praticavano il patrimonio folclorico del proprio paese, che attingevano principalmente dalle espressioni teatrali e carnevalesche locali. Riuscivano così a reinterpretare la storia di Collodi, sottolineandone il valore morale intrinseco all'intreccio stesso. La figura di Pinocchio si è integrata nell'immaginario collettivo di molte generazioni di lettori, apparentemente distanti in termini etno-antropologici, socioculturali, spaziali e temporali. Questo è avvenuto grazie alle varie versioni del testo collodiano che si sono diffuse in tutto il mondo<sup>24</sup>. L'insieme di queste interpretazioni ha delineato un Pinocchio che appartiene al mondo intero, conservando intatta la sua originalità. Un essere "multirazziale, riflesso dell'anima di ciascun popolo" (Zanotto 1990, p. 8) che sceglie di ospitarlo.

---

<sup>24</sup> Si ricordano le traduzioni in lingua inglese, gaelica, francese, tedesca, olandese, catalana, spagnola (e le diverse varianti diffuse in America Latina), portoghese, danese, norvegese, finlandese, svedese, islandese, bulgara, ungherese, romena, polacca; le varianti nelle diverse lingue dell'ex Unione Sovietica, in lingua ceca, slovacca, boema, croata, slovena, albanese, romancia, ladina, maltese e greca. E ancora le versioni apparse a Singapore, in Cina, in Giappone, i francobolli commemorativi degli Emirati Arabi Uniti, le numerose traduzioni pubblicate negli Stati Uniti, in Canada, in Australia, e in Iran, Algeria, Marocco, Egitto, Indonesia, Thailandia, Madagascar, Tanzania; le due traduzioni indiane, in punjabi e in hindi, quella in cingalese apparsa in Sri Lanka, la versione sudafricana in lingua afrikaans, quella di Curaçao in papiamento, e infine la curiosa versione etiope in lingua amarica edita durante il regno dell'imperatore Hailé Sélassié e ripubblicata di recente.

## Conclusioni

La presente ricerca ha permesso di evidenziare diversi aspetti significativi relativi all'evoluzione testuale e linguistica del romanzo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi.

*Le avventure* si sono rivelate un testo mutevole nel tempo, in grado di negoziare il patto comunicativo con il lettore attraverso significativi cambiamenti linguistici. L'adattamento al pubblico ha portato a una ridefinizione del linguaggio originale, consentendo al romanzo di integrarsi nell'immaginario collettivo di diverse generazioni. Ha dimostrato, inoltre, di esercitare un'influenza duratura sulla lingua contemporanea, con elementi linguistici, simbolici e metaforici che si sono infiltrati nel parlato comune e nella cultura popolare.

La figura di Pinocchio si è integrata nell'immaginario collettivo di molte generazioni. Questo fenomeno è stato facilitato dalle numerose traduzioni e versioni del testo collodiano che si sono diffuse in tutto il mondo. In particolare, le traduzioni dei nomi propri dei personaggi, della topografia e il ruolo dell'identificazione metaforica e della similitudine nel testo hanno rappresentato elementi chiave nell'interpretazione del romanzo.

Inoltre, la multimodalità ha giocato un ruolo fondamentale nella diffusione della storia di Pinocchio, soprattutto attraverso le illustrazioni e la versione animata da Disney. Questi elementi hanno arricchito la narrazione e contribuito alla diffusione globale del personaggio di Pinocchio.

Infine, a seguito dell'adattamento di Disney, si sono verificate delle interferenze con la lingua inglese, che hanno influenzato la lingua e lo stile della narrazione. Questo fenomeno ha amplificato l'adattabilità di Pinocchio nel contesto contemporaneo, consentendo al romanzo di mantenere una rilevanza culturale e linguistica nel tempo.

*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* si conferma un'opera dalle molteplici sfaccettature, capace di adattarsi e rinnovarsi nel corso del tempo, conservando la sua essenza non solo nella cultura e nella lingua italiana ma anche a livello mondiale.

## **Bibliografia**

### **Edizioni citate del testo di Carlo Collodi**

Collodi C. (2021). *Pinocchio. Ristampa anastatica dell'edizione originale dal "Giornale per i bambini" 1881-1883*. Firenze: Mauro Paglia Editore

Collodi, C. (1883). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrata da E. Mazzanti. Firenze: Felice Paggi libraio-editore

Collodi, C. (1892). *The story of a puppet or The adventures of Pinocchio*. Translated from the Italian by M.A. Murray. Illustrated by C. Mazzanti. London: T. Fisher Unwin

Collodi, C. (1904). *Pinocchio: The Adventures of a Marionette*. Translated from Italian by Walter S. Cramp, drawings by Charles Copeland. Boston: Ginn and Co.

Collodi, C. (1990). *Le avventure di pinocchio*. Milano: Forever editoriale del Drago.

Collodi, C. (2001). *Le avventure di Pinocchio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

Collodi, C. (2009). *Le avventure di Pinocchio*. Firenze: Giunti Editore S.p.A.

Collodi, C. (2012). *Le avventure di Pinocchio*. Varese: Gruppo editoriale Libreria - Crescere edizioni

Collodi, C. (2016). *Le avventure di Pinocchio*. Novara: De Agostini Libri S.p.A.

Collodi, C. (2019). *Le avventure di Pinocchio di Carlo Collodi*. Treviso: Biblioteca italiana per Ipovedenti, B.I.I. ONLUS.

Collodi, C. (2022). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino illustrata da Carlo Chiostrì*. Torino: Amazon Italia Logistica S.r.l

### **Edizioni citate dei testi di Walt Disney**

The Walt Disney Company, (1988). *Pinocchio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

The Walt Disney Company (1995). *I librottini Walt Disney Pinocchio*. Milano: Walt Disney Company Italia.

Walt Disney (2020). *Animated classics: Pinocchio*. London: Studio Press Books

### **Altre edizioni citate di Pinocchio**

Holeinone, P. (1988). *La storia di Pinocchio e tante altre*. Milano: Dami Editore.

Mariotti (2015). *Pinocchio*. Milano: Mariotti Publishing Editore S.r.l.

Clare Lloyd (2019). *Pinocchio. Illustrated by Giuseppe Di Lernia*. London: Dorling Kindersley Limited

### **Bibliografia**

Adorno C.M. (2003) *Linguistica testuale*. Roma: Carocci editore

Aroldi P., Gasparini B. (1994), *Le avventure di Pinocchio fuori dal libro, in La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*. Torino: Edizioni Rai radiotelevisione italiana.

Aroldi, Colombo, Gasparini, A Cura Di Bettetini (1994). *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*. Roma: Rai Libri

Baldacci V., Rauch A. (2006). *Pinocchio e la sua immagine*. Firenze: Giunti Editore

Berruto G., Cerruti M. (2019). *Manuale di sociolinguistica*. Milano: UTET Università.

Bertacchini R. (1961). *Collodi narratore*, Pisa: Nistri-Lischi editore

Bertacchini R. (1993). *Il padre di Pinocchio*. Milano: Camunia

Bowen, T. & Whithaus, C., Eds. (2013). *Multimodal literacies and emerging genres*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburg Press.

Bruni F. (2002). *L'italiano letterario nella storia*. Bologna: Il Mulino

Calvino I. (1981). "Ma Collodi non esiste", *la Repubblica* 19-20 aprile 1981, Id. ora *Saggi 1945-1985*, Milano: Mondadori 'Meridiani', vol. I, pp. 801 sgg.

- Casetti F. (1999). *Film genres, negotiation processes and communicative pact*, in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi, a cura, *La nascita dei generi cinematografici*. Udine: Forum Editrice
- Castronovo V. (1975). *La storia economica, in Storia d'Italia. IV.1. Dall'Unità a oggi*. Torino: Einaudi
- Cavalloro V. (2014). *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*. Roma: Carocci editore
- Chatman S. (2010). *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel cinema*. Milano: Il Saggiatore
- Collodi C. (1875). *I racconti delle fate*, Firenze: Paggi; nuova ed. 1976, Milano: Adelphi
- Cudini P. (1999). *I linguaggi di "Pinocchio"*, a cura di Negretti G. Caorle: Biblioteca Civica di Caorle Edizioni
- D'Agostino M. (2012). *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*. Bologna: Il Mulino
- De Mauro T. (1963). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Editori Laterza
- Detti T., Gozzini G. (2016). *Storia contemporanea, vol. I L'Ottocento*. Milano-Torino: Pearson Italia
- Diadori P. (2012). *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*. Milano: Mondadori Education
- Drasigh S. (2002). *Oltre Pinocchio tra memoria e futuro*. Roma: Armando Editore s.r.l
- Eco U. (2013). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani editore.
- Ferrari A. (2014). *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*. Roma: Carocci editore
- Ferraro G. (2020). *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno «storytelling»*. Roma: Carocci editore

- Frasnedi F., Sebastiani A. (2010). *Lingua e cultura italiana: studio linguistico e immaginario culturale*. Bologna: Archetipo Libri
- Garroni E. (2010). *Pinocchio uno e bino*. Bari: Editori Laterza
- Gasparini G. (1997). *La corsa di Pinocchio*. Milano: Vita e Pensiero Editrice
- Genette G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi
- Genot G. (1970), *Analyse structurelle de "Pinocchio"*. Fondazione Nazionale «Carlo Collodi», Quaderno n. 6, Pescia.
- Gibellini P., (2012). *L'anima del burattino: rilettura di Pinocchio*, in Paola Ponti, *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra
- Greimas, A.J. (2000). *Semantica strutturale: ricerca di metodo*. Roma: Meltemi
- Hjelmslev, L. (1975). *I fondamenti della teoria del linguaggio*. A cura di Giulio C. Lepschy. Torino : Einaudi
- Kress, G. (2009). *What is mode?* In C. Jewett (Ed.) *The Routledge handbook of multimodal analysis* (1<sup>st</sup> ed).
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. New York: Routledge.
- Lavinio C. (1999). *Teoria e didattica dei testi*. Firenze: La Nuova Italia.
- Marazzini C. (1993). *Le teorie*, in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana I. I luoghi della codificazione*. Torino: Einaudi
- Marazzini C. (2002). *La lingua italiana: profilo storico*. Bologna: Il Mulino
- Marazzini C. (2010). *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*. Bologna: Il Mulino
- Marazzini C. (2018). *L'italiano è meraviglioso: come e perché dobbiamo salvare la nostra lingua*. Milano: Rizzoli
- Marchesini D. (1995). *Opere*. Milano: Mondadori

- Marciano A. (2004). *Alfabeto ed educazione: i libri di testo nell'Italia post-risorgimentale*. Milano, FrancoAngeli Editore
- Mascialino, R. (2004). *Pinocchio. Analisi e interpretazione*. CLEUP
- Meriggi M., De Luna G. (2014). *Il segno della storia. Dalla metà del Seicento alla fine dell'Ottocento*. Milano-Torino: Pearson Italia
- Migliorini B., Baldelli I. (1979). *Breve storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni
- Muzzioli F. (2005). *Le teorie della critica letteraria*. Roma: Carrocci
- Nord C. (2005). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, New York: Rodopi.
- Palazzi R., (1982). *Pinocchio, burattini e marionette*, a cura di Monaco M.J. Firenze: La Casa Usher
- Palermo M. (2012). *Linguistica testuale dell'italiano*. Bologna: Il Mulino
- Perrault C. (1981). *Contes*, Paris: Gallimard.
- Pezzini I., Barberi D., Dusi N., Caruso F., Cedri S. (2002). *Le avventure di Pinocchio (I°). Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*. Università di Urbino, Italia: Centro internazionale di Semiotica e di linguistica.
- Pezzini I., Fabbri P. (2002). *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*. Roma: Meltemi editore
- Pierno F., Polimeni G. (2016). *L'italiano alla prova. Lingua e cultura linguistica dopo l'Unità*. Firenze: Franco Cesati Editore
- Pinzuti E. (2020). *Narrazioni e generi. Testualità, linguistica, società*. Macerata: Seri editore
- Polimeni G. (2012). *Una di lingua, una di scuola: imparare l'italiano dopo l'Unità: testi, autori, documenti*. Milano: Critica letteraria e linguistica FrancoAngeli

- Polimeni G. (2014). *Il troppo e il vano: percorsi di formazione linguistica nel secondo Ottocento*. Firenze: Cesati
- Pontiggia G. (1976), *Prefazione*, in C. Collodi, *I racconti delle fate*, Milano: Adelphi
- Prandi M. (2012). *Metafore ed estensione lessicale: verbi e nomi di sentimento tra motivazione e arbitrarietà*, in G. Borghello e V. Orioles (a cura di), *Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo*. Udine: Forum editrice
- Prandi M., De Santis C. (2011). *Le regole e le scelte. Manuale di linguistica e grammatica italiana*. Milano: De Agostini Scuola Spa.
- Propp, V. J. (1966). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- Reiss K, (2000). *Translation Criticism: The Potentials and Limitations*. London: Routledge
- Renzi L. (2017) *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*. Bologna: Il Mulino
- Rohlf G. (1968). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia, volume 2*. Torino: Einaudi editore
- Secci M.C. (2018). *Una jabá divina: considerazioni per una traducibilità del crononimo in spagnolo e italiano*. Università degli Studi di Cagliari
- Serianni L. (1990). *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*. Bologna: Il Mulino
- Spinazzola V., (1997). *Pinocchio & C*. Milano: Il Saggiatore
- Stanzel F.K., (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press
- Tempesti F. (1981). *Collodi, la scena, il simbolo laico*, in A.A.V.V, *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Milano: Emme Edizioni
- Tempesti F. (1993). *Pinocchio: introduzione e commento critico*. Milano: Feltrinelli
- Toury G. (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

- Trifone P. (1994). *Roma e il Lazio*, in Bruni (a cura di). Milano: UTET Università
- Venuti L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge
- Vermeer H.J., (1996). *A Skopos Theory of Translation: (Some Arguments For and Against)*. Heidelberg: TextconText Verlag
- Viezzi M. (2004). *Denominazioni proprie e traduzione*. Milano: LED Edizioni Universitarie
- Villari L. (2007). *Il Risorgimento, storia, documenti, testimonianze. Volume 7, 1860-1870 Dall'unificazione a Roma capitale*. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso
- Villari L. (2007). *Il Risorgimento, storia, documenti, testimonianze. Volume 8, 1871-1900 L'Italia in cammino, da Depretis a Crispi*. Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso
- Wunderlich R, Morrisey T (2002). *Pinocchio goes postmodern: Perils of a puppet in the United States*. New York: Routledge
- Zamagni V. (1990). *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell'Italia, 1861-1981*. Bologna: Il Mulino
- Zanotto P., (1977). *L'immagine nel libro per ragazzi. Gli illustratori di Collodi in Italia e nel mondo*. Grafiche Istituto Artigianelli
- Zanotto P., (1990). *Pinocchio nel mondo*. Milano: Edizioni Paoline