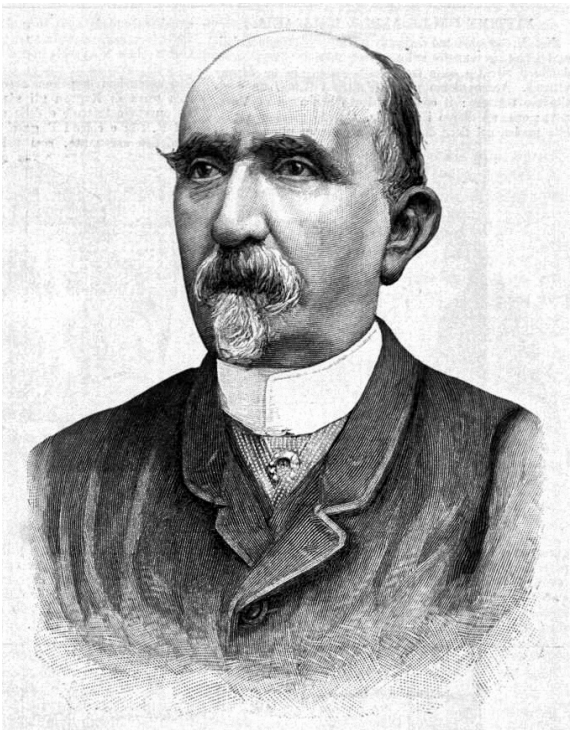
Pinocchio, un archetipo pitagorico nel bicentenario della nascita di Collodi – Marco Migliorini

La ricorrenza celebrativa (24 novembre 1826) è occasione per proporre qualche riflessione su un grande classico della letteratura italiana e mondiale. Italiana, perché è di gran lunga il libro in lingua italiana più letto, venduto e tradotto (Dante e Manzoni sono sideralmente distanti), nonché il titolo italiano moderno di maggior valore nel mercato del collezionismo internazionale. Mondiale, perché Pinocchio è, stando a dati recenti, addirittura il libro in assoluto più tradotto al mondo, dopo la Bibbia e prima del Corano. Una storia universale, trasmessa in oltre 250 lingue[1], che ha interessato e continua a interrogare non solo critici letterari, studiosi e scrittori, ma anche attori, registi, fumettisti, psicologi, psichiatri e pedagogisti, disegnatori, collezionisti, filosofi, bibliofili, musicisti, avvocati ed economisti, esperti di suoni ed immagini[2]. Un libro largo, come espressamente ricorda Manganelli nel suo imprescindibile commento parallelo[3]; un libro la cui diffusione e penetrazione, non solo a livello di vendite, ma anche e soprattutto nell'immaginario collettivo, nella vita culturale e sociale di popoli con lingue, culture, religioni e tradizioni diverse, è di per sé già sufficiente a liberare l'opera dalla volutamente ingannevole e artificiosamente comoda prigione della letteratura per ragazzi. Il mondo culturale italiano nelle sue varie manifestazioni ha, in estrema sintesi (e con qualche eccezionale e minoritario tentativo di controlettura, da Carmelo Bene ad Agamben fino a Bennato), declinato l'interpretazione delle avventure del burattino nei seguenti modi. Favola avventurosa, grazie alla

trama articolata, all’uso di molteplici registri espressivi (dal comico al drammatico, dal sentimentale al noir gotico), ad ambientazioni, paesaggi e personaggi che variano in continuazione e si avvicendano accanto al protagonista; racconto etico, con connotati morali e pedagogici, che, oltre ad insegnare come un monello può diventare un “ragazzino perbene”, si presta ad indicare la via della virtù civile, necessaria proprio in quegli anni nei quali, fatta l’Italia, si dovevano fare gli italiani[4]; da ultimo, la chiave di lettura esoterica, che interpreta la storia di Pinocchio come la storia di un’iniziazione, cioè un processo di trasformazione, che, attraverso l’esperienza vissuta direttamente dal protagonista e la notevole forza simbolica in essa custodita e tramandata, può illustrare il metodo per partorire sé stessi e diventare ciò che si è[5]. Due sono i possibili modi di approcciare l’interpretazione del romanzo in termini di commento letterario: una, più diffusa (Manganelli e Agamben), consiste nel ripercorrere i 36 capitoli dell’opera; l’altra, minoritaria ma ugualmente valida, si basa sulla identificazione dei temi ricorrenti, dei nuclei significativi, attorno ai quale raggruppare a cascata le riflessioni conseguenti (Zolla[6]). In questa sede mi limito ad anticipare alcune suggestioni, che, sviluppate in modo più ampio e dettagliato, spero possano approdare ad una pubblicazione a stampa. Pinocchio, perennemente fresco, puro ed inesauribile, non potrà mai, probabilmente e fortunatamente, trovare una interpretazione univoca e definitiva: detiene il segreto dell’eterna giovinezza.



Un aspetto, però, non è stato notato o, quando è stato osservato, come episodicamente e parzialmente da Manganelli, non è stato indagato fino in fondo ed applicato all'opera nella sua interezza: il profilo numerico. Il romanzo è il mirabile effetto della armoniosa concatenazione di sequenze numeriche, che si incastrano meravigliosamente dando slancio continuo alla narrazione ed inquadrando le vicende in strutture archetipiche di cui i numeri sono l'espressione concreta. Qualche esempio per intenderci. Il numero 2 (la dualità, la coppia, la gemellarità, il binomio, il dialogo, il dilemma) è presente in maniera impressionante: la doppia natura di Pinocchio[7] (bambino-burattino) è una macrostruttura, una tensione dinamica che pervade il libro dall'inizio alla fine, conferendo al racconto unità, coerenza e circolarità. Limitandoci alle prime, arcinote pagine, la storia si sviluppa sulla base di incontri, scontri e vicende basate su dialoghi, cioè interazioni di coppia. Si osservi la dinamica iniziale: Maestro Ciliegia-pezzo di legno, poi Maestro Ciliegia-Geppetto, Geppetto-pezzo di legno, quindi Geppetto-Pinocchio, Pinocchio-Grillo Parlante sono tutti dialoghi, così come, in seguito, le sequenze colloquiali (con Mangiafuoco, con la Fata nelle sue molteplici apparizioni e

sembianze, con tutti gli animali -dal giudice scimmione al colombo, dal pappagallo al tonno, dal cane Alidoro al merlo bianco fino all'incontro con il serpente verde, vicenda a due dove è Pinocchio l'unico a parlare, a quello con Lucignolo, asino ormai in fin di vita, dalla lumaca alla marmottina-, con l'oste del Gambero Rosso, con il proprietario di Melampo, col carbonaio, col muratore, con il padrone che tenta di affogarlo in quanto ciuchino zoppo, con il pescatore, con il galantuomo, con l'ortolano Giangio) irrobustiscono la struttura diadica, la quale, coerentemente, connota anche la fine del libro: le ultime righe sono un colloquio tra Geppetto e Pinocchio. Dunque, una macrostruttura narrativa a base due (bambino-burattino), attorno alla quale fioriscono microstrutture dialogiche e narrative sempre binarie o duali, che alimentano ininterrottamente l'azione.

Un libro senza respiro, una corsa folle, picaresca,

miracolosa, imprevedibile, ipnotica, inquietante, assistita dal numero due anche sul piano stilistico e letterario. L'uso continuo dalla paratassi produce l'impiego coordinato di almeno due forme verbali; spesso, la congiunzione "e" viene posta (contravvenendo alle regole scolastiche: ma, trattandosi di Pinocchio, non ci dobbiamo meravigliare troppo) all'inizio del capoverso, contribuendo, nel passaggio da una frase all'altra, non solo alla progressione degli eventi, ma anche alla loro notevole godibilità, in virtù della vicinanza alla lingua parlata che la modalità paratattica amplifica ed esalta[8]. La realizzazione in due momenti (implacabile, torna il numero 2) del romanzo genera altre coppie: relative alla stagione (inverno come elemento prevalente nella prima parte, primavera nella seconda), al paesaggio (bosco nella prima, mare nella seconda), all'ambiente (buio nella prima, luce nella seconda). La polarità si riproduce spesso anche all'interno dei singoli dialoghi: nel primo incontro col Grillo Parlante emerge l'opposizione alternativa tra la coppia scuola-lavoro (il destino dei bravi ragazzi ubbidienti che non si ribellano ai genitori) e quella prigione-ospedale (dove finiscono, a sentire il Grillo, tutti quelli che non lavorano, non studiano e fanno la vita del vagabondo dalla mattina alla sera). Passiamo al numero 3, sempre senza pretesa di esaustività.

Subito dopo il famoso incipit ispirato alla favola tradizionale[9], le 3 frasi successive iniziano con una negazione (no ragazzi, non era un legno di lusso, non so come andasse), alla quale difficilmente può assegnarsi funzione casuale. Infatti, di lì a poco, per ben 3 volte Maestro Ciliegia prova a lavorare il legno e per tre volte la vocina si fa sentire. Definita "sottile sottile" la prima volta, la "solita vocina" nelle altre due circostanze, essa rappresenta la prima manifestazione di vita, intelligenza, capacità di soffrire (in breve, di umanità) di un pezzo legno, che, come preannuncia il sommario al capitolo I, "piangeva e rideva come un bambino". Spavento e timore (nella prima circostanza, il

braccio è levato in alto, pronto a colpire, ma non ha ancora vibrato il colpo, tanto che il tono della vocina è quello della raccomandazione, della richiesta accorata); dolore (nella seconda occasione, alla sensazione fisica di chi è stato colpito si associa il rammarico); il riso (terzo tentativo di Ciliegia di lavorare il legno, stavolta mediante piallatura, che produce il pizzicorino, cioè il solletico). Si noti anche il triplice nulla legato all'attesa vuota di Maestro Ciliegia dopo il secondo insuccesso: due minuti e il nulla, cinque minuti e il nulla, dieci minuti e il nulla. I minuti e il nulla ricorrono per 3 volte e il 10 finale è il risultato della moltiplicazione dei primi due termini: tutti e 3 i numeri (2, 5 e 10) hanno una specifica valenza simbolica. La sequenza successiva all'atto del primo tentativo di lavorazione è anch'essa numericamente costruita: 3 volte Maestro Ciliegia "guardò", 4 volte senza riscontro ("e nessuno"). All'inizio del capitolo II, 3 sono i predicati per indicare le qualità che il burattino deve avere, per sollevare Geppetto dalla miseria (ballare, tirar di scherma e fare i salti mortali), 2 volte Geppetto e Ciliegia litigano e due volte fanno la pace, 3 volte Geppetto viene apostrofato da Ciliegia con l'odiato soprannome di Polendina (la sequenza è asino-Polendina, somaro-Polendina, brutto scimmiotto-Polendina: sono due triplette, per quanto spurie, perché l'epiteto affibbiato a Ciliegia cambia, a differenza di quello destinato a Geppetto). E 3 sono le pere, con i relativi torsoli (sono due 3 che ricorrono due volte), a definire il primo pasto del burattino. Venendo al 4, osservo incidentalmente che esso ricorre in modo impressionante: le 4 monete del campo dei miracoli, i 4 soldi con cui Pinocchio vende l'abbecedario, i 4 conigli neri che si presentano con la bara al capezzale del burattino ricoverato presso la Fata, i 4 mesi passati in mare da Geppetto, le 4 faine, i 4 anni di servizio di Melampo, i 4 passi indietro fatti da Pinocchio davanti al serpente, i 4 mesi di galera a cui Pinocchio è condannato, i 40 soldi di rame che diventano 40 zecchini d'oro, i 4 rischi di morte-fuoco, acqua, aria- ossia

impiccagione- olio.

In definitiva, assistiamo ad una presenza di sequenze numeriche troppo insistita, tanto più che tali stringhe connotano tanto la struttura letteraria (predicati e aggettivi in particolare) quanto personaggi, oggetti e profili temporali e quantitativi attraverso i quali si snoda la vicenda. Cosa ne concludo, sia pure provvisoriamente? Il 2 simboleggia la dualità, l'equilibrio, la cooperazione, la prima manifestazione creativa dell'Uno (è l'Uno che riproduce se stesso) e, più in generale, una complementarietà necessaria, che può produrre perdita, distacco, fratture e persino la morte; incarna il fenomeno di attrazione e repulsione, talvolta critico e doloroso, ma senza il quale non c'è vita, storia, civiltà e quindi nemmeno letteratura. Caldo e freddo, luce e buio, maschio e femmina, alto e basso, yin e yang, sole e luna, vita e morte, bene e male, *solve et coagula*, Adamo ed Eva, Romolo e Remo sono polarizzazioni tanto drammatiche quanto indispensabili: in parte illusorie, perché la Realtà è Uno, ma in ogni caso fondamentali opposizioni da cui scaturiscono tutti gli enti. Il numero 3 è considerato un numero sacro e divino in molte culture: ad esso si associa la perfezione, l'armonia e l'equilibrio, che si crea risolvendo il conflitto della dualità portandolo ad un livello superiore, che unifica l'1 e il 2, ma anche la completezza (principio, centro e fine; in chiave temporale, passato, presente e futuro), compresa quella dell'essere umano, composto di corpo, spirito e anima. Le operazioni alchemiche basilari sono 3, *nigredo*, *albedo*, *rubedo* e, dunque, il 3 simboleggia la conclusione di un ciclo con la produzione dei frutti spirituali ad esso relativi e la realizzazione della Grande Opera, la quale si compie non solo quando l'adepto compie scrupolosamente tutte le operazioni, ma soprattutto quando l'alchimista stesso riepiloga e riproduce contemporaneamente dentro di sé i passaggi realizzati *in vitro*.

Troppe e troppo note sono le triadi, i ternari e le trinità

per elencarle tutte: le triadi religiose romane, etrusche, umbro-italiche, egizie, norrene, babilonesi, veda e indù (in Oriente, il 3 assume sovente anche valenza cosmologica e cosmogonica), i misteri isiaci, pitagorici e osiridei, i giorni di permanenza di Gesù nel sepolcro e di Giona nel ventre della balena (a cui si ispira l'episodio del pescecane), il sistema iniziatico dei templari e dei Rosa-Croce (conosciuto perfettamente da Dante, a sua volta Fedele d'Amore, il quale non a caso suggella la Commedia in 3 cantiche, ognuna delle quali è composta di 33 libri), i gradi della massoneria azzurra, la trinità cattolica e la Sacra Famiglia, gli stati o gradi della civiltà indoeuropea, la dialettica hegeliana (dove la sintesi recupera, innalzandole, la tesi e l'antitesi, sublimate ed integrate rispetto alla loro originaria opposizione). Il 3 è l'emblema di un principio universale, di un archetipo che informa di sé l'universo, la materia, l'uomo e lo spirito e che, passando attraverso la morte, sfocia nella reintegrazione o rigenerazione. Il numero 4 indica la dimensione terrestre e materiale nella sua completezza e totalità; allude ai 4 elementi (acqua, aria, terra e fuoco) dai quali è composta la materia, quella materia, che, pur dandoci delle relative certezze, finisce sovente per limitarci e, che, nel caso di Pinocchio, costituisce quella realtà contro la quale il burattino va dolorosamente a sbattere. Dunque, un banco di prova, riassumibile conclusivamente nella totalità dell'esperienza concreta. Lo dimostra la presenza nel romanzo del numero 40, tradizionalmente associato all'idea di transizione, preparazione in vista di un rinnovamento: sono 40 i giorni del diluvio universale, 40 gli anni della peregrinazione nel deserto degli Ebrei guidati da Mosè (che inizia a guidare gli Ebrei schiavi in Egitto a 40 anni di età), 40 i giorni di digiuno di Gesù, durante i quali affrontò le note tentazioni diaboliche. Questa ricorrente e ossessiva frequenza dei numeri 2, 3 e 4, la loro ripetizione costante, produce, assieme ad una scrittura fresca, agile e tagliente, una sorta di effetto ipnotico sul lettore, il quale, quasi senza accorgersene, è

sottoposto ad un meccanismo alternato di immersione e fuoriuscita dal testo. I numeri 2, 3 e 4 sono archetipi universali, dai quali procede, a partire dallo sviluppo dell’1, la costruzione, distruzione e rigenerazione di tutto ciò che esiste, come insegna Pitagora. Ecco allora la ragione del titolo: la diffusa presenza di archetipi in forma numerica.

Resta la domanda: come, ma, soprattutto, perché Collodi ha intessuto il romanzo in ogni suo aspetto di archetipi numerici dal preciso valore simbolico? Quale significato possiamo individuare in quella che appare, sempre di più, una scelta mirata, voluta e consapevole? La necessaria complementarietà degli opposti, lo sviluppo della manifestazione, il superamento della prova, compresa quella della morte, per il raggiungimento di un più elevato livello di vita e consapevolezza, la sfida della materialità, la perfezione armonica, l’equilibrio rinnovato. Pinocchio è intessuto di

significati esoterici, di misteri iniziatici: a noi il compito di comprenderli e integrarli nella nostra esistenza.

Note:

[1] Sul punto si veda AA.VV., *Atlante Pinocchio. La diffusione del romanzo di Carlo Collodi nel mondo*, Roma 2024.

[2] In proposito, si veda AA.VV., *Pinocchio. Un bugiardo di successo (cur. Luteriani),* Milano 2024.

[3] MANGANELLI G., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano 2002.

[4] Non a caso, nello stesso periodo esce “Cuore” di De Amicis, trionfo dell’amor patrio, del rispetto per l’autorità e i genitori, nonché corifeo di valori, quali il senso del dovere, lo spirito di sacrificio, la carità e la pietà verso umili, infelici e bisognosi: un prontuario moralistico volto a dare indicazioni concrete per costruire il modello del buon cittadino neoitaliano. Pinocchio non è così, nemmeno lontanamente, o, al più, non è davvero solo così. Non è un caso che a distanza di quasi un secolo e mezzo, mentre ”Cuore” non scalda più i cuori di nessuno (è il caso di dire), le avventure del nostro burattino conoscono ininterrottamente un successo mondiale travolgente che non accenna a diminuire.

[5] Sostanzialmente minoritaria in Italia, come attestano le posizioni di Eco e Asor Rosa, l’interpretazione esoterica si divide in due filoni: quello massonico (Rocchi, nel Pinocchio massonicamente commentato e Ronchey, nella nota intervista uscita su La Stampa nel 2002 e intitolata “Il burattino framassone”), che individua numerose e significative analogie tra la ritualità e la cultura simbolica della libera muratoria e molteplici *loci* del romanzo collodiano e l’altro, legato a Zolla, che riconduce il tessuto narrativo e l’articolazione del romanzo nelle sue varie componenti (lessico, ambiente, uomini, cose e animali, azioni, colori) alla Tradizione

Universale, di cui Pinocchio rappresenterebbe un magnifico, misterioso, inquietante e ricchissimo concentrato.

[6] Zolla E., *Uscite dal mondo*, Venezia 2012, 339 ss., dedica poche, intense e straordinarie pagine a Collodi, nelle quali evidenzia gli argomenti e i personaggi fondamentali, mettendoli in collegamento con la Tradizione Universale; chiarisce la tecnica letteraria impiegata, volutamente rivolta a distogliere l'uomo moderno, progredito e razionale, dalla autentica comprensione del libro, sottolinea i legami con lo gnosticismo e l'alchimia, con le pagine di Goethe, con la letteratura antica (non solo Apuleio, ma anche Claudiano, Tibullo, Marco Aurelio), coi miti norreni e platonici, con Dante e la leggenda del Graal. Tuttavia, la chiusura brusca dell'articolo ("La sua vita è irriferibile, perciò di Pinocchio non più marionetta, ma liberato in vita, non c'è niente da dire") sembra alludere ad un disagio, una sorta di timore di Zolla: in effetti, chi lo ha conosciuto e frequentato, afferma che Zolla non parlava volentieri di Pinocchio, ne aveva quasi un terrore sacro, come se fosse spaventato dal lato oscuro e segreto del burattino e della sua dinamica evolutiva. A Zolla, in ogni caso, va attribuito il merito di aver compreso che il romanzo di Collodi è una meravigliosa concentrazione di archetipi in chiave iniziatica. In ogni caso, anche Zolla resta prigioniero della dualità: nelle pagine intitolate a Collodi, Pinocchio è citato maggiormente rispetto all'autore (16 a 10). Da ultimo, si veda AA.VV., *Pinocchio svelato*, Milano 2026, con ulteriore bibliografia recente.

[7] Curiosamente, anche l'autore del romanzo si presenta in duplice veste (Lorenzini all'anagrafe e Collodi in chiave artistica). Notiamo ulteriormente che il libro è il frutto di due fatiche letterarie, a loro volta destinate a due differenti modalità di pubblicazione. La prima, proposta a puntate sul Giornale dei bambini, si concludeva in origine con l'impiccagione del burattino alla Quercia Grande; la seconda,

a cui Collodi fu indotto dal notevole successo ottenuto, dà al libro non solo la conclusione nota, ma gli conferisce la veste unitaria di romanzo inizialmente assente.

[8] Persino i titoli-sommario dei capitoli, assenti nella edizione in rivista, ma inseriti fin dalla prima pubblicazione in volume, sono spesso costruiti con la paratassi.

[9] "C'era una volta…Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.- No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno". Incidentalmente, si osservi che la cavatina al I atto della Cenerentola di Rossini inizia in modo simile: "Una volta c'era un re". Mezzo secolo prima del capolavoro collodiano, Rossini mette in musica una vicenda in cui l'evoluzione della protagonista diventa occasione di riscatto sociale della stessa e occasione per celebrare la vittoria del bene. La centralità del fantomatico dialogo iniziale tra l'autore e i piccoli lettori è, ancora una volta, sottolineata dal raddoppio dell'espressione "C'era una volta". E' uno dei momenti decisivi del libro, oggetto di attenzioni esegetiche sterminate. Non potendo, per ragioni di spazio, occuparmene in questa sede, posso solo evidenziare che l'esordio è volutamente costruito per delineare un intero orizzonte, per costruire fin da subito un mondo (un vero e proprio Dasein heideggeriano), nel quale verità e bugia (ancora una coppia…) coesistono necessariamente. Non è un mero escamotage narrativo, ma una struttura portante dell'Essere, una *conditio sine qua non* affinché la vita, compresa quella del libro, possa nascere e dispiegarsi. Il relativo titolo-sommario prevede tanto l'ipotassi (attraverso le relative introdotte dai due "che") quanto la paratassi, inserita nell'ultima relativa: 4 verbi (altro numero destinato a tornare con frequenza sorprendente), 2 al passato remoto e 2 all'imperfetto (una doppia coppia, torna il 2 in modalità replicata) e 3 frasi (andò…trovò…piangeva e rideva come un bambino). I numeri ricorrenti (2, 3 e 4), archetipi simbolici ed al contempo tessuto connettivo dell'opera, fanno bella

mostra di sé fin dall’inizio.

Marco Migliorini,

docente di storia romana (Scienze del Turismo) presso il Dipartimento di Diritto Economia e Culture Università degli Studi dell’Insubria sede di Como; docente di Storia del diritto romano (Giurisprudenza) presso il Dipartimento di Diritto Economia e Culture Università degli Studi dell’Insubria sede di Como; membro del CDA della Fondazione Alessandro Volta Como; membro del CDA della Fondazione ISMU Milano; dottorato in diritto del tardo impero romano presso Università degli studi di Pavia; laurea in giurisprudenza (Storia del diritto romano) presso Università Cattolica Milano.